

O QUE RESTA APÓS O ESTALO: UMA REFLEXÃO CRÍTICA DA 14ª EDIÇÃO DA BIENAL DO MERCOSUL¹

WHAT REMAINS AFTER THE “ESTALO” (SNAP): A CRITICAL ANALYSIS OF THE 14th MERCOSUL BIENNIAL

Diego da Silva Groisman
Doutorando PPGAV-UFRGS
Associado ANPAP: não

RESUMO

Este artigo analisa criticamente a 14ª Bienal do Mercosul, a partir de sua proposta curatorial intitulada “Estalo”, contextualizando-a em meio à maior catástrofe ambiental da história do Rio Grande do Sul. A pesquisa, recorte de uma investigação iniciada como Dissertação de Mestrado, examina as relações entre arte, política e sociedade, bem como os impactos locais do evento no sistema das artes em Porto Alegre. Questionam-se os limites conceituais da curadoria, a eficácia da descentralização proposta e a distância entre discurso e prática institucional. A análise sugere que a Bienal, ao privilegiar a diversidade formal em detrimento do aprofundamento crítico, enfraquece sua capacidade de resposta às urgências sociais contemporâneas.

Palavras-chave: Bienal do Mercosul; Sistema da Arte em Porto Alegre; Arte Contemporânea.

ABSTRACT

This article offers a critical analysis of the 14th Mercosul Biennial, based on its curatorial proposal titled Estalo, and contextualizes it within the largest environmental disaster in Rio Grande do Sul’s history. The research, a continuation of an investigation begun during the author’s master’s studies, explores the intersections between art, politics, and society, as well as the local impact of the event on the art system in Porto Alegre. It questions the conceptual limits of the curatorship, the effectiveness of the proposed decentralization, and the gap between institutional discourse and practice. The analysis suggests that by prioritizing formal diversity over critical depth, the Biennial weakens its ability to respond to contemporary social urgencies.

Keywords: Mercosul Biennial; Art System in Porto Alegre; Contemporary Art.

¹O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

Uma compreensão mais ampla do fenômeno artístico – e das relações interpessoais e coletivas que o atravessam – passa por uma análise crítica do funcionamento do sistema das artes, com foco em seus meandros, limites, potencialidades e brechas. A visibilidade de certa obra de arte ou de determinado artista, como os teóricos do sistema das artes asseguram, mantém uma relação de interdependência com condições favoráveis, contextuais e/ou institucionais, portanto extra-artísticas, imbricadas nessas relações. Por isso, durante o desenvolvimento da minha Dissertação de Mestrado, ao realizar uma pesquisa histórica sobre o I Congresso Brasileiro de Arte e o I Salão Pan-Americano de Arte – eventos localizados na segunda metade do século XX, e diretamente relacionados a circunstâncias locais, nacionais e de conjuntura política internacional – pude constatar as conexões existentes entre arte, cultura, política e capital. Promovidos pelo Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (IBA-RS, atual Instituto de Artes da UFRGS), no ano de 1958, com organização de Tasso Bolívar Dias Corrêa (1901–1977), seu então diretor, os eventos estavam em sintonia com tendências políticas nacionais do período, alinhadas ao Pan-Americanismo.²

Ambiciosa para o Sul do Brasil, a proposta do I Salão Pan-Americano de Arte apresentava semelhanças com a primeira edição da Bienal de São Paulo, realizada na mesma década, em 1951. Com a pretensão de realização em periodicidade bianual, o Salão e o Congresso reuniram artistas e intelectuais de todo País, além de contabilizar importantes participações internacionais, dentre as quais se destacou a comitiva uruguaia, com obras vinculadas, majoritariamente, à visualidade abstrato-construtivista. Por sua vez, o Congresso contou com a notável habilidade de articulação de Tasso Corrêa, obtendo a adesão de cerca de 400 intelectuais de várias regiões do Brasil. No evento, foram debatidas questões relativas às artes visuais, à literatura, à música, ao teatro e à arquitetura, e a máxima aspiração era aprovar a proposta de criar um Ministério das Artes, tese rejeitada pela maioria dos votantes. A partir da leitura crítica e histórica, é legítimo enxergar nestes eventos uma espécie de protótipo da movimentação que, décadas

