



Fig. 1: Gervane de Paula, Arte aqui eu mato, 2017. Óleo sobre madeira e colagem. 100 x 88 cm. Foto: Afonso Medeiros.

ARTIGO

36ª BIENAL DE SÃO PAULO – DAS TRAMAS COMO PRÁTICA

AFONSO MEDEIROS
ABCA/PARÁ

RESUMO: Este artigo explora os paradoxos do modo expositivo escolhido pela curadoria da 36ª Bienal de São Paulo, tensionando as relações entre autorias e audiências e entre individualidades e coletividades, evidenciando a criação de tramas como um dos eixos da mostra. De permeio, analisamos sucintamente as obras de Otobong Nkanga e Gervane de Paula.

PALAVRAS-CHAVE: 36ª Bienal de São Paulo; arte contemporânea; relações palavra-imagem.

ABSTRACT: This article explores the paradoxes of the exhibition mode chosen by the curators of the 36th São Paulo Biennial, highlighting the tension between authorship and audiences and between individualities and collectivities, emphasizing the creation of textures as one of the exhibition's central themes. In between, we briefly analyze the works of Otobong Nkanga and Gervane de Paula.

KEYWORDS: 36th São Paulo Biennial; contemporary art; word-image relations.

Logo na entrada do pavilhão, uma moça simpática, que parecia atuar como segurança, desejou-me “bom passeio”. Passear era justamente o que pretendia, pois não estava ali por dever de ofício, nem o de crítico, nem o de esteta, muito menos o de professor/pesquisador. No máximo, pretendia evitar os calos da retina. Estava, portanto, disposto à entrega, mas logo cometi um ato falho: as autorias cifradas longe das obras e as plantas baixas me irritaram. Próximo a uma ou outra obra, havia QR code, mas eu odeio expografias que me obrigam a enterrar a fuça numa tela de celular. Entendi que a proposta era mesmo de viandante, mas sem eira nem beira. E eu quase nunca apelo aos universitários – digo, mediadores/monitores – quando quero flunar.

Já de cara, percebi que as paisagens sonoras de algumas obras interferiam em outras. Num dado momento (no segundo andar), o sonoro parecia dominar todo o ambiente, indistintamente – e olha que estou em franco processo de surdez. Soube posteriormente (lendo o catálogo) que “será dada uma ênfase especial a práticas sonoras”, mas ainda

assim fiquei sem saber se as mútuas interferências eram intencionais ou incidentais. De qualquer maneira, aquele *mix* de sons me remeteu ao caos sonoro da urbe, com seus parques incluídos. No mais, há (me parece) uma tentativa de enredar a autoria individual na coletividade.

A celeuma em torno da dificuldade em acessar referências sobre as obras e os artistas expostos nesta Bienal curada pelo camaronês (residente em Berlim) Bonaventure Soh Bejeng Ndikung (1977) continuou rendendo nas redes sociais. De um lado, há quem alegue que a contextualização e a mediação foram prejudicadas. De outro, há quem defenda que tal dificuldade de acesso (i)mediato desobriga o fruidor de amarras técnicas e conceituais, liberando-o para uma percepção mais fluida, mais emotiva, menos tolhida pela palavra. Insinuando-se entre as duas posturas, a velha querela sobre as relações entre palavra e imagem ou sobre qual linguagem serve de bengala à outra.

Ora, a própria curadoria da Bienal (pensada sobre a “humanidade como

um verbo”, segundo Bonaventure) tem referências literárias como pontos de entrada: Conceição Evaristo, René Depestre, Patrick Chamoiseau e Édouard Glissant. Dentre eles, encontra-se o mote “nem todo viandante anda estradas”, retirado do poema *Da calma e do silêncio* de Conceição Evaristo (1946). Trata-se de uma ode ao vagar interior, alusão ao ato de mastigar sem pressa, para penetrar nos “mundos submersos” onde “só o silêncio da poesia penetra” (Evaristo, 2021). Poetizando, Evaristo convoca à experiência estética. Entretanto, no contexto expográfico contemporâneo de massa, o “vagar interior em mundos submersos” é praticamente uma impossibilidade, exceto para aquele que “vigia, catando a poesia que entornas no chão” (Buarque, 1981). Ou seja, se o viandante não está acostumado a praticar esse “catar poesia” nos descartes do cotidiano, nem mil páginas de evocações memorialistas sobre madalenas degustadas na infância resolvem.

