



Questionar para reafirmar – reflexões sobre o “rolezinho” curatorial e político da 33ª Bienal de São Paulo

Question to reaffirm – reflections on the curatorial and political “rolezinho” of the 33rd São Paulo Biennial

Ms. Clarissa Diniz

Como citar:

DINIZ, C. Questionar para reafirmar – reflexões sobre o “rolezinho” curatorial e político da 33ª Bienal de São Paulo. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n.1, p.250-265, jan. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4088>>; DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4088>.

Imagem: Martin Gusinde, *Arturo & Antonio; West Tanu; Ulen, the rebel*, 1923. 33ª Bienal de São Paulo. Fonte: Pedro Ivo Trasferetti / Fundação Bienal de São Paulo.

Questionar para reafirmar – reflexões sobre o “rolezinho” curatorial e político da 33ª Bienal de São Paulo

Question to reaffirm – reflections on the curatorial and political “rolezinho” of the 33rd São Paulo Biennial

Ms. Clarissa Diniz*

Resumo

O artigo analisa o projeto curatorial da 33ª Bienal de São Paulo a partir de sua estrutura conceitual. Para isso, desenvolve uma análise que confronta as duas principais referências da curadoria: *Afinidades eletivas*, de Goethe, e *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, de Mário Pedrosa. Ao apontar o que considera ser uma amputação conceitual que escamoteia contextos, intenções e complexidades por parte da curadoria, o texto desenvolve uma reflexão sobre o quanto o gesto curatorial dissipa sua intenção de horizontalidade ao performar e reiterar um exercício de poder e autoridade. Tal aspecto se reforçaria pela mobilização de uma espécie de pedagogia democrática que, partindo da experiência da arte, apostou na “dissolução das identidades” e no “avanço além dos discursos identitários” como seu horizonte político. Defendendo que a arte não se dá como instância à parte de seus contextos sociais, a autora discute que a aposta curatorial na relação entre sujeito e objeto de arte resultou em um projeto conservador, por não ter levado em conta a complexidade das construções históricas que constituem e circunscrevem tanto um quanto outro.

Palavras-chave

Bienal de São Paulo; curadoria; Goethe; Mário Pedrosa; poder; autoridade.

Abstract

The paper analyzes the curatorial project of the 33rd São Paulo Biennial from its conceptual structure. For this, it develops an analysis that confronts the two main references of the curatorship: *Elective Affinities*, by Goethe, and *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*, by Mário Pedrosa. In pointing out what the author considers to be a conceptual amputation that conceals contexts, intentions and complexities from the curatorship, the text develops a reflection on how much the curatorial gesture dissipates its intention of horizontality in performing and reiterating an exercise of power and authority. This aspect was reinforced by the mobilization of a sort of democratic pedagogy that, based on the experience of art, bet on the “dissolution of identities” and the “advance beyond identity discourses” as its political horizon. Defending that art does not occur as an instance apart from its social contexts, the author argues that the curatorial gamble in a relationship between subject and object of art resulted in a conservative project, for not having taken into account the complexity of the historical constructions that constitute and circumscribe both one and the other.

Keywords

São Paulo Biennial; curatorship; Goethe; Mário Pedrosa; power; authority.

Poder

O título da 33ª Bienal de São Paulo performa uma de suas mais significativas – ainda que tenazmente camuflada – características: o exercício do poder. Originário de um procedimento de amputação conceitual que visa “aproximar referências históricas” (no caso, Goethe e Mário Pedrosa), o título *Afinidades afetivas* escamoteia contextos, intenções e, principalmente, implicações de ideias cuja complexidade não é isoladamente sintetizável por nenhuma das partes que as constitui. Com uma diferença de 140 anos entre si, o título do romance de Goethe, *Afinidades eletivas* (1809), é decepado e re combinado com um único termo de um conceito de Mário Pedrosa, *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* (1949), sob a força de um gesto curatorial que realiza, por sua vez, uma versão epistemológica do processo físico-químico aludido pelo romance do escritor alemão.

Como explica Eduard, um dos personagens da narrativa:

Se colocarmos um pedaço de calcário – uma terra cálcica intimamente ligada a um ácido fraco que conhecemos sob a forma gasosa – em contato com uma solução de ácido sulfúrico diluído, ele se prenderá à cal e, associado a ela, aparecerá na forma do gesso, ao passo que o ácido, fraco e gasoso, escapará. Aqui se veem uma separação e um novo composto; acreditamos então que o emprego do termo *afinidade eletiva* está justificado, pois temos a impressão de que uma relação foi realmente favorecida, de que houve uma escolha em detrimento de outra (Goethe, 2014: 57).

No livro, a interlocutora da explicação – Charlotte, sua esposa – rapidamente compreende os limites e as contradições da mesma:

Neste ponto, eu jamais identificaria uma escolha; percebo no máximo uma necessidade natural, pois no fim das contas trata-se de uma questão de oportunidades. A ocasião determina a relação, do mesmo modo que ela faz o ladrão. No caso dos corpos naturais que você menciona, parece-me que a escolha está nas mãos do químico responsável pela reunião desses seres. Postos em contato, Deus sabe seu destino. No caso em questão, tenho pena do pobre ácido, que terá de circular novamente pelo espaço infinito (Goethe, 2014: 58).

