

RESENHA

FAZ ESCURO MAS EU CANTO / RESENHA DA 34ª BIENAL DE SÃO PAULO

Curador chefe: Jacopo Crivelli Visconti

Curador adjunto: Paulo Miyada

Curadores convidados: Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi e

Ruth Estévez

Pavilhão Ciccillo Matarazzo

Fundação Bienal de São Paulo

Laura Escorel de Moraes¹

“Faz escuro mas eu canto”, verso final do poema “Madrugada Camponesa”, de Thiago de Mello (1926), apresenta o mote da 34ª Bienal de São Paulo. Publicado em 1965, o poema fala da necessidade de cultivar a esperança na chegada do dia para que se possa atravessar a noite entendida, aqui, como metáfora da resistência à ditadura militar, instaurada no Brasil em 1964. Definido antes da propagação da pandemia de Covid-19, anunciada em março de 2020, o título se refere ao sentimento de incerteza e falta de perspectiva da vida contemporânea. No caso do Brasil, é impossível não associar o título a uma situação política que encontra ressonância em outros cantos do mundo, onde o avanço de posturas fascistas promove a perseguição das atividades artísticas e culturais, assim como dos grupos minoritários. Com a propagação da Covid o escuro do título ganha novas camadas de sentido, na medida em que além do obscurantismo político se torna necessário atravessar também uma crise sanitária.

Em setembro de 2021, quando o Pavilhão Ciccillo Matarazzo finalmente abriu suas portas para a 34ª Bienal, o público encontrou o que o título prometia: um espaço ocupado por

¹ Designer, editora e pesquisadora. Graduada em Desenho Industrial com especialização em Comunicação Visual (PUC-Rio, 2001), pós-graduada em Gestão de Bens Culturais (FGV, 2017), Mestre em História da Arte (UNIFESP, 2019) e doutoranda em História da Arte MAC-USP. E-mail: lauraescorel@gmail.com. Orcid: 0000-0002-6292-102X

produções artísticas vindas de várias partes do mundo dando testemunhos de formas de resistência à tirania e de questionamento das velhas estruturas. Apresentando cerca de 1.100 trabalhos de 91 artistas, o projeto curatorial toma como referência o livro *Poética da relação*, de Édouard Glissant (1928), no qual o poeta e pensador da diáspora africana trata do trauma da escravidão, da multiplicação das diferenças culturais e suas consequências. Outra estratégia da curadoria é a organização dos trabalhos em 14 conjuntos definidos a partir de enunciados sugeridos por documentos, imagens ou objetos, vestígios do tempo que não são identificados como arte, mas dão testemunho da História. Cada um desses conjuntos recebe um título e um texto que busca aproximar o visitante das relações conceituais propostas pela curadoria. Essa proposta se reflete na arquitetura da exposição, realizada pela equipe da Andrade Morettin Arquitetos, que reúne os trabalhos em ilhas em torno dos enunciados, demarcando o espaço monumental do pavilhão de forma a acolher o visitante. É a partir dessa estrutura que se organiza o que o curador adjunto Paulo Miyada identifica, no texto do catálogo, como máquina mnemônica.

Ainda no andar térreo do pavilhão, o primeiro enunciado proposto, “Objetos do Museu Nacional”, mobiliza a memória do incêndio sofrido pela instituição, em setembro de 2018, que destruiu praticamente tudo o que constava nas coleções histórica e científica, vinte milhões de itens colecionados ao longo de dois séculos. Em torno de três objetos que, cada um à sua maneira, sobreviveram ao incêndio, a equipe curatorial reforça a ideia apresentada no título da exposição sobre a importância de resistir e seguir em frente, incorporando as mudanças como parte da vida e se empenhando nas tarefas de reconstrução. Dentre os três objetos, se destaca o meteorito Santa Luzia, encontrado em Goiás no ano de 1921. Depois de viajar pelo universo e atingir temperaturas acima de 1.000°C ao atravessar a atmosfera da Terra, o meteorito emerge intacto do incêndio que destruiu o museu. É com essa estrutura que carrega a memória do trânsito pelo universo que dialoga o trabalho de Carmela Gross (1946), *Boca do Inferno* (2020), cujo nome faz referência ao apelido do poeta Gregório de Mattos (1636). A série de 150 monotípias, que ocupa a quase totalidade da parede curva que define o espaço deste núcleo expositivo, funciona como um eco do meteorito no espaço bidimensional. Composta a partir de imagens de vulcões trabalhadas digitalmente, retrabalhadas em desenhos e transferidas para as chapas metálicas antes de imprimir a superfície final, a série de monotípias cria um enorme painel de manchas que metaboliza a indignação da artista com o Brasil contemporâneo.

