

**Entre ——— curadoria
e ——— mediação cultural
a partir ——— da
——— exposição —
propágulo: ———
——— fotografia
e identidade ———**

Guilherme Moraes ———

——— Maria Betânia e Silva

M827e Moraes, Guilherme.
Entre curadoria e mediação cultural a partir da exposição
Propágulo: fotografia e identidade [recurso eletrônico] /
Guilherme Moraes, Maria Betânia e Silva. – João Pessoa:
Editora do CCTA, 2021.

Recurso digital (87,9MB)

Formato: ePDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN: 978-65-5621-167-1

1. Curadoria. 2. Mediação cultural. 3. Fotografia –
Exposições. I. Silva, Maria Betânia e. II. Título.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 7.075

s Dourado

ara e Siqueira Campos

SISSÃO E CULTURA

ros Nunes

soa Reis

E ARTES E COMUNICAÇÃO

Correia

INTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

e Almeida

ÇÃO PERMANENTE DE ARTE E CULTURA

rbosa

OMISSÃO PERMANENTE DE ARTE E CULTURA

ALERIA CAPIBARIBE

diel Barbalho de Andra


enha





Life-size Mannequins
Recife Sex Shop
Recife, Pernambuco
2007





"Escrever com luz é afirmar de onde partimos e por quais lentes enxergamos, como forma de valorização de nossas construções."

Stefany Lima



Foto: Ana Luiza Yoneda





Foto: Mariana Leal





Foto: Ana Luiza Yoneda





Foto: Ana Luiza Yoneda





Small white label on the wall.



Foto: Ana Luiza Yoneda

"Escrever com luz é afirmar de onde
partimos e por quais lentes enxergamos,
como forma de valorização de nossas
construções."

Stefany Lima





Foto: Ana Luiza Yoneda

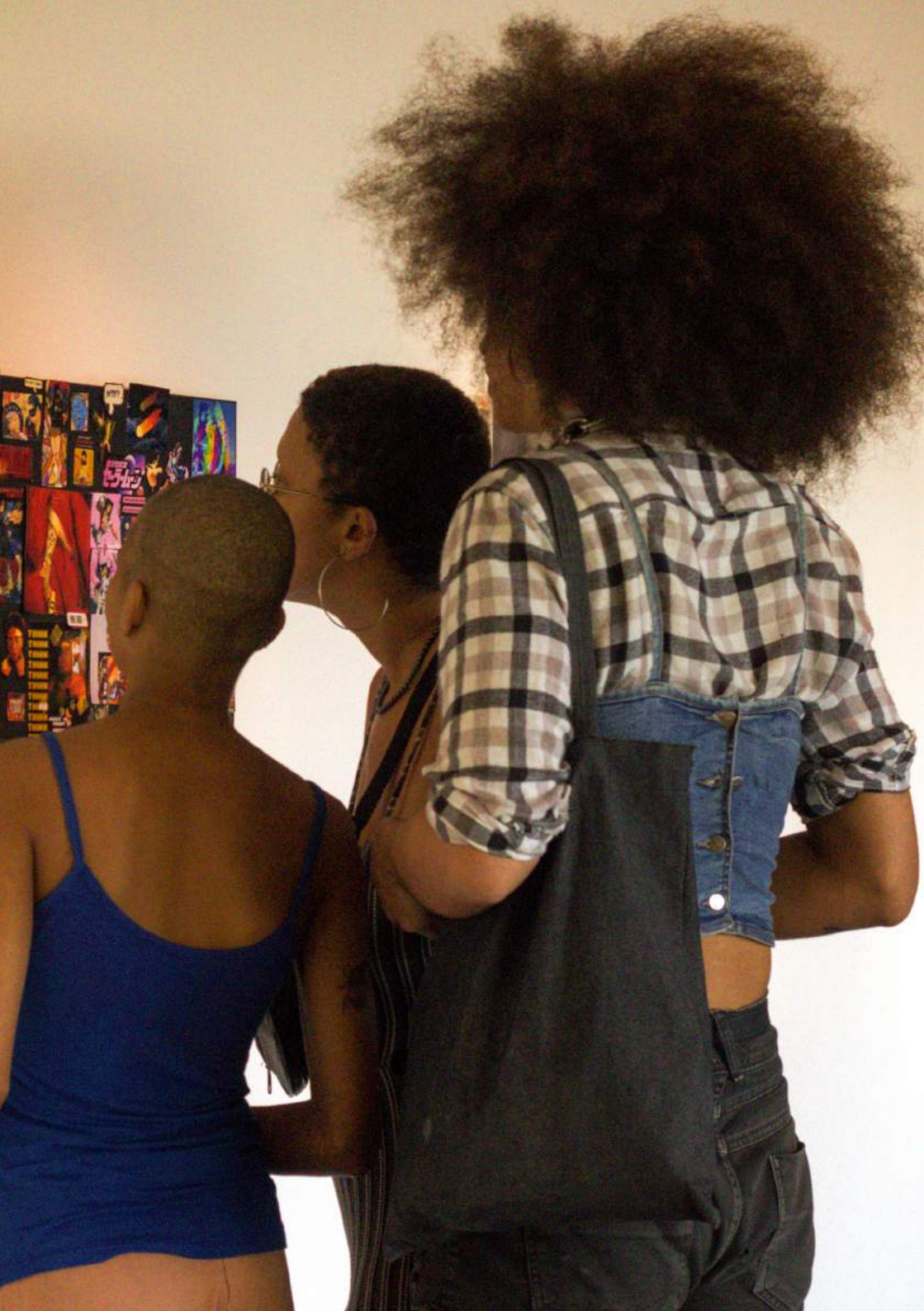




Small white informational card with text, likely describing the adjacent artwork.



Foto: Mariana Leal



**Entre curadoria e mediação
cultural a partir da exposição
propágulo: fotografia
e identidade**

**Guilherme Moraes
Maria Betânia e Silva**

FICHA CATALOGRÁFICA

**Entre curadoria e mediação
cultural a partir da exposição
propágulo: fotografia
e identidade**

**Guilherme Moraes
Maria Betânia e Silva**

(PER)CURSOS

1. INTRODUÇÃO

2. PROPÁGULO

3. CURADORIA

3.1. curadoria na propágulo

3.1.1. co-curadoria

3.1.2. dissensos e recortes

3.1.3. linhas de força e pontos de desencontro

3.1.4. discursos articulados

3.1.5. articulação de equivalências e diferenças visuais

4. MEDIAÇÃO CULTURAL

4.1. mediação cultural na Propágulo

4.1.1. discursos possíveis, premissas incongruentes

4.1.2. receptividade primeira

4.1.3. neutralidades distintas e suas gavetas de guardados

4.1.4. palha de aço pegando fogo, um labirinto labiríntico, uma galinha, uma mulher

4.1.5. manifestação do heterogêneo

5. REBARBAS DESTA PESQUISA

5.1 da mediação cultural, pensar curadoria

e da curadoria, pensar mediação cultural

5.1.1 curadoria enquanto práxis educativa

6. REFERÊNCIAS

7. ANEXOS

29

33

41

53

61

64

65

69

74

98

106

109

116

120

124

128

133

136

138

142

148

155



Sem título - 2018
Flora Negri

(PER)CURSOS

O ano de 2020 apresentou intensos desafios à humanidade. Um deles foi o enfrentamento à Pandemia do Covid-19 que impôs novas configurações nas formas de *ser* e *estar* no mundo, nas relações com as pessoas, nas formas de trabalho e estudo, na gestão do tempo e do espaço cotidianos.

Esses desafios provocaram outras aprendizagens também no que diz respeito ao desenvolvimento da pesquisa científica, pois o exercício de confinamento e de distanciamento social provocados e exigidos no contexto da Pandemia redirecionou o acesso e contato com o campo de pesquisa e com os(as) colaboradores(as) potenciais dos estudos em desenvolvimento. O uso das tecnologias contemporâneas foi intensificado. Seja no acesso a textos científicos, seja no contato virtual com as pessoas, seja na produção escrita, seja na produção artística.

Nessa direção, também se encontra o estudo que aqui apresentamos e que foi intitulado ENTRE CURADORIA E MEDIAÇÃO CULTURAL A PARTIR DA EXPOSIÇÃO PROPÁGULO: FOTOGRAFIA E IDENTIDADE.

Investigar processos curatoriais e mediadores culturais a partir de uma exposição foi um intenso exercício cartográfico de reflexão sobre a relação entre a figura do curador de arte e do mediador cultural. Para além disso, a tessitura do pensamento também foi elaborada no entendimento das semelhanças e diferenças conceituais, de poder e de práticas que atravessam essas duas áreas do campo de conhecimento das Artes Visuais.

Os experimentos realizados na exposição vinculada à terceira edição da Revista *Propágulo: fotografia e identidade* foram a matéria prima para a escrita desta investigação que apresentamos aqui em formato de livro. Afetos revividos, vivências na curadoria e na mediação cultural, pensamentos elaborados e registrados sobre uma identidade híbrida constituinte do próprio ofício propiciaram a ampliação da aprendizagem de que os saberes particulares, de cada campo específico, não são suficientes para uma investigação cartográfica. Pois, são fundamentais as possibilidades de colaboração mútua e negociações constantes entre os campos.

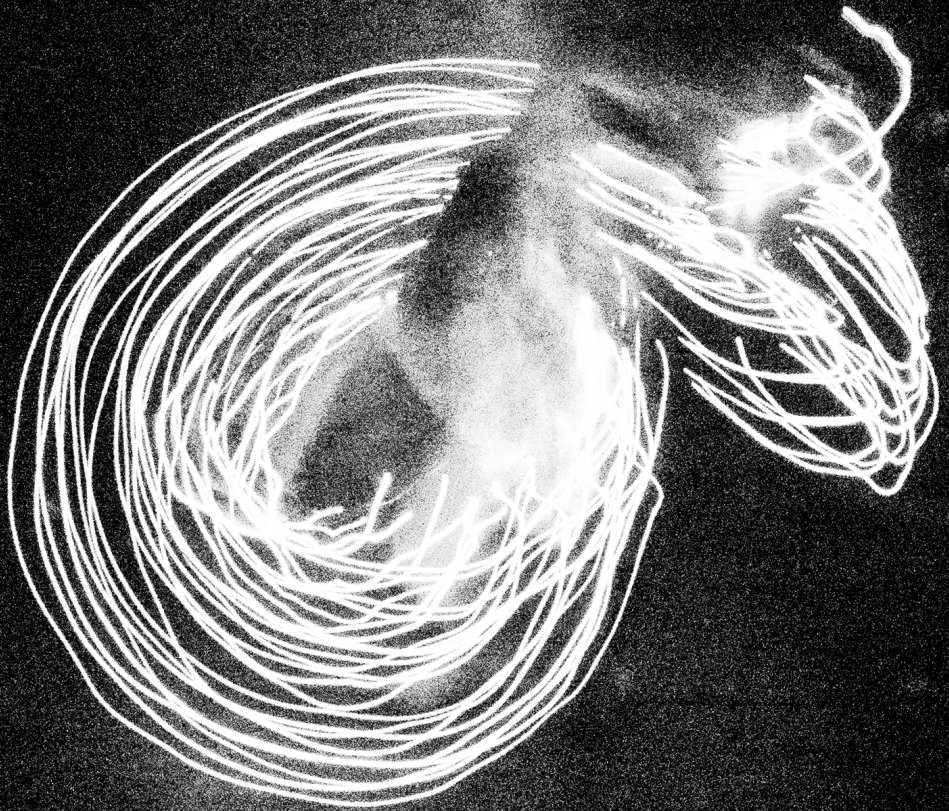
Nesse sentido, se torna cada vez mais evidente que não basta trazer à tona as potências de cada conhecimento, mas, sobretudo, é fundamental que se estabeleça os diálogos, as trocas, as relações para que a beleza das especificidades seja cada vez mais enriquecida pela coletividade. Entendendo que as individualidades contêm o todo e não existe o todo sem as individualidades.

Portanto, *ser* e *estar* adquirem configurações extremamente importantes na construção do pensamento, na produção de conhecimento, no percurso de formação pessoal e coletivo, nos processos contínuos de aprendizagem, nas práticas profissionais, nas ações cotidianas em uma contemporaneidade que traz consigo o grau máximo dos (*per*)cursos a serem experimentados, vividos e transformados.

Assim, convidamos você, leitor(a) a *ser* e *estar* nas próximas páginas que se seguem!

Bons (*per*)cursos!

Guilherme Moraes
Maria Betânia e Silva



1. INTRODUÇÃO

A curadoria apareceu em minha vida de maneira descompromissada. Durante os processos de elaboração das edições da revista Propágulo, periódico colaborativo e impresso sobre novos artistas visuais de/em Pernambuco, uma das iniciativas do coletivo de novos realizadores das artes visuais homônimo do qual faço parte enquanto curador-educador, coloquei-me em uma posição de coordenação das investigações que preencheriam as páginas de cada um dos, até então, três impressos. Aos poucos, porém, fui percebendo que aquele lugar de contornos ainda turvos por mim ocupado ultrapassava a mera ideia de que escolher consistiria em um ato trivial e despreocupado.

À medida que ia entendendo a curadoria enquanto articulação de um discurso ideológico em que são realizadas “opções estéticas, conceituais e políticas” (CHIODETTO, 2013, p 14), fui também notando que muitas das questões que atravessavam posicionamentos meus e diretrizes que iam se sedimentando nas construções do coletivo Propágulo eram advindos do repertório que passei a construir também a partir do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Assim, enquanto pesquisava sobre curadoria principalmente¹ a partir da Propágulo, ia também sendo provocado pelos debates sobre o ato de mediar e o lugar do mediador cultural em exposições de arte na Universidade.

¹ Enquanto discente, também pude participar do Núcleo Experimental de Curadoria, projeto de extensão coordenado pela Prof^a. Dra. Renata Wilner. Nele, foi possível fazer parte de atividades e debates importantes para a minha formação enquanto curador, a partir de olhares advindos do ensino de artes visuais.

Chegou um momento no qual costurar esses aprendizados se tornou inevitável. Percebendo cada vez mais associações entre o papel do mediador cultural e o papel do curador de arte, e buscando problematizar relações entre as práticas desses dois campos, concebidos enquanto “processos distintos: comunicáveis, mas hierarquicamente distantes” (HOFF, 2013, p. 72), é que desenvolvo o presente trabalho. Debruço-me² sobre a ideia de um fazer curatorial enquanto prática que se propõe a se expressar e tecer um discurso explorando a potência da arte enquanto veículo de ação cultural, tornando-a acessível a um público diversificado por meio da busca pela “dinamização da ação da arte/ indivíduo/sociedade - isto é, formação de consciência do olhar” (VERGARA, 1996, p. 42), ainda que para que isso aconteça seja necessário

“sair do papel de quem sabe e viver a experiência de quem convive com arte” (MARTINS, 2006, p. 3). Também tendo concepções de público enquanto premissa avaliativa, entendo a mediação cultural como conjunto de estratégias autorais que compõem “um campo de experimentação, criação e transformação por excelência” (HOFF, 2013, p. 70).

² O levantamento realizado para este trabalho consistiu, primeiramente, na busca de livros, artigos e ensaios de referência sobre mediação cultural e curadoria de arte, desdobrando-se em materiais educativos de ações culturais e publicações (independentes ou não), atravessadas pelas temáticas. Devido à escassez de publicações brasileiras sobre esse tipo de relação, também foi adicionada, a essa bibliografia, escritos internacionais sobre curadoria e educação. Esse panorama nacional, contudo, vem passando por uma significativa transformação durante a pandemia do covid-19, onde uma vasta produção de conteúdos sobre curadoria vem sendo produzida.

Esta pesquisa se originou, no final das contas, pelo prazer que sinto ao criar entre vários. Investigar esses processos significa me encontrar em uma busca por coerências que acredito que esses ofícios necessitam para serem desempenhados. Em um mundo inchado por estímulos visuais, onde “experiência” tem significados que vão da fruição ao consumo, dispor-me a imaginar estados de atenção significa também me colocar sempre diante de um horizonte de possibilidades éticas para quem vive de/com/a partir de arte.

Diante disso, minha questão de pesquisa gira em torno de possibilidades de negociação entre saberes próprios da mediação cultural e da curadoria de arte, no que diz respeito à busca por práticas ligadas “ao tipo de vivência com arte [que ratifica o] empoderamento do espectador como especta-ator” (VILLA, 2015, p.121), e entendendo esta forma de pensar exposição de arte também como importante dispositivo “na constituição de uma via para a história da arte contemporânea” (SIMÕES, 2015, p. 3.873).

Como uma ação cultural nas artes visuais pode se beneficiar através de um estado de encontro e colaboração consistente entre curadoria de arte e mediação cultural? Como se enriquecem os debates relativos a esses campos e como se beneficiam aqueles que desempenham essas atividades ao estarem imersos em um processo onde o entrecruzamento desses saberes seja condição inerente à sua forma de acontecer?

Reflico sobre as experiências que vivenciei e sobre os registros e relatos realizados nos processos que envolveram a terceira edição da revista *Propágulo: fotografia e identidade* enquanto material para a investigação deste Trabalho de Conclusão de Curso. Tais ações se iniciaram na elaboração da revista em si, foram expandidas através da exposição que dela partiu para a Galeria Capibaribe, no Centro de Artes e Comunicação (CAC) do dia 24 de maio até o dia 28 de junho de 2019 e também se desdobraram nas estratégias de mediação cultural que foram aplicadas no espaço.

Esta revista, a Propágulo N° 3, que foi inclusive utilizada enquanto material didático complementar em mediações culturais na exposição; os registros fotográficos que documentam as aberturas e suas exposições subsequentes; os depoimentos escritos e desenhados pelo Coletivo e pelos mediadores da exposição no Caderno do Educativo, se tornaram dados para esta pesquisa, que se deu de forma cartográfica.

Para Rolnik (1986), o cartógrafo pode reter matérias de qualquer procedência como subsídio de suas reflexões. Segundo a autora, “tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para [o cartógrafo] é bem-vindo” (ROLNIK, 1986, p. 65).

Sendo o Coletivo Propágulo um espaço ininterruptamente formativo para aqueles que o compõem, esta pesquisa também é desempenhada como prática avaliativa acerca da ação na qual se baseia. As reflexões aqui tecidas são de grande importância para futuras propostas do grupo, visando o aperfeiçoamento constante de suas práticas.

Nesta pesquisa, busco, como colocam Richter e Machado Oliveira (2017), pensar e sentir o processo vivenciado, sendo simultaneamente pesquisador e agente que se coloca em pesquisa com seu objeto. Esta prática, portanto, consiste em um “exercício ativo de operação sobre o mundo, não somente de verificação, levantamento ou interpreta-

ção de dados” (BEDIN DA COSTA, 2014, p. 67). Enquanto pesquisador, proponho uma cartografia da ação cultural *Propágulo: fotografia e identidade* que vai “se fazendo ao mesmo tempo que certos afetos [são] revisitados (ou visitados pela primeira vez)” (ROLNIK, 1986, p. 26), e que, como diz a autora, consiste em uma ressignificação apenas provisoriamente última: “se funciona é somente até que se imponha a necessidade de descobrir/inventar novas cartografias, novos mundos”.

Assim, as reflexões aqui tecidas, no lugar de procurarem um desfecho para os questionamentos de onde brotaram, multiplicam-se em mapeamentos de um processo a partir de inquietações que não se apresentam de forma neutra ou distanciada, e que tão pouco são perenes. Sobre este debruçar-se movediço, entendo que o

cartógrafo cartografa sempre o processo, nunca o fim. Até porque o fim nunca é na realidade o fim. O que chamamos de final é sempre um fim para algo que continua de uma outra forma. Se não conseguimos enxergar movimento é porque alguma coisa está impedindo, e lançar o olhar para isto é também função do cartógrafo. A cartografia é, desde o começo, puro movimento e variação contínua. (BEDIN DA COSTA, 2014, p. 69).

Trago os conhecimentos que construí sobre curadoria e mediação cultural, que nutrem minhas posturas enquanto articulador nas artes visuais, em meio às reflexões críticas que faço sobre a minha prática

como curador-educador e mediador cultural de uma mesma ação. Neste processo, analiso a trajetória do coletivo Propágulo para, assim, tecer percepções críticas acerca das proximidades e distanciamentos entre os papéis relativos às figuras do mediador cultural e do curador de arte.

Percebo, neste Trabalho de Conclusão de Curso, uma contribuição para a rede de escritos que aprofundem a relação entre curadoria e educação, para além do recorrente subjugamento da segunda em função da tradução instrumentalizada da primeira, e apresentando essa possibilidade de proximidade entre ambas como perspectiva mais generosa e libertária diante das urgências pelos diálogos entre mediadores de arte no Brasil.

Este trabalho está dividido em quatro capítulos. No primeiro deles, Propágulo, busco contar sobre a origem e os atravessamentos presentes no Coletivo Propágulo. Ao longo do segundo capítulo, Curadoria, me debruço nas noções que dizem respeito ao processo de criação de discurso curatorial que se propõe a estabelecer pontos de diálogo não apenas entre os trabalhos, mas também com público em geral e com os realizadores de uma ação cultural como um todo. Durante o terceiro capítulo, Mediação Cultural, coloco-me em diálogo com os atravessamentos atuais acerca das reflexões teóricas realizadas por mediadores culturais e professores de arte que se debruçam sobre o pensamento neste campo. Em Rebarbas desta Pesquisa, último capítulo, discorro so-

bre a relevância de se buscar uma constante negociação entre essas duas áreas — ou, para além delas, de seus profissionais ou de suas equipes de profissionais —, e do compartilhamento de saberes capazes de adensar ainda mais as discussões entre ambas, relacionando-as aos processos que envolveram a exposição *Propágulo: fotografia e identidade*.