Intervindo na conversa, seu terceiro integrante, o capitão, tenta argumentar contrariamente, atribuindo ao ácido uma espécie de arbítrio de caráter meritocrático: “Depende apenas dele mesmo a ação de se ligar à água e, jorrando de uma fonte natural, propiciar refrigério aos sãos e aos enfermos” (Goethe, 2014: 58). Charlotte reage, sublinhando as assimetrias entre o privilégio do gesso e a condição a que foi submetido o ácido, alijado de sua constituição calcária anterior: “O gesso tem boas perspectivas diante de si, está pronto e acabado, constitui um corpo e nada lhe falta. Mas o ser que foi expulso enfrentará adversidades até o dia em que retorne lá de cima” (Goethe, 2014: 58).

Percebendo como a interpretação cientificista de seus interlocutores masculinos ecoava, por fim, concepções sociais e morais calcadas numa ideia de livre escolha e de mérito, Charlotte contundentemente reage:

Conversas metafóricas são gentis e divertidas; afinal, quem não gosta de se entreter com analogias? O homem, contudo, está num patamar superior em relação aos elementos. Se, em sua generosidade, ocupa-se deles empregando os termos *escolha* e *afinidades eletivas*, fará bem em voltar-se para si mesmo e ponderar o valor de tais expressões em seu contexto (Goethe, 2014: 58).

A discussão, muito além de ser a explicação de seu título, é, fundamentalmente, um dos alicerces do romance social de Goethe, no qual questões de classe e de gênero – da sociedade alemã do século XIX – estão a todo momento sendo colocadas ao leitor.

Ao amputar a dimensão de *eletividade* que é inerente em Goethe, substituindo-a por uma ideia de *afetividade*, o gesto do curador-geral Gabriel Pérez-Barreiro obliterou as escolhas e as tensões que são inextricáveis à ideia romântica de *afinidade*. Dissipada sob uma vaga concepção de relações calcadas em horizontalidade, na 33ª Bienal a eletividade tão bem questionada por Charlotte foi também enevoadada pelo interessante dispositivo curatorial da mostra: o convite a artistas-curadores que, por sua vez, convidaram suas “afinidades afetivas” para um recorte curatorial por eles concebido. Evidentemente, o poder implicado na prática daqueles que podem eleger não se desfez nesta Bienal. Foi o que confirmou a posição de um de seus artistas-curadores, Waltercio Caldas, ao discriminar a concentração de atividades (e de poder) implicada em sua participação:

Não preciso da operação curatorial se posso exercer três atividades correlatas: a do artista que realiza sua obra, a do artista que tem preferências, e a de um terceiro que pensa a relação entre os dois anteriores. Assim, posso tratar as questões como gostaria (...). Quero apresentar minhas escolhas (Caldas, 2018).

Além de defender o pleno direito ao exercício de poder do autor, o curador-artista Waltercio Caldas, ao reunir um conjunto [fig.1.] no qual, não por coincidência, figura somente uma única artista mulher, levou sua perspectiva heteronormativa de arte a pretensões de totalidade epistêmica: “É sempre bom lembrar que as verdadeiras obras de arte ignoram qualquer discurso que as desvirtue, e são suficientemente eloquentes para desautorizar interpretações oportunistas” (Caldas, 2018). Seu *discurso de autoridade* em relação à *autoridade da arte* estende-se também aos sujeitos que porventura com ela se relacionem numa chave dissonante àquela concebida por sua normatividade, taxando-os de desvirtuadores, oportunistas e, portanto, desde já *desautorizando-os*. Assim, é por meio da arte que Waltercio Caldas dispara violência contra a alteridade.

Supostamente tomada em favor da liberdade da “relação entre o espectador e o que ele tem diante de si”, “beneficiando a experiência”, essa posição epistemológica ampara-se na ideia de uma “autonomia, linguagem própria das obras”. Sua contradição está na defesa de uma perspectiva ontológica da arte que, como tal, disputa legitimidade de fala com os sujeitos que ousam enunciá-la: segundo o curador-artista, “cabe somente aos trabalhos, e somente a eles, falar do desconhecido que o justifica”. Como, obviamente, obras de arte não falam, é a “autoridade” de seus ventríloquos que vem ao primeiro plano da questão. Pois, mesmo negando certa ideia de fala especializada (“o discurso, as justificativas e as teorias estéticas”, como pontua Caldas), é do poder de escolha que esses ventríloquos não abdicam: “Apresento minhas escolhas como uma composição musical” (Caldas, 2018).



Fig. 1. Richard Hamilton, *Chiara and Chair*, 2004; Waltercio Caldas, *Marcador universal*, 2014; Vicente do Rego Monteiro, *Vaso de flores*, 1930; Victor Hugo, *Tourmente*, s/d; Waltercio Caldas, *Ojos de Zurbaran*, 2017. 33ª Bienal de São Paulo.
Fonte: Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

As cócegas que o dispositivo de curadores-artistas da 33ª Bienal de São Paulo produz nos interstícios do poder do campo da arte obliteram, por sua vez, uma interpelação maior, disparada contra o questionamento, o embate, as tensões e os desejos de transformação da arte, que mantém-se incólume, conservada em seu lugar de autoridade: “questionando as relações de poder dentro do mundo da arte e alterando o equilíbrio de forças nas tomadas de decisões, a 33ª Bienal aspira a reafirmar o poder da arte como um lugar único para concentrar a atenção no mundo, do mundo e para o mundo” (Fundação Bienal de São Paulo, 2018). O rolezinho conceitual proposto pela Bienal – “questionar o poder dentro do mundo da arte (...) para reafirmar o poder da arte (...) no mundo, do mundo e para o mundo” – foi, por isto, o eixo social, ético e político que, sob o véu da estética e do sensível, efetivamente sustentou a exposição e seu projeto conservador. Operação que, por sua vez, baseou-se num gesto de uma afinidade expressamente eletiva com a complexidade do pensamento de Mário Pedrosa.