Na entrada do primeiro pavimento, o segundo núcleo expositivo, “O sino de Ouro Preto”, mobiliza a memória de um objeto insurgente, que não se cala diante da opressão do Estado. A instalação em vídeo reproduz o sino da Igreja dos Homens Brancos, em Ouro Preto, Minas Gerais, e o som de suas badaladas. As únicas badaladas que soaram por toda a colônia, no dia 21 de abril de 1792, desobedecendo às ordens oficiais da Coroa que proibiam homenagens a Tiradentes, membro da Inconfidência Mineira executado naquele dia. Entre os trabalhos reunidos em torno deste segundo enunciado se destaca *Dilatáveis*, de Regina Silveira (1939). A série em vinil adesivo sobre madeira, produzida originalmente em 1981 para a pesquisa de doutorado da artista na ECA-USP, parte da apropriação de fotografias veiculadas na imprensa para criar imagens em alto contraste nas quais a projeção das sombras é distorcida de modo exagerado. Dessa maneira, a artista busca acentuar o caráter opressivo de determinados ícones da vida política e cultural brasileira, acentuando o aspecto ameaçador das promessas de felicidade, ordem e progresso feitas pela ditadura militar.

No final do primeiro pavimento se encontra o terceiro núcleo de obras, organizado em torno dos rascunhos de Hélio Oiticica (1937) sobre a instalação *A ronda da morte*. O trabalho remete ao genocídio da população negra promovido pelo Estado, pois resulta do choque vivido pelo artista ao retornar à Mangueira, depois de um período no exílio, e perceber que a maioria de seus amigos do morro havia sido assassinada ou encarcerada. A instalação inédita seria montada pela primeira vez na 34ª Bienal, mas foi suspensa por conta da pandemia. Os rascunhos manuscritos por Oiticica, no entanto, trazem para o espaço da Bienal o debate sobre a relação entre produção artística e iniciativas de denúncia da violência de Estado. É nesse contexto que se coloca o trabalho *Chiaroscuro* (2021), de Alfredo Jaar (1956). Autor de uma produção extremamente crítica, o artista chileno desenvolve um trabalho orientado pelo desejo utópico de transformar o mundo. Um trabalho que, frequentemente, rejeita o espaço da galeria se realizando no espaço das ruas. Os cartazes nas cores da bandeira brasileira empilhados ao final do primeiro pavimento estão disponíveis para o público gratuitamente, rompendo com o padrão de troca monetária do sistema de arte. O texto de Antonio Gramsci (1891) serigrafado nos cartazes lembra que “o velho mundo está morrendo, o novo demora a nascer. Nesse claro-escuro, surgem os monstros”, trecho de *Cadernos do cárcere* (1947), escrito no período em que o Gramsci esteve preso pelo governo fascista de Mussolini.

É uma mensagem que pode ser lida de modo otimista, acreditando na chegada do novo, ou reticente, como alerta acerca dos monstros que surgem nesse processo.

Ao final da rampa, que leva ao segundo pavimento, está o enunciado do quarto conjunto de obras, organizado em torno dos retratos de Frederick Douglas. Nascido em 1817, nos Estados Unidos, filho de uma mulher negra escravizada e, provavelmente, de um homem branco que não o reconheceu, Douglas tornou-se escritor, político e abolicionista. Em 1841 encomendou seu primeiro retrato fotográfico e, a partir de então, manteve o hábito de registrar a própria imagem em fotografia como uma ferramenta na luta antirracista, tornando-se a pessoa mais fotografada do século XIX nas Américas. Os trabalhos reunidos em torno deste enunciado convidam o público a refletir sobre violências do passado que ainda reverberam no presente. Ao lado desse conjunto de fotografias, apresentado de maneira quase integral pela primeira vez em uma exposição de arte, está a instalação de Arjan Martins (1960) idealizada para o vão do prédio: uma âncora cujas cordas esticadas formam um triângulo, fazendo referência ao triângulo Atlântico formado por África, Américas e Europa no período do tráfico negreiro. A instalação, montada em um espaço de grande visibilidade, funciona como lembrete de que os processos de descolonização e construção de democracias seguem inacabados.