2. PROPÁGULO

“propágulo. [Do lat. bot. *propagulu* < *propago*, atr. do fr. *propagule*.] S. m. Bot. Designação de orgânulo destinado a multiplicar vegetativamente as plantas, e que pode ser: soréδιο (liquens), estolho (fanerógamas), bulbilhos (agaváceas), fragmentos de talo (liquens), corpúsculos especiais, etc”.

(Aurélio Buarque de Holanda Ferreira)³

³ Verbete de Novo Aurélio Século XXI: *o dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. totalmente rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

Criada em abril de 2017, a revista Propágulo consistia em um conjunto de esforços de um grupo de cinco universitários que, “Percebendo os diversos abismos que limitam o jovem artista pernambucano, [surgiu com o compromisso de] promover discussões pertinentes ao universo artístico, compreendendo que a arte acontece, inclusive, em seus processos de criação” (PROPÁGULO, 2017, p.1). No periódico, reunimos entrevistas que realizamos com artistas iniciantes e coletivos de arte, convidamos outros profissionais a assinarem colunas escritas ou visuais, e desenvolvemos uma galeria impressa enquanto recurso de divulgação de mais artistas na plataforma. Cada edição acaba por reunir o trabalho de 30 a 40 colaboradores. Para nós, o periódico, assim como seus desdobramentos em eventos, exposições, mídias sociais e estratégias educativas, acontece enquanto espaço de possibilidades de experimentação em jornalismo, design gráfico, produção de evento, curadoria e mediação cultural.

Desde seu primeiro número, *Figurativos Humanos*, procuramos potencializar as possibilidades de experiência do público em relação ao contato com o conteúdo trazido pela revista. Assim, mídias sociais, em especial o Instagram⁴, e eventos de lançamento, tornaram-se pautas importantes na nossa atuação. A primeira, funcionava enquanto lugar de divulgação da revista e dos artistas e coletivos de arte nela contidos, assim como recurso de interação constante e captação de público para a segunda, na qual se buscava proporcionar um contato direto com as

produções dos artistas e coletivos de arte que eram acessados no impresso, bem como um exercício de escuta com o público que, normalmente, nos acompanha de forma virtual.

⁴ @propagulo

Dessa maneira foram lançadas a Propágulo Nº 1, em dezembro de 2017, e Nº 2, em agosto de 2018. Cada uma com propostas editoriais e de lançamento muito distintas: a primeira⁵, viabilizada a partir de um financiamento coletivo, veio a público no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), no Recife, em uma ação que reuniu exposição dos artistas envolvidos na galeria Aquário Oitica, *live paintings*, sessão de modelo vivo, performance e DJ *set*. Esta edição também foi lançada na Galeria SESC Ana das Carrancas, em Petrolina, através da parceria com IX UNICO - Salão Universitário de Arte Contemporânea, realizado pelo SESC Pernambuco.

⁵ Participaram deste ciclo: Abraão Sednaref, Aura, George Teles, Guilhermina Velicastro, Lucie Salgado, Luiza Branco, Magris, Marcela Dias, Mário Bros, Nathê Ferreira, Sofia Carvalho, TheFurmiga e Risco! Grupo Experimental de Desenho (Bruna Rafaella Ferrer, Demétrio Albuquerque, Heitor Dutra, Valeria Rey Soto e Vi Brasil).

A segunda edição⁶, *Fronteiras*, aconteceu nos arredores da ONG Casarão das Artes, em uma ação que reuniu exposição de lambes, instalações, VJ, performances e videoperformances ao longo de um evento com 12 horas de duração. A ação também reuniu DJ *set* e banca de rap. Diferentemente da primeira Propágulo, que havia sido concebida quase que exclusivamente pelos participantes fixos do coletivo, esta segunda edição da revista envolveu mais realizadores. Entendendo as possibilidades de aprendizado geradas ao longo dos nossos processos de concepção, decidimos agregar à equipe duas redatoras e uma arte/educadora, as três profissionais iniciantes, no início de suas formações, como nós. Elas criaram esta edição conosco a partir de imersões nas reuniões do coletivo.

⁶ Participaram deste ciclo: Débora Rodrigues, Manuella Valença, Thaysa Aussuba, Annaline Curado, biarritzzz, Cecília Gallindo, Coletivo Bartira, Eduardo Azerêdo, Filipe Gondim, Laura Pascoal, Pepapuke, Thiago das Mercês, Vendo-te, Vivieuvi, Xadai Rudá e UM Coletivo (Bell Puá, Daniel de Andrade Lima, Heitor Dutra e Luíza Lira).

Ainda que tendo um espaço temporal significativo entre cada edição, cada qual com distintas dinâmicas em seus interiores, as propostas curatoriais para ambas haviam sido feitas simultaneamente, e partido de um repertório cultural principalmente meu. Nesse sentido, por

mais que enxergasse ser fundamental uma postura ativista nesse exercício, entendendo a importância de apresentar um recorte de artistas iniciantes de/em Pernambuco que acontecesse enquanto um “polílogo [...]‘uma interação entre várias vozes, uma forma criativa de ‘barbarismo’ que deveria perturbar os caminhos monológicos, colonizadores e centristas da ‘civilização’” (AIKEN, 1986 *apud* REILLY, 2018, p.30, tradução nossa⁷), e ainda que nesse processo houvesse sugestões, observações e interferências de meus colegas do Coletivo, Bruna Lira, Heitor Moreira, Nathália Sonatti e Rodrigo Souza Leão, a criação do discurso curatorial das edições refletiam um conjunto de olhares invariavelmente limitados e restritos frente ao montante de novos artistas de/em Pernambuco, uma vez que éramos — e ainda somos — iniciantes em nossas atividades.

⁷ “a polylogue [...]‘an interplay of many voices, a kind of creative ‘barbarism’ that would disrupt the monological, colonizing, centristic drives of ‘civilization’”

Durante esses processos, também realizamos oficinas e palestras em centros de Ensino Superior em Artes Visuais, Jornalismo e Design (Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Federal do Vale do São Francisco e Faculdades Integradas Barros Melo), espaços não formais tradicionais (MAMAM, Museu Murillo La Greca, SESC e

REC'n'Play do Porto Digital) e independentes (Sétimo Andar do Edifício Pernambuco).

Paulatinamente, a revista Propágulo deixou de ocupar um espaço central nas atividades do grupo que, na mesma medida, foi se reconhecendo enquanto coletivo homônimo de investigações mediativas nas artes visuais. A produção da revista passou a ser entendida por nós enquanto ponto de partida de investigações subsequentes e equivalentemente necessárias para as nossas atuações.

Propágulo então se tornou sinônimo não só da publicação que fazemos, mas também de um evento de artes visuais e de um grupo de realizadores. A palavra “edição” virou equivalente à palavra “ciclo”. Tornou-se recorrente, para nós, ouvir tanto “estou lendo a Propágulo” quanto “estou indo para a Propágulo”.

Em maio de 2019 foi lançada a Propágulo Nº 3, *fotografia e identidade*⁸, através de exposição na Galeria Capibaribe, do Centro de Artes e Comunicação (CAC) da UFPE. Diferentemente dos dois números anteriores, a curadoria para esta edição partiu de inquietações relacionadas a um meio/plataforma/linguagem/modalidade artística — a fotografia — para, então, perceber os seus desdobramentos conceituais e, dessa forma, criar relações entre as pesquisas e processos criativos dos artistas e os trabalhos de arte deles derivados.

⁸ Participaram deste ciclo: Ariana Nuala, Marcela Dias, Mariana Leal, Marianna Melo, Stefany Lima, Bia Lima, Carolina Mota, César Machado, Eduardo Romero, Erik Ordanve, Erlon Warner, Flora Negri, JEAN, João de Oliveira, Kaísa Lorena, Kerol Correia, Liliane Nascimento, Maria Clara Dantas, Mariana Medeiros, Marlon Diego, Priscilla Melo e Talita de Melo.

Pela primeira vez, realizamos uma convocatória online, da qual foram selecionados a maioria dos artistas que colaboraram conosco. Esta edição também apresentou uma série de mudanças no funcionamento do grupo. À equipe, juntaram-se mais três redatoras, outra educadora e uma expógrafa. Juntamente aos participantes fixos do Coletivo, elas foram convidadas a atuarem enquanto co-curadoras. Esse conjunto de ajustes relativos à seleção dos artistas, bem como a postura curatorial da Propágulo neste ciclo, ganharam outros contornos que eu, sozinho, não poderia desenvolver.

De forma inédita também pudemos realizar uma exposição que durasse mais tempo que o dia de sua abertura. Durante quase dois meses, tive a oportunidade de coordenar uma equipe educativa formada pelos mediadores da Galeria Capibaribe, voluntários e participantes do coletivo, totalizando 13 integrantes. A partir daí, assumindo esses dois lugares, lidando com diferentes processos e equipes, comecei a perceber

o quanto que uma curadoria crescia conforme a mediação lhe multiplicava e, principalmente, contradizia, propunha e acrescentava. A partir deste momento o foco está centrado no processo curatorial e educativo dessas etapas desta ação cultural.

Acredito ser importante contextualizar que o evento aconteceu pouco mais de um mês após a polêmica ameaça do ex-ministro da educação, Abraham Weintraub, que afirmou que cortaria “recursos de universidades que não apresentarem desempenho acadêmico esperado e, ao mesmo tempo, estiverem promovendo ‘balbúrdia’ em seus campus” (AGOSTINI, 2019, s/p). A atitude do ex-ministro explicitou mais uma, diante das tantas vezes em que o atual governo brasileiro fez uso de medidas de censura a determinadas formas de produção de conhecimento. O infeliz episódio, para além de ter reverberado em todas as universidades públicas do país, gerando demissões e possibilidades de cortes alarmantes nos centros de ensino, nos deram outro entendimento da importância de, enquanto discentes, habitarmos espaços aos quais pertencemos.

Sendo assim, no evento que dava início à nova etapa do ciclo de investigações *Propágulo: fotografia e identidade*, realizamos a roda de debate *Em defesa de uma universidade pública e popular*, performance da passista de rua, pesquisadora e professora de dança Beca Gondim, e uma festa, com apresentação do grupo feminino de coco Flor de Mulungu e DJ set de Ultra. O evento teve, no primeiro dia, 800 visitantes ao longo

de 10 horas. Nesse sentido, o presente trabalho também tem contornos políticos evidenciados ao propor, refletir e gerar conhecimento a partir de formas de investigação talvez não compreendidas e valorizadas pela atual equipe que governa a nação.

Embora também aconteça para além das territorialidades acadêmicas, é indiscutível a contribuição da Universidade na formação do Coletivo. Nesse sentido, juntamente aos aprendizados de cursos de Licenciatura em Artes Visuais e Bacharelados em Design, Jornalismo e Publicidade, o CAC - UFPE foi e ainda é espaço de convergência e gestação de percursos investigativos da Propágulo como um todo. Enquanto movimentação de alguns discentes deste Centro, estas bagagens desembocam nas nossas práticas assim como nossas experiências para além deste espaço contribuem para o entendimento de que a Academia é um importante centro de encontro e fricção de ideias — mas não o único — e um significativo espaço de experimentação e mutabilidade por excelência que, por isso mesmo, também deve ser problematizado.

Ao sugerir este território, no qual percebo meu corpo estando, tanto enquanto universo subjetivo quanto imerso no contexto macrosocial brasileiro, percebo uma evidenciação do papel do pesquisador que cartografa seus processos, tecendo suas reflexões a partir do que lhe atravessa em seu percurso. De acordo como Bedin da Costa (2014), para cartografar é necessário *estar* em um território. Assim, essa geografia de

afetos é desenhada através de um desafio que se põe como “necessário — e, de qualquer modo, insuperável — [um desafio] da coexistência vigilante entre macro e micropolítica, díspares, mas complementares e indissociáveis na produção da realidade psicossocial.” (ROLNIK, 1986, p. 67).

Pouco tempo depois, a exposição teve itinerância para o Museu Murillo La Greca. Até o presente momento, o coletivo Propágulo já lançou sua quarta edição, em janeiro de 2020, através da exposição/ evento que durou um dia e foi feita em um galpão (utilizado normalmente como estacionamento privado) no qual negociamos sua ressignificação temporária enquanto espaço expositivo⁹.

⁹ Esta edição teve não mais uma equipe de co-curadores, mas outros três curadores que, comigo, pensaram o ciclo. Foram eles: a curadora, educadora, articuladora e pesquisadora Ariana Nuala, que participara da *Propágulo 3: fotografia e identidade* também enquanto educadora e co-curadora, e os artistas Aura e Mário Miranda (Bros), entrevistados no primeiro número da revista Propágulo. Sem tema a ser precisado, mas evidenciando mais ainda o dissenso enquanto espaço de coexistência na arte, percebo esse processo enquanto desdobra de questões levantadas pelo recorte ao qual me refiro neste Trabalho de Conclusão de Curso. Isso se dá tanto nessa maior nitidez do processo investigativo da Propágulo como um todo, mas também quanto no fazer e escrever sobre uma curadoria que media a si mesma, evidenciando-se metalinguística, publicizando seus processos de erros e acertos e se pondo em um estado assumido de constante aprendizado.

A quinta edição se encontra no prelo há meses, uma vez que teria sido lançada em maio de 2020, no Instituto de Arte Contemporânea (IAC) da UFPE, através de exposição fomentada pelo Edital de Apoio à Pesquisa em Criação Artística¹⁰, projeto este que precisou ser reformulado tendo em vista a pandemia do covid-19.

¹⁰ O projeto em questão se chama *Propágulo 5: Curadoria Educativa*. Desta vez, juntamente com a equipe de estagiários em artes visuais e museologia da instituição, a exposição *Prelúdios da Imagem* seria um diálogo entre obras de artistas do nosso ciclo e obras do acervo do IAC/UFPE. O recorte curatorial estaria pautado em diferentes processos criativos e de feitura de obras de arte bidimensionais, e teria esta co-curadoria coletiva enquanto processo formativo. A exposição teria representado a instituição na Semana Nacional de Museus 2020, realizada pelo IBRAM.

Em meio a este contexto, o Coletivo criou a Propágulo Assinatura, na qual produz, para além de textos de aprofundamento sobre arte, o podcast AFTA, de entrevistas com enfoque na cadeia produtiva das artes visuais em Pernambuco¹¹, e o Clube de Leitura e Debate da Propágulo¹², espaço educativo virtual de caráter processual, experimental e flexível de aprendizado sobre questões que tangem as artes visuais.

¹¹ Diferentemente da revista *Propágulo*, que tem como foco principal — e quase exclusivo — narrativas a partir do trabalho de artistas e coletivos de arte, o podcast AFTA busca adensar debates acerca de uma cadeia produtiva como um todo. Na primeira temporada, eu, Heitor Moreira e Rodrigo Souza Leão fomos entrevistados por Nathália Sonatti a respeito de Curadoria e Educação; Design Gráfico, Arte e Publicações Independentes; e Produção de Eventos, respectivamente. Na segunda temporada do podcast, cada um de nós quatro entrevistamos outros fazedores de cultura: Rebeka Monita, Ariana Nuala, Marianna Melo e Libra Araújo.

¹² O conteúdo programático do Clube de Leitura e Debate se dá a partir das inquietações e atravessamentos do grupo, que é composto por pessoas de diferentes formações e proximidades com arte. Assim, objetiva-se nesse ambiente de encontros mensais, estabelecer diálogos que assumam os participantes enquanto colaboradores nas construções dos discursos tratados, trazendo o dissenso enquanto possibilidade de aprendizado; alcançar experiências de participação significativas e fluidas nos processos de aprendizagem e empoderar o grupo, incentivando-o a fazer leituras a partir do seu capital cultural e intelectual. Também entendo, através das práticas que investigo neste grupo, esse processo enquanto desdobramento de uma prática que investiga o limiar entre curadoria e educação, neste caso borrando seus domínios através de uma postura fundamentalmente aberta.

Essas ações subsequentes que empreendi através Coletivo são fruto das experiências e inquietações que coleciono a partir da mostra *Propágulo: fotografia e identidade*. Ela, portanto, representa o começo de um turvamento entre universos formativos e pesquisas que me atravessam. Assim, essa infiltração educativa dentro da minha prática enquanto curador é, no final das contas, um exercício constante de imaginação, aprendizado e fabulações em função de uma coerência interna desse meu ofício.

3. CURADORIA

“(1) Quando um curador é curador em tempo integral, nós o chamaremos de curador-curador; quando o curador questiona a natureza e a função de seu papel como curador, escreveremos ‘curador-etc’ (de modo que poderemos imaginar diversas categorias, tais como curador-escritor, curador-diretor, curador-artista, curador-produtor, curador-agenciador, curador-engenheiro, curador-doutor, etc)”.

*(Ricardo Basbaum)*¹³

¹³ Publicado em *Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*, Rodrigo Moura (Org.), Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.

Para Chiodetto (2013), a ocupação principal do curador é a pesquisa. Segundo o autor, a profissão resulta de uma formação interdisciplinar e está debruçada sobre as mudanças comportamentais da sociedade. Paira, contudo, sobre os curadores, a ideia de que eles “só estão fazendo seus trabalhos quando estão ocupados socializando ou empunhando poder institucional, [ao passo que] o fato de sair do radar social, de pesquisar ou de ler [...] é tão essencial quanto fazer um trabalho curatorial” (VERWOERT, 2010, p. 27, tradução nossa¹⁴).

¹⁴ “only to be doing their job when busy socialising or wielding institutional power. The fact that dropping from the social radar, to do research or reading [...] is equally essential to doing curatorial work”.

De acordo com Tejo (2010), a figura do curador não é apenas a de um organizador de exposições, como normalmente se é entendido e posto em prática. Segundo a autora, ela é, além disso, a de “um indivíduo com capacidade crítica de reposicionar o nosso entendimento sobre arte num *tour de force* intelectual, espacial e visual” (TEJO, 2010, p. 54). Assim, o curador também é integrado à criação, através dos discursos que propõe, sendo “um profissional que, como o artista, também tem direito à liberdade de pensamento, de expressão, mas que deve obrigatoriamente fazer uso público da sua reflexão [a qual] deve ter um sentido que, indiretamente, esteja ligado à história e à vida política.

(ALVES, 2007, p. 45). Nesse sentido, para Anjos (2011), ser curador é menos que uma profissão, uma pessoa, um agente determinado, quando levamos em conta a produção simbólica como um todo e a maneira como ela se organiza. Conforme afirma,

é uma posição dentro desse sistema, que pode ser ocupada por um diretor de museu, por um curador independente, por um artista, por um coletivo, por um jornalista, por um filósofo... É aquela pessoa que, naquele momento, organiza esse conhecimento simbólico que é gerado pelos artistas. (ANJOS, 2011, p.56-57)

Falar de curadoria significa, em muitos casos, referir-se a “um trabalho impossível [onde aqueles que o realizam são] fortemente expostos e afetados à condição contemporânea da impossibilidade de se trabalhar nos seus próprios termos” (VERWOERT, 2010, p. 24, tradução nossa¹⁵), isto é, curadores estão mais vezes posicionados em um sistema de comunicação incessante e alienante, e buscando pôr em prática a essência expressiva e criativa da profissão. Para Verwoert, embora resida no ato de facilitar e ativar manifestações culturais coletivas, curar significa também criar e sustentar canais de comunicação entre diversas partes conectadas nessas manifestações. Envolvendo o diálogo com artistas, equipe realizadora, instituição e público, a atividade curatorial está, com frequência, imersa em lógicas incongruentes de comunicação industrializada, a qual faz com que a figura do curador esteja recorrentemente flertando com possibilidades de colapso, ao ser responsável

por uma série de atividades distintas e atravessadas por uma “constante fonte de frustração na prática curatorial diária”.

¹⁵ “an impossible job [...] strongly exposed to, and affected by, the contemporary condition of the impossibility of working on one’s own terms.”, “constant source of frustration in everyday curatorial practice”.

Mesmo que parta de um coletivo independente de mediação de arte, a curadoria realizada pela Propágulo se coloca em diálogo com esses depoimentos. Nesse caso, a frustração diária da prática curatorial está ligada à precarização desse trabalho que, também por esse motivo, é exercido por indivíduos sobrecarregados. Como afirma Fonseca (2020), curadores independentes, por estarem atrelados a espectros do “faça você mesmo”, ainda não conseguem exercer sua liberdade ou, precisamente, uma plena independência. Ademais, o entendimento da prática curatorial independente brasileira pode ser resumido por meio de “três instâncias principais: a falta de informação generalizada, a censura descarada e o corte indiscriminado de recursos” (FONSECA, 2020, p. 216).

Para além disso, a autora ressalta que “considerar que nosso circuito artístico está basicamente restrito ao sudeste e, mais especificamente, ao eixo Rio - São Paulo (e lembrando que o Rio de Janeiro não é a Zona Sul), é lamentável.” Nesse sentido, faz-se fundamental

entender que práticas independentes não são homogêneas no território nacional, e que pensar e fazer curadoria no Nordeste significa, muitas vezes, “reverter o resultado da depauperação dos centros de pesquisa, [...] fornecer novas linhas de força da história da arte local sem ser localista e contribuir para o suporte da criação artística experimental e o adensamento crítico local” (TEJO, 2010, p. 162). Por isso, é fundamental ratificar que

[no Nordeste há], obviamente, inúmeras limitações institucionais e sociais por se tratar de um território economicamente menos privilegiado, onde o mercado não sustenta a cadeia produtiva da arte, produzindo desigualdades de acesso e de visibilidade quando em comparação ao Sudeste. Mas essas dificuldades nunca foram empecilhos para o surgimento e o fortalecimento de artistas, coletividades ou movimentos paradigmáticos que se alimentam de outras riquezas que não exclusivamente as do capital. Ao contrário, talvez a inexistência de institucionalidades e mercados tão fortes tenha colaborado para tornar mais diversa a “cena cultural” que logra alguma visibilidade em Pernambuco. (DINIZ, 2020, s/p).