Revivalismo: “deste beco não temos que participar”

A ideia de afecção foi, como vimos, saqueada pela 33ª Bienal de um texto de 1949 deste que foi o maior crítico da arte brasileira, momento no qual Pedrosa elabora uma tese em torno da *Gestalt*, donde a ideia de uma “natureza afetiva da forma”. Tendo morado na Alemanha entre 1927 e 1929, onde aprofunda seu contato com as discussões gestálticas, ao crítico interessava uma concepção estética que não fosse devedora nem do formalismo nem de uma espécie de subjetivismo calcado no autor, o estudo da concepção da obra enfatizando a vida do artista, caindo, geralmente, na biografia (Pedrosa, 1979). Para Pedrosa, importava considerar o espectador (esse *outro* inextricável da ideia de autor) na teoria estética, desvencilhando-o tanto da condicionante matriz interpretativa da arte – segundo a qual, para ele, as relações entre os sujeitos e as obras de arte seriam determinadas pelas experiências prévias dos mesmos – quanto de sua ficção positivista – na qual o sujeito não tem qualquer relevância –, perspectivas que lhe pareciam incapazes de abarcar a dimensão revolucionária da experiência da arte. Assim, sublinhando a importância da relação obra-sujeito para a arte e, por isto, buscando escapar às suas dimensões formalista e subjetivista, Pedrosa aposta na *percepção* como território em que essas forças se encontrariam, mediadas pela natureza afetiva da forma que caracteriza uma obra de arte: “Toda forma é um campo sensibilizado. Está carregada de afetividade” (Pedrosa, 1979: 82).

Sua abordagem gestáltica visava compreender as propriedades intrínsecas da forma na obra de arte para a partir daí circunscrever seus modos de afecção sobre a percepção humana: “O poder de comando que exerce um quadro sobre nós vem de dentro de si mesmo. Todo o segredo de sua força atuante, da magia que exerce sobre nós, dessa faculdade única que é a sua de nos despertar emoção, reside em sua estrutura formal, na sua *Gestalt*” (Pedrosa, 1979: 80-81). Sua perspectiva política não estava na defesa de uma ideia de autonomia da arte *per se*, mas na aposta de que sua natureza afetiva seria, por sua singularidade sensível e capacidade de afecção, potencialmente revolucionária também do ponto de vista político: “Ora, a obra de arte é realizada precisamente com o objetivo de, uma vez completa, servir de fonte de estímulo especificamente seletivo por seus efeitos estéticos” (Pedrosa, 1979: 51).

Entretanto, nas turbulentas décadas que se seguem ao aludido ano de 1949, enquanto Pedrosa dava continuidade à sua vida política em entrelaçamento com a atividade crítica e se exilava em vários países, sua perspectiva sobre a arte é transformada. Em especial, o crítico compreenderia, nos anos 1960/70, que, mediante o avanço do capitalismo, a forma da arte moderna e a perspectiva revolucionária que lhe fora inerente esgotaram-se. Seu enfrentamento com a *pop art* é decisivo para essa percepção e a afirmação de que não faria mais sentido falar em autonomia da arte, uma vez que a cultura de massa teria transformado radicalmente os modos de inscrição social da experiência da arte, ressignificando-a desde a perspectiva do consumo.

Assim, Pedrosa toma a preocupação com a moderna autonomia da arte pelo seu avesso – a impossibilidade de realizá-la –, a partir daí elegendo novos desafios e demandas para os artistas e o campo da cultura. Não mais concentra seu pensamento nos processos de percepção e de significação entre objetos de arte e sujeitos como fizera na década de 1940 por meio da *Gestalt*, senão assume como problemática central o caráter socialmente distintivo da arte: inscrita na luta de classes e, como tal, em processos de manutenção dos poderes e seus privilégios.

A consciência de que a arte não se dá como instância à parte de seus contextos sociais era evidente já no Mário Pedrosa de 1933, para o qual:

A arte não goza de imunidades especiais contra as taras da sociedade nem no seu pórtico param, sem transpô-lo, os prejuízos e as contingências mesquinhas ou trágicas do egoísmo de classe. Como outra qualquer manifestação social, ela é corroída interiormente pelo determinismo histórico da luta entre os diversos grupos sociais (Pedrosa, 1933: 25).

Entretanto, nos anos 1970, após ter imaginado – ao longo dos anos 1940 e 1950 – que a arte poderia, desde os interstícios de sua contingência histórica, agir à contrapelo do social, revolucionando-o estéticamente e politicamente, é exatamente o embate com a dura evidência do fracasso desse projeto moderno que o preocupa.

Sua inflexão crítica se faz, ainda, por meio da revisão dos pressupostos estéticos que outrora o animaram, ciente das transformações do mundo globalizado do capitalismo avançado: “O homem é reconicionado, isto é, muda; sua arte também mudará, sob pena de chegar ao fim” (Pedrosa, 1967: 439). Nessa direção, não admite congelar-se em seu próprio pensamento e nega a autonomia outrora defendida em textos como “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”:

Já não é permissível continuar a falar de escultura ou de pintura ou de qualquer outra arte no espaço e no tempo isoladamente. (...) é dentro do contexto ambiental que todas as artes e atividades correlatas podem encontrar o momento crucial de sua integração, quer dizer, de sua autêntica realização no complexo social (Pedrosa, 1967: 434-435).