²Formado ao final do século XIX, nos Estados Unidos, a partir da Primeira Conferência Pan-Americana (1889–1890), o Pan-Americanismo tinha como interesse geopolítico o fortalecimento de laços econômicos e políticos entre os países da América Latina, com vistas a uma projeção de poder e influência dos EUA sobre o continente.

mais tarde, gerou a realização da primeira edição da Bienal de Artes do Mercosul, no ano de 1997.³ Com o desenvolvimento desta pesquisa, possibilitou-se uma compreensão das convergências entre arte e política, assim como a análise da importância do debate acerca do lugar da arte na sociedade brasileira, questão abrangente que não se encerra no âmbito exclusivo daquele momento ou da produção artística, da reflexão histórica, teórica e crítica.

Dando sequência aos questionamentos formulados na Dissertação, este artigo foi elaborado a partir de um recorte de uma pesquisa mais ampla, que está sendo realizada como Tese de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS.⁴ Estudo esse que propõe uma análise crítica e pontual sobre os impactos e reverberações que a presença da Bienal do Mercosul gera no sistema das artes local. Interessa investigar as conexões, interferências e ruídos com a cidade-sede, tomando por base, especialmente, aspectos da curadoria e da produção do evento.

Desde a sua origem até 2025, a Fundação Bienal do Mercosul tem apresentado significativas variações entre os resultados de suas proposições. Chegando à sua mais recente edição, enfrenta um contexto de múltiplas crises no mundo – políticas, econômicas, institucionais e climáticas –, incluindo-se aí as críticas ao próprio modelo bienal e à sua validade na contemporaneidade, cenário localmente agravado pela maior catástrofe ambiental da história do Rio Grande do Sul, ocasionada pelas enchentes que tomaram o estado em 2024.

Sobre os principais questionamentos ao formato bienal, pensado de forma mais abrangente, estão aqui, resumidamente listados, e relacionados: 1) à efetiva descentralização epistemológica e estética do formato, mesmo quando as mostras são realizadas fora do eixo Europa-Estados Unidos; 2) ao caráter midiático do evento, com predomínio de trabalhos de impacto sensorial, com forte apelo visual, em detrimento de práticas artísticas experimentais, processuais ou socialmente engajadas; 3) ao sistema de financiamento da mostra, dependente do capital

³Sobre essa hipótese, ver anais do Congresso Brasileiro de História da Arte (CBHA), 2024, no qual apresentei a comunicação intitulada “I Salão Pan-Americano de Artes e I Bienal do Mercosul: convergências e revisões historiográficas” (no prelo).

⁴Pesquisa com previsão de defesa no segundo semestre de 2026.

privado e das leis de incentivo, com possível comprometimento da autonomia curatorial e consequente enfraquecimento do potencial crítico da arte; 4) à desconexão com especificidades socio-históricas e políticas das localidades onde ocorrem; e, por fim, 5) à saturação do modelo, dada a inflação de eventos semelhantes, com desgaste e repetição de fórmulas. A esses pontos, que interferem na percepção da Bienal também em âmbito local, são somados outros, formulados de maneira mais circunscrita à realidade da Bienal realizada em Porto Alegre e que aparecem sistematizados ao longo deste artigo.