Ainda sobre isto, para a curadora, “a despeito do radical e programático sucateamento das instituições de Recife [...] existem sim cenas resistentes a esse sistema desfavorável à criação. Projetos como a revista Propágulo¹⁶ [...] dão a ver parte desses movimentos àqueles que se interessarem por eles.” (DINIZ, 2020, s/p).

¹⁶ Ainda tateando no rico passado recente que a produção recifense teve de publicações de arte, as quais posso citar as revistas Boca e Una, a ReviSPA e a Revista Eita!, conheci também a revista Tatuí que, nascida em 2006, tinha como propósito ser um dispositivo de experimentação de possibilidades de crítica de arte. Tendo como editoras Ana Luisa Lima e Clarissa Diniz, a revista funcionou até o ano de 2015, colecionando um importante número de textos publicados. Uma menção como essa, de Clarissa, em entrevista ao Pivô, outra importante plataforma de pesquisa artística no País, para nós, foi uma importante validação vinda de alguém que tanto admiramos.

No Brasil e no mundo, “quase todos os curadores [...] não estudaram em escolas de curadoria e vieram dos mais diversos horizontes educacionais” (BELLINI, 2006 *apud* TEJO, 2010, p.161). Para Medina (2011), cada curador é, via de regra, um tipo de Frankenstein composto de outras identidades formalmente estáveis. Contudo, a mistura e confusão desses constructos disciplinares nunca são homogêneas: até curadores institucionais são valorizados precisamente pelo que seus pares não o são. Nesse sentido, “a noção acerca da curadoria tem se provado resistente a qualquer noção acadêmica ou regulação profissional” (MEDINA, 2011, p. 29, tradução nossa¹⁷).

¹⁷ “the notion of curating has proven resistant to any notion of academic or professional regulation”.

Afirmar que tal ofício advém de uma formação, como diz Rupp (2014, p. 100), que indica muita flexibilidade, não significa para a autora dizer que “não há a necessidade de se profissionalizar a atividade [nem] que não exista essa intenção por parte daqueles que atuam nesse campo de trabalho”. Parto do entendimento que a identidade de um curador, assim como a legitimidade de sua prática, nasce de forma errante. De acordo com Hlavajova (2001, p. 81), conforme citado por Tejo, a curadoria significa “um processo contínuo de tornar-se”, tendo aquele que desempenha esse ofício uma “identidade em transição permanente”. É entendendo que fazer curadoria “é, essencialmente uma atividade ad hoc, uma prática de caso-a-caso que constantemente refina a si mesma em relação às especificidades do tempo, lugar e contexto e em resposta às restrições e oportunidades” (GLEADOWE, 2011, p. 25, tradução nossa¹⁸), que defendo meu ofício. Portanto, é de Recife, Pernambuco, e através de uma iniciativa independente, em um País onde incentivos para esse tipo de pesquisa são escassos e restritos, que, como diz Lima (2016), me autorizo curador.

¹⁸ “is essentially an ad hoc activity, a case-by-case practice that constantly refines itself in relation to the specifics of time, place and context and in response to constraints and opportunities”.

Mais de um ano depois do que pode ser entendido enquanto conclusão da mostra *Propágulo: fotografia e identidade*, é pelo privilégio de destinar tempo e revisitá-la através desta pesquisa que são desdobradas, inventadas e traçadas as formas de percebê-la. Encontro uma materialização às avessas da perspectiva apresentada por Verwoert (2010), ao falar de uma forma ocidentalizada e institucionalizada de se acabar fazendo curadoria, justamente por reconhecer, neste caso em uma prática independente, a potência do fazer curatorial que não se assume perfeito, fechado, mas que se coloca como espaço imersivo de percepção de seu próprio processo de construção.

Devo esta formação aos diversos experimentos realizados no Coletivo Propágulo. A esses aprendizados, costura-se minha formação em Licenciatura de Artes Visuais. Dessa forma, percebo o deságue desses dois horizontes em minha prática. Para além de um diferencial, esses dois fatores constituem boa parte das lentes através das quais penso ações culturais e dos recursos que, enquanto curador, articulo.

De forma semelhante ao que coloca Bedin da Costa (2014, p. 67), que afirma que “os saberes exclusivos de cada área são sempre insuficientes quando se procura cartografar territórios.”, reconheço meus conhecimentos como educador quando me proponho a, partindo deste mapeamento, preencher os vazios que a mim se apresentam, colocando

olho e corpo no que o autor caracteriza como “espaço não-cultivado das importâncias culturais e sociais”. E é assim que me situo enquanto curador-educador, justamente por me perceber habitando essa posição fronteiriça, de Frankenstein, errante, de contínuo tornar-se, ad hoc e de caso-a-caso, que já é a curadoria — neste caso, apresentada a partir de sua relação com educação.

3.1. CURADORIA NA PROPÁGULO

Para Diniz (2008), a autolegitimação acontece pela convergência de conduta que se dá entre o indivíduo ansioso pela “autenticação” e aqueles já “autenticados”, ainda que normalmente não seja “programada, mas [que] vai acontecendo naturalmente, sendo alimentada por condutas que, por serem culturais, estão profundamente arraigadas naqueles que as possuem [e] que, por vezes, se fazem passar por instintivas” (DINIZ, 2008, p. 19). Autorizar-me curador, nesse sentido autolegitimador, também diz respeito a me perceber inserido em um imbricado de dinâmicas de legitimação que, somadas, acabam por me conceder capital social¹⁹ para articular pensamentos sobre curadoria, bem como desempenhá-la.

¹⁹ Longe de normatizar quantidades de capital social — conceito “tomado por empréstimo da economia e aqui utilizado afoita, ainda que [...] não irresponsavelmente” (DINIZ, 2008, p. 15) — necessário para exercer quaisquer que sejam as atividades nos sistemas de arte, trago esse ponto com o intuito de mapear a ciência que tenho de que nuances de legitimação se deram conseqüentemente, mas não como objetivo principal, das ações praticadas pelo Coletivo. Por conseguinte, percebo nesta ainda iniciante trajetória pessoal que desde 2017 se entrança à da Propágulo, um emaranhado de contribuições mútuas entre o que seria o grupo e o que seriam seus integrantes individualmente. Atuar na Universidade, por exemplo, enquanto Propágulo, se tornou viável por estarmos inseridos neste ambiente enquanto discentes. A partir disso, o Coletivo também se legitima em uma esfera institucional e de ensino, fato que se desdobra na produção deste Trabalho de Conclusão de Curso. Aproveitando a deixa, percebo em nossa prática, para além da *autolegitimação*, da *legitimação pelas instituições* e da *legitimação pelo ensino*, uma forte *legitimação pelo público, pela mídia e pelos pares*. A legitimação *pelos especialistas*, acredito, ainda não é tão evidente ao passo que a *do mercado* é, pelas próprias práticas que temos, pouco expressiva.

Os exercícios curatoriais que realizei a partir da Propágulo partiram, invariavelmente, de pesquisa. Por mais incipiente que tenha sido o início dessa prática, percebi-me na posição de “tentar estabelecer sentidos provisórios para uma determinada produção artística [e de buscar fazer] aproximações contingentes e ressaltar sentidos possíveis das obras; estabelecer diálogos” (ANJOS, 2011, p. 61).

Enquanto as duas primeiras edições da Propágulo haviam partido quase que exclusivamente do meu repertório cultural, nesse sentido, como posto por Ruoso (2019), uma curadoria *sem par*, por ser “desenvolvida apenas por um autor, que é o responsável pela exposição, quem assina o roteiro narrativo curatorial elaborado” (RUOSO, 2019, p. 39), os ciclos eram advindos da produção de artistas que eu, no início de 2017, acompanhava — com colaborações e revisões do restante do Coletivo. Já a Propágulo Nº 3 funcionou de forma diferente.

Em primeiro lugar, realizamos, no dia 23 de março de 2018, uma convocatória on-line, no Instagram da Propágulo. Além disso, buscando que a equipe envolvida na realização deste ciclo vivenciasse mais de perto os atravessamentos de se fazer curadoria, convidei todos a assumirem, para além de suas funções, o lugar de co-curadores na edição.

3.1.1. CO-CURADORIA

O termo “co-curador” se deu através de uma tentativa de situar diferentes gradações de responsabilidade e comprometimento com o processo curatorial proposto. A partir desta equipe, o Coletivo pôde descentralizar as escolhas relativas ao recorte de artistas participantes do ciclo. Assim, os co-curadores funcionaram inicialmente como uma comissão de seleção que ia percebendo as linhas de força que se desenhavam na edição e, por conseguinte, argumentava a partir dos variados repertórios de quem a formava. Houve uma distinção entre este grupo e eu, que me colocava enquanto “curador” da ação. Esta proposta veio acompanhada de uma postura educativa direcionada aos co-curadores que, no caso, eram aqueles que originalmente compunham exclusivamente os demais ofícios listados na ficha técnica da edição, ao passo que eu desempenhava outros processos de forma autônoma: conversas diretas com os artistas, acompanhamento de seus processos e seleção de seus trabalhos, diálogo com a instituição, bem como a escrita do texto que abriria a mostra e a revista.

É importante salientar que ações individuais nunca acontecem no Coletivo sem revisões e problematizações dos demais participantes, mas é conferida uma maior autonomia para aqueles que investigam seus pontos específicos (o designer é quem dá a palavra final sobre design,

por exemplo). Neste caso, após arcar — no melhor sentido da palavra — com a seleção de artistas realizada na curadoria *compartilhada*, a coordenação da ação cultural relativa à exposição passou a ser minha.

Contudo, no decorrer do processo, Marianna Melo, expógrafa em imersão no coletivo, propôs aproximações entre trabalhos muito próprias dos saberes por ela trazidos através de um olhar sensível a rimas visuais, atritos entre discursos, composições ou assuntos. Foi por entender, também, sua contribuição enquanto essencial para a forma através da qual a mostra se deu (resolvendo, inclusive, muitos dos trabalhos comigo), que ela também passou a ser entendida como co-curadora da edição. Co-curadoria, na *Propágulo: fotografia e identidade*, significa contribuição nas escolhas que formaram o discurso da exposição ou da publicação que a precede e sobre a qual se baseia.

3.1.2. DISSENSOS E RECORTES

A convocatória realizada para a edição resultou no envio de 45 portfólios²⁰ para o nosso e-mail e serviu como confirmação de que os olhares curatoriais do Coletivo²¹, desdobramentos de meus repertórios, possuíam significativas limitações em detrimento da existência de muitos outros universos artísticos ainda não conhecidos nem por mim, nem

pelos demais integrantes da Propágulo. Obviamente, não há olhar universal, ou que dê conta por completo de um recorte, por mais restrito que este seja, mas, enquanto curador iniciante, esse experimento foi fundamental ao ampliar e facilitar meus métodos de pesquisa e diálogo com artistas. Nesse caso, a mudança atrelada aos pontapés iniciais nas curadorias da Propágulo se deu não como forma de contornar esta lacuna, mas sim fazer dela recurso de constante pesquisa e inquietação.

²⁰ As convocatórias continuam a ser uma prática recorrente em nossos ciclos. Em edições seguintes, o número de participantes vem aumentando: para a Propágulo Nº 4, foram mais de 80 e, para a Nº 5, que aconteceu por meio de indicações via post no Instagram com o dizer “Que artistas você quer ver na Propágulo?”, foram mais de 2.000 comentários. Essa prática nos permite atentar para ou conhecer novos artistas e realizadores. Contudo, realizar convocatórias nunca excluiu a possibilidade de convidarmos um ou outro artista para quaisquer edições. Convidando, acreditamos estar exercendo o compromisso de mapear o trabalho de alguém, aos nossos olhos imprescindível diante do recorte proposto, bem como tentando quebrar barreiras que possam estar colocadas, e que afastem determinados corpos, subjetividades ou poéticas, que se dão em determinados meios/plataformas/linguagens/modalidades artísticas, do ato de se propor para algum dos nossos ciclos.

²¹ Falo, aqui, dos olhares curatoriais do Coletivo pois, ainda que entenda a prática de curadoria enquanto autoral em diversos níveis, sobre a qual respondo em maior ou menor nível, tenho em mente que selecionar e criar discurso a partir da seleção de artistas, na Propágulo, também se dá assumindo os propósitos que compõem sua

identidade, consistência e performatividade institucional. Dessa forma, não necessariamente selecionaria ou arranjaria os artistas com quem trabalho a partir do Coletivo da mesma forma se pudesse estar — ou não — trabalhando com eles em outro contexto. Isso não quer dizer que não respeito ou que não julgo bem resolvidos as poéticas que se encontram em nossos ciclos, mas que o compromisso curatorial que assumo dentro e fora do grupo podem, e são, distintos e podem ter, e têm, diferentes compromissos e investigações.

Ao fim da convocatória, que durou até o dia 30 de abril, foram realizadas cinco reuniões de equipe voltadas exclusivamente para a leitura dos portfólios e seleção dos entrevistados, colunistas visuais e participantes da galeria impressa da revista. Foi a partir daí que esta mudança no funcionamento da Propágulo evidenciou seu lugar de potência através do dissenso entre seus participantes.

Para Hoff (2016), pensar a mediação como dissenso não significa encará-la como forma de disputa, mas sim assumir a sua existência como ponto de partida para a construção de um debate. Para a autora, ter o desencontro como pontapé de uma mediação significa não apenas entendê-la como lugar de encontro, diálogo e experiência, mas também como de divergência, desarmonia e contradição. Nesse sentido, é pelo lugar que hoje ocupam as problemáticas políticas, éticas e sociais, que estejamos “diante da impossibilidade de insistir em uma mediação afirmativa e conciliadora” (HOFF, 2016, p. 170).

Pela primeira vez, a escolha dos artistas do impresso e, conseqüentemente, da exposição a ele relativa, aconteceu após um extenso período de discussão e problematização das produções envolvidas e, até mesmo, das naturezas e propósitos do próprio fazer curatorial, que aconteceu ao longo de três meses. Através desse intenso período, participantes fixos e em imersão no ciclo trouxeram, de forma muito mais ativa, sugestões para a criação do que viria a ser o discurso curatorial do ciclo. A fotógrafa de capa da edição, por exemplo, foi sugerida pela editora da revista, assim como um outro artista, que chegou a ser entrevistado, foi recusado pela educadora em imersão conosco, que apontou atravessamentos violentos que as imagens por ele produzidas reforçavam de certos corpos marginalizados. Questões de representatividade foram investigadas a fundo pelo grupo que, apesar de admitir a insatisfação com o espectro de corpos e subjetividades presente na curadoria, também dava de cara com barreiras relativas ao eixo curatorial proposto: fotógrafos e artistas atravessados pela fotografia (iniciantes) de/em Pernambuco.

3.1.3. LINHAS DE FORÇA E PONTOS DE DESENCONTRO

Ao se referir às pesquisas desempenhadas pela curadora Sofia Hernandez Chong Cuy para 9ª Bienal do Mercosul, Hoff menciona um entendimento compartilhado entre as duas de que “a educação não está apenas onde a palavra educação ou o predicado educativo estão, mas onde os processos críticos, divergentes, irregulares e poéticos têm lugar. Para tanto, as ações não precisavam ser constantemente denominadas educativas, desde que o fossem” (HOFF, 2016, p. 174).

Hoje, identifico o processo curatorial deste ciclo da Propágulo através deste ponto de vista. Ao longo dos encontros citados, acontecia, de maneira ainda incipiente — mas muito mais pronunciada do que nas duas edições anteriores — um processo formativo potente a partir do qual o Coletivo se tornou mais consciente e apropriado do fazer curatorial como um todo. A partir desse lugar de aprendizado, pudemos nos colocar, por meio de coerências e consistências apreendidas, ora em posições de disparidade, ora em lugares de concordância entre nós nesses cinco encontros.

Enquanto curador que acompanhava uma equipe, percebi que aprendia através dessas escutas e, paulatinamente, refletia a partir dos

ecos que aquelas situações de desarmonia proporcionavam em mim. Reflexões postas nesses ambientes me fizeram dar conta de uma possível linha de força que estava sendo tecida entre a constelação de propostas as quais estávamos diante, resultando em um ciclo não mais apenas atravessado pela *fotografia*, mas agora por múltiplas ideias que pareciam ter *identidade*²² como núcleo. Em relação às linhas de força de um acervo, de uma coleção ou, neste caso, de um montante de trabalhos apresentados em convocatória, pode-se afirmar que

é comum que um mesmo acervo seja formado por várias delas, posto que uma linha de força pode ser definida por diversas abordagens. As mais óbvias e aparentes são, geralmente, determinações históricas e períodos ou temas referenciais. As, digamos, mais subterrâneas, e que em geral se revelam as mais instigantes, surgem a partir de certas reincidências que percebemos em diversos momentos nas fotografias, seja por questões formais relativas ao enquadramento, luminosidade, uso da sombra, ou, mais revelador, por um conjunto de imagens que por suas características internas parecem acessar questões ligadas ao inconsciente, seja do fotógrafo, seja do colecionador. (CHIODETTO, 2013, p. 24).

²² *Identidade*, no presente trabalho, se assemelha ao que Rey (2002) estabelece como conceito operatório, ou seja, um deslocamento prático-reflexivo o qual permite que eu me situe por meio de um ponto de vista particular. Tendo em vista os objetivos deste escrito, bem como as limitações de sua própria natureza, não caberia me alongar em uma definição mais rigorosa desse termo. Assim, espero que este uso afoito, como bem colocou Diniz (2008), não se dê de forma irresponsável.

Compreendendo a exposição enquanto “dispositivo para a escrita de uma história da arte em consonância com o contemporâneo” (MORAES SIMÕES, 2015, p. 3.868), e por estar a curadoria de arte em diálogo constante com os contextos nos quais ela nasce, pode-se assumir problemáticas desse ambiente como parte de seu processo constitutivo. Assim, perceber as reincidências, como aponta Chiodetto, pode ser também uma ferramenta²³ que permita o distanciamento de uma postura curatorial que articule um pensamento alheio aos atravessamentos contemporâneos a partir de vozes uníssonas, mas que seja responsável e comprometidamente cacofônica ao falar do território no qual habita.

²³ Imagino que perceber reincidências é uma ferramenta curatorial, mas não a solução para a homogeneização dos discursos articulados, uma vez que é uma ação debruçada sobre um conjunto anterior de obras ou artefatos, um acervo, ainda que temporário ou virtual. Assim, antes de pensar em como selecionar, deve-se também pensar a partir de onde estou selecionando. Mais uma vez, a convocatória somada ao convite até agora se apresenta como possibilidade melhor resolvida nos exercícios curatoriais na Propágulo.

Em outras palavras, mais do que gerar consenso em meio a uma pluralidade de discursos, a curadoria pode ser uma potente ferramenta política ao historiografar o “*desencuentro point*” — ou ‘ponto de desencontro’ ”(HOFF, 2016, p. 172) destes enredos nos quais ela se locali-

za. Para Moraes Simões (2015), de acordo com as ideias estabelecidas por Agamben (2009) sobre subjetivação e governabilidade, a exposição pode ser entendida, atualmente, como um dispositivo para a compreensão e a escrita da história da arte neste termo móvel e impreciso que é o contemporâneo, uma vez que ela seja um recurso que nos permite “capturar, orientar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009 *apud* MORAES SIMÕES, 2015, p. 3.873).

Trazer a ideia de identidade atrelada à fotografia, aqui, não se dá meramente a partir da noção de que as imagens venham a ilustrar quem estavam sendo aqueles que a produziram. Não negando que esse aspecto possa se fazer percebido na obra de arte como um todo, entendendo que a produção artística é contextual, trazer esse ponto enquanto chave de leitura me aproximou da ideia de que todo avizinhamiento entre obras de arte é, também, um tensionamento de trajetórias entre aqueles que as fizeram. Mais ainda, desdobrando o termo para identificação, pude tatear por poéticas nas quais a figura do outro ia se somando à do artista, quase como um falar sobre quem estou sendo/fui a partir de quem me atravessa/atravessou.

Pautar um recorte curatorial nesses pontos encontrou seus limites a partir da ideia de permissão e autonomia. Não é toda produção que fala a partir da lógica do consentimento, ou que, enquanto

estratégia de insurgência, cria tensionamentos que respondem a práticas hegemônicas de apagamento ou assimilação. Trago esse ponto pois, como afirmado anteriormente, uma obra fotojornalística de um dos artistas que faria parte do ciclo foi recusada pela educadora em imersão conosco, que apontou atravessamentos violentos que as imagens por ele produzidas reforçavam de certos corpos marginalizados. Esse ponto me fez entender que, por mais que o trabalho estivesse bem resolvido, sendo sim um bom exemplo daquilo que se propunha a ser, e mesmo que a partir dele pudesse haver contribuições em torno do debate acerca das palavras “identidade” e “outro”, termos como “identificação” denunciavam neste caso espectros de fetiche e romantização.

Assim, pensar curadoria coletiva é pensar discursos que se friccionam, que se atritam desde muito antes da exposição. Contudo, trazer certas imagens à vista, ou até mesmo responder expograficamente a elas, quem sabe negando-as ou criando embates, na realização da mostra *Propágulo: fotografia e identidade*, não foi uma opção. Afinal de contas, as paredes de uma galeria não são infinitas e, ao selecionarmos, somos responsáveis pela falsa ideia totalizante que aquele espaço amotral possa vir a dar e, conseqüentemente, pela legitimação dos discursos nele articulados.