Para Pedrosa, essa ruptura entre o projeto moderno da arte e sua condição pós-moderna precisava ser realizada sem nostalgias:

Aqui, e definitivamente, a velha arte perdeu sua autonomia existencial e naturalmente espiritual. E não há que chorar por isso; tentar restaurá-la é uma tarefa anacrônica, condenada de antemão como uma das muitas restaurações das quais a história da arte ainda recente conhece tantos episódios fracassados. (...) o “revivalismo” é uma falsa solução (...) (Pedrosa, 1975: 553).

Para o crítico, longe de qualquer narrativa ontológica, era fundamentalmente a ideia de “arte” que precisava ser contextualizada e problematizada histórica, social e politicamente:

A “arte erudita”, “arte culta”, “arte burguesa”, ou simplesmente “a arte” constitui um dos “aparelhos ideológicos” (...) em que se apoia o poder da burguesia. Com efeito, ideias como “o criador”, “o artista”, valores da sociedade burguesa, são vinculadas diretamente à ideia de êxito e de triunfo do individualismo. “O artista” só existe como produtor de arte erudita (...) (Pedrosa, 1975: 537-538).

Nos anos 1970, vivenciando a “voragem do mercado capitalista”, Pedrosa esclarece que:

Chama-se arte, sob esse condicionamento, algo como uma relativamente nova profissão ou ofício que traduz objetos *sui generis* que agradam à vista ou ocupam recintos fechados de um modo caprichoso ou mesmo sedutor (...). Há bastante clientes para consumo

dessas coisas. Enquanto haja clientes para comprá-la, a “arte” existe. É claro que se fazem muitas promoções para que o distinto comércio prossiga; para isto superabundam galerias, museus, bienais, trienais etc. (Pedrosa, 1975: 553).

Conservar a arte nesses termos, legitimando-a como experiência *sui generis*, é, necessariamente, insistir na “civilização burguesa imperialista” que já nos anos 1970 estaria, para Pedrosa, num “beco sem saída”. Contudo, como adverte o crítico ao falar desde a perspectiva do então chamado “Terceiro Mundo”, “deste beco não temos que participar” (Pedrosa, 1975: 554).

O Pedrosa de 1975 é categórico ao apontar que não nos pertence o mito do desenvolvimentismo – “A história cultural do Terceiro Mundo já não será uma repetição em *raccourci* da história recente dos Estados Unidos, Alemanha Ocidental, França etc. Ela tem que expulsar de seu seio a mentalidade “desenvolvimentista”, que é a barra em que se apoia do espírito colonialista” (Pedrosa, 1975: 554) – nem seu decorrente “revivalismo”. Nosso problema estético precisa, como sublinhava, ser outro:

A tarefa criativa da humanidade começa a mudar de latitude. Avança agora para as áreas mais amplas e mais dispersas do Terceiro Mundo. A miséria, a fome, a pobreza podem conduzir ao desespero suas populações (...), mas elas não estão contagiadas o bastante pelos poderosos complexos sadomasoquistas que reinam na sociedade da riqueza, da prosperidade, da saturação cultural, para serem levadas ao suicídio coletivo. É lógico que se espere delas algo mais positivo para arremeter-se contra o *status quo*. Existe mesmo em processo (...) um projeto a realizar, condição *sine qua non* para conceber o futuro, ou seja, manter aberta para todos uma perspectiva desimpedida de desenvolvimento histórico. O que é isto senão uma revolução? Sim, uma revolução. A única realmente suscetível de mobilizar os povos da maioria da humanidade. A única positivamente concebível como a tarefa histórica do vigésimo primeiro século (Pedrosa, 1975: 555-556).

Portanto, “na medida em que [a arte estetizante que] existia entre os burgueses imperialistas (...) consome a si mesmo” (Pedrosa, 1975: 556-557), não temos, como sugerido por Pérez-Barreiro em *Afinidades afetivas*, que adotar o projeto de “recuperar esse sentido da arte como (...) um lugar em que podemos vivenciar algo novo e aprender com a experiência ali vivida” (Pérez-Barreiro, 2018: 28), pois, se ela não mais vem ocupando hegemonicamente esse lugar, é porque estamos atravessando um processo de revoluções econômicas, políticas e sociais que tem posto em questão a soberania cultural burguesa. Enquanto muitos de nós queremos levar essas transformações à sua máxima potência, descolonizando aspectos diversos da vida social e da subjetividade, a serviço de que estaria essa insistência em “recuperar” um modo especificamente burguês e moderno de relacionar-se com a arte? Quais são as *eletividades* que restaram camufladas na 33ª Bienal de São Paulo quando o Mário Pedrosa de 1949, em sua deriva gestáltica, é escolhido como perspectiva exclusiva do autor sobre a arte, em detrimento da complexidade de sua obra madura, política e esteticamente crítica à utopia moderna do período anterior?

Atenção

Como indicou o curador-geral da 33ª Bienal, a “ambiçãõ” dessa edição era “criar espaços favoráveis a desacelerar, observar, refletir e compartilhar experiências” (Pérez-Barreiro, 2018: 30). Fundamentalmente, as “experiências da arte”, aquelas pautadas na relação individual entre obras e

sujeitos, “[*almejando*] encontrar uma forma relevante de estruturar o encontro do visitante com objetos que podem estar fora de seu repertório habitual de experiências” (Pérez-Barreiro, 2018: 28). Ao privilegiar a experiência da arte em seu sentido tradicional, uma acepção conservadora da experiência sensível foi eleita como protagonista da 33ª Bienal, na medida em que nela figuram – quase que exclusivamente – “obras de arte” criadas por “artistas”, sem qualquer tensionamento diante de outros modos de criação, simbolização ou representação: como advertia Mário Pedrosa em 1975, esta edição da Bienal deu a ver que “a arte erudita reivindica para si toda a criatividade humana, convertendo toda obra em arte burguesa” (Pedrosa, 1975: 539).