Sob o genérico título “Estalo” e curadoria geral de Raphael Fonseca (Rio de Janeiro, 1988), a 14ª Bienal do Mercosul ocupou 18 espaços, sendo 17 na capital Porto Alegre e um na cidade vizinha de Viamão, entre 27 de março e primeiro de junho de 2025, reunindo 77 artistas de diferentes partes do mundo, distendendo (ou mesmo dissolvendo) o conceito de “Mercosul” que intitula o evento.⁵ A escolha de Fonseca para o comando da curadoria deu-se no contexto da eleição do seu nome entre as 100 personalidades mais influentes das artes visuais em 2023 e 2024, na lista da *ArtReview*. Atualmente, o curador responde pela área de arte moderna e contemporânea latino-americana do Denver Art Museum, nos Estados Unidos. Integrando a equipe de curadores, os adjuntos Tiago Sant’ana (Santo Antônio de Jesus, 1990), Yna Jimenez Suriel (La Vega, República Dominicana, 1994) e na assistência de curadoria, Fernanda Medeiros (Uruguaiana, 1989). Ainda fazendo parte do time curatorial, à frente do Educativo, Andrea Hygino (Rio de Janeiro, 1992) e Michele Zgiet (Porto Alegre, 1981); e no comando dos Programas Públicos, Anna Mattos (Cabo Frio, 1993) e Marina Feldens (Porto Alegre, 1994).

Durante o lançamento desta edição, em coletiva para a imprensa e convidados, em novembro de 2024, Fonseca destacou que quase a totalidade da equipe curatorial era formada por profissionais pertencentes à chamada geração Millennial (ou geração Y), isto é, por pessoas nascidas entre os anos de 1981 e 1996, que testemunharam a transição do analógico para o digital. Embora a constatação não tenha sido explicitamente apresentada em tom laudatório, a ênfase na juventude da

⁵Em Porto Alegre, os locais foram: Casa de Cultura Mario Quintana; Centro Cultural Vila Flores; Cinemateca Capitólio; Espaço Força e Luz; Estação Cidadania Lomba do Pinheiro; Estação Cidadania Restinga; Farol Santander; Fundação Ecarta; Fundação Iberê Camargo; Goethe-Institut; Instituto Ling; Museu de Arte Contemporânea do RS (MAC-RS); Museu de Arte do RS (MARGS); Museu do Hip Hop; Museu do Trabalho; Pop Center; e Usina do Gasômetro. Em Viamão, a mostra ocorreu na Fundação Vera Chaves Barcellos.

equipe revelou uma aposta intencional na renovação dos discursos e práticas curatoriais, bem como uma busca de afinidade com o dinamismo cultural da atualidade, por sua vez evidenciado pelas rápidas formas de comunicação e relacionamento possibilitadas pelas redes sociais. Da mesma forma, constata-se uma sintonia com as linguagens artísticas mais contemporâneas, presentes em grande escala na mostra, como videoarte e videoinstalação. Além do fator etário, critérios étnicos, de gênero, orientação sexual – que caracterizam as chamadas minorias sociais – influenciaram a seleção da equipe, composta na definição de Fonseca por “pessoas da classe trabalhadora”. Em uma análise semiótica da foto de divulgação da curadoria da 14ª edição da Bienal do Mercosul (imagem 1), percebe-se uma possível tentativa de embaralhamento do organograma da mostra, com uma ocupação equilibrada da equipe pelo espaço, de modo horizontal, com o curador-chefe, Raphael Fonseca, simbolicamente posicionado mais atrás na imagem. Notam-se também aproximações com a fotografia de apresentação da 36ª Bienal de São Paulo (imagem 2), chamando a atenção, em ambas, um posicionamento ensaiado dos curadores.



Imagem 1. Equipe curatorial da 14ª Bienal do Mercosul: da esquerda para a direita: Fernanda Medeiros, Michele Zgiet, Marina Feldens, Tiago Sant’ana, Andrea Hygino, Raphael Fonseca, Anna Mattos e Yna Jimenez Suriel. Foto de Thiéle Elissa | Fundação Bienal do Mercosul



Imagem 2. Equipe curatorial da 36ª Bienal de São Paulo, da esquerda para a direita: Keyna Eleison, Alya Sebti, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Henriette Gallus, Anna Roberta Goetz e Thiago de Paula Souza. Foto de João Medeiros | Fundação Bienal de São Paulo.