3.1.4. DISCURSOS ARTICULADOS

A exposição contou com alguns trabalhos autobiográficos, como o autorretrato sem título da pessoense crescida em Recife Flora Negri, de 2018. A imagem parte de uma série (acompanhada de videoperformance) em que a artista se fotografa com o rosto coberto de retratos de 3x4²⁴. Convertida para o preto e branco e com enquadramento tal qual os diminutos retratos, na imagem a fotógrafa se apresenta de olhos fechados²⁵.

²⁴ Quando nos conhecemos, eu e Flora descobrimos que colecionávamos retratos de 3x4 de outras pessoas, e nos presenteamos com uma fotografia um do outro nesse dia. Esse encontro foi o meu primeiro contato com um processo criativo em fotografia, uma vez que eu estava até então mais interessado em pesquisar outras linguagens como desenho e pintura. Não imaginaria que, alguns anos depois, seria uma das linguagens com a qual eu mais trabalho e me interesso, inclusive enquanto curador-artista. Hoje percebo minha coleção de mais de 600 retratos, que faço desde os 12 anos de idade, enquanto meu primeiro exercício curatorial, denominado “O álbum das perdas e ganhos”. Curiosamente, mas não por coincidência, um dos retratos colados em seu rosto na fotografia exposta é o meu.

²⁵ Uma outra imagem da mesma série, neste caso com Flora de olhos abertos, está impressa na revista Propágulo Nº 3. Esse detalhe foi motivo de espanto de uma visitante que folheava a revista enquanto andava pela exposição. O pequeno susto, como relatei, no Caderno do Educativo da exposição, se deu porque ao passar o olhar de uma imagem para a outra, a moça pensou que a fotografia havia piscado.



Sem título - 2018
Flora Negri

Proposto por Kerol Correia, a série “Registros m[eu]s”²⁶, de 2017, é resultado de um processo investigativo de uma fotógrafa e mestranda em história debruçada sobre imagens de sua infância, que foram refotografadas e coloridas digitalmente. Pesquisadora do álbum de família enquanto recurso de reforço, apagamento e invenção de memórias, a artista recifense também aponta para contornos nem sempre tão delimitados acerca do que pode ser autorretrato: embora esteja representada em todas as fotografias, é por serem advindas de diferentes recortes de sua infância que elas acabam denotando diferentes espectros de permissão e consciência do ato de ser retratada por outrem.

²⁶ Mesmo que derivadas de operações fotográficas a partir de imagens realizadas pela própria artista, que é também a retratada, Registros m[eu]s aponta para hiatos entre quem foi quando criança (e até mesmo não mais se lembra) e quem está sendo hoje. O trabalho foi exposto em duas finas prateleiras brancas onde estavam dispostos os sanduíches de vidro de diferentes tamanhos que emolduravam as fotografias, e que se sobrepunham nas suas extremidades transparentes.

A apropriação de fotografias também está presente em “Primeira História”²⁷, do artista plástico de Jaboatão dos Guararapes Erik Ordanve, que pesquisa processos de ficcionalização e ressignificação a partir das imagens. Na insólita paisagem proposta, o artista monta figuras de registros de antigos carnavais brasileiros, bem como uma cabra, um soldado e árvores e casas diluídas em uma atmosfera aguada de um verde cinzento.



Registros M[eu]s - Kerol Correia - 2017

²⁷ Para a exposição *Propágulo 3: fotografia e identidade* que aconteceu na Galeria Capibaribe, a imagem foi impressa em plástico adesivo transparente e colada em uma das paredes de vidro do espaço. No Museu Murillo la Greca, a obra foi instalada fora da sala de exposição, desta vez enquanto lambe-lambe de papel no muro da frente do Museu. Essa primeira configuração gerou comentários interessantes. A partir das anotações no Caderno do Educativo da exposição, recordo que uma visitante a apelidou de “a obra invisível”. Outro dia, enquanto eu mediava, “entraram duas garotas ‘Tá vendo! Tem coisa alí. De noite não dava pra ver...’ e se dirigiram ao trabalho de Erik. Falaram que vieram na abertura da exposição mas, como era noite, não sabiam se de fato havia algum trabalho por lá, apenas a plaquinha dava essa pista”.

A ficcionalização atrelada a um caráter autobiográfico pode ser percebida em “Metanoia”²⁸, de Erlon Warner, realizado em 2019 para a exposição. No período, com 16 anos de idade, o artista de Camaragibe agrega nas suas colagens digitais feitas em aplicativos do celular referências do *vaporwave* e da cultura pop, bem como fotografias suas e de seus amigos.

²⁸ O trabalho partiu de um diálogo entre eu e o artista, no qual propus expor várias das imagens (ou alguns de seus elementos) postadas por ele ao longo de dois anos em seu Instagram em um quadro negro magnético. Dessa forma, seria possível que os visitantes fizessem colagens com as próprias colagens expostas, sobrepondo-as umas

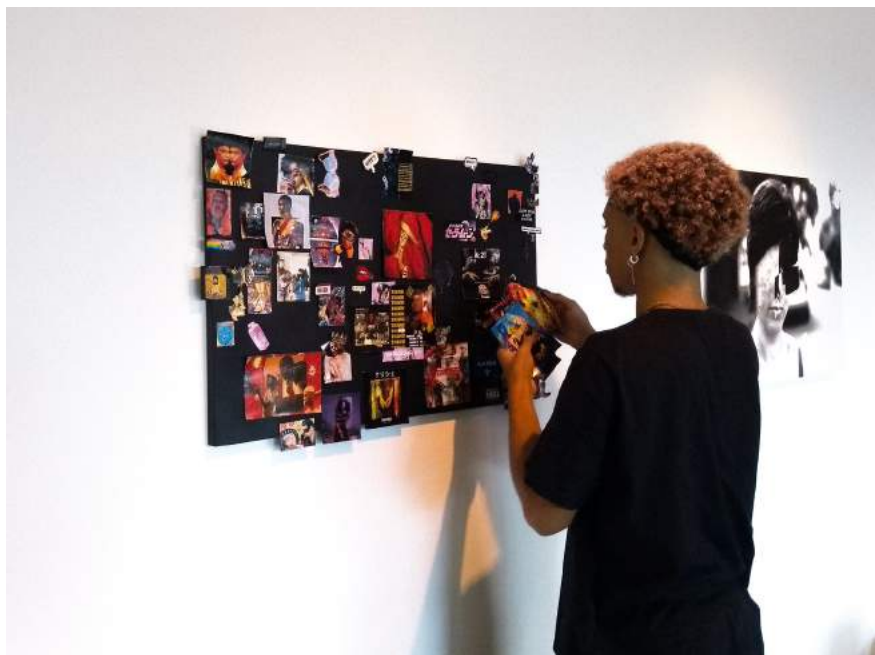


Primeira História, Erik Ordanve - 2018



Detalhe de Primeira História - Erik Ordanve - 2018
adesivado sobre vidro na Galeria Capibaribe

nas outras. O termo “Metanoia”, sugerido enquanto título do trabalho, é invenção do artista que, ao se referir ao seu processo criativo, diz ser uma paranoia, uma “viagem”, sobre uma outra paranóia, “viagem”, (o trabalho autobiográfico propriamente dito) anteriormente realizado. Na obra autorreferencial, via-se fotos suas, de sua família, piadas em torno da cultura canábica, recortes de estátuas greco-romanas, personagens de Dragon-Ball Z e do Pantera Negra, artistas locais como Aura, Mário Bros e biarritzzz, entre muitas outras imagens. Cada uma foi recortada sobre folha imantada e disposta no quadro negro.



Detalhe de Metanoia - Erlon Warner - 2019

Não retratando a si mesmo, mas sim pessoas com quem estava pareado artisticamente no período, JEAN, recifense, fez, em 2018, para a mostra, uma fotografia sem título²⁹ a partir de um ensaio fotográfico com a artista Aura e uma outra pessoa colega — que, posteriormente, não viria mais a se reconhecer diante da identidade até então assumida, distanciando-se desse universo criativo. O cenário de aparência planejada foi feito a partir da cobertura de todo o ambiente, com exceção da face das modelos, de papel alumínio. O rosto das figuras foi pintado de cores roxa e magenta vibrantes.

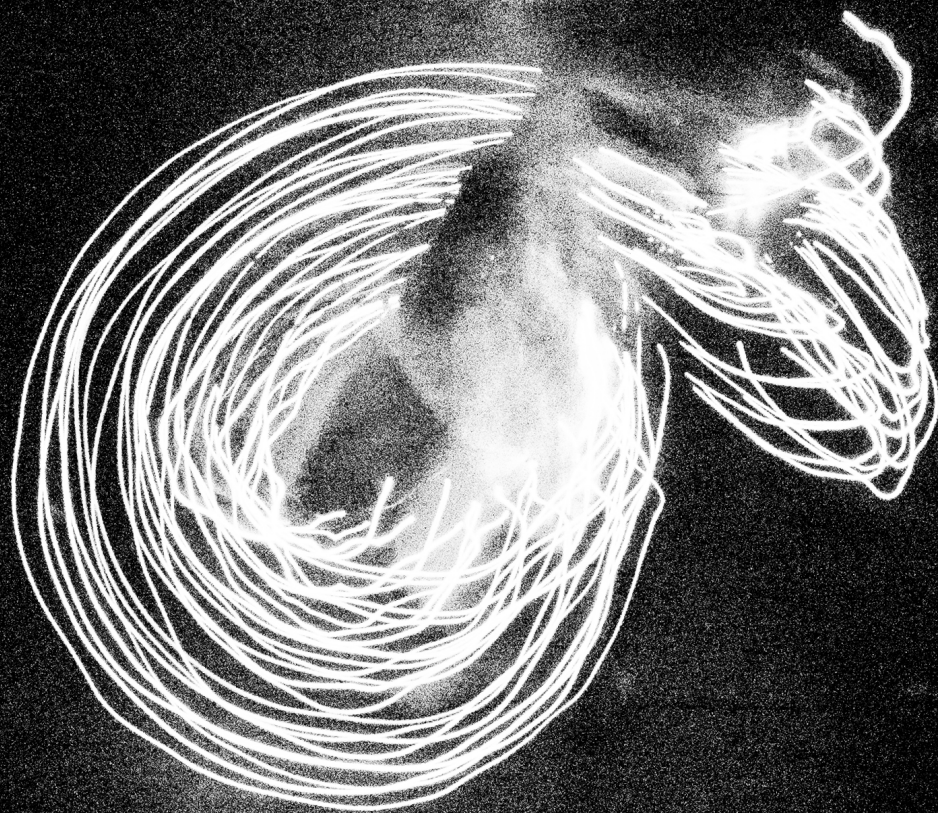
²⁹ A partir de uma mediação coletiva com uma turma do curso de Teatro da UFPE, Rodrigo Souza Leão, estudante de Publicidade e Propaganda da Universidade, integrante do Coletivo, co-curador e responsável pela produção de eventos, gestão de mídias e projeto gráfico digital da Propágulo, relatou no Caderno do Educativo que a atividade proposta pelo professor era a de encenar uma obra. Segundo ele, sobre o trabalho de JEAN, “duas alunas fizeram uma interpretação em que uma simulava uma corrida angustiante enquanto a outra se mexia em movimentos robóticos, sem mover os pés do chão”. Além disso, Rodrigo acrescentou que “Elas falaram sobre a sensação de aprisionamento e da vontade de gritar e se mexer, mas dentro de um lugar sufocante e fixo”. Em outro momento, também relatou que criou “uma conexão entre os trabalhos de Kerol e de JEAN: será que aquela imagem poderia entrar num álbum de família? [...] Quais daquelas imagens representaria mais uma questão de identidade e liberdade?”



Sobre essa identificação a partir do outro, também pode-se citar a fotografia “Memórias Ancestrais”, de Kaísa Lorena, de Aracaju, especialista (2019) em Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual pela Universidade Católica de Pernambuco UNICAP. O ser mulher é uma questão que permeia toda a produção da artista. A obra foi realizada a partir de uma oportunidade que teve de fotografar um espetáculo realizado por um grupo de mulheres que dançava com luzes de LED. Devido à exposição prolongada do obturador de sua câmera, a fotógrafa pôde, do alto do teatro, produzir uma imagem que turva sua origem a partir de uma espiral luminosa de vários feixes.

Um espelhamento semelhante também acontece em “Caminhando, vi”³⁰, fotografia de 2018 da recifense Priscilla Melo. Fazendo do seu feed de Instagram um diário visual de sua rotina, a fotógrafa de rua, que foi capa da revista Propágulo Nº 3, se relaciona com a imagem de maneira poética e documental. É através da captação da imagem por câmera fotográfica ou, na maioria das vezes, por celular, que a andarilha concretiza seu processo de afetação. Em seus registros, vê-se espaços de trânsito da cidade do Recife, bem como paisagens de periferias, praias e da rotina que se constrói no interior de sua casa.

³⁰ Por se tratar de um *printscreen* de celular de uma imagem perdida, a fotografia foi tratada para que conseguisse ter melhor definição. Apesar de termos evitado emoldurar trabalhos nesta mostra, recorreremos não só à moldura, como também a um significativo *passepertout* para lhe dar uma maior dimensão, visto que a mesma não

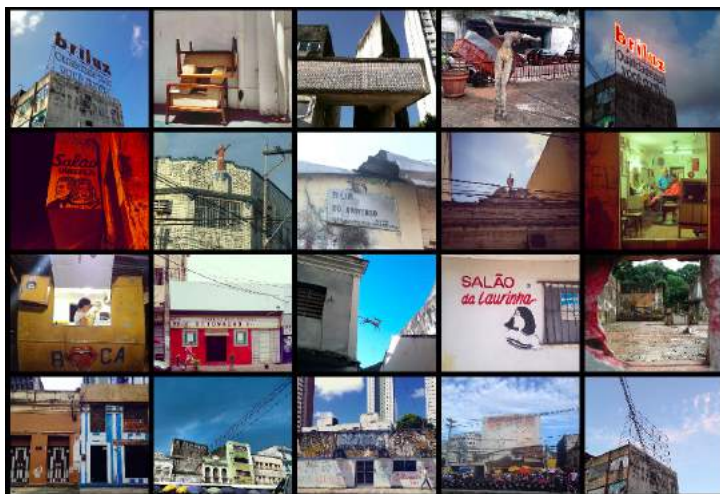




Caminhando, Vi - Priscilla Melo - 2018

podia ser tão ampliada. A ideia inicial era que a imagem fosse exposta em um tamanho consideravelmente maior. Também pensou-se em expor uma profusão de fotografias da artista, em menor escala, impressas em blocos de notas, de forma que o visitante pudesse destacar algumas e levar um pedaço do trabalho para cada. Contudo, devido à complexidade orçamentária desta resolução, optou-se por uma imagem única.

Encontrar graça no espaço urbano é algo que a artista e arte educadora de Recife Bia Lima propõe em sua série “Fragmentos afetivos”, de 2013. Bia tem em sua prática uma inclinação para a fotografia analógica, através da qual captura fachadas, fatos inusitados e detalhes afetivos da cidade do Recife. De certo modo, dá continuidade ao processo iniciado em sua família por seu avô, Wilson³¹, que foi fotógrafo profissional e fotojornalista por 40 anos.



Fragmentos Afetivos - Bia Lima - 2013

³¹ Era na Rua Nova, no Centro da cidade, que vendia suas próprias fotos em seu quiosque, denominado Kiosque do Wilson. Esse lugar terminou por se tornar um observatório de manifestações sociais e públicas registradas cotidianamente. Atualmente, muitas das fotografias de seu avô estão no acervo da Fundação Joaquim Nabuco. Bia também se propõe a fazer documentações pedagógicas das suas vivências enquanto educadora. O registro das atividades com as crianças vem ganhando cada vez mais espaço e importância em seu processo.

Perceber a cidade também é pauta nos registros fotojornalísticos de Marlon Diego, de Jaboatão dos Guararapes. Em seu processo, busca passear, observar e capturar os ambientes através da fotografia. Em “Recife em Detalhes”, de 2018, Marlon registrou uma série de garrações de água empilhados no Centro da cidade, em frente a uma fachada de prédio pixada³².

³² A partir de anotações feitas no Caderno do educativo, revisei alguns debates sobre autoria que foram gerados a partir da fotografia de Marlon. Em uma mediação em grupo, perguntou-se quem havia feito aquele arranjo com os garrações e como isso poderia se assemelhar ao anonimato dos autores dos pixos presentes na imagem. Em relação aos grafismos, um dos visitantes, inclusive, relatou que “são três [os pixadores que tiveram o trabalho retratado na fotografia], eu conheço dois. Aquele ali é Dedeu”.



Recife em Detalhes - Marlon Diego - 2018

Um outro detalhe do Centro do Recife também aparece em “Noite Vermelha”, de Liliane Nascimento. A artista de Gravatá fotografou a famosa loja Recife Sex Shop³³, localizada na Avenida Conde da Boa Vista. A fachada da loja em questão, para além de alguns neons e de manequins utilizando roupas eróticas, é famosa por seu pequeno toldo vermelho de curiosa estampa: corações brancos, que se assemelham a glúteos utilizando roupas íntimas.

³³ Muitos visitantes comentaram Noite Vermelha a partir de uma ideia de que estávamos expondo algo delicado ou provocador. Em uma mediação coletiva, um

visitante de baixa visão e mobilidade, respondeu, quando perguntado, que aquela imagem fora a que mais lhe chamara atenção, pelas cores fortes. Contudo, quando foi se aproximando e percebendo a fotografia de maneira mais nítida, sentiu vergonha, como se estivesse realmente defronte à vitrine da loja. O desenho que ilustra esse depoimento foi anexado ao Caderno do Educativo da ação.



Noite Vermelha - Liliane Nascimento - 2018

Também fotografando o espaço urbano, a imagem sem título³⁴ da recifense Maria Clara Dantas é advinda de um intenso período no qual se dedicou ao registro de arquitetura e de paisagem em viagens pelo mundo. Realizada em Lisboa, Portugal, na fotografia apresenta uma

composição meticulosamente centralizada associada a uma atmosfera onírica, etérea, proposta a partir de sutis saturações de cor no tratamento digital da imagem: o azul do céu pende para o turquesa ao passo que os diferentes tons de rosas também ganham camadas de calor.

³⁴ Tanto nas mediações na Galeria, quanto em interações digitais, a fotografia de Clara foi uma das mais comentadas. Após uma ação nos *stories* do Instagram da Propágulo, em que perguntamos “O que essa imagem te provoca?”, as respostas foram das mais variadas:

“Um mundo artificial”;

“Playmobil”;

“A sensação de estar em um cenário de filme”;

“Sensação (agradável embora eu não seja *voyeur!*) de estar espiando a vizinhança”;

“Ficar dentro de uma bolha cor de rosa de uma elite”;

“Prazer nas cores, estética pela estética, David Hockney”;

“Parece um bolo red velvet”;

“Verão, boas sensações”;

“Distância”;

entre outras.



Em Portugal também foi feito o retrato de rua de duas irmãs gêmeas por Mariana Medeiros. A partir de um desprezioso encontro enquanto passeava, Mariana se deparou com as duas figuras, turistas, que não só vestiam o mesmo modelo de roupa na cor rosa, como estavam também diante de uma parede da mesma cor.

Encontro e anonimato são perspectivas sugeridas na fotografia de César Machado. Em preto e branco, “J” parte de uma série de sobreposições de sua imagem original a texturas e recortes que ora ofuscam, ora atenuam a iluminação que poderia possibilitar a leitura do rosto da figura feminina que fita o artista e, agora, o espectador.



J - César Machado - 2018



Sem título - 2018
Mariana Medeiros

A alternância entre o ofuscamento e o obscurecimento do que se é retratado se desdobra no conjunto de duas fotografias sem título feitas por João de Oliveira, recifense situado na cidade de Olinda, na “Extasia”, festa de música eletrônica que acontece nas noites da capital pernambucana. Ambas retratam a mesma pessoa, que se encontrava performando na ocasião. Em uma delas, o flash emitido pela câmera revela detalhes da figura: as texturas de suas roupas brancas, seu rosto e seu óculos escuros com pequenas LEDs destacam-se do ambiente noturno. Já na segunda, sem esse recurso luminoso, a figura se apresenta fundida à penumbra do espaço, sobressaindo-se apenas as luzes acopladas aos seus óculos que, nesse caso, parecem diminutos olhos de um ser humanoide.

Uma vez selecionados os 14 artistas que fariam parte da ação cultural, foi com Marianna Melo³⁵, expógrafa da mostra, que começou a ser pensada a reunião dos trabalhos e como cada um deles seria apresentado.