Afinidades afetivas esquivou-se de lidar com a reivindicação de visibilidade e de participação nos espaços hegemônicos da arte por aqueles que têm sido historicamente excluídos dos mesmos (ou seja, aqueles que não são, nem querem atender aos requisitos da burguesia em sua branquitude patriarcal), urgência que precisa expressar-se como radical diversificação e ocupação de seus lugares de representação e de poder. Nessa esquiwa, além da negligência social e política que a constitui, o projeto da 33ª Bienal afirmou que as instituições culturais têm de:

(...) promover a igualdade no acesso a manifestações culturais e (...) reconhecer, bem como sustentar, sua pluralidade. O enfrentamento desse desafio exige avançar além dos discursos identitários em direção à construção de contextos que propiciem leituras singulares dos sujeitos sobre os objetos que se prestam ao conhecimento (Kelian, Weffort, 2018: 50).

Compreendendo, conservadoramente, que democracia cultural é “igualdade no acesso” e não a ocupação democrática dos espaços de poder da cultura, o segundo rolezinho conceitual da 33ª foi transferir, para a relação entre sujeitos e “objetos que se prestem ao conhecimento”, toda a problemática social e política que historicamente tem configurado a produção de arte como um exercício privilegiado, de poucos. Assim, longe de assumir a implementação de políticas afirmativas na direção de uma democracia cultural como parte de suas responsabilidades, a 33ª compreendeu, noutra direção, que a responsabilidade das instituições culturais seria “avançar além dos discursos identitários” e mormente “construir contextos que propiciem leituras singulares”. Como esclarecem Helena Freire Weffort e Lilian L’Abbate Kelian, à frente do educativo desta Bienal, “A compreensão dos significados emergentes dessas relações [*entre sujeitos e objetos*] é um aspecto fundamental para o desenvolvimento de vínculos mais democráticos, na medida em que permite ao indivíduo ver-se como outro. (...) dissolução da identidade que (...) se transforma, em maior ou menor grau, numa abertura para outros pontos de vista” (Kelian, Weffort, 2018: 50-51).

Nesses termos, quase 60 anos depois, a 33ª Bienal reencenou os pressupostos políticos que animaram a – posteriormente desvirada – *virada gestáltica* de Mário Pedrosa. Nessa direção, apostou na relação entre sujeito e objeto de arte como um espaço-tempo privilegiado para uma espécie de pedagogia democrática na “medida em que permite ao indivíduo ver-se como outro” justamente porque, na relação silenciosa e solitária com uma obra, aprendemos sobre nossos próprios processos de subjetivação e de significação. Como o Pedrosa da década de 1940, a proposta acredita na redução, para o sistema sujeito-objeto, de toda a complexidade das construções históricas que constituem e circunscrevem tanto um, quanto outro. Nessa transferência entre escalas, como se possível fosse fazer equivaler toda a

complexidade do macro no micro, refundar-se-ia o *locus* político de uma revolução social: reduzida e, por isto, potencializada.

Reverberando os estudos da psicologia da forma, em *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* são sublinhadas duas forças que concorrem para a qualidade da afecção entre sujeito e objeto: a *intenção* (o caráter de um objeto depende da intenção com que se olha para ele) e a *atenção* (quanto maior for o envolvimento do sujeito com o objeto, mais potente será a afecção entre ambos). De acordo com Pedrosa, partindo da capacidade de afecção da obra – inseparável das características estéticas a ela inerentes –, para que se estabeleça uma relação entre espectador e objeto de arte seria necessário possuir intenção criadora (capaz de designar como *arte* um punhado de acontecimentos sensíveis) e desejo de engajamento – atenção –, dedicação capaz de aprofundar e ampliar a experiência e os sentidos da arte. Pressupostos que igualmente animaram a 33ª Bienal, como demonstrou seu curador: “(...) a atenção prolongada e intencional pode nos aproximar da arte, de nós mesmos e dos outros” (Pérez-Barreiro, 2018: 30-31).

Estaria calcada na atenção e na intenção, portanto, uma espécie de pedagogia democrática que, partindo da experiência da arte, aposta na “dissolução das identidades” e no “avanço além dos discursos identitários” como seu horizonte político. Na 33ª Bienal, por meio de seu projeto educativo, essa dimensão pedagógica se constituiu como um “convite à atenção” às obras de arte que, por sua vez, calca-se em protocolos: “para nós, os protocolos são um conjunto de instruções que ampliam as trocas entre os públicos e as obras e, em alguns casos, as trocas entre públicos sobre as obras” (Kelian, Weffort, 2018: 40). A partir de alguns meses de exercícios coletivos e individuais de percepção de obras de arte, a 33ª estabeleceu “protocolos de atenção” que se estruturam em quatro momentos: “(...) **encontro** com a obra no espaço em que ela se situava; um momento de **atenção** prolongada à obra escolhida; um momento de **registro** individual daquilo que se percebeu nessa relação; e, por fim, o **compartilhamento** da experiência de cada um, sem realizar o debate das impressões individuais” (Kelian, Weffort, 2018: 40-41).