Em “Cadernos de Carolina Maria de Jesus”, enunciado seguinte da exposição, os trabalhos se organizam a partir de manuscritos da autora de *Quarto de despejo* (1960) escritos após a publicação do livro. Estes cadernos falam da necessidade de analisar a produção da escritora em toda a sua complexidade, evitando reduzi-la a seu livro mais famoso. Os trabalhos reunidos em torno deste enunciado convidam o público a refletir sobre a mobilidade de histórias, vidas e corpos, como no caso de *Dancer of the year* (2019), de Trajal Harrell (1973). Performer que mistura referências da história da dança tradicional a movimentos surgidos em contextos populares, revelando conexões entre campos distintos das artes performáticas, Harrell convida o espectador a imaginar outras histórias da dança. *Dancer of the year* diz respeito ao sentimento de autoestima desencadeado no artista ao ser eleito dançarino do ano pela revista *Tanz*, em 2018. A performance ocorre no espaço da instalação *Dance of the Year Shop #3*, uma loja na qual Harrell coloca à venda objetos familiares de valor inestimável. Tanto na performance quanto na instalação estão presentes questões ligadas às ideias de origem,

legado, autoestima e valorização da arte. O trabalho de Harrell tensiona os limites das artes performáticas no espaço de museus e exposições.

O sexto conjunto de trabalhos da Bienal, “Dois bordados de João Cândido”, propõe seu enunciado a partir dos bordados feitos pelo líder da Revolta da Armada no período em que esteve encarcerado na Ilha das Cobras, composições delicadas e líricas que contrastam com a imagem violenta associada a líderes revolucionários. É um enunciado que enfatiza a necessidade de expressão estética mesmo diante da tragédia incontornável, e a convicção de que luta e poesia são partes integrantes da vida. É neste núcleo que se encontra o trabalho de Jota Mombaça (1991), realizado em parceria com Musa Michelle Mattiuzzi (1983). Artista cuja produção se debruça sobre as políticas de morte e silenciamento impostas aos corpos racializados ao longo do período colonial, e que seguem reverberando no presente, Mombaça questiona a ideia de luminosidade e transparência como valores positivos, associando-os aos conceitos de vigilância, exclusão e autoritarismo. Colocando em questão uma ideia presente no próprio título da Bienal, na qual ‘noite’ e ‘escuridão’ são associadas a incerteza e medo, Mombaça pesquisa o papel do escuro como meio de proteção. *2021: Spell to be Invisible*, trabalho em processo iniciado em 2019 durante o projeto *Ecos do Atlântico Sul*, é uma performance que se desenvolve em várias etapas, e na qual Mombaça e Mattiuzzi mobilizam o conceito de profecia ou feitiço. Os painéis presentes na Bienal são vestígios de uma das etapas da performance na qual, após estudar e debater alguns textos, os artistas redigem citações e pensamentos em uma enorme folha de papel para, no momento seguinte, ler as anotações em voz alta e apagá-las imediatamente. Uma prática que combina desenho e oralidade e na qual se encontram intenções de compartilhamento e proteção.

“Cartas de Joel Rufino para seu filho”, o sétimo enunciado da exposição, toma as cartas escritas nos dois anos em que o professor esteve preso pela ditadura militar brasileira como ponto de partida para a reunião de trabalhos que apontam as frestas nas estruturas que nos permitem contornar a censura ou escapar à prisão, ainda que isso só seja possível por meio da imaginação e da criatividade. Presente neste núcleo, o trabalho de Claude Cahun propõe o rompimento com uma estrutura de gênero binária, apresentando-se na Bienal por meio de uma série de fotografias. Reconhecida como um dos mais importantes autores Surrealistas, Cahun produz fotografias

que são usualmente encenadas e cuidadosamente construídas, mobilizando de forma bem humorada a noção de identidade. Referência no campo dos estudos de gênero, a artista trabalha com a ideia de metamorfose por meio de uma performance que é simultaneamente pública e privada. A presença constante de recursos como reflexos, simetrias e multiplicação de imagens indica o desejo de fugir do binarismo e do previsível.

O diálogo entre Édouard Glissant e Antonin Artaud proposto por Ana Kieffer compõe o enunciado do oitavo conjunto de trabalhos da Bienal. Uma rede de textos, desenhos e cadernos de autores aparentemente diferentes, que materializa um encontro imaginário de dois estilos de escrita que atravessaram regimes autoritários. É neste conjunto que se encontram os trabalhos *Alma no olho* (1973), de Zózimo Bulbul, (1937) e *Carta ao Velho Mundo*, de Jaider Esbell (1979-2021). Primeiro curta-metragem de Bulbul, *Alma no olho* apresenta o próprio diretor em uma sequência de situações icônicas que condensam os estereótipos da imagem do homem negro na História do Brasil. Criação sem precedentes no cinema brasileiro, o filme marca o início do compromisso de Bulbul com um cinema feito por pessoas negras, para pessoas negras. Já *Carta ao Velho Mundo*, de Esbell, é um trabalho de intervenção no livro *Galeria Delta da Pintura Universal*. Embora o original seja apresentado ao público em uma vitrine fechada que impede seu manuseio, suas páginas foram reproduzidas e dispostas em um grande painel no qual é possível observar as intervenções em desenhos e textos feitas pelo artista. Enquanto as páginas de texto são preenchidas com grafismos característicos da cosmogonia Macuxi, as reproduções de pinturas do Renascimento e do Barroco na Itália recebem intervenções verbais em forma de marginalia ou balões de quadrinhos que dão voz às personagens. A voz que surge nas imagens traz uma mensagem política que denuncia o genocídio das populações indígenas e a destruição da Amazônia, invertendo o sentido de civilização e barbárie defendido pelo discurso colonizador. Artista, escritor, curador, educador e ativista, Esbell exerceu papel central no movimento de consolidação da arte indígena contemporânea no Brasil desde 2013, quando organizou o I Encontro de Todos os Povos. O reconhecimento da 34ª Bienal como “a Bienal da arte indígena” se deve, em grande parte, à militância de Esbell que colaborou para a inclusão de artistas como Gustavo Caboco (1989), Sueli Maxakali (1976), Uyra (1991) e Daiara Tukano (1982) na exposição.