³⁵ Em *Propágulo: fotografia e identidade*, primeira exposição que eu, enquanto curador, pude estar em diálogo com alguém especializado em expografia, não me ocorreu que fosse significativo que Marianna também estivesse em diálogo direto com os artistas. Assim, atuei nesta ação como um intermediário das ideias que tínhamos juntos e os autores de cada obra. Aos poucos, fui entendendo como o processo de Marianna acontecia também a partir da coletividade, do estar entre, de forma muito semelhante a como entendo a minha autoria em curadoria: reconhecendo-me mais até nas ações em que acontecem articulações e conversas coletivas, ainda que sendo quem arca com

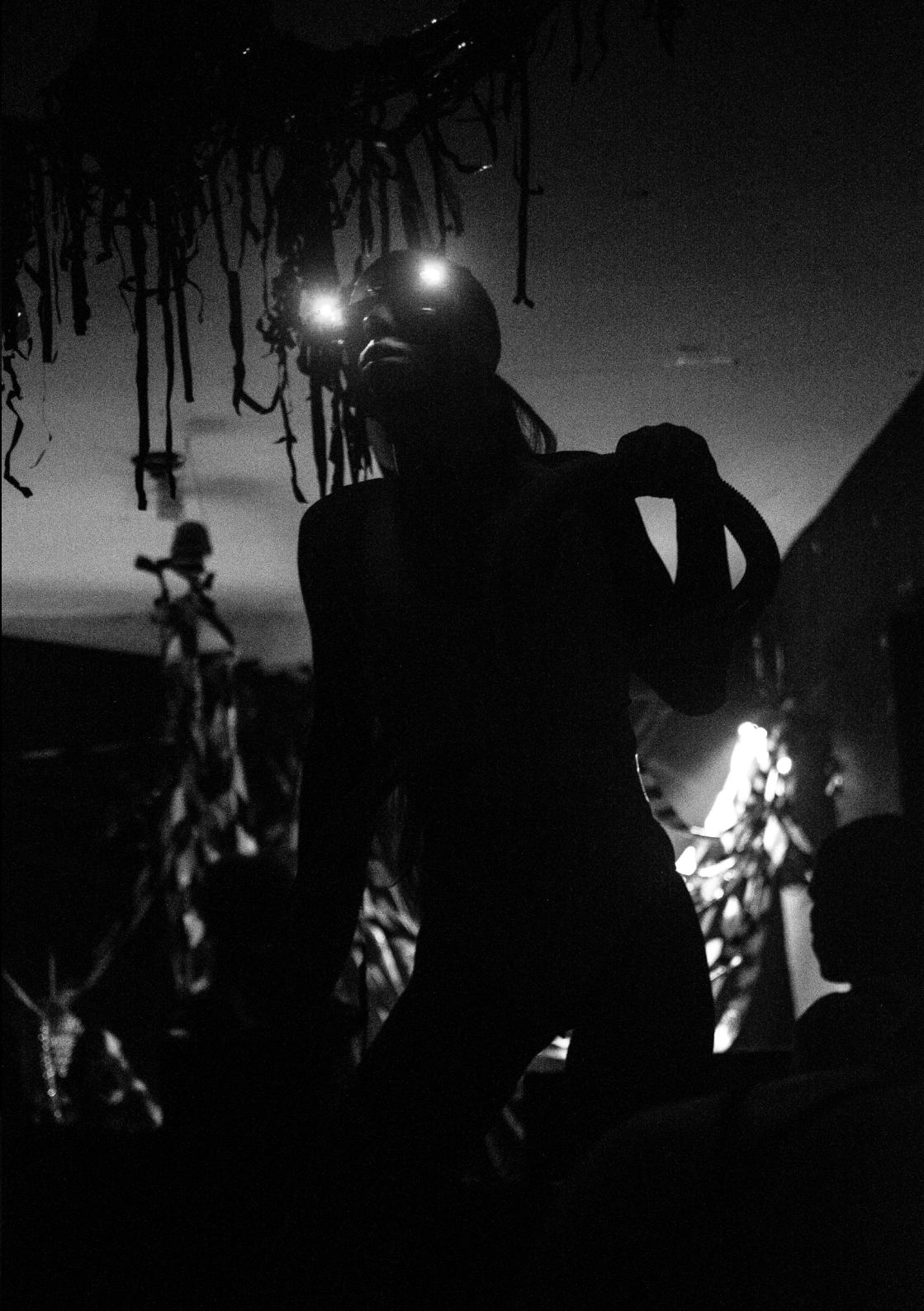
o processo como um todo. Em resposta a isso, na Propágulo Nº 4 a exposição partiu de conversas individuais e coletivas dela com os artistas, que puderam estar presentes no processo criativo da expografia e na montagem de seus trabalhos conosco. Ademais, em uma futura edição, gostaria de trabalhar com Marianna enquanto curadora, entendendo que nossos processos são complementares.



Visitantes - 2019



Sem título - 2018
João de Oliveira



3.1.5. ARTICULAÇÃO DE EQUIVALÊNCIAS E DIFERENÇAS VISUAIS

De acordo com Castillo (2014), é competência curatorial construir um léxico a partir da união de fragmentos e camadas de subjetividade artística. Para ela, “de, intérprete a autor, transita a curadoria. Porém, neste caso específico, sem acorrentar o artista a um tema, mas sugerindo-lhes motes à imaginação artística. Não por acaso, o todo resultante construiu-se mais em razão do espaço físico do que do argumento” (CASTILLO, 2014, p. 32).

Entendendo a *“unidade de conjunto nas obras”*, conceito proposto pela autora, apoiado em como estão atreladas as equivalências visuais e relações conceituais internas a partir da curadoria, percebeu-se alguns pequenos eixos, sequer nomeados até então³⁶, acerca dos quais muito se especulou em algumas mediações que se sucederam, e que se dividiram em quatro paredes: em uma, preta, estavam dispostos os trabalhos sem título de João de Oliveira e de Flora Negri. Em outra, branca, encontravam-se respectivamente dispostos “Memórias Ancestrais”, de Kaísa Lorena, “J”, de César Machado, “Metanóia”, de Erlon Warner, “Registros M[eu]s”, de Kerol Correia e os trabalhos sem título de JEAN e Mariana Medeiros. Esta mesma parede, a maior da galeria, adquiriu,

na montagem, uma faixa vertical de tinta amarela, funcionando como um demarcador do núcleo seguinte, onde estavam os trabalhos “Caminhando, vi,” de Priscilla Melo, o trabalho sem título de Maria Clara Dantas, “Fragmentos Afetivos”, de Bia Lima, “Recife em Detalhes”, de Marlon Diego e “Noite Vermelha”, de Liliane Nascimento. Por fim, a última parede era de vidro, sobre a qual estava adesivada “Primeira História”, de Erik Ordanve.

³⁶ Assim como alguns visitantes, penso de forma muito pessoal cada núcleo, não me cobrando, ainda que enquanto curador, uma argumentação absoluta acerca das escolhas desses recortes em razão do espaço físico. Contudo, após esse período que me põe com outro olhar acerca da mostra, percebo-os diante das seguintes lentes: tempo; retrato; cidade e ficcionalização. A presença desses núcleos, contudo, não se deu com o intuito de inviabilizar relações diagonais entre os trabalhos, o que aconteceu largamente ao longo da exposição. No Caderno do Educativo, registrei que houve quem achasse que a parede amarela falasse sobre trabalho, “já que é um sex shop, os garrafões de água enfileirados, com relação à comercialização de água, os trabalhadores informais, as pequenininhas são no Centro, que também se relacionam, né? E aquela ali poderia ser trabalho, já que a praia tá vazia, e aquela [a de Clara] só dialoga com as cores” e quem achasse que cada parede fosse sobre um elemento da natureza tendo, como disparador desse pensamento, as gotas de água que nesse dia caíam do aparelho de ar condicionado localizado sobre o trabalho de Erik Ordanve. Sobre o processo de trazer seu repertório e não ter medo de interpretar arte à sua maneira, relatou Erlon Warner, artista da edição, presente em uma mediação coletiva “não é um chapéu. É a cobra que engoliu o elefante”, fazendo referência ao início do livro *O Pequeno Príncipe*.

Ao propor a exposição, buscamos uma “unidade expográfica — bem entendida aqui como harmonia de um conjunto de alteridades — [na qual a] harmonia entre o viés curatorial e a expografia é condicionante à boa fruição do espectador” (CASTILLO, 2014, p. 34). Nesse sentido, curadoria e expografia se misturaram diante de possibilidades de aprendizado mútuo, borrando suas fronteiras. De acordo com Castillo (2014), abordar o pensar junto com o artista é ter uma poética vicinal àquela proposta por quem realizou a obra. Mais que isso, também foram vizinhos esses dois campos da realização de exposições.

Exemplificando este raciocínio, é possível citar o processo criativo que atravessou o trabalho “Registros M[eu]s”, de Kerol Correia. A partir da entrevista conduzida por Mariana Leal na revista Propágulo Nº3, na qual estive também presente, pude entender como a série produzida pela artista contribuiria para o debate proposto na exposição como um todo. Apresentando a ideia para Marianna Melo, entendemos que um número grande das fotografias, em pequena escala, era importante para a apresentação do trabalho.

Assim, acabamos por propor para a artista que uma seleção de suas fotos fosse apresentada como obra única. Ademais, buscando remeter à ideia de prateleira de casa, onde são dispostas várias fotos de família, por exemplo, Marianna teve a ideia de que 10 fotografias fossem expostas ao longo de duas finas estruturas de madeira. As imagens estavam

emolduradas em sanduíches de vidro, que lhes alargavam materialmente, o que nos permitiu criar um jogo de sobreposições e acúmulo com os transpassamentos de suas bordas. O resultado dessa “maior densidade material de [...] prateleiras, cuja simplificação [as] aproxima ainda mais dos próprios assuntos e objetos expostos” (LATORRACA, 2014, p. 22), misturou-se à obra, turvando o que seria trabalho e o que seria suporte, bem como evidenciando, em seu processo, como podem ser as camadas de autoria que se dão a partir do que propõe a figura do artista.

Consequentemente, o conjunto expositivo revelou uma “lógica articuladora de equivalências ou diferenças visuais e/ou conceituais de obras elaboradas a partir dos mais variáveis estímulos” (CASTILLO, 2014, p. 35). E, foi com a exposição finalmente aberta ao público que, como coloca Benjamin (2002) citado por Castillo (2014), o experimento da exposição se tornou possibilidade de alargamento e reforço multiplicador do objeto, onde se pôde explorar planos ocultos nas relações de cada trabalho e o público.

Tanto a proximidade entre trabalhos como a maneira que cada um deles era proposto foi se refletindo ao longo dos processos de mediação cultural na Galeria Capibaribe nos dias em que a exposição permaneceu aberta. Em um dos relatos transcritos no Caderno do Educativo³⁷ da ação, registrei o depoimento de uma estudante da Escola Municipal de Arte João Pernambuco, por volta de 40 anos, que veio

com sua turma para uma mediação coletiva³⁸. Em seu depoimento na roda de conversa, a mulher partiu do trabalho de Kaísa Lorena, sobre o qual falou que as “memórias ancestrais, elas não são nítidas, elas não são tão visíveis”. Levando seu foco para “Registros M[eus]s”, contextualizou que era adotada, e que a única foto que tinha da mãe biológica era um retrato de 3x4. Fora isso, recordava-se de um vulto. Disse que o apego a essa foto foi fundamental para que sua vida não entrasse em colapso, pois “até esse direito queriam tirar de mim. A chamada alienação parental”. E prosseguiu, acrescentando que tinha, sim, “um lado brega e de hipocrisia, essas fotos de família: todo mundo feliz, perfeito, quando na verdade são altas atrocidades por trás. Mas, diante da pressão que tem a sociedade, eu acredito na importância dessas fotografias na construção de uma identidade mesmo”. Contou que fez, na escola de arte, um “álbum que não existia”, em resposta a esse “intuito de desconstruir e punir [uma pessoa] adotiva”. Sobre isso, contou: “Eu fiz várias fotos da minha mãe. Achei linda essa parte da exposição. Eu sou muito feliz que meu filho tem avós, primos, referências que não tive....”.

³⁷ A ideia de propor o Caderno do Educativo para *Propágulo: fotografia e identidade* veio a partir de uma pesquisa feita sobre a exposição *Contidão*contido, que inaugurou a reabertura do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), com curadoria da Prof^ª. Dra. Maria do Carmo Nino e de Clarissa Diniz. Nessa ação, os mediadores do EducAtivo do MAMAM foram convidados por elas a assumirem, também, a posição de curadores. A mostra é referência ao se pensar experimentos em

metodologias participativas de curadoria na cidade do Recife, bem como nas formas de se problematizar lacunas e linhas de força presentes no acervo do Museu. Um dos detalhes citados no vídeo contido no DVD que acompanha o catálogo da exposição da mostra, em que participantes do EducAtivo conversam com a curadora Maria do Carmo Nino, foi justamente a existência de um caderno onde os mediadores anotavam episódios significativos de suas rotinas e, assim, teciam uma comunicação paralela, que se dava a partir da escrita e entre seus turnos de trabalho. Foi cursando o componente curricular de Metodologia do Ensino das Artes Visuais 3, ministrado pela Prof^{fa}. Dra. Maria das Vitórias Negreiros do Amaral, que conheci a exposição.

³⁸ A professora da turma era Stefanny Lima, discente do curso de Licenciatura em Artes Visuais, e também redatora da revista Propágulo N° 3. Na exposição, entre os trabalhos de Priscilla Melo e Mariana Medeiros, estava adesivado um trecho da coluna assinada pela arte/educadora, na qual afirmava que “Escrever com luz é afirmar de onde partimos e por quais lentes enxergamos, como forma de valorização de nossas construções.” (LIMA, 2019, p. 50)

Estar, também enquanto coordenador do educativo e mediador da ação, atento a esses relatos, me fez perceber que mesmo após a riqueza de aprendizados oriundos do processo de idealização da revista Propágulo N° 3 e da exposição *Propágulo: fotografia e identidade*, a concepção curatorial era apenas metade do que poderia ser um ciclo de investigações, se entendêssemos a mediação cultural enquanto fase seguinte e essencial do experimento. Como o conjunto de articulações propostas seria percebido pelos públicos? O que cada trabalho suscitaria diante das especificidades de cada pessoa, de cada ponto de vista?



Leitores da revista dentro da exposição - 2019

Paulatinamente, enquanto realizador, fui conhecendo um novo lugar de potência. Fui entendendo que, para além das indicações de um texto curatorial, para além da minha intimidade com cada detalhe pensado, para além das tantas conversas com os artistas, com o Coletivo e com os colaboradores em imersão, a exposição ganhara outras pernas, outros olhos, outras bocas. Criara seus próprios segredos. E eu precisava estar atento a essas movimentações que já não falavam apenas de nós.



Registro da exposição - 2019

4. MEDIAÇÃO CULTURAL

E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece.

(Jorge Larrossa Bondía)³⁹

³⁹ Jorge Larrossa Bondía, Notas sobre a experiência e o saber da experiência, Rev. Bras. Educ. [online] 2002. n 19, p.20-28.

Quando, no Brasil, falamos de mediação (educacional, cultural ou artística), ou da prática da mediação cultural institucionalizada, abarcamos comumente “perspectivas de educação (de arte), dos projetos pedagógicos, serviços e programas educativos de museus, universidades e instituições culturais” (HOFF, 2013, p. 70).

Segundo Honorato (2015), no terreno das relações entre as artes e a educação, esse tipo de mediação tem existido como iniciativa dessas instituições. Ademais, para o autor, o enquadramento politicoinstitucional da mediação cultural, bem como os contextos economicoculturais em que ela tem sido chamada a operar, de certo modo “permanecem inconscientes ou fora de pauta, nos discursos e debates sobre sua prática” (HONORATO, 2015, p. 209).

Para Hoff (2013), do ponto de vista da política institucional, a mediação cultural é dotada de uma autonomia cerceada. Segundo a autora, no que tange o contexto brasileiro, sua prática é “ao mesmo tempo matéria de resistência e massa de manobra — um campo de experimentação, criação e transformação por excelência e o melhor produto do mercado institucional” (HOFF, 2013, p. 70). Sobre esse segundo ponto, pode-se dizer que “a mediação [cultural] tem trabalhado, principalmente, para interesses que não são os seus (ou que não deveriam necessariamente ser os seus), e sim dos curadores, dos patrocinadores, ou mesmo dos públicos; como instância de reprodução e de difusão, instrumento de marketing ou como prestadora de serviços” (HONORATO, 2012, p. 53).

Esse lugar coadjuvante e de interesse segundo, por parte do sistema da arte, como posto por Hoff (2013), pode ser percebido através de pontos de vista complementares: por um lado, estar em segundo plano evita imposições e manobras mercantilistas à experiência educacional. Por outro, acaba por servir como artigo de luxo, tornando-se mera contrapartida das instituições. Assim, a mediação cultural “acaba sendo encarada, na maioria das vezes, como um processo simplório de tradução⁴⁰” (HOFF, 2013, p. 71).

⁴⁰ Em trecho seguinte, a autora deixa explícito que entende os estudos que atravessam a tradução enquanto campo avançado, configurando a operação também enquanto gesto criativo. Contudo, faz uso dessa terminologia para caracterizar uma forma de instrumentalização da mediação cultural enquanto prática criativa e intelectual de menos valia.

Também é possível se debruçar sobre o termo “mediação” entendendo que ele se situa em uma “multiplicidade desconcertante, que configura um campo semântico bastante fragmentado” (HONORATO, 2015, p. 206). Não se tratando a Propágulo de um coletivo que se dedica exclusivamente à investigação em mediação cultural, mas em mediações em arte, percebemos nossas atuações enquanto experimentos em jornalismo, design gráfico, produção de evento e curadoria, por

exemplo. Entendendo que essas práticas culturais específicas operam a partir de “problemáticas e dispositivos próprios” (MORAES, 2014, p. 1), também cabe perceber a mediação cultural como um outro campo específico da nossa atuação, dentro deste guarda-chuva “que, no senso comum, parece denominar qualquer coisa ‘no meio’ de outras” (HONORATO, 2015, p. 206).

4.1. MEDIAÇÃO CULTURAL NA PROPÁGULO

Sendo a Propágulo um coletivo que pesquisa diversas formas de mediar arte, a mediação cultural não foi prioridade na sua concepção. Primeiramente, por ser entendida até então por nós como contrapartida institucional, não nos parecia, a princípio, necessário que em uma ação independente estivesse presente a figura de um mediador cultural.

Além disso, é válido dizer que, nos dois primeiros anos de atuação, os lançamentos e exposições a partir das revistas aconteciam em uma temporalidade muito curta para o público, com cerca de 12 horas de programação. Era, então, difícil pensar em uma investigação que se entendesse enquanto mediação cultural em um contexto como esse, já que também estávamos incubidos da produção de todos os demais processos que aconteciam. Enquanto coletivo pro-

duzido por poucas pessoas em seu núcleo, na lógica independente do “faça você mesmo”, como afirma Fonseca (2020), já sabíamos que nossas práticas (revistas, eventos, exposições, mídias sociais) eram educativas, mas ainda não tínhamos nem corpo teórico, nem tempo para entender o campo da mediação cultural enquanto possibilidade de experimentação de forma consistente⁴¹.

⁴¹ Na Propágulo Nº 2, fez parte da imersão em nossa equipe Thaysa Aussuba, mediadora cultural e colunista. No lançamento da edição, houve uma ação educativa proposta por ela, uma oficina de lambe-lambe, em diálogo com a exposição de lambes e instalações que ocupava o espaço da Travessa Tiradentes, no Bairro do Recife. A participação de Aussuba já evidencia a vontade de que houvesse um braço educativo no coletivo, para além da ideia de que a educação acontece em todos os nossos processos. Contudo, a verdadeira atenção para esse campo, na Propágulo, aconteceu de fato na mostra *Propágulo: fotografia e identidade*.

Isso mudou de contexto na terceira Propágulo, uma vez que, de forma inédita, possibilitamos que a exposição proposta durasse mais que um dia, nesse caso, quase dois meses⁴². Assim, pela primeira vez, em uma espécie de lançamento continuado, a demanda pela mediação cultural fora fundamental.

⁴² Essa conquista é relativa ao ciclo Propágulo N° 3. Para além das paredes das instituições culturais e de ensino, onde nem sempre nos propomos a atuar, como na Propágulo N° 4, lançada em um galpão na Rua do Brum, no Bairro do Recife, torna-se difícil ou inviável pensar em segurança, manutenção, educativo e aluguel em espaços ressignificados ou ocupados enquanto mostras de arte. Nesta edição, ainda se tentou realizar uma itinerância para um outro equipamento cultural da cidade do Recife, neste caso, sem sucesso.

É possível relacionar a fala de Honorato (2012), em que é posto que a mediação cultural tem trabalhado para interesses exteriores aos seus, a este contexto. A Galeria Capibaribe⁴³ equipamento localizado no Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, espaço importante para a realização de experimentos e pesquisas — como esta — conta com discentes bolsistas e voluntários, os mediadores do espaço, também para ações básicas como abrir, manter aberta e fechar suas portas. Percebendo que havia janelas⁴⁴ entre as escalas destes, julguei ser necessário criar um grupo que se somasse ao dos mediadores do espaço e que pudesse fazer com que a exposição *Propágulo: fotografia e identidade* estivesse aberta por mais tempo. Nesse sentido, percebi a oportunidade de, para além de curador-educador, investigar-me no Coletivo pela primeira vez enquanto mediador cultural.

⁴³ Já fui mediador voluntário na Galeria Capibaribe durante a exposição [Art]igo, de Rafael Vascon e Sílvia Tereza, com curadoria da Prof^a. Dra. Renata Wilner, que inclusive era a presidente da Comissão Permanente de Arte e Cultura Galeria Capibaribe. No período em que propusemos a exposição *Propágulo: fotografia e identidade*, essa função era ocupada pelo Prof. Dr. Eduardo Romero, também do Departamento de Artes. Nesse sentido, é importante comentar como essa função assumida representa esforço e comprometimento de ambos por manter o equipamento funcionando enquanto importante espaço de aprendizado. Eduardo também foi o professor orientador da exposição (que precisava ser proposta conjuntamente a um docente ou a um técnico administrativo da Universidade). Vale dizer que o professor se envolveu para além do que cabia em sua função, lidando diretamente com processos de montagem e adequação do espaço.

⁴⁴ Faz-se necessário registrar que a participação dos dois discentes bolsistas nos quase dois meses em que a exposição esteve aberta fez-se notar através das suas ausências, raramente justificadas. Assim, o que antes para mim seria uma porção razoável de horas mediando a mostra, se tornou um processo também cansativo e de autocobrança por manter a exposição funcionando, ficando eu alguns dias do turno da manhã até a noite no espaço. Por outro lado, as mediadoras voluntárias da Galeria Capibaribe, Mariana de Albuquerque e Ana Mel Valadares, exerceram a sua presença muito além do que poderíamos imaginar, entendendo que não havia remuneração envolvida e, consequentemente, acordo obrigatório de horas em suas atividades. Assim, só há relatos delas, para além do Coletivo e do grupo em imersão, e não dos bolsistas, ao longo das 36 páginas escritas do Caderno do Educativo.