Como indica o texto de apresentação do projeto educativo, com esses protocolos de atenção esperava-se desautomatizar a relação com as obras de arte, com a “suspensão do julgamento” (Kelian, Weffort, 2018: 42) e a “suspensão do eu” num processo “metacognitivo” (Kelian, Weffort, 2018: 45), que pressupõe que a obra de arte pode remeter-nos para fora de nós mesmos, ponto de vista a partir do qual poderíamos melhor nos perceber. Entre dissoluções, suspensões e protocolos, foi uma dimensão positivista da subjetividade que protagonizou a Bienal. Ombreia-se a ela, por sua vez, um conjunto de valores burgueses, como o elogio ao silêncio, à disciplina, à “educação pela atenção” (Kelian, Weffort, 2018: 48) e o apreço por compartilhamento de experiências *sem debate*. Sob a sombra do universalismo, ficaram implícitas em *Afinidades afetivas* abordagens absolutas da arte, com a qual só poderíamos nos relacionar com a devida atenção/intenção se nos dispuséssemos a suspender e dissolver nossas contingências e singularidades culturais, sociais, políticas, morais, históricas. Se nos dispuséssemos, ainda, a não debater, somente compartilhá-las. Como se as obras – e, em especial, a convenção social “arte” – não fossem radicalmente específicas e contextuais. E como se não pudessem ser questionadas, apenas acessadas.

As dúvidas lançadas por parte do próprio projeto à dimensão protocolar da experiência da arte que foi defendida pela Bienal são, evidentemente, circunscritas pela mesma perspectiva cognitiva que, assim como inspirara o Mário Pedrosa da década de 1940, continuou atuando sobre a 33ª Bienal em sua aposta na autonomia da obra e na relação eminentemente perceptual entre sujeito e objeto: “Todos são capazes de dedicar atenção? Seria necessário estar “educado” no sentido de possuir algumas referências e alguns recursos ou de deter a disciplina quase cerimonial da concentração? Seria preciso ter certo temperamento, certa paciência?” (Kelian, Weffort, 2018: 48). Centram-se, como se vê, em perguntas de caráter cognitivo, sublinhando a *capacidade* ao invés da *possibilidade de dedicar atenção*.

Todavia, como tão claramente pontuado por Charlotte no romance de Goethe, nem todos possuem as mesmas possibilidades: “O gesso tem boas perspectivas diante de si, (...) nada lhe falta. Mas o ser que foi expulso enfrentará adversidades”. Não se trata de capacidade – como defendido pelo capitão, ao afirmar que a possibilidade de reconexão entre o ser expulso e outro “depende apenas dele mesmo” –, mas de condições favoráveis, que possibilitam ou impossibilitam conexões entre substâncias, ou entre obras e sujeitos. Condições que, ademais, tornam as relações desejáveis ou desinteressantes; mas nunca absolutas.

Tal diferença radical entre as abordagens cognitivas e sociais da arte (como da vida) estavam, por sua vez, também muito claras para o Mário Pedrosa da desvirada gestáltica:

A partir do Renascimento, a burguesia nascente vai se transformando na principal compradora de arte até que, em nosso século, torna-se a única consumidora de uma arte nova que só os iniciados sabem “apreciar”. Ser iniciado, por outro lado, implica uma práxis que requer um tempo do qual só dispõem aqueles que estão liberados da servidão do trabalho e podem desfrutar da ociosidade (Pedrosa, 1975: 543).

Como evidencia o crítico, não se trata de capacidade, mas de possibilidade de apreciação. Abordar a arte como fenômeno perceptual e insistir na naturalização das implicações e condicionamentos sociais da mesma, ao invés de ser revolucionário, é, portanto, ser conservador dos valores e dos poderes da “burguesia imperialista”: (...) a “arte moderna” transforma-se numa arte para iniciados e dá origem ao mais acabado elitismo, com o qual participa ou contribui, necessariamente, para a ampliação do mercado capitalista, para o qual criou e vai criando novas mercadorias de tipo cada vez mais raro, de puro “consumo conspícuo” (Pedrosa, 1975: 543), ou seja, cuja finalidade é a demonstração de condição social, de distinção.

Tragédia

A estratégia de eminente negação, por parte da 33ª Bienal de São Paulo, de uma abordagem da arte enquanto parte do social – como tal, prenhe de contradições e demandas por inflexões críticas e políticas – em prol de uma chave de leitura cognitiva, calcada em concepções de autonomia da arte e de relações perceptuais entre sujeitos e objetos, encontrou, na mostra *A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um*, sua dimensão mais potente e contraditória. Na exposição curada por Sofia Borges, é a tragédia desse inexequível projeto de linguagem que foi trazida dramaticamente à cena [fig.2].



Fig. 2. Vista de um segmento da exposição de Sofia Borges: Ana Prata, *Miss Natural I*; Sarah Lucas, *Rabbit*, 2017. 33ª Bienal de São Paulo. Fonte: Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Infixa e em fluxo, a exposição reuniu artistas cujas obras se inscrevem de modo distinto no campo socialmente hegemônico da arte¹, trocando-os de posição e lançando uns aos outros sem que, com isso, parecesse almejar alcançar um sentido unívoco. Contrariamente, a exposição pareceu pensada para escapar às intenções de significação e para advertir da não suficiência dos esforços de atenção diante da “impossibilidade do entendimento” (Borges, 2018). Pois se transfigurou curatorialmente enquanto evocou arquétipos e imaginários cujo enigma não foi só conservado como, mais adiante, também sublinhado pela montagem labiríntica e densa, bem como por cartazes cujos dizeres – a exemplo de “todas as coisas são todas as coisas” – pontuaram a exposição sem, todavia, descortiná-la.