A questão talvez seja como traduzir palavras que evocam imagens (Evaristo) em imagens que evocam palavras

(curadoria) sem perda de poeticidade – operação complexa na medida em que a arte (como a filosofia) também tem seus vocabulários intraduzíveis. Embora devêssemos descartar uma tradução intersemiótica em termos literais na proposta curatorial, o letramento literário continua perpassando toda a Bienal na medida mesmo em que foi dividida em “capítulos”. E, vejam, não estou aqui propugnando aquela discussão boba sobre “o livro é melhor que sua versão cinematográfica” (ou vice-versa). Toda tradução intersemiótica, no campo poético, deve admitir (re)criações – para lembrar Julio Plaza, Octavio Paz e Haroldo de Campos –, até porque, como nos diz Barbara Cassin (1947), o “intraduzível é o que não cessa de se traduzir” (Cassin, 2018). Se isso é verdade na tradução entre línguas, também o é entre linguagens. É nessa medida que acho (só acho) que a ocultação (ou o disfarce, ou a diluição) da autoria não faz sentido, exceto se concordarmos com Barthes (1987, p. 50), para quem (em certa literatura) “é a linguagem que fala, não o autor”. Embora deixe o fruidor

livre para os fluxos e refluxos de seu próprio vocabulário para construir (des)enredos, se sonega a possibilidade de acesso ao (con)texto do próprio artista – o diálogo restringe-se ao contato entre fruidor e obra. Ou seja, a obra é teleologia em si mesma e não necessariamente (ou exclusivamente) chave interpretante posta entre produção e recepção estética. Ao fim e ao cabo, entendo que são escolhas curatoriais entre formas de sentimento e formas de entendimento, tendo a imaginação como tear; mas insisto que, tanto sob o ponto de vista da autoria quanto da curadoria, as interseccionalidades seriam bem-vindas na medida em que podem revelar múltiplas camadas de intersemiose que se provocam e se abrem mutuamente, ou, pelo menos, se disponibilizam para a conexão com vocabulários outros – e a referência tem tudo a ver com isso. No fundo, toda curadoria pratica um jogo de esconde-esconde em alguma medida.

A propósito, se eu não soubesse que Gervane de Paula nasceu e vive em Cuiabá e, portanto, numa fronteira conflituosa pelo domínio da terra,

tudo o que me restaria, enquanto fruidor afogado numa produção massiva de imagem, seria um repertório difuso sobre os signos mundiados da floresta, do tipo evidenciado por um Globo Repórter. Ou seja, há uma escrevivência do artista que apela à escrevivência do fruidor (ou vice-versa), particularmente daquele que não se quer inebriado pela hiperinflação sígnica. Há uma (co)moção que, ainda que a obra seja considerada aberta, torna-se opaca se se desconsidera a produção primeira do sentido, aquela conferida pelo próprio contexto visual/ambiental do artista. Portanto, estou falando de construção de ambiências para conectar ambiências/vivências prévias. Se essa possibilidade de conexão não for considerada, continuaremos assombrados por aquele descredenciamento platônico do artista, do artista que supostamente “não sabe o que diz”.

Diria que esta é a bienal das tramas e, por isso mesmo, um convite ao tátil, nem que seja aquele do olhar. Além das tramas sonoras (propositais ou não), há muitas tessituras. O fato de as obras de alguns artistas estarem

expostas em distintos “capítulos” também reforçou em mim essa ideia de trama, de urdidura, de teia. Ou mesmo à gastura conceitual do rizoma. Ou, ainda, de um jogo cortazariano de amarelinha – em entrevistas, Bonaventure se referiu a “fractais” e “estuários”, o que reforça tecimentos.