Participaram da equipe educativa em imersão no Coletivo Propágulo: Carolina Mota, Luciane Morais, Marcela Dias, Mariana Leal e Stefany Lima, discentes voluntárias do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFPE. A elas, em uma oscilação entre vontade e necessidade, somou-se o Coletivo.



Mediação com Rodrigo Souza Leão e turma de Teatro da UFPE.
Fotografia Mariana Leal - 2019

Para além de mim, os demais integrantes da Propágulo não possuíam, nem possuem, a mediação cultural enquanto área de investigação profissional (nem na Universidade, já que naquele momento eram discentes dos cursos de Design, Jornalismo, Publicidade e Psicologia, nem fora dela). Contudo, o motivo dessa parti-

cipação fora pragmático: manter a Galeria aberta. Apesar disso, foi possível presenciar, após processos formativos entre nós, práticas de mediação significativas tanto enquanto material para esta pesquisa, através de relatos, quanto como ferramenta para reconfigurações, em seus referenciais, do que poderia ser um educativo e como poderiam se dar as experiências educativas em uma exposição. Bruna Lira, estudante de Psicologia na UFPE e então co-curadora, editora e revisora da Propágulo, que relatou no Caderno do Educativo da ação uma conversa que teve com pessoas que

já tinham visitado a exposição no dia do lançamento, revisitei a galeria e conversamos sobre cada obra. Na parede amarela, eles rapidamente se mobilizaram para discutir ONDE as fotos foram tiradas. Percebi que a memória da cidade foi o que chamou mais atenção deles. Quando estávamos olhando as fotos de Mari [Medeiros] e JEAN, Júlio levantou o questionamento sobre COMO as fotos haviam sido tiradas. Ele percebeu uma oposição entre a espontaneidade do encontro com as gêmeas e a montagem demorada da foto de JEAN. “Qual dos dois processos tu prefere?” Marcelo e eu conversamos também sobre QUEM eram as pessoas das fotografias, e essa pergunta foi inicialmente ativada na parede preta, mas seguiu nas obras de Kerol, JEAN e César. [...] Também surgiram perguntas mais técnicas, sobre a resolução da foto e a impressão. E na foto de Clara, eles custaram a acreditar que só havia edição de cor. Quando surgiu a hipótese de que havia montagem digital envolvida no processo, Júlio rejeitou a obra. Como se verdadeira mesmo fosse a fotografia das coisas que existem.

O pedaço multidisciplinar do educativo formado pelo Coletivo Propágulo se deu em um lugar anterior ao da defesa ou da refuta de que um corpo educativo pode ou deve ter formações diversificadas e para além das licenciaturas em artes visuais. O fato é que uma resolução prática — de que deveríamos nos esforçar em manter nossa exposição aberta — abriu as portas para um lugar de descoberta. Um dia depois, foi escrito por Bruna que “a mediação não é tão difícil quanto parece, mas é definitivamente muito sensível.”



Mediação com Stefany Lima e turma da Escola Municipal de Arte João Pernambuco - 2019

4.1.1. DISCURSOS POSSÍVEIS, PREMISSAS INCONGRUENTES

Torna-se delicado analisar um conjunto de ações culturais independentes através da ótica das grandes exposições, como por exemplo mostras de museus, de institutos culturais, de bancos ou de bienais de arte, que funcionam a partir de uma robusta lógica do *marketing* cultural. Sendo assim, não entendo a mediação cultural ou os demais processos educativos na Propágulo enquanto artigo de luxo, mera contrapartida ou processo simplório de tradução.

Contudo, é válido salientar que, ainda enquanto coletivo independente, o qual também se submete a instituições culturais, mas que também exerce um papel legitimador, é possível descortinar uma certa performance institucional na Propágulo, que acontece a partir da assimilação dos códigos de conduta que atravessam maneiras hegemônicas de mediar arte e suas próprias formas de organização. Essa reprodução acontece através de processos de experimentação e aprendizado, em permutas de descoberta de como esses papéis funcionam, e das maneiras possíveis de propor desvios a partir das suas estruturações.

Apesar desse lugar turvo, não cabe pensar que “a mediação [cultural] tem trabalhado [...] para interesses que não são os seus (ou que

não deveriam necessariamente ser os seus)” (HONORATO, 2012, p. 53) através da percepção de um educativo instrumentalizado para interesses outros, como os de patrocinadores, como instância de reprodução e de difusão, ou como instrumento de *marketing*. Embora seja possível apontar vestígios do que seria uma mediação enquanto prestadora de serviços, uma vez que abríamos, mantínhamos aberta e fechávamos a galeria, isso aconteceu a partir de um lugar de necessidade, e não de um tensionamento nosso para que esses fossem compromissos do educativo da exposição.



Mediação com Stefany Lima e turma da Escola Municipal de Arte João Pernambuco - 2019

Da mesma forma, enquanto mediadores culturais, também atuávamos como vendedores de revistas Propágulo e, ainda que essa competência não devesse fazer parte, idealmente, do hall de atividade de um educativo, foram ações como essa que garantiram a existência da exposição, realizada através de recursos próprios do Coletivo e sem patrocínio⁴⁵.

⁴⁵ O investimento realizado na adequação do espaço, na impressão e montagem dos trabalhos foi custeado pelos recursos do próprio Coletivo, acumulados a partir da venda das revistas Propágulo Nº 1 e Nº 2, e outros produtos paralelos. Fora isso, houve apoio, materializado através de orçamentos reduzidos do Estúdio 81, que imprimiu as fotografias em grande escala, da ArtMonta e da UziSign, responsáveis pela montagem e aplicação de sign da ação, respectivamente.

Contudo, o que mais distanciou o educativo do que pode ser entendido como um programa de “serviços pedagógicos legitimadores da função social dos museus e espaços expositivos” (MORAES, 2014, p. 14) foram seus entendimentos e formas de lidar com o público.

Mörsch (2009), de acordo com Moraes (2014), afirma que atualmente podem ser identificados quatro tipos de discursos assumidos pela mediação cultural: *afirmativo*, *reprodutivo*, *desconstrutivo* e *transformativo*. Para a autora, são predominantes os dois primeiros.

Assim, um discurso *afirmativo* “assume a comunicação das missões institucionais como uma constante de suas ações junto aos públicos, informando-os [...] sempre no sentido da promoção do patrimônio cultural” (MORAES, 2014, p. 16), sendo esse público já iniciado. Em um sentido semelhante, mas destinado ao que seriam os “públicos de amanhã”, o discurso *reprodutivo* acontece “mediante formas de facilitação do acesso. Grosso modo, [...] corresponde à famigerada política de ‘formação de públicos’, [...] indivíduos que, por motivos sociais, econômicos ou culturais, estejam distantes do universo dos museus e exposições”).

Para a autora, em incidência substancialmente menor, acontece o discurso *desconstrutivo*, associado “à museologia crítica”, que entende que “espaços de exposição correspondem a mecanismos de distinção/exclusão e de construção de verdades.” Mais incomum ainda seria o quarto e último segmento, o discurso *transformativo*, que propõe uma “inversão da tão propalada capacidade dos museus e suas exposições de transformar os públicos em termos de sensibilidade e conhecimento.” (MORAES, 2014, p. 17).

Entendo que “somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação.” (BONDÍA, 2002, p. 26). Assim, não foi pelo caráter informativo que operamos na mostra, já que não tínhamos o intuito de

distribuir e facilitar sentidos elaborados por outras instâncias do campo da arte - como ocorre na maior parte dos casos quando observamos os programas educativos das instituições culturais, dedicados a incluir novos públicos ao universo das exposições, estabelecendo conexões entre estes e os conteúdos aí exibidos, mediante processos não-formais de ensino-aprendizagem e busca pela ampliação dos repertórios do outro. (MORAES, 2014, p. 1)

Na exposição *Propágulo: fotografia e identidade* cada mediador, em seu processo individual, esteve presente a partir de diferentes posturas que acabavam se alternando entre esses quatro discursos. Entretanto, a partir dos relatos do Caderno do Educativo, percebo uma maior incidência de formas de mediar pautadas em problematizações institucionais e da própria arte como instituição, e sobretudo de mediações construídas através da escuta, desobrigadas da busca de converter públicos ou de sanar suas deficiências, “educação [que] vem sendo promovida pela economia das exposições de arte de forma ambígua” (HONORATO, 2011, p. 346).

4.1.2. RECEPTIVIDADE PRIMEIRA

Deslocando a ideia de mediação cultural na Propágulo de um “paternalismo indesejável” (HONORATO, 2011, p. 345), é possível disso-

ciá-la da ideia de que “ela vive, por assim dizer, do déficit que imputa ao público”. Portanto, entendo que a mediação cultural ocupa hoje um lugar importante na atuação da Propágulo. Essa virada de entendimento está pautada na ideia de que o “público deixa de ser o ‘ralo’ por onde a experiência da arte escoar” (HONORATO, 2011, p. 346). Assim, inverte-se a usual concepção do poder transformador da arte, que indica a transformação do público pela arte, para a ideia de que a arte (e a ação cultural que a envolve) se transforma a partir de seus vários públicos.

Um exemplo disso é o relato de Ana Mel Valadares⁴⁶, estudante de Licenciatura em Artes Visuais, mediadora voluntária da Galeria Capibaribe, que escreveu no Caderno do Educativo que

Estava muito nervosa em não conseguir passar as informações certas e necessárias para as pessoas. Mas, logo quando cheguei na galeria, uma mulher me cutucou (eu já virei pronta para falar “boa tarde, me chamo Ana Mel, uma das mediadoras dessa exposição, você conhece a Propágulo?) e falou: “Você pode filmar uma performance que vou fazer agora na frente da fotografia de Flora?” E foi aí que o encanto começou e que caiu a ficha que eu estou dentro desse processo artístico, não estou aqui para explicar o que é essa obra ou a bibliografia de cada artista e sim para participar de cada obra.

⁴⁶ Em seu segundo dia de mediação, Ana Mel relatou no Caderno do Educativo que “pessoas que já tinham vindo ontem” estavam trazendo seus amigos e “se apropriando desse papel mediador [e que] teve até um rapaz que no final de mostrar tudo para os amigos olhou para mim e fez ‘Falei tudo certo?’” Ainda que seja uma comprovação de aprendizagem a partir de um discurso *reprodutivo*, como posto por Mörsch (2009), a partir de Moraes (2014), não deixa de ser interessante que a exposição tenha gerado essa atmosfera de conforto para que esse visitante se tornasse o mediador entre a exposição e quem o acompanhava.

Pensando a sociologia dos valores, Heinich (2010), de acordo com Honorato (2019), propõe um “bom uso da neutralidade”. Apropriando-se desse termo, o autor do texto afirma que essa postura, na mediação cultural, não significa um reforço ao hegemônico, mas que evita “uma posição *a priori*, que de maneira hegemônica tem se comprometido com a defesa da arte, desconsiderando os públicos; como se a arte fosse o único agente da crítica, como se os públicos não pudessem manifestar o heterogêneo” (HONORATO, 2019, p. 106). A partir dessa posição, pude perceber como uma postura atenta posicionava a exposição não no lugar de um pontapé premeditado pela curadoria, mas de um ambiente de acolhimento dos devaneios e fabulações interpretativas daqueles que por ali chegavam.

Com isso, entendi que a prática da escuta na mediação cultural poderia funcionar enquanto chave que ativasse o contrafluxo da ideia de transformação do público pela arte, e o redirecionasse para a suspeita de que é a arte que se transforma a partir de cada singularidade que com ela entra em contato. Sobre isso, é possível dizer que



Visitantes - 2019

o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (BONDÍA, 2002, p. 24)

Assim, o processo de mediação que se deu durante quase dois meses se pautou em uma espera atenta às “experiências que a arte é capaz de criar: em alguns casos, para detonar processos e propiciar encontros; em outros, para visualizar ou deixar que ressoem as reflexões que se dão normalmente no silêncio do interior das salas” (VILLA, 2015).

4.1.3. NEUTRALIDADES DISTINTAS E SUAS GAVETAS DE GUARDADOS

Ao analisar um dos *slogans* veiculados em algumas edições da Bienal do Mercosul, “a arte não responde, pergunta”, Hoff lança algumas questões, movida justamente pela problematização da prática da mediação cultural instrumentalizada e conciliadora “presente no discurso de muitos artistas, educadores, curadores e instituições” (HOFF, 2016, p. 171) . Sobre isso, indaga:

por que o mediador precisa responder, e satisfatoriamente (não para si, mas para os outros)? [...] Que ideia, afinal, temos de mediação para achar que o processo de investigação e criação de um mediador difere tão significativamente do processo de investigação de um artista ou educador? (HOFF, 2016, p. 171)

Tendo isso em vista, valorizar os atributos atrelados à experimentação, criação e transformação da mediação significa, também, considerar “o *saber específico* que vai sendo construído pelos mediadores (e somente por eles) [como] *um campo não inteiramente novo de pesquisa e atuação*: o cruzamento e a confrontação entre diferentes bases interpretativas ou sistemas de valores, nas fronteiras entre arte, cultura e sociedade” (HONORATO, 2012, p. 53, grifo do autor).

Uma estratégia desenvolvida por Bruna Lira, e relatada em algumas passagens no Caderno do Educativo, era a de se parecer com uma visitante. Turvando limites entre performance e mediação, em certos momentos ela acompanhava os que adentravam na mostra de trabalho em trabalho. Em um outro, quando uma moça adormeceu no tapete no centro da exposição, ela também se estirou na malha. Momentos depois, uma cachorra entrou na Galeria e pôs-se a repousar ao seu lado. Sobre o episódio, relatou que “todo mundo que entra, olha e sorri para as criaturas descansando no meio da sala. Parecem até fazer parte da exposição.” Nesse sentido, a ideia de participar de cada obra proposta por Ana Mel se reforça defronte da percepção de que a mediação cultural também pode ser um ato criativo.



Caderno do Educativo - 2019

A partir da declaração poética do artista Iberê Camargo, Martins propõe que o educador atua como um *bricoleur*, fazendo uso de fragmentos e resíduos dos acontecimentos que o atravessaram. Ademais, seguindo as ideias de Perrenoud (1993), afirma que a prática do educador também é curatorial, pois se dá “reutilizando textos e situações materiais, acrescentando elementos de sua experiência e de seu repertório cultural. Como um *bricoleur* inventa com o que tem, problematiza a partir de seu acervo e pesquisa para complementá-lo” (MARTINS, 2006, p. 9-10).

Enquanto abertura fundamental, como proposto por Bondía, a mediação na mostra *Propágulo: fotografia e identidade* não foi um receptáculo de relatos de experiências de outros tais quais elas foram vividas, já que “O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida” (BONDÍA, 2002, p. 27). O que pode ser conferido no Caderno do Educativo é fruto de um saber que “não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, [...] uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo).”

Assim, percebo o quanto a singularidade de cada mediador reverberou nas suas experiências de escuta e de proposição na mostra *Propágulo: fotografia e identidade*. Dessa forma, entendo “o mediador como um curador que seleciona e escolhe suas imagens entre as suas ‘gavetas de guardados’ como um ‘bricoleur’ que trabalha com os meios disponíveis e como um propositor que inventa e reinventa potencializando experiências estéticas” (MARTINS, 2006, p. 1). Por esse motivo, percebo a neutralidade proposta por Honorato não como algo desprovido de um olhar — inclusive fruidor — perante as experiências que atravessam, mas como um exercício de presença em que são manifestas as bagagens de quem escuta.

Acredito que é por esse atravessamento que a escuta pode ser transformadora, não no sentido de que ela demole e reconstrói o trabalho de arte com a chegada de um novo olhar absoluto, mas que esse olhar se soma a outros saberes de experiências de escuta. Assim, o novo olhar, esse relato a partir da experiência feita por quem entra em contato com a obra, passa a coabitar o trabalho à memória do mediador cultural que com mais um relato entrou em contato.

4.1.4. PALHA DE AÇO PEGANDO FOGO, UM LABIRINTO LABIRÍNTICO, UMA GALINHA, UMA MULHER

Para Honorato, “convém notar que a ideia da mediação como “arte para o público”, operando por vezes como um dispositivo produtor de subjetividades funcionais, aparece de diversas formas na literatura da arte-educação” (HONORATO, 2011, p. 344). Diante dessa perspectiva, paira a ideia de que a mediação possa ser o que o autor coloca como “um trabalho do bem” e que

muitas vezes pressupõe, de um lado, que a arte seja um valor cultural pré-estabelecido, indiscutível portanto enquanto valor, como se ela fosse um “reino dos céus” a ser alcançado, e de outro, que haveria no público um

déficit de arte a ser reparado, como um tipo de “pecado” a ser expiado. (HONORATO, 2011, p. 344).

Atrelado a isto, também é possível diagnosticar a ideia de que devam existir maneiras corretas, ou então mais apropriadas de fruir/perceber/interpretar/relacionar-se com arte. Esse tipo de expectativa por parte do público foi citado por Nathália Sonatti, estudante de Jornalismo e então co-curadora e redatora da Propágulo, no Caderno do Educativo.

Assim que comecei, um moço se aproxima e puxa um papo sobre os trabalhos. Fazemos, então, todo o percurso na sala juntos, comentando sobre cada trabalho. Ele é muito direto nos comentários, soltando “Horroroso”, “Odiei”, “Lindo”, “Maravilhoso” diante de suas percepções sobre a imagem. Pela sua confusão diante da obra de Bia, percebo que ele não é daqui, fato que se confirma depois de “lá em Minas”. Ele não se conforma com Marlon ter escolhido tirar foto de garrações ao invés das pontes iluminadas de noite no Centro da Cidade. Não gosta das pixações e da imagem descentralizada. Ele amou Clara e suas cores vibrantes. Priscilla achou nada a ver. Mariana ele acha desconexo com o resto. JEAN ele lembra de alienígenas, fica assustado, não gosta. Kerol é “simplório”, em suas palavras. Erlon, algo de quarto de uma adolescente *drag*, ele achou divertido. Gostou muito de César, de como ele brinca com a luz e transforma o rosto da moça na foto. Kaísa lembra “queimação de bombril”, brincadeira local de MG, onde se coloca fogo na palha de aço e a movimenta. Em João, seu primeiro comentário é perguntar se é uma *drag*, ele não gostou da imagem escura. Flora ele gostou e achou engraçado

o fato de conseguir ver as veias na pálpebra dela. Liliane ele gostou bastante por trazer um tema “ainda considerado tabu”. Ao final do percurso, ele me chama para “ver se acertamos” algo em nossos comentários. Acho curioso essa ideia que ainda ronda as pessoas de ter que entender a essência, um significado exato da obra de arte. Essa tendência que temos de querer anular nosso olhar, nossas percepções com palavras e significados do ‘outro’ me assusta. Precisamos dar espaço para o diálogo, para a coexistência.”

O curioso desse relato é que o visitante, preocupado em saber os significados corretos de cada obra ao fim do percurso, não deixou de expressar seus juízos de valor e leituras dos trabalhos, não pedindo que a sua visita fosse guiada por Nathália. A partir de relatos como esse, enquanto curador responsável pela mostra, percebia que ia me divertindo, me surpreendendo e fruindo a partir de impressões que traziam olhares tão diferentes dos meus para trabalhos de arte que eu já conhecia.

Com o educativo da ação *Propágulo: fotografia e identidade* pude entender a potência de “sair do papel de quem sabe e viver a experiência de quem convive com arte” (MARTINS, 2006, p. 3). Assim, sem o intuito de vencer a “grande lacuna a ser transposta entre códigos visuais do público em geral e os do especializado” (VILLA, 2015, p. 166), uma vez que são diversos os públicos e suas gradações de especialização em arte, a mediação cultural pode ter privilégio de, segundo Martins (2006), descobrir as diversas camadas de sentido das obras, por meio de

intercâmbios capazes de ativar a polissemia da arte. Esse alargamento de possibilidades da obra de arte, para a autora, faz com que nesse processo seja possível “assumir o visitante como colaborador na construção do discurso ou como parte mesmo da prática de criação.” Assim,

A arte se torna matéria filosófica, matéria mental e poética pura, pois ela conquistou o direito/responsabilidade (?) de levantar questões sobre a condição humana, a realidade, a mente humana, o meio ambiente, o pensamento, a percepção e a interpretação estética. Acima de tudo a arte se constitui ou oferece um espaço metafórico de experiência que reflete as transformações na relação sujeito/objeto, sujeito/mundo. (VERGARA, 1996, p. 41)

Sobre isso, posso citar alguns outros episódios que vivenciei acompanhado pelo trabalho de Kaísa Lorena. Certo dia, fui surpreendido com um grito entusiasmado que dizia

“É EXATAMENTE AQUELE CONTO!” comentou uma das mulheres à sua amiga, quando olhou para Memórias Ancestrais. Perguntei sobre do que se tratava a sua reação e ela me explicou que lembrou de um conto de Jorge Luis Borges, que havia trabalhado em uma cadeira de Literatura. Pelo que entendi, havia um labirinto [na história] e a própria narrativa era labiríntica. Dentro dele, o personagem (que, segundo ela, era o próprio Borges) dava-se conta que estava nesse labirinto. Em algum momento, ele modelava outro ser, um Adão. O Adão, andando sozinho nesse labirinto,

passava pelo mesmo processo, que resultava na criação de outro Adão. “Outro e diferente”, disse ela. O Adão anterior dava-se conta que também havia sido criado. A história se repetia infinitamente, como um labirinto, com interrupções similares a cada ciclo [que nem a imagem].