Distante da “liberdade interpretativa” (Kelian, Weffort, 2018: 49) defendida pela 33ª Bienal em seu projeto curatorial e por meio de seu educativo – ambos calcados em relações individuais entre sujeitos e obras –, foi a impossibilidade da significação (e, como tal, da interpretação) que sustentou a exposição proposta por Sofia Borges e seus interlocutores. Essa dimensão trágica da linguagem – que, por sua vez, implica modos de relação e de sociabilidade calcados numa convivência entre forças que não se compreendem, não se decifram, nem se dissolvem ou se suspendem – já se fazia notar em *No Sound*, um projeto organizado em 2015 pela artista com alguns dos mesmos participantes de *A infinita história das coisas...* Em um dos textos daquela exposição, Sofia afirmava não “considerar relevante ou factível

ou possível o próprio conceito de ‘resposta’” (Borges, 2015) no âmbito da linguagem e, portanto, da arte. Inversamente, num território não organizado/hierarquizado entre signos e significados, entre obras e sujeitos, tem-se eminentemente não uma utopia de horizontalidade nas quais as presenças respondam umas às outras, mas uma verdadeira tragédia das relações. Dimensão trágica na qual estão implicados processos – quase sempre violentos – de edição, de apropriação e de recombinação, como deu a ver o gesto curatorial de Borges de dissecar e de intervir, por meio da montagem e da fotografia, nas obras que integram a exposição e, portanto, em nossa percepção das mesmas.

É essa violência da arte que o pajé-onça, entidade criada pelo artista Denilson Baniwa, também nos fez ver em sua ação em frente à “entrada” da mostra, diante de uma gigantesca fotografia etnográfica de indígenas Selk’nam ao lado de um painel onde se lia “antes tudo era um” – como de hábito, remissão das culturas indígenas a um passado mítico, ahistórico, anterior inclusive à tragédia “do estado fundador da linguagem” (Borges, 2018). Em sua ação, o pajé-onça desfolha o livro *Breve história da arte*, enquanto provoca e questiona o público da 33ª Bienal de São Paulo e a própria instituição da arte:

Breve história da arte. Tão breve, mas tão breve, que não vejo a arte indígena. Tão breve que tem indígena nessa história da arte. Mas eu vejo índios nas referências, vejo índios e suas culturas roubadas. Breve história da arte. Roubo. Roubo. Roubo.
 Isso e o índio?
 Aquilo é o índio?
 É assim que querem os índios? Presos no passado, sem direito ao futuro?
 Nos roubam a imagem, nos roubam o tempo e nos roubam a arte.
Breve história da arte. Roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo. Arte branca.
 Roubo, roubo.
 Os índios não pertencem ao passado. Eles não têm que estar presos a imagens que brancos construíram para os índios.
 Estamos livres, livres, livres. Apesar do roubo, da violência e da história da arte.
 Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros!
 (Baniwa, 2018a).

O pajé-onça adverte-nos das violências sofridas por aqueles que não pertencem aos códigos epistemocráticos da arte moderna ocidental: o roubo colonial, o roubo epistêmico, o saque produzido pela arte. Para os indígenas – como para o povo Selk’nam, que sofreu genocídio –, o “abismo perpétuo entre existência e significado” (Borges, 2018) não é, como também pontuava Charlotte no romance de Goethe, uma metáfora, mas a dimensão abismática de suas existências, perpetuamente mantidas em estado de não significação, de invisibilidade, de inaudibilidade e indizibilidade.

A intervenção de Denilson Baniwa em torno da representação etnográfica de indígenas (que não foram convocados a se autoperrepresentar na Bienal) aponta não apenas para mais uma violência epistêmica contra esses povos e sua radical diversidade cultural e cosmológica [fig.3]. De modo insurgente e crítico, ela inseriu, no Pavilhão do Ibirapuera, uma das muitas vezes deliberadamente escamoteadas pelo projeto curatorial da 33ª Bienal de São Paulo em seu desejo de ir além dos discursos identitários. O pajé-onça rompe a atmosfera silenciosa e disciplinada de *Afinidades afetivas* com seus questionamentos, buscando produzir fricção e debate onde só o “compartilhamento de experiências” estava autorizado e forçar uma visada social das práticas da arte onde reinava o mito burguês do sujeito e de sua relação individual com a obra.



Fig. 3. Imagem que registra vestígios da ação de Denilson Baniwa. Fonte: <https://www.instagram.com/p/BqSUNsUI8za/?utm_source=ig_web_button_share_sheet>.

Ao fazê-lo, o artista Baniwa inscreve-se historicamente no ponto em que se esgotara o pensamento de Mário Pedrosa, o qual havia percebido a radical inflexão política e social da arte que já em 1966 se fazia evidente:

O artista ocidental tentou sobreviver (...) arrimando-se em si mesmo, na autonomia do seu próprio ser, sugando inspirações de fontes culturais estranhas, em nome do absoluto dos valores plásticos, independentes de padrões culturais originários, alheios às significações simbólicas ou míticas nativas. Enquanto essa experiência histórica – estética – cultural

pôde ser explorada pelos artistas individuais de modo fecundo, a arte moderna encheu toda a nossa época com obras de autêntico valor. (...) Agora, tudo o indica, a experiência foi consumada. (...) No fundo, uma vez esgotados os poderes de sublimação dos puros valores plásticos, eles reagem ao condicionamento do mercado, como aves que prenunciam novos ventos a soprarem em outras direções. Num desespero de suprema objetividade a que se entregam, negam a arte, começam a nos propor, consciente ou inconscientemente, outra coisa, sobretudo uma atitude nova (...). É um fenômeno cultural e mesmo sociologicamente inteiramente novo. Já não estamos dentro dos parâmetros do que se chamou de arte moderna. Chamei a isso de arte pós-moderna, para especificar a diferença (Pedrosa, 1966: 356-357).