Originalmente prevista para setembro de 2024, a *última* Bienal teve sua abertura postergada para cerca de seis meses após a data inicial, em virtude dos efeitos das cheias, com danos extensivos a importantes equipamentos culturais da capital, ocupados pela mostra, como o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, o Farol Santander, a Casa de Cultura Mario Quintana e o Museu do Trabalho, por exemplo. Ainda bastante vinculada à catástrofe climática na memória coletiva de Porto Alegre, somando-se a isso o fato de que a Bienal anterior assumiu um diálogo com a pandemia, a partir da tríade conceitual “Trauma, sonho e fuga”, a 14ª ganhou uma definição do seu curador-chefe a respeito da proposição curatorial que guiaria a edição, em entrevista concedida à *Revista Arte Brasileiros*:

Então, mesmo lidando com uma tragédia dessas proporções, eu não gostaria que a Bienal do Mercosul se transformasse, digamos assim, na “Bienal da Enchente”, que a gente literalizasse a tragédia das enchentes em obras artísticas. Até porque, por mais que a arte possa dar conta das questões que perpassam a existência humana, fazendo um trabalho que monumentaliza, um trabalho que usa imagens documentais, enfim, essas obras seguem sendo trabalhos que se referem à tragédia, mas não conseguem e nunca vão conseguir dar

conta da dor, do luto, da perda que as pessoas sentiram e sentem.⁶

Tal posicionamento, embora possa receber eco entre pares, e fazer sentido de um ponto de vista estritamente teórico e curatorial, expressa certa insensibilidade em relação às dimensões efetivas da maior catástrofe climática que atingiu o estado, com severas consequências humanitárias e colapso urbano para a cidade sede do evento.⁷

Tendo em vista o elevado valor monetário concentrado para a realização da mostra e a gravidade da situação, torna-se especialmente criticável a tímida aparição do tema na abordagem curatorial, negligente – ou omissa –, que demarca de forma eloquente uma considerável distância entre o campo da arte e a vida social. Sendo um megaevento como este, um fórum vivo que oportuniza debates e estímulo ao pensamento crítico, a partir do contato sensível com proposições artísticas, a lacuna revela um posicionamento curatorial, mas também institucional. Em texto crítico, as pesquisadoras Bruna Fetter e Fabrícia Jordão assinalam que ignorar ou desconsiderar o “trauma coletivo da enchente de 2024, ainda vivo na população local”, que atingiu também considerável parcela dos espaços ocupados pela Bienal, “não encontra razoabilidade”. As autoras ponderam sobre a ambígua participação do trabalho do artista Felipe Veeck, *Projeto Descaso*: “A presença desse trabalho [...] seria um aceno solidário ou um estalo, um dar de ombros para uma realidade que supostamente já se transformou?”⁸ A respeito das discretas relações entre temas tidos como espinhosos, porém de necessária abordagem, a pesquisadora Gabriela Motta percebe que

[...] o deslocamento radical entre reflexão e entretenimento, onde se pressupõe que o público não quer problemas, reafirmando-se a falsa ideia de que se questionar não pode

⁶Fonte: Revista Arte Brasileiros. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/nao-vai-virar-a-bienal-da-enchente/>. Acesso em: 12 de junho de 2025.

⁷As enchentes de 2024 no Rio Grande do Sul afetaram entre 418 e 478 municípios, resultando em aproximadamente 184 mortes, 108 desaparecidos, e mais de 2 milhões de pessoas atingidas direta ou indiretamente. Estima-se entre 68.500 e 80.000 pessoas em abrigos e até 580.000 desalojados. Os dados foram compilados a partir de fontes oficiais e jornalísticas: DEFESA CIVIL DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Boletim diário – Situação das enchentes. Porto Alegre: Governo do Estado, 2024. Disponível em: <https://defesacivil.rs.gov.br>. Acesso em: 10 junho de 2025.