Em contraste ao de fato labiríntico depoimento da mulher, alguns dias depois, uma moça “me disse que a imagem de Kaísa parecia uma galinha. Apontou-me o bico e os olhos adjacentes ao redemoinho, que seria o corpo.” No mesmo dia, pela tarde, outra visitante prontamente disse: “Ah, ela fez essa foto com a câmera em alta exposição, olha aqui a saia da mulher dançando, meio vista de cima.” Uma semana depois, em uma mediação coletiva com uma turma do curso de Licenciatura em artes visuais, “perguntei aos estudantes do primeiro período qual trabalho tinham se identificado mais. Uma garota apontou o trabalho de Kaísa. Com a voz meio embargada e os olhos cheios d’água, pediu licença e saiu da exposição.”

Segundo Villa (2015), a mediação cultural tem o poder de trazer a possibilidade de diálogo convocada pelo artista, diálogo este proveniente de uma multiplicidade de vozes suscitáveis de um trabalho de arte, algo que percebo ser muito diferente de uma perspectiva de monólogo, força do hábito e da herança vertical de se pensar formas de educação.

A preocupação com os desdobramentos educativos, nesse sentido, não se dá enquanto subtração das possibilidades que a arte tem, tampouco nega os processos e percepções que o artista e o curador anteriormente podem ter tido diante de um trabalho — seja ele obra de arte ou mesmo curadoria, mas acontece enquanto possibilidade de ativação de sua “polissemia inata” (CHIODETTO, 2013, p. 15).

4.1.5. MANIFESTAÇÃO DO HETEROGÊNEO

Não deixa de ser curioso que eu tenha assumido duas funções tão densas e complementares de um mesmo processo. Enquanto curador da ação *Propágulo: fotografia e identidade*, conheci, sendo mediador cultural, uma potência que se dava em um território outro, que ora se aproximava, ora se distanciava do que eu havia pensado para aquele contexto. Durante os quase dois meses em que a mostra esteve aberta, percebi-me em um momento intenso, em que fui constantemente provocado e atravessado pelo que ia observando e escutando dos visitantes e dos demais mediadores culturais.

Contudo, diante desse lugar hifenizado, por mim assumido a princípio por necessidade, entendo que, enquanto curador, entusiasmar-me com o dissenso provocado por um educativo coordenado por mim mesmo possa ser, também, uma armadilha. Longe de abdicar de

outras oportunidades de revisitar-me nesse posto simultaneamente híbrido, já que nada a partir de arte se esgota, percebo que essa possibilidade de prática não é a única através da qual enxergo meus possíveis caminhos.

Ser ao mesmo tempo curador e coordenador do educativo mudou a maneira através da qual entendo tanto a curadoria quanto a mediação cultural. Pensar sobre o encontro da mediação cultural e da curadoria em mim, através da exposição *Propágulo: fotografia e identidade*, é relembrar de um processo inesperado, de muita vontade, mas de pouco roteiro. Enquanto mediador cultural da mostra, percebi-me assumindo uma postura responsabilmente vaga e, pelo aprofundamento que nesta pesquisa pude fazer dela, irrepetível⁴⁷.

⁴⁷ Na *Propágulo*, vejo ser simples conseguir ser curador sem ser mediador cultural. Pergunto-me, hoje, se consigo ser mediador cultural sem ser curador. Como, de dentro, criar condições para que outro corpo subjetivo pense curadoria sem, a partir da performatividade institucional na qual nos encontramos, tolher esta investigação?

Ao passo que hoje entendo que “para quem opera com a antecipação do desconcerto, não faz diferença que o desconcerto aconteça ou não” (HONORATO, 2012, p. 748), imagino que são vastas as formas de

relação entre esses campos, e visualizo certamente outras maneiras importantes de, a partir da mediação cultural, pensar curadoria e, a partir da curadoria, pensar mediação cultural. Assim, pergunto-me: diante do que aprendi nessa situação, diante do que estou aprendendo enquanto escrevo este Trabalho de Conclusão de Curso, o que posso entender da relação entre curadoria e mediação cultural? Não vislumbro a somatização das densas responsabilidades de desempenhar.

5. REBARBAS DESTA PESQUISA

Estamos todos procurando a mesma coisa: melhorar um pouco nossa sociedade utilizando as nossas habilidades o máximo possível. É algo particularmente importante em um momento no qual os grandes poderes do mundo estão tentando conseguir o oposto.

*(Luis Camnitzer)*⁴⁸

⁴⁸ Publicado em *Educação para arte Arte para educação*, Gabriel Pérez-Barreiro, Luis Camnitzer (Org.), Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009.

Senti que poderia aproveitar a oportunidade que tive, de ser curador e coordenador do educativo da ação cultural *Propágulo: fotografia e identidade*, para me aprofundar em dois campos que vinham nutrindo minhas investigações. Assim, este Trabalho de Conclusão de Curso funcionou enquanto passo que considero importante dentro do que entendo como busca por coerências nesta constituição fronteira entre curadoria de arte e mediação cultural, onde atualmente me situo enquanto pesquisador.

Para Rolnik (2011), a teoria é, sempre, cartografia. Nesse sentido, ela vai se tecendo a partir da própria movimentação das paisagens que são investigadas. Ao longo dessa travessia, me percebi inventando pontes de linguagem junto às novas leituras e aos reencontros com registros de meus experimentos. Nela, percebi-me buscando entender como funciona o campo da curadoria de arte, e tentei situar a minha prática, a partir das especificidades que me contextualizam, dentro deste panorama. De maneira semelhante, ganhar mais intimidade com os debates que contemporaneamente rodeiam a mediação cultural tornou-se outro desafio, inclusive por perceber, através de pautas levantadas neste campo, fragilidades que compõem as formas usuais de se entender e fazer curadoria e a minha própria formação enquanto educador. Nesse processo, senti-me em um escambo onde, em troca de cada pergunta respondida, ganhava mais duas ou três, ainda mais desafiadoras. Agora,

ao passo que me percebo mais íntimo do terreno sobre o qual investigo, sei que seus limites são infinitamente maiores do que os que eu achava que eram, e entendo que o recorte de tempo proporcionado por esta pesquisa foi um início para várias outras que a partir dela já se ramificam. Até porque, como posto por Bedin da Costa (2014) o fim nunca é, na realidade, o fim. E o que se cartografa é o processo.

Entendendo que a “cartografia é puro movimento e variação contínua” (BEDIN DA COSTA, 2014, p. 29), os novos nós conceituais que venho percebendo só me instigam a ousar, desviar e experimentar em quaisquer que sejam as posições que eu assumo em minha profissionalidade. O horizonte de possibilidades vai se remodelando e, para seguir neste processo, onde se impõem novas necessidades, precisarei “descobrir/inventar novas cartografias, novos mundos” (ROLNIK, 1986, p. 26).

5.1. DA MEDIAÇÃO CULTURAL PENSAR CURADORIA, E DA CURADORIA PENSAR MEDIAÇÃO CULTURAL

Tanto a curadoria quanto a mediação cultural partem (ou deveriam partir) de processos de pesquisa que se propõem a acontecer antes, du-

rante e depois da realização de escolhas. Também cabe às duas ocupações a responsabilidade de mediar uma determinada seleção (do que é mostrado e do que é trazido enquanto repertório de quem mostra) com o público que a elas se dispor. Para além disso, faz-se presente, em reflexões de ambas as áreas, a preocupação com a condução de diálogos que acontecem a partir da arte, como formulou Villa (2005), com respeito às fortalezas individuais de pessoas com diferentes capitais culturais.

Contudo, quando penso a prática curatorial que desempenhei na exposição *Propágulo: fotografia e identidade*, ou quando entro em contato com reflexões sobre esta área, acredito poder distinguir alguns pontos em suas formas de acontecer que não são tão simétricos com a mediação cultural.

Enquanto área intermediária, os processos de escuta da curadoria em uma ação cultural estão mais ligados à escuta de especialistas, artistas e do universo de colaboradores das artes. Quando o público é levado em conta neste ponto, a relação proposta normalmente se constitui no entorno da ideia de oferecimento de algo já resolvido, de um pontapé já dado, ou de um roteiro premeditado e com alternativas cabíveis. Conseqüentemente, através dessa movimentação, a ideia de exposição, para a curadoria, pode facilmente ser vista como dotada de um fluxo fruidor/interpretativo/relacional mais ou menos ideal, como se apresentar um recorte fosse dar a vista um universo de opções enquadráveis ou válidas dentro de uma provocação maior.

É comum ouvir que o curador tem como função construir pontes que estabeleçam a comunicação entre as obras dos artistas e o público. A curadoria, no entanto, não é um exercício de tradução, pois esta comunicação pode se dar sem mediação do curador, pelo menos em certos níveis de vínculo e entendimento. No entanto, cabe ao curador auxiliar para que se realize de forma mais enriquecedora possível para ambos, seja pelo didatismo, pelas conexões históricas, estéticas, pelo questionamento gerado a partir da montagem da mostra ou, principalmente, pelos desdobramentos que surgem a partir das premissas inerentes à obra de arte. (CHIODETTO, 2013, p. 15)

Enquanto mediador, acredito que posso assumir posturas que se distanciam desse debate pelo motivo de que é possível, ao pensar mediação cultural, ouvir, no lugar de apontar, e transformar-se no lugar de amparar alguém. Diante de seus saberes específicos, ainda é possível afirmar que a mediação cultural

implica em uma ação fundamentada e que se aperfeiçoa na consciente percepção da atuação do mediador que está entre muitos: as obras e as conexões com as outras obras apresentadas, o museu ou a instituição cultural, o artista, o curador, o museógrafo, o desenho museográfico da exposição e os textos de paredes que acolhem ou afastam, [...] além de todos os que estão conosco como fruidores, assim como nós mediadores, também repletos de outros dentro de nós, como vozes internas que fazem parte de nosso repertório pessoal e cultural. O estar entre da mediação cultural não pode desconhecer cada um desses interlocutores e o seu desafio maior: provocar uma experiência estética e estésica. (MARTINS, 2006, p. 11)

Ainda que Chiodetto afirme que, sem o ato curatorial, a obra de arte possa se comunicar com o público, para o autor “cabe ao curador auxiliar para que [a comunicação entre arte e público] se realize de forma mais enriquecedora possível para ambos” (CHIODETTO, 2013, p. 15). Em perspectiva semelhante a esse ponto de vista, Martins afirma que o maior desafio da mediação cultural é o de provocar uma experiência. Contudo, ainda que menos recorrentes, existam outras formas de se pensar uma mediação cultural menos impositiva. Nesse sentido, tensionando os tipos de discursos da mediação cultural propostos por Mörsch (2009), de acordo com Moraes (2014), e levando em conta a ideia de público como prisma pelo qual observo esse ponto⁴⁹, entendo que tanto a curadoria quanto a mediação cultural possam assumir discursos *afirmativos*, *reprodutivos* ou *desconstrutivos*, mas pergunto-me até que ponto a curadoria consegue estar de fato pautada em um discurso *transformativo*.

⁴⁹ Com isso, não digo que a curadoria não se transforma, mas indico que seus processos de escuta estão mais voltados para “os bastidores que antecedem a vernissage, ou seja, o dia de abertura ao público. Depois desse rito inaugural, a exposição continua seu ciclo de vida, que inclui o momento de visitação do público” (RUOSO, 2019, p. 4). A mediação cultural transformativa, contudo, pode evidenciar o caráter inacabado e polissêmico da própria mostra a partir da postura que assume. Dessa maneira, pode o mediador “sair do papel de quem sabe e viver a experiência de quem convive com arte” (MARTINS, 2006, p. 3).

5.1.1 CURADORIA ENQUANTO PRÁXIS EDUCATIVA

De acordo com O’Neill e Wilson (2010), noto, ao pensar nas atuais práticas curatoriais em arte contemporânea, que metodologias, modelos, práticas, procedimentos e termos da educação vêm se turvando tanto com o fazer curatorial quanto com o fazer artístico. Contudo, ter isso em vista “não significa que esse processo se refira à mera proposição de que projetos de curadoria tenham cada vez mais adotado educação como tema, mas à afirmação de que a curadoria tem operado crescentemente no sentido de uma práxis educacional expandida⁵⁰” (O’NEIL, WILSON, 2010, p. 12, tradução nossa). Certamente, a curadoria pode ser entendida enquanto educativa, mas qual a elasticidade desse termo quando pensado a partir do ato curatorial e quando pensado a partir da mediação cultural?

⁵⁰ This is not simple to propose that curatorial projects have increasingly adopted education as a theme; it is, rather, to assert that curating increasingly operates as an expanded educational praxis.

Percebo que a ideia de curadoria como práxis educativa destinada ao público pode estar próxima a concepções tradicionalistas de educação, onde o conhecimento parte de quem sabe tudo para quem nada sabe. Na mediação cultural, contudo, tendo em vista seus diversos

discursos, entendo que ela tanto pode funcionar em um sentido mais bancário quanto subverter, inclusive, performatividades do próprio campo da educação. Por sua efemeridade, sua possibilidade de afastar-se da rigidez curricular ou programática, a mediação cultural oferece, inclusive, tensionamentos importantes para a oxigenação do próprio campo da educação formal, enquanto a curadoria ainda precise se desvincular de um “paternalismo indesejável” (HONORATO, 2011, p. 345) quando se assume educativa ou mediadora.

Muitas vezes, ao se pensar curadoria e mediação cultural, pode pairar um entendimento de “arte e público como forças opostas, como dois partidos, [...] como se, ao atender o público, fôssemos estragar a obra, ou, ao atender a obra, fôssemos negar o público” (PÉREZ-BARREIRO, 2009, p. 106). Para Pérez-Barreiro, o sistema de arte contemporânea ainda é povoado por ideias modernistas, a partir das quais a obra de arte acaba sendo disposta sem nenhuma ajuda. Da mesma forma, para o autor, o curador assume uma profusão de projetos nos quais o público é colocado como “um idiota que precisa ser atendido dentro de sua condição de idiota”. Entendo que, para além da condição de idiota ou da ausência de ajuda, “assumir o visitante como colaborador na construção do discurso ou como parte mesmo da prática de criação” (MARTINS, 2006, p. 3), após o rito inaugural do ciclo de vida de uma exposição, é um caminho a ser aprendido pela curadoria com a mediação cultural.

É importante enfatizar que as expectativas que residem sobre a figura do profissional de curadoria, para Verwoert (2010), são deformadas uma vez que são baseadas em um amplo entendimento de que a comunicação pode ser parte de uma indústria de produção incoesa, na qual uma mostra deve aparentar ser um produto perfeito. Nesse sentido, buscar um discurso *transformativo* pode ser um desafio que vai de encontro a como o sistema da arte como um todo funciona. Esta lógica do produto perfeito está muito próxima do entendimento de que o objetivo de se propor uma exposição “é geralmente produzir um evento espetacular no lugar de uma experiência educativa” (TALLANT, 2010, p. 190, tradução nossa⁵¹). Para Tallant, enquanto um participante em um programa educativo pode esperar estar envolvido no processo pedagógico, o participante em — ou a audiência de — projetos curatoriais é testemunha não de um território de aprendizado, mas sim de um lugar espetacularizado de arte.

⁵¹ “the overall outcome is often to produce a spectacular event rather than an educational experience”.

Tallant e Pérez-Barreiro convergem em suas pesquisas através de questionamentos próximos. “Como curadores e educadores desenvolvem

estratégias de convergência e colaboração?” (TALLANT, 2010, p. 190, tradução nossa⁵²), indaga Tallant, ao passo que Pérez-Barreiro expõe que a “grande pergunta, então, seria se é possível montar uma política de comunicação e educação a partir da arte mesma, mas uma política que se dirige ao público e não o afasta.” Por isso, o que pode brotar dessa fronteira está para além da mediação como instrumento ratificador do discurso curatorial ou institucional, e que percebe que “as perguntas que uma obra gera são válidas e interessantes por si mesmas” (PÉREZ-BARREIRO, 2009, p. 107). Nesse sentido, ambos falam de negociação.

A combinação entre expertise curatorial — em termos de trabalhar com artistas, encenar performance ou espetáculo — e a expertise de educadores, em termos de saberes de produção e processos pedagógicos, pode conduzir para novas funções genuínas da instituição (TALLANT, 2010, p. 190, tradução nossa⁵³)

⁵² “How might curators and educationalists develop curatorial strategies of convergence and collaboration?”.

⁵³ “The combination of curatorial expertise — in terms of working with artists, staging performance or spectacle — and the expertise of educationalists, in terms of knowledge production and pedagogical process, might lead to genuinely new functions of the institution”.

Enquanto sistema complexo por si só, o campo das artes compreende processos relativos a hierarquizações. Diante das relações de poder e, no que se pode perceber através de situações de prestígio, por exemplo, novamente saberes são postos enquanto mais importantes que outros. Saberes esses muitas vezes não apenas equivalentemente válidos, como complementares e com desejos muito próximos.

A partir disso, acredito que os passos a serem dados sejam em função de uma franca experimentação. Sendo um território de relevos ainda pouco explorados, as justaposições entre curadoria e mediação cultural, para além dos limites que se impõem a partir dessa indústria de produção incoesa, são desafios a serem inventados a partir de um tensionamento responsabilmente aberto e inquieto a partir de uma prática constante de pesquisa que se reinventa. Se, do específico coletivo de mediação do qual faço parte as possibilidades já são muitas, imagino que para as tantas esferas da arte esses desafios se apresentem a partir dos mais variados formatos.

Diariamente, aprendo com o Coletivo Propágulo o poder da contingência. Para que aconteçam, nossas ações levam tempo. Depois de ocorridas, para que madurem em nós, acredito que levarão a vida toda. É um privilégio atuar através de um processo espaçado de pesquisa onde os hiatos têm vez e preenchem de sentido os trajetos que

fazemos. Com a escrita deste Trabalho de Conclusão de Curso, percebi que posso descobrir muito mais do que imaginava de uma mesma ação cultural, que inclusive continuará a fermentar dentro de mim através de todo outro exercício mediativo que eu venha a desenvolver.

Após tanta atenção dedicada a esta pesquisa, fico feliz em perceber que esse processo não se esgotou nestas laudas e por saber que posso sempre inventar e descobrir novos percursos a partir dele.⁵⁴

⁵⁴ Além disso, a revista Propágulo Nº 3 e a mostra *Propágulo: fotografia e identidade*, das quais tanto falo neste Trabalho de Conclusão de Curso, também serviriam de pano de fundo para encontros e relatos outros, se fossem contados por Bruna Lira, Heitor Moreira, Nathália Sonatti ou Rodrigo Souza Leão.

6. REFERÊNCIAS

AGOSTINI, Renata. MEC cortará verba de universidade por 'balbúrdia' e já enquadra a UnB, UFF e UFBA, Disponível em: <<https://educacao.estadao.com.br/noticias/geral,mec-cortara-verba-de-universidade-por-balburdia-e-ja-mira-unb-uff-e-ufba,70002809579>>, Acesso em: 15 mar. 2020,14:15:00.

ALVES, Cauê. Curadoria como historicidade viva In: RAMOS, Alexandre Dias (org). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 43-57.

ANJOS, Moacir dos, Curadoria & Pesquisa In: TEJO, Cristiana (coord.) Panorama do pensamento emergente. Porto Alegre: Zouk, 2011, p. 56-57.

ANJOS, Moacir dos, Rodadas In: TEJO, Cristiana (coord.) Panorama do pensamento emergente. Porto Alegre: Zouk, 2001, p. 61.

BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: MOURA, Rodrigo (org). Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

BEDIN DA COSTA, Luciano. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. Revista Digital do LAV. Santa Maria, vol. 7, n. 2, mai./ago. 2014, p. 66-77.

BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Rev. Bras. Educ. [online] 2002. n 19, p.20-28.

CASTILLO, Sonia Salcedo del. Arte de expor: curadoria como expoiesis. Rio de Janeiro: Nau Ed., 2014.

CHIODETTO, Eder. Curadoria em fotografia: da pesquisa à exposição. São Paulo: Prata Design, 2013.

DINIZ, Clarissa. Crachá: aspectos da legitimação artística. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa. 3 ed. totalmente rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FONSECA, Ludimilla. Curadoria independente. Desvio revista da graduação eba/ufrrj. Edição Especial III PEG. Rio de Janeiro, mar. 2020, p. 214-217.

GLEADOWE, Teresa. What Does a Curator Need to Know? In: SCOTT, Kitty (org). Raising Frankenstein: Curatorial Education and Its Discontents. Londres: Koenig Books, 2011. p. 17-27.

HOFF, Mônica. Mediação (da arte) e curadoria (educativa) na Bienal do Mercosul, ou a arte onde ela “aparentemente” não está. Revista Eletrônica Trama Interdisciplinar. São Paulo, v.4, n.1, 2013, p. 69-87.

HOFF, Mônica, HONORATO, Cayo. Mediação não é representação: uma conversa. In: CERVETTO, Renata, LÓPEZ, Miguel A. Agite antes de usar. São Paulo: Sesc, 2018. p. 165-181.

HONORATO, Cayo. A mediação cultural em meio a controvérsias. In: Palíndromo, v. 11, n. 25, set - dez 2019, p. 99-113.

HONORATO, Cayo. Mediação para a autonomia? In: FONTES, Adriana & GAMA, Rita (orgs.). Reflexões e Experiências: 1o Seminário Oi Futuro: Mediação em Museus, Arte e Tecnologia. Rio de Janeiro: Oi Futuro; Livre Expressão, 2012, p. 48-59. (Coleção Arte & Tecnologia).

HONORATO, Cayo. Mediação extrainstitucional. In: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília, Vol.1II, nº6, março/ abril de 2015, p. 205-220.

HONORATO, Cayo. Usos, sentidos e incidências da mediação/questões de vocabulário. Rio de Janeiro, ANPAP, 2012, p. 738-749.