Presente em dois núcleos expositivos do terceiro andar, o trabalho de Daiara Tukano é marcado pelas visões conhecidas como *Hori*, decorrentes do uso medicinal da ayahuasca, que integram a cultura visual do povo Tukano. Artista que rejeita a categorização de seu trabalho como “arte”, assumindo-o como “mensagem” que transcende o valor estético, Daiara produz imagens que, em muitos casos, remetem a aspectos da existência invisíveis ao olhar. No décimo segundo conjunto de trabalhos da Bienal, cujo enunciado parte da dedicatória de Constantin Brancusi em um catálogo ofertado a Oswald de Andrade e Tarsila Amaral para enfatizar o quanto a arte é capaz de criar pontes entre contextos distintos, o trabalho de Daiara dialoga com o de Lygia Pape (1927). Em *Dabucuri no céu* (2021), conjunto de quatro telas suspensas com pinturas de pássaros sagrados da cultura Tukano, a bidimensionalidade é rompida pela instalação de mantos de pena no verso das telas. A instalação faz referência aos tradicionais mantos de pena da cultura indígena que deixaram de ser produzidos por conta do genocídio dos povos originários e da extinção dos pássaros sagrados, compondo um trabalho que trata de questões ligadas às experiências do sagrado e do luto. Ao lado da instalação de Daiara estão os trabalhos de Lygia Pape, artista que realiza uma revisão crítica da proposta antropofágica defendida pelos modernistas da geração de 1920, com uma produção experimental acerca das feridas coloniais. Em *Amazoninos vermelhos* (1989-2003), trabalho em lâminas de ferro e pintura automotiva, a artista parte de planos que remetem ao espaço da tela, projetando formas variadas no espaço. Trabalhadas de modo que pareçam leves como papel, as formas de ferro saltam da lâmina de base rompendo com o espaço bidimensional em uma evocação abstrata do imaginário amazônico.

O décimo quarto e último conjunto de trabalhos da exposição organiza seu enunciado a partir da cerâmica paulista, tomada como exemplo de persistência cultural do povo Tupiniquim. Mobilizando a ideia de resiliência e, dessa maneira, fechando o círculo narrativo da Bienal ao se referir aos conceitos em torno do Museu Nacional apresentados ao início da exposição, este último conjunto apresenta trabalhos como *Insurgências botânicas: Phaseolus Lunatus* (2017-2020), de Ximena Garrido-Lecca (1980). A instalação botânica na qual as sementes são plantadas em uma estrutura hidropônica faz referência ao conhecimento ancestral da cultura peruana acerca de sistemas de irrigação. Dando ênfase ao poder de transformação das coisas vivas, a instalação contrasta com a transformação

operada pelo fogo que abre a exposição, encerrando a Bienal com uma nota de otimismo.

Ainda que tenha dedicado salas ao trabalho de nomes consagrados como Antonio Dias (1944), Giorgio Morandi (1890-1964), Lasar Segall (1889-1957), Léon Ferrari (1940-2013) e Pierre Verger (1902-1996), a Bienal se concentrou em uma produção contemporânea e politicamente engajada. Ainda assim, recebeu observações da crítica especializada acerca da ausência do experimentalismo e de jovens artistas. Com um projeto curatorial que se propôs a lidar com questões como diferença e identidade, a 34^a Bienal de São Paulo buscou promover o encontro entre diferentes artistas e poéticas apostando na ruptura com conceitos como pureza, originalidade e superioridade, como meio de superar a ideologia colonial. A morte de Jaider Esbell, no entanto, ocorrida no período da Bienal e comentada por Denilson Baniwa em carta pública, traz à tona questões problemáticas acerca do sistema de arte que, mesmo quando imbuído das melhores intenções, pode acabar reproduzindo a ideologia colonial que se propõe superar.