⁸Fonte: Revista Select, junho de 2025. Disponível em: <https://select.art.br/eu-estalo-tu-estalas-nos-estalamos-a-14a-bienal-do-mercosul-entre-o-brat-e-o-cromaqui/>

ser prazeroso. Então, o espaço transitório aqui esboçado é o terreno onde proliferam as bienais de arte. (MOTTA, p. 24)

Tomando partido da abrangência do conceito “Estalo”, Fonseca defende que a amplitude do termo abre-se a diferentes leituras e interpretações, de modo que

Cada pessoa pode “estalar” a palavra de maneiras diversas. Não é uma Bienal que aponta para uma única direção. É como um asterisco que indica múltiplos caminhos”.⁹

O curador-chefe afirma que o conceito da mostra surgiu de maneira despretensiosa, podendo “ser o nome de uma canção, de uma banda, de uma festa, de um seriado ou de um filme”, distanciando-se, deste modo, de títulos recorrentes no âmbito da arte contemporânea “muitas vezes escaldados em elitismos, em piadas internas para especialistas” e que parece ter “pouca preocupação em abordar um público não-especializado e educado em sua suposta especificidade”.¹⁰

O conceito “Estalo” soa pertinente do ponto de vista formal e poético, com abertura à polissemia da palavra; pode-se questionar, contudo, em que medida esta escolha não se revelou frágil, ao não inserir ou tensionar elementos da realidade, tornando-se um conceito tão amplo e distendido, a ponto de provocar rasuras e fendas na articulação de diferentes trabalhos e mostras apresentadas de modo disperso, com tênue coesão entre as partes. Em outras palavras, se “Estalo” pode abranger todo trabalho artístico que pretenda realizar uma transformação no mundo, ou uma modificação na percepção do público, fica difícil compreender a especificidade conceitual, de pensamento e de crítica pretendidas pela equipe curatorial para esta edição da Bienal. Se o tema reúne, como informa o texto de apresentação, a integração temporária de “artistas de contextos e interesses contrastantes, sendo a dissonância de seus estalos existenciais a força motora para a reflexão por parte do público”¹¹, é válido questionar quais os critérios e qual o cerne curatorial da mostra. Tal imprecisão parece se confirmar em fragmento do sucinto texto de apresentação:

⁹<https://www.sp-arte.com/editorial/o-estalo-de-raphael-fonseca-na-bienal-do-mercosul>. Acesso em 13 de junho de 2025.

¹⁰Fonte: Catálogo da 14ª Bienal do Mercosul, 2025.

¹¹“Eu estalo, tu estalas, nós estalamos”, texto de Raphael Fonseca, Tiago Sant’Ana, Yna Jiménez Suriel e Fernanda Medeiros, que integra o Catálogo da 14ª Bienal do Mercosul, 2025.

Sendo esta edição um elogio ao constante movimento que atravessa nossas vidas e as formas como lidamos com as imagens, nada mais justo que a seleção de artistas e obras apontem para direções contrárias. Queremos inventar mundos junto com o público, improvisar até o amanhecer e o cansaço chegarem.

A limitada profundidade conceitual também se notabiliza quando o procedimento de criação curatorial foi elucidado:

Mais do que um título, a noção de “estalo” e sua relação com o som propagado no espaço é também uma boa imagem de como foi nosso trabalho criativo: um convite levou a outro, convocando um a um; e, assim, como um bando de crianças brincamos coletivamente de montar um quebra-cabeças, onde, felizmente, sempre faltaram e faltarão peças.

Para englobar tão variadas proposições, o conceito de “Estalo” foi acrescido de palavras ou frases que intitularam cada uma das mostras que compõem a edição.¹² Sobre este grande guarda-chuva conceitual, sem uma articulação robusta, como produto, a edição cedeu à tentação de valorizar a variedade em si, com prejuízo a uma elaboração reflexiva e estruturada de um conceito. Desse modo, o que se viu foram mostras com trabalhos instigantes, sem, porém, uma integração como um todo.