Um exemplo de conjugação de múltiplas vozes é a obra da nigeriana Otobong Nkanga (1974). A artista explora vários meios (performance, fotografia, desenho, instalação, vídeo etc.), com estudos universitários na Nigéria, na França e na Holanda e exposições e residências nos EUA, na Europa, na África e na Austrália. Nkanga reside na Bélgica (Antuérpia) e já expôs no MoMA e na Tate. Atenta às ambiências e, sobretudo, ao lugar que o humano ocupa nelas, sua obra toca na exaustão extrativista sem, contudo, descurar das formas de pertencimento e seus paradoxos (de poder e conflitos) nas colonialidades tardias. Nkanga é “escultora do fluxo, do processo, da metamorfose” – disse Carolyn Christov-Barkargiev (Diretora Emérita, Castello di Rivoli, Itália), por ocasião do Prêmio Nasher 2025,

conferido à artista.

Esparsas nas paredes de fundo dos três andares, Nkanga apresenta tapeçarias da série *Desenterrado* (*Unearthed*, 2021), configurando ambiências que ora parecem da água, ora da terra, ora das margens entre uma e outra; ora das superfícies, ora das profundezas desses elementos. Imensas, fabulosas, brocadas em nuances, essas tapeçarias são tecidas com fios naturais e artificiais – o que, por si só, já conota a mão do humano interferindo e transformando ecossistemas. O que aqui e ali parecem corais, também parecem cascatas de fogo e lembram, na cor e na trama, as vestimentas de corais de obás. Aqui e ali, flutuam pedaços de corpos, ou melhor, braços que parecem pedaços de manequins ou de bonecos ou ex-votos – coisas que remetem à fratura, ao desmembramento, à amputação, à prótese e à impossibilidade de enterro. Em duas obras a rede de pesca é onipresente, servindo de enredo e de tentáculo, de alusão ao modo humano de extração violenta e indistinta e, ao mesmo tempo, a métodos e estratégias de sobrevivências ancestrais.

Ora, a artista poderia ter deixado a matéria em estado quase bruto (como em outras de suas obras não expostas nesta Bienal), mas prefere a transformação, escolhe entre as muitas possibilidades da fiação – o fio já é natureza transformada pelo humano. Nesse (literalmente) desfiar da matéria para tramar paisagens oníricas ou quase surreais, delicadezas são urdidas com uma paciência quase nipônica – por algum motivo que ainda não sei precisar, lembrei de Hiroshige, de Hokusai e das chamadas “estampas de brocados” (*nishi-e*). Ou, ainda, as técnicas de bordado do kimono. Também é possível conectar *Desenterrado* com tradições tecidas na própria Europa – os Gobelins que o digam.

De qualquer maneira, Otobong Nkanga nos enreda em suas sutilezas técnicas e de representação, fiando significados múltiplos, sobrepostos, desfiáveis ou desenterrados conforme o repertório de cada um(a). Entre manufaturas,

Fig. 2: Vista de *Unearthed - Midnight*, de Otobong Nkanga, durante a 36ª Bienal de São Paulo © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo.





Fig. 3: Vista de Unearthed - Midnight, de Otobong Nkanga, durante a 36ª Bienal de São Paulo © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo.

Fig. 4: Vista de Unearthed - Twilight, de Otobong Nkanga, durante a 36ª Bienal de São Paulo © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo.





Fig. 5: Vista de Unearthed - Abyss, de Otobong Nkanga, durante a 36ª Bienal de São Paulo © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo.

fabricações e costuras que nos fazem abstrair da matéria e do meio, Nkanga bem pode ser um dos epítetos dessa “Da humanidade como prática” que a 36ª Bienal de SP sugere.