Ainda que há mais de 50 anos apontado por Pedrosa como politicamente produtivo, “negar a arte” – no que ela representa de perpetuação dos valores burgueses patriarcais, brancos, normativos – parece ser um movimento em tudo oposto ao rolezinho de manutenção de poder proposto pela 33ª Bienal, ao “questionar o poder dentro do mundo da arte (...) para reafirmar o poder da arte (...) no mundo, do mundo e para o mundo”. Se o pensamento maduro de Mário Pedrosa percebera a mudança paradigmática da “arte pós-moderna” e apontara para a importância de, perante a transformação, não agir com nostalgia ou “revivalismo” (pois, enquanto “terceiro mundo”, poderíamos refutar, uma vez que não nos pertencem, os “becos sem saída” do decadente paradigma moderno), para o que aponta a abordagem política de *Afinidades afetivas* ao negligenciar a faceta mais radical do pensamento de Pedrosa em nome de um projeto estética e socialmente conservador da arte?

Decerto, a conclusão do texto de Mário Pedrosa acima referido, quando o crítico defende que “nesse momento de crise e de opção, devemos optar pelos artistas” (Pedrosa, 1966: 358), deve ter de alguma forma inspirado Gabriel Pérez-Barreiro a propor uma Bienal curada por artistas. Entretanto, em 2018, é com enorme potência que podemos afirmar que, finalmente, “os outros” de outrora estão podendo tornar-se, mediante muita luta e resistência, “artistas”. Assim, não ter optado por esses artistas – e sua *outra* arte – adverte-nos da tentativa de conservação das eletividades que historicamente os excluíram. Contudo, como previsto por Pedrosa, mesmo que tentando obliterar esse processo por meio do afeto, “as exigências sociais que crescem vertiginosamente não perdoam (...) tal escamoteação, e vão bater-lhe às portas da sensibilidade, cada vez com maior impertinência” (Pedrosa, 1933: 38). Ou, ainda, nas palavras de Denilson Baniwa:

Quem eu sou?
 Eu sou o medo dos brancos
 Eu sou aquele que senta na mesa dos doutorados
 Que desestabiliza e causa constrangimento a todos
 Que ri do vocabulário prolixo e do currículo lattes dessa gente branca
 Eu sou o novo cabano
 Eu sou a resistência através da antropofagia
 Eu sou aquele que degola Tarsila do Amaral
 Eu sou aquele que empala Mario de Andrade
 Eu sou aquele que come o coração de Oswald de Andrade
 Eu sou a arte Indígena
 Eu sou o Indígena contemporâneo
 Muito prazer
 (Baniwa, 2018b).

Referências

BANIWA, Denilson. Aparição do pajé-onça no pavilhão da Bienal de São Paulo. Ação realizada na 33ª Bienal de São Paulo, 17 nov. 2018a.

_____. *Sobre a retomada da antropofagia como resistência da arte indígena*. Texto lido na Casa do Povo, São Paulo, 13 nov. 2018b.

BORGES, Sofia. *NO SOUND* [texto de apresentação do projeto]. São Paulo, Galeria Milan, 2015.

_____. A infinita história das coisas ou o fim da tragédia do um. Apresentação da exposição [texto de parede]. 33ª Bienal de São Paulo, 2018.

CALDAS, Waltercio. Os aparecimentos. Disponível em: <<http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-coletiva-detalle/5223>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Bem-vindo. In: 33bienal/sp [afinidades afetivas] 2018 mapa [folder da exposição].

GOETHE, Johann Wolfgang von. *As afinidades eletivas*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

KELIAN, Lilian L'Abbate; WEFFORT, Helena Freire. O exercício da atenção. In: *33ª Bienal de São Paulo: afinidades afetivas: convite à atenção*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018, p. 33-55.

PEDROSA, Mário. Arte culta e arte popular (1975). In: MAMMI, Lorenzo (org.). *Ensaio: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 537-550.

_____. As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz (1933). In: MAMMI, Lorenzo (org.). *Ensaio: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 25-47.

_____. Crise do condicionamento artístico (1966). In: MAMMI, Lorenzo (org.). *Ensaio: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 351-358.

_____. Da natureza afetiva da forma na obra de arte (1949). In: *Arte, forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979, p. 12-86.

_____. Discurso aos tupiniquins ou nambás (1975). In: MAMMI, Lorenzo (org.). *Ensaio: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 551-559.

_____. Mundo em crise, homem em crise, arte em crise (1967). In: MAMMI, Lorenzo (org.). *Ensaio: Mário Pedrosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 432-439.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. A atenção como prática curatorial. In: *33ª Bienal de São Paulo: afinidades afetivas: convite à atenção*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2018, p. 25-32.

Notas

* Curadora e escritora em arte. Professora colaboradora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e doutoranda do Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da UFRJ. Mestre em Artes pela UERJ. Foi gerente de conteúdo do MAR-Rio entre 2013 e 2018, onde desenvolveu também projetos curatoriais. Entre 2006 e 2015, foi editora da *Tatui*, revista de crítica de arte. Foi curadora-assistente do Programa Rumos Artes Visuais 2008/2009 (Instituto Itaú Cultural) e, entre 2008 e 2010, integrou o Grupo de Críticos do Centro Cultural São Paulo. E-mail: clarissa.diniz@gmail.com.

¹ É importante ressaltar que, ainda que a curadoria de Sofia Borges o faça, esse cruzamento entre artistas do *establishment* e *outsiders* foi o cerne de outro projeto da 33ª Bienal de São Paulo, a exposição *Stargazer II*, curada pela artista Mamma Andersson.

Texto recebido em novembro de 2018. Aprovado em dezembro de 2018.