Esta edição foi apresentada ao público como a mais descentralizada, por incorporar, pela primeira vez, instituições como as Fundações Ecarta e Vera Chaves Barcellos, as Estações Cidadania da Restinga, na Zona Sul da capital, e da Lomba do Pinheiro, na Zona Leste; e ainda o recente Museu da Cultura Hip Hop RS, na Zona Norte, criando uma experiência de visita que exige alta disposição de tempo e condições de deslocamento do público. Em matéria publicada pelo jornal da

¹²Casa de Cultura Mario Quintana: um estalo que parece um asterisco, bem esparramado; Centro Cultural Vila Flores: uma solução prodigiosa para um barulhento problema; Cinemateca Capitólio: o som da língua no céu da boca; Espaço Força e Luz: o dilatar das pupilas; Estação Cidadania Lomba do Pinheiro: a cor que caiu do céu; Estação Cidadania Restinga: num piscar de olhos, tudo se reinicia; Farol Santander: uma televisão fora do ar chiando de madrugada na sala; Fundação Ecarta: essas pedras que fazem dos penhascos unidades de tempo; Fundação Iberê Camargo: em um estalar de dedos, você acordará de um sono profundo; Fundação Vera Chaves Barcellos: objetos no espelho podem estar mais próximos do que parecem; Goethe-Institut Porto Alegre: na batida desse som ke você me konkistou; Instituto Ling: o estalo do chão de madeira da minha casa que vem com o calor do verão; Museu da Cultura Hip Hop RS: as marcas do prazer gravadas em uma playlist; Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS): um estalo que parece um asterisco, bem esparramado; Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS): o deslizar dos grãos de areia no fundo de uma amпуlhetta; Museu do Trabalho: passatempo; Pop Center: as luzes se apagam, mas a festa não termina; Usina do Gasômetro: faisca.

UFRGS, Fonseca afirmou que a curadoria nesses locais buscou estabelecer vínculos com o cotidiano das comunidades, ressaltando, em sua fala, a relevância da presença de integrantes advindos das periferias, como um fator determinante para a inclusão destes espaços. Ao justificar a decisão com a afirmação de que uma parcela da população desses bairros não iria ao centro para ver a Bienal, o curador corrobora uma perspectiva ambivalente que, apesar das pretensões inclusivas, revela-se descolada da realidade, visto que esta edição sofreu reduções drásticas nos recursos para transporte de escolas e grupos às exposições centrais. A contradição compromete a efetividade da proposta de descentralização e torna ainda mais evidente certa distância entre o discurso curatorial e os acontecimentos reais. Além disso, pouco se explica sobre quais experiências estéticas, ou processos de sensibilização nas regiões periféricas, estavam entre os impactos pretendidos. Levar arte às periferias, neste contexto, mesmo que revestido por um discurso com vistas à democratização de acesso aos bens culturais, corre o risco de reiterar uma noção de inserção cultural tutelada e artificial, na qual as populações são mantidas em seus lugares simbólicos e geográficos, sem que as estruturas hegemônicas de produção e circulação da arte sejam afetadas. A respeito do espaço Estação Restinga, como ilustração, cumpre observar as condições em que o trabalho *Passe Livre*, uma impressão digital sobre papel, do artista Felipe Veeck, encontrava-se nas últimas semanas de Bienal, com parte considerável deteriorada (imagem 3).



Imagem 3. Instalação na Estação Cidadania Restinga, mostrando as más condições da obra *Passe Livre*, do artista Felipe Veek.

Talvez esse seja um indício que ajude a explicitar as distorções entre o discurso curatorial e os fatos, revelando algum grau de negligência em relação aos cuidados com a expografia e respeito aos visitantes. Ainda que a proposta de levar a Bienal aos mais diversos pontos da cidade e da região encontre respaldo em críticas históricas, relacionadas à ideia de que a concentração das mostras representa uma restrição dos públicos, o gesto simbólico de instalar duas ou três obras, por si, não parece representar uma abertura de acesso cultural significativo. Na verdade, evidenciou-se que a fruição artística ficou comprometida por aspectos estruturais significativos, como a qualidade das montagens, notáveis de certo descuido, perceptíveis na iluminação inadequada de algumas obras, nas paredes com pinturas mal finalizadas e na displicência com acabamentos em geral (imagens 4, 5 e 6).¹³ Faz-se necessário ponderar que a enxuta equipe de produção desta edição precisou enfrentar a árdua missão de montar as mostras em 18 espaços, muitos dos quais geograficamente afastados entre si, com a montagem iniciada apenas alguns meses após as cheias e seus efeitos trágicos, o que certamente gerou sobrecargas