Voltemos a Gervane de Paula (1961), um artista filho de carpinteiro que usa a palavra nem sempre por seu apelo plástico - “A pintura é boa, o curador que não presta”, mote seu, vem bem a calhar. No contexto sudestino, ele não é uma novidade, dado que fez parte da exposição *Como vai você, Geração 80?* (RJ, 1984) e foi alvo recente de uma bem curada (por Thierry Freitas) exposição na Pinacoteca de São Paulo, além de sua participação na 1ª Bienal das Amazônias (2023).

Gervane começou pintor, mas é daqueles que expandiram a noção de escultura estendendo-a ao objeto e à instalação. Não raro, expressa uma liberdade desconcertante de mesclar palavra, pintura e escultura em diversos suportes, como poucos. Atravessado pelas mundiações de visualidades ditas “populares” ou “de massa” - característica de parte de sua geração no Pantanal e na

Amazônia -, sua escolha (ou recolha) de materiais, sua mixagem de meios e sua contundência discursiva (irônica, debochada ou sarcástica) denunciam a violência “da humanidade como prática” nestes Brasis (e alhures), tangidos pelos que se acham “donos da porra toda”.

No mais, no conjunto de suas obras expostas na Bienal, sobressaiu-me certas referências à infância, ou melhor, à certa inventividade infantil na construção de brinquedos com quaisquer materiais que lhe caíam nas mãos, seja papel, papelão, madeira, peças de metal, tecido etc. - uma certa nostalgia da engenhosidade da infância nas periferias, diria. Da infância, em si. Mas não há nada de inocente nisso.

Gervane de Paula e Otobong Nkanga sabem o que dizem. Suas escrevivências (como as de tantos e tantas outras nesta 36ª Bienal) contêm apelos visíveis para uns e inaudíveis para outros, mas eu devo saber o que escuto. Afinal de contas e sem descurar dos meios, é nas possibilidades interseccionais entre falas e escutas que o poético

se instala. Se a proposta curatorial era não deixar a referência verbal interferir na fruição, cada olhar que vigia constrói suas próprias visagens. E eu não sou exceção.



Fig. 6 e 7: Vista de obras de Gervane de Paula durante a 36ª Bienal de São Paulo. Fotos: Afonso Medeiros.



REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BUARQUE, Chico (letra e música). As vitrines. In: *Almanaque*. LP, Ariola, 1981.

CASSIN, Barbara. *Dicionário dos intraduzíveis: um vocabulário das filosofias*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2021.

VÁRIOS. 36ª Bienal de São Paulo: “Nem todo viandante anda estradas: Da humanidade como prática” / Curadoria Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2025, catálogo.

VÁRIOS. 36ª Bienal de São Paulo: “Nem todo viandante anda estradas: Da humanidade como prática” / Curadoria Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2025, coletânea.

VÁRIOS. Gervane de Paula: “Como é bom viver em Mato Grosso” / Curadoria Thierry Freitas. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2024, catálogo.

AFONSO MEDEIROS

Paraense de Belém, Afonso Medeiros é professor titular, crítico e historiador da arte atuante na FAV e no PPGARTES da UFPA, pesquisador do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa em Histórias, Artes e Saberes Estéticos. Graduado em Educação Artística: Artes Plásticas (UFPA, 1985), é especialista em Belas Artes: História da Arte pela Shizuoka University (Japão, 1988); mestre em Ciências da Educação: Arte-Educação pela Shizuoka University (Japão, 1996) e doutor em Comunicação e Semiótica: Intersemiose na Literatura e nas Artes pela PUC-SP (2001), com estágio na Japanese-Language Institute de Kansai (2000). Foi *Postdoctoral Visiting Scholar* na University of Kassel (2003) e fez estágio pós-doutoral no PPGDTSA da UNIFESSPA (2017-18). Foi presidente da ANPAP (2013-14) e vice-presidente da FAEB (1990-92). Seu foco atual de pesquisa consiste na descentralização epistêmica da História da Arte a partir do binômio modernidade-colonialidade.