¹³É importante salientar que algumas questões de produção foram ajustadas após os primeiros dias da abertura da mostra, como melhorias na pintura das paredes e nos acabamentos.

de trabalho aos profissionais responsáveis, justificando grande parte das falhas processuais.

Assim, a descentralização, executada sem planejamento e investimento equitativo estendido a todos os profissionais envolvidos, como montadores, técnicos e produtores, teve como resultado uma mostra dispersa, que ofereceu desigualdades de experiências aos visitantes; de modo que, as exposições mais bem executadas foram justamente aquelas exibidas em instituições situadas na região mais central, como Farol Santander, Margs e Fundação Iberê Camargo.



Imagem 4. Paredes mal finalizadas na obra *Bússola*, da artista Nicole L'Huiller, instalada na Casa de Cultura Mario Quintana, um dos espaços de maior visibilidade da mostra.



Imagem 5. Obra de Felipe Veek, *Projeto Descaso*, exposta na Casa de Cultura Mario Quintana, sem a substituição das luminárias existentes por *spots* adequados para iluminação da obra.



Imagem 6. Sala expositiva na Fundação Ecarta, na qual evidencia-se o mau acabamento do adesivo que deveria bloquear totalmente a luz externa.

O predomínio das telas, coerente com a bem-sucedida trajetória de Fonseca no Sesc VideoBrasil, trouxe produções provocativas, dentre as quais, destacam-se os vídeos do artista iraniano Firas Shehadeh, *Como um evento em um sonho sonhado por outro - Insomínia*, apresentado na Fundação Vera Chaves Barcellos; da chinesa

Tang Han, *Vento em Expansão: previsão*, presente na Ecarta; e a videoinstalação *Situações Silenciadas*, do artista de Hong Kong Samson Young, exposto na cinemateca Capitólio. A ausência de recursos básicos para o conforto do público, entretanto, como bancos em quantidade suficiente (imagem 7) e a informação nas legendas sobre o tempo de duração das obras, comprometeu a experiência. Sendo a linguagem dos vídeos muitas vezes hermética, coube à equipe de mediadores possibilitar o acesso mais amplo dos públicos. Também é necessário observar que a elogiável iniciativa de integrar teóricos da região ao evento, a partir da produção de legendas sobre as obras, ficou prejudicada pela escolha da altura de instalação, tamanho de impressão dos textos e baixa iluminação, o que afastou parte do público da leitura (imagem 8).



Imagem 7. Sala de projeção de vídeo no Farol Santander com apenas um banco, em um espaço de grande circulação de pessoas.



Imagem 8. Visitante espontâneo tentando ler a legenda da obra, impressa em letras muito pequenas e sem iluminação específica. Esta imagem foi feita na Fundação Ecarta, mas o mesmo problema se repetiu ao longo de diversos espaços.

Em relação à acessibilidade, um dos mais evidentes entraves da edição, além da dispersão geográfica que dificultava uma visão do evento em sua completude, por exigir disposição física e financeira, espaços como a Fundação Ecarta e a Fundação Vera Chaves Barcellos eram, parcialmente, inacessíveis ao público cadeirante ou com baixa mobilidade. Ainda se percebe a falta de itens básicos para pessoas com deficiência como textos em braille, audiodescrição e materiais informativos destinados a indivíduos com baixa visão. Levando em conta a internacionalização do evento, a não disponibilização dos informes em outras línguas, como espanhol e inglês, também é visto como ausência significativa. Desse modo, parte do público foi lesada em sua expectativa de contato pleno com as obras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em âmbito local, a Bienal do Mercosul é responsável pela mais ampla mobilização cultural, econômica e artística de distintos agentes do sistema das artes em um período relativamente curto de duração, com o agenciamento, formação e

profissionalização de artistas, coletivos, teóricos, curadores, historiadores da arte, produtores, montadores, educadores, jornalistas e demais profissionais, cuja atuação forma e fomenta a megaexposição. Além disso, por seu caráter momentâneo e por não ter uma sede expositiva própria, constante em suas diferentes edições, condiciona-se a ser realizada em variados espaços, abrangendo e adaptando-se a museus, centros culturais, galerias, espaços independentes e demais localidades, coexistindo, em sua vigência expositiva, com as diversas lógicas internas estruturantes destas instituições, e com fatores limitantes, como a própria estrutura arquitetônica de antemão dada, com suas potencialidades e constrangimentos. Desse modo, a cada edição, o evento integra-se a esta complexa rede, como um elemento estranho, com marcante e explosiva aparição, e com circunstancial, ainda que intensa, interlocução com o campo artístico e com os públicos visitantes das mostras.

O enfoque deste artigo esteve mais atento às fragilidades e limites que desafiaram esta edição, mas não há dúvidas de que a mobilização que as mostras que compunham “Estalo” tem virtudes, dentre as quais a realização de um Programa Educativo que contou com uma equipe de mediadores diversa e atuante, a interlocução entre artistas em início de trajetórias em um evento de projeção internacional, o encontro de uma cidade ainda ressentida com os efeitos destrutivo das águas. Pode-se citar, ainda, a iniciativa dos Programas Públicos, que genuinamente buscou constituir um vivo diálogo entre o evento e a comunidade, com a promessa de um novo modo de vivenciar a Bienal, a partir de dinâmicas diversas da experiência de lazer na capital. A escolha por apresentar um texto com críticas mais agudas, contudo, é no intuito de abrir um debate que visa a colaborar para que edições futuras possam ser estabelecidas com maior força e, principalmente, em relação mais estreita com a cidade.

A metáfora do “estalo” foi reveladora de uma intenção progressista em termos de discurso e, embora tenha sido feito o voto de uma curadoria sensível ao inesperado e aos afetos, a realização da proposição encontrou limites significativos. A inovação curatorial, vinculada à juventude dos curadores e aliada a um conceito aproximado da cultura *pop*, esbarraram em problemáticas estratégias de acessibilidade e

diálogos mais adensados com os visitantes, com respeito à criticidade e potencial político dos trabalhos.

Com o final da edição, o que restou foi, por um lado, uma saturação gerada pelo exagero de estímulos e, por outro, poucas memórias, dada a predominante superficialidade de abordagem. O próprio catálogo da mostra, peça fundamental para registro e memória, teve o projeto gráfico marcado pela sobreposição de textos e imagens, tornando difícil a legibilidade do documento que, pouco fiel à expografia, acaba comprometendo sua função primordial de informar, documentar e oferecer uma leitura crítica.

Talvez tenha faltado ao estalo aquilo que se exige da arte contemporânea, sob a ameaça de torná-la apenas uma excrescência: envolvimento, aprofundamento e responsabilidade com o mundo. Apesar dos méritos pontuais, a 14ª edição da Bienal do Mercosul evidenciou uma distância entre discurso institucional e experiência concreta dos públicos. Fixada ao presente, a exposição parece ter olhado pouco para a sua trajetória pregressa e deixado raros legados para o futuro.

Referências

FONSECA, Raphael. In: HYGINO, Andréa; ZGIET, Michele; BRAGA, Nathan (Orgs). *Estalo: jogo roleta: material educativo: 14ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. 1 ed. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2025.*

MOTTA, Gabriela. *Entre olhares e leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Instituto de Artes (UFRGS). Porto Alegre, 2005.

Notas