LIMA, Diane. Diane Lima – Diálogos Ausentes (2016). 2016. (10m20s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sV9F-O6RKf4> Acesso em: 12 jul. 2018.

LIMA, Stefany. Sobre escrever com luz e representatividade. In: Propágulo, n. 3. 2019. ISSN 2596-2213, 64 p.

MARTINS, Mirian Celeste (coord.). Curadoria educativa: inventando conversas. Reflexão e Ação - Revista do Departamento de Educação/UNISC - Universidade de Santa Cruz do Sul, vol. 14, n.1, jan/jun 2006, p. 9-27.

MEDINA, Cuauhtémoc. Raising Frankenstein In: SCOTT, Kitty (org). Raising Frankenstein: Curatorial Education and Its Discontents. Londres: Koenig Books, 2011. p. 29-37.

MORAES, Diogo de. Mediações em zigue-zague: Ocorrências institucionais e extrainstitucionais nas interações com públicos. In: Concinnitas, ano 15, vol.02, n. 24, dez. 2014. p. 1-28.

MORAES SIMÕES, Igor. A exposição como dispositivo para a história da arte. Santa Maria, ANPAP, 2015, p. 3.868-3.881.

O'NEIL, Paul, WILSON, Mick. (orgs.) Curating and the educational turn. Londres, Open Editions, 2010. p. 11-22.

PIRES, Carolina Teixeira. Curadoria de Experiências: Relações Possíveis entre o papel do curador de exposições e do educador da primeira infância. São Paulo, CONFAEB, 2017.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel, CAMNITZER, Luis (org.) Educação para arte / Arte para educação. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009.

Pivô Entrevista Clarissa Diniz. Pivô, São Paulo, 15 de julho de 2020. Disponível em <<https://www.pivo.org.br/blog/pivo-entrevista-clarissa-diniz/>>. Acesso em: 27 de agosto de 2020, às 18:20.

PROPÁGULO. Recife: Propágulo, n. 1, nov. 2017. ISSN 2596-2213, 56 p.

RAMOS, Alexandre Dias (org.). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Zouk, 2010.

RICHTER, Indira, MACHADO OLIVEIRA, Andréia. Cartografia como metodologia: Uma experiência a partir das Artes Visuais. In: Paralelo 31, ed. 08, jul. 2017. ISSN 2368-2529, p. 28-38.

REILLY, Maura. Curatorial Activism: towards an ethics of curating. Londres: Thames & Hudson, 2018.

REY, Sandra. A colocação do problema: arte como processo híbrido. In: BRITES, Blanca, TESSLER, Elida (org.). Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 2002. p. 125-140.

ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

RUOSO, Carolina. Curadoria de exposições, uma abordagem metodológica: reflexões teóricas e propostas metodológicas participativas In: MELO DE ARAÚJO, Bruno [et al]. Museologia e suas interfaces críticas: museu, sociedade e os patrimônios. Recife: Ed. UFPE, 2019.

RUPP, Betina. Da organização de exposições à curadoria: considerações sobre a formação da atividade no país. In: BULHÕES, Maria Amélia (org.). As

novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil. Porto Alegre: Zouk, 2014. p. 77-104.

SOUSA, Cinara Barbosa de. O dispositivo da curadoria: entre seleção, conceito e plataforma. Brasília: Universidade de Brasília, 2013. (tese de doutorado).

TALLANT, Sally. Experiments in Integrated Programming. In: ONEIL, Paul, WILSON, Mick (org). Curating and the Educational Turn. Londres: Open Editions, 2010. p. 186-194.

TEJO, Cristiana. Não se nasce curador, torna-se curador In: RAMOS, Alexandre Dias (org). Sobre o ofício do curador. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 149-163.

TEJO, Cristiana (coord.). Panorama do pensamento emergente. Porto Alegre: Zouk, 2011.

VERGARA, Luiz Guilherme. Curadoria Educativa: Percepção imaginativa/ Consciência do olhar. In: CERVETTO, Renata, LÓPEZ, Miguel A. Agite antes de usar. São Paulo: Sesc, 2018. p. 39-45.

VERWOERT, Jan. Control I'm here: a call for the free use of the means of producing communication, in curating and in general. In: ONEIL, Paul, WILSON, Mick (org). Curating and the Educational Turn. Londres: Open Editions, 2010. p. 23-31.

VILLA, Maria. Uma ponte não é uma ponte até que alguém a atravesse. Reflexões sobre a arte contemporânea e diálogos educativos In: CERVETTO, Renata, LÓPEZ, Miguel A. Agite antes de usar. São Paulo: Sesc, 2018. p. 110-122.

7. ANEXOS

TERÇA - 28/05/2019

12:00 ~ 13:00 - BRUNA

a mediação não é tão difícil quanto parece, mas é definitivamente muito sensível.

um comentário pode tanto instigar quanto inibir o visitante. prefeiri ficar olhando as obras e laminiando junto com as pessoas do que já chegar mandando um texto. sinto que assim pareço-me mais com uma visitante também. uma coisa que me chamou a atenção é o processo constante de reconhecimento nas fotos. o performer da foto de João veio aqui mais cedo e tirou uma selfie consigo mesmo. na foto de flora, constantemente: "ah! é aquela global, ôi" e depois "essa aqui é a mãe dela, é diretora no colégio do meu irmão". muita gente ainda não conhece a revista.

entraram dois homens com uma jarda azul, um deles falou algo do tipo: "é uma exposição" e saíram em seguida, antes que eu pudesse dizer qualquer coisa além de "boa tarde". sentaram-se em frente à galeria, na porta de vidro do lagunho. fiquei pensando em como poderíamos chamar os terceirizados e servidores para a exposição também, sem sermos impositivos.

Terça

15L

Marilena

mediação como duas partes de ações distintas: o
outro e o eu. Que dialogam gentilmente se permitem
gentilmente seu contato e o reconhecimento que
juntos formam um só: nós.

Relação de proximidade (entre necessariamente
do outro) e atividade do compartilhamento
da informação.

//

TERÇA - 23/05/2019

15:00 ~ 20:00 - ANA MEL VALADARES

ESTOU MARAVILHADA COM ESSE PROCESSO DE
MEDIÇÃO! ESTAVA MUITO NERVOSA EM NÃO CONSE-
GUIR PASSAR AS INFORMAÇÕES CERTAS E NECES-
SÁRIAS PARA AS PESSOAS, MAS, LOGO QUANDO
CHEQUEI NA GALERIA UMA MULHER ME CUTUCOU
(E EU JÁ VIREI PRONTA PARA FALAR "BOA TARDE,
ME CHAMO ANA MEL, UMA DAS MEDIADORAS DESSA
EXPOSIÇÃO, VOCÊ CONHECE A TROPÁGULO?") E FALOU:
"VOCÊ PODE FILMAR UMA PERFORMANCE QUE
VOU FAZER AGORA NA FRENTE DA FOTOGRAFIA
DA FLORA?" E FOI AÍ QUE O ENCANTO COME-
ÇOU E QUE CAIU A FICHA QUE EU ESTOU
DENTRO DESSE PROCESSO ARTÍSTICO, NÃO ESTOU
AQUI PARA EXPLICAR O QUE É ESSA OBRA OU
A BIBLIOGRAFIA DE CADA ARTISTA E SIM ~~DE~~
PARA PARTICIPAR DE CADA OBRA E AJUDAR OS
VISITANTES A TAMBÉM PARTICIPAR DESSES.

PROCESSOS ARTÍSTICOS, QUANDO NÃO SÃO
ELES QUE ~~PA~~ ME AJUDAM.

PERCEBO QUE PRECISO ~~PARA~~ CONTROLAR MINHA
ALEGRIA, SIMPATIA E ANSIEDADE DE RECEBER TODOS
AQUI NA GALERIA.

MUITAS PESSOAS TIRANDO FOTO NA FRENTE
DA FOTOGRAFIA DO JEAN IMITANDO AS PESSOAS
DA FOTOGRAFIA DO JEAN. AQUELE ROLÊ DA
ARTE IMITANDO A REALIDADE E A REALIDADE
IMITANDO A VIDA BEM NA MINHA FRENTE.

SÃO 18:20 E A GALERIA ESTÁ LOTADA,
AINDA BEM QUE ESTENDEMOS ESSE HORÁRIO,
ME ANIMEI E ACABEI ESTENDENDO MAIS,
SÃO 20:00 E ESTOU ESCREVENDO NESSE
DIÁRIO SEM QUERER SAIR DESSE ESPAÇO
MÁGICO E INCRÍVEL, AMANHÃ TEM MAIS!

~~28/05~~ 28/05 TERÇA - NATH

LEBANI DÁ UMA PASSADA PELA GALERIA PARA REVER A
EXPOSIÇÃO COM CARMA. ASSIM QUE COMEÇA UM MOÇO
SE APROXIMA E PUXA PAPO SOBRE OS TRABALHOS, ENTÃO,
ENTÃO, TODO O PERCURSO NA SALA JUNTOS COMENTANDO
SOBRE CADA TRABALHO, ELE É MUITO DIRETO NOS
COMENTÁRIOS SOLTANDO HORROSO, ODIÓ, LINDO, MARA-
VILHOSO DE ALONDO COM SUAS PERCEPÇÕES DIANTE DA
IMAGEM. FELO ^{SUA} CONFUSÃO DIANTE DA OBRA DE BJA
DESCARTEI LEXO QUE ELE NÃO É daqui, FATO QUE SE CONFIRMA
DEPOIS COM "CÁ EM MINAS." ELE NÃO ENT SE CONFORMA COM
MAYLON TER ESCOLHIDO TIRAR FOTO DE GARLA E BJA AO
INVÉS DAS PONTES ILUMINADAS DE NOITE NO CENTRO DA CIDADE.
NÃO GOIÇA DAS PIXAÇÕES E DA IMAGEM DESCENTRALIZADA.
ELE AMOU CARMA E NAS CORES VIBRANTES. PMSICA ELE

ALMOU NADA A VER. MARIANA ELE ACHA RESCONEXO
DE TODO ~~o~~ NESTO. JÁ AN ELE BOMBA DE AÊNIGMAS,
FICA ASSUSTADO, NÃO GOSTA. KENO É "SIMPLS" EM SUAS
PALAVRAS. ERUON, ~~o~~ ALGO DO QUARTO DE UMA ADULT CON-
TE DRAG, ELE ARMOU ~~o~~ DIVERTEDO. GOSTOU MUITO DE
CÉSAR, DE COMO ELE BRINCA COM A LUZ E TRANSFORMA
O ROSTO DA ROÇA NA FOTO. KAISA LHE LEMBRA "QUEIXAÇÃO
DE BOMBIL", BRINCADEIRA LOCAL ~~EM~~ ^{DE MO}, ONDE SE COLOCA FLOO
NO BOMBIL E MOVIMENTA ELE. ~~PERO~~ EM JOÃO SEU
PRIMEIRO COMENTÁRIO É PERGUNTAR SE É UMA DRAG, ELE
NÃO LUTOU DA IMAGEM ESCURA. FLORA ELE GOSTOU ~~o~~ ^o ACHO
BOMBA GAD O FATO DE CONSEGUIR VER AS VEIAS NA PÁVE-
BNA DELA. LILIANE ELE GOSTOU BASTANTE POR TRAZER
UM TEMA AINDA CONSIDERADO TABU. AO FINAL DO
PERCURSO ELE ME CHAMA P/ FALAR COM AS MEDIAD-
RAS PARA "VER SE ALCETAMOS" ALGO EM NOSSOS COMEN-
TÁRIOS. ACHO CURIOSO ESSA IDEIA QUE AINDA FLONDA AS
~~o~~ PESSOAS DE TER QUE ENTENDER A ESSÊNCIA, UM
SIGNIFICADO EXATO DA OBRA DE ARTE. ESSA TENDÊNIA
QUE TEMOS DE QUERER ANULAR NOSSO OLHAR, NOSSAS
PERCEPÇÕES COM ~~o~~ AS PALAVRAS É SIGNIFICADO DO
'OUTRO' ME ASSUSTA. ~~o~~ ^{PRECISAMOS} ~~o~~ ^{DAR} ESPAÇO PARA O DIÁLOGO,
PARA A COEXISTÊNCIA.

OUVIR
VIR
VIR ENCONTRO

QUARTA 29/05/2019

PERCEBO COMO OS ACONTECIMENTOS EXTERNOS
DO CAC INFLUENCIAM NO COMPORTAMENTO-
DAS PESSOAS QUE ENTRAM NA GALERIA.
PPR REITOR
HOJE ESTAVA AQUIANDO VOTAÇÃO E ELABORAÇÃO

DE CARTAZES. PARA A PARALISAÇÃO DE AMANHÃ, AS PESSOAS NO COMEÇO DO MEU TURNO ENTRARAM COM UMA EUFORIA ENORME, ENTRARAM EM GRUPOS MAIORES E FALANDO ALTO, RÁPIDO, NÃO CONSEGUI NEM TROCAR UMA IDEIA COM AS PESSOAS.

☉ POR VOLTA DAS 18:00 O FLUXO COMEÇOU A ~~AUMENTAR~~ AUMENTAR NOVAMENTE, PORÉM TODOS COM PESSOAS QUE JÁ TINHAM VINDO ANTES, SÓ QUE AGORA TRAZENDO SEUS AMIGOS E SE APROPRIANDO DESSE PAPEL MEDIADOR, ACHEI INCRÍVEL VER ISSO, ME SENTI BEM VIBES PROFESSORA VENDO MEUS ALUNOS CRESCENDO. TEVE ATÉ UM RAPAZ QUE NO FINAL DE MOSTRAR TUDO PARA OS AMIGOS OLTOU PARA MIM E FEZ "PALEI TUDO CERTO?"

OS PROCESSOS NA GALERIA ACONTECEM MUITO RÁPIDO.

DE NOITE ROLOU UMA VIBE BEM TERAPÊUTICA, CONVERSEI MUITO COM TODOS QUE ENTRARAM AQUI, TODOS DESABAFARAM ALGO DE SUA VIDA PARTICULAR PARA MIM.

ESTOU COM VONTADE DE ESCREVER UM DIÁRIO PESSOAL AGORA! (E DE COMEÇAR A EXPLORAR MAIS ESSE CAMPO DA FOTOGRAFIA :))

SEXTA - 31/05/2019

2:00 ~ 19:00 - GUILHERTE

ADICIONAMOS UM TAPETE À GALERIA. AO INVÉS DA CADEIRA BOVA FICO NESTE, SENTADO OU DEITADO NO CENTRO DA APISARIBE DE VEZ ENQUANDO. GOSTO DESSAS DISCRETAS SUBVERSÕES. POR QUAL MOTIVO NÃO CABERIA A UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE O DESCANSO FÍSICO?

DE LONGE, OBSERVEI UM CASAL QUE IA DE FOTO EM FOTO NA TENTATIVA DE DESVENDAR O MOTIVO PERO QUAL ADA UMA SERIA ARTE. DO TAPETE, PUDE OUVIR SEUS COMENTÁRIOS ACERCA DA FOTO DE MARIANA MEDEIROS:

"QUITERS UMA OBRA QUE EXPLORA A DIVERSIDADE DE DAS CÊMEAS!" FALOU ELA "UMA QUER MUITO TIMAR A FOTO, ESSA É TU. E A OUTRA NÃO AGENTA ESSE MOMENTO, QUE DOU EU". PENSEI EM VERDE AZUL E ROSA, AQUELE QUADRO DE RENOIR, QUE FAIA EXATAMENTE DESSA SITUAÇÃO... ALVEX A FOTOGRAFIA DE MARIANA SEJA MAIS CONTIDA DO QUE O A PINTURA ~~É~~ IMPRESSIONISTA.

~~crianças~~ ^{~ KSC} crianças dos ^{~ KSC} melhores atores que
adormeceram sentir o mundo com os ^{~ KSC} mãos.
17:51

Mariana.

Vejo a imersão e criação de um novo espaço -
impio que a galeria proporciona. A umidade
do ar, densidade do vento, passar do tempo:
o ruído que ~~se~~ ^{se} ecos (mais rápido pela manhã)
os barulhos das vozes que mal consigo compreender
e quem fala ao meu lado.
deixo lindo quando as pessoas se envolvem
por muitos minutos lendo a revista exposta
- ponto de sentar e admirar.
O dia tem sido bom

por estar aqui.

SEGUNDA - 12h30 ~ 14h (Bruna)

hoje a galeria tá uma preguiçinha com esse tapete novo. entrou uma moça "pra dormir", ficou observando as obras deitada e depois adormeceu. deitei no tapete também e fiquei lendo. brisa (cachorra) deitou do meu lado, fiquei alisando ela e conversando. todo mundo que entra, olha e sorri para as criaturas descansando no meio da sala. parecem até fazer parte da exposição.

gosto das pessoas poderem estar na galeria, não só passar por ela.

Segunda - 14h ~ 18h (Marcela) ☺

"Essa obra é interativa!" (a de Erelon)

↳ "aaaaa"

↳ "incível!"

↳ "isso elevou a obra"

↳ "olha Aura!", "e essa menina, eu sigo no instagram!"

As cores da foto de Clara → "é uma foto marcada" → "parece que va imargino tá saindo"

↳ repetiu essa frase várias vezes



As pessoas são muito ungracçadas KKK.

Um rapaz entrou na galeria e plantou bananeira, disse que era para "dar uma recordada" antes de ver a exposição, eu rihei hahah.

Uma mulher tocou em todas as obras, enquanto comentava sobre com o amigo. Fiquei sem saber o que fazer, mas deixei, estavam tão empolgados. Talvez Guilherme brique comigo quando ve isso KKK. <3

Muitas pessoas usam a galeria p/ cortar caminho p/ ir ao jardim externo. A maioria passa por aqui e, enquanto andam, falam "lindo" ou "que massa" e vão embora.

"A Propagulo é muito chic" *****

Um rapaz chamado Richard disse que não se considerava fotógrafo por tirar fotos pelo celular. Mostrei Eikon e Priscila e ele ficou todo envergonhado <3

12:00 ~ 19:00 - GUILHERME ~~SEGUNDA~~ TERÇA 04/06

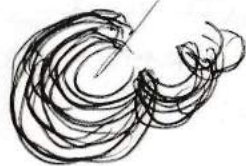
ENTRARAM DUAS GAROTAS. "TÁ VENDO! TEM COISA ALI. DE NOITE NÃO DAVA PRA VER..." E SE DIRIGIRAM AO TRABALHO DE ERIK. FALAVAM QUE VIERAM NA ABERTURA DA EXPOSIÇÃO MAS, COMO ERA NOITE, NÃO SABIAM SE DE FATO HAVIA ALGUM TRABALHO POR LÁ, APENAS A PULQUINHA DAVA ESSA PISTA.

QUE NOJENTO É INUSITADO LIDAR COM IMAGENS DE DENTES NA FOTOGRAFIA, FALOU UMA GAROTA

QUARTA 05/06

" -
É EXATAMENTE AQUELE CONTO!" COMENTOU A DAS MACHENES À SUA AMIGA, QUANDO OLHOU PARA MEMÓRIAS ANCESTRAIS, DE KAÍSA LORENA. PERGUNTEI SOBRE O QUE SE TRATAVA E ELA ME EXPLICOU QUE LEMBROU DE UM CONTO DE BORGES QUE HAVIA TRABALHADO EM UMA CADEIA DE LITERATURA. ENTENDEU QUE HAVIA UM LABIRINTO E ERA UMA NARRATIVA LABIRINTICA. DENTRO DELE, O PERSONAGEM, QUE DEVERIA SER O PRÓPRIO BORGES, DAVA-SE CONTA QUE ESTAVA NESSE LABIRINTO. EM ALGUM MOMENTO ELE CRIAVA UM ADÃO. O ADÃO, ANDANDO SÓ NESSE LABIRINTO, PASSAVA PELO MESMO PROCESSO, QUE CHEGAVA AO FIM NA CRIAÇÃO DE OUTRO ADÃO. OUTRO E DIFERENTE. O ADÃO ANTERIOR DAVA-SE CONTA DE QUE TAMBÉM HAVIA SIDO CRIADO. A HISTÓRIA SE REPETIA INFINITAMENTE, EM UM LABIRINTO, MAS COM INTERUPÇÕES SITAS A CADA CICLO.

INTERUPÇÃO?



Mediação das turmas da João Pernambuco
(TERÇA 04/06 - QUARTA 05/06)

Stefany

No primeiro dia estava um pouco nervosa sobre como conduzir a aula na galeria, em quanto tempo duraria a mediação, se seria possível (ou necessário?) propor algum exercício

relacionado à fotografia. Enfim, seria meio que o "plano B" da professora/estagiária haha. Acho que isso me traz certa segurança nesse fazer/aprender ser arte/educadora. Ilusão? Talvez haha. Lembro que antes de entrarmos na galeria alguém questionou "tem pouca coisa nessa exposição, né?", se referia às fotografias expostas na parede, talvez esperasse por instalações ou objetos ocupando o espaço(?). Isso me faz lembrar de quando falamos nas aulas sobre a complexidade do que parece simples e vice-versa, seja ^{em} um desenho, por exemplo, ou nos ^{em} so cotidiano... Refletir sobre a necessidade de segurança ^{que} nos faz buscar certo "controle" sobre o espaço-tempo. É como quando olhamos uma fotografia e buscamos o que o artista quis "dizer" com ela, saber disso é "seguro" porque (supostamente) seria o "certo". A mediação foi o fio condutor dessas questões que nos habitavam antes mesmo de entrarmos na galeria. Não um fio que amarra e aperta e condensa, mas um fio folgadoinho que permite sempre algo ou alguém chegar pra costurar junto. Todos participaram de alguma forma, até quem chegava na porta e não entrava na exposição porque estávamos sentados em roda conversando(?). Acho que isso desestabiliza a "segurança" do que é normativo e permitido aos espaços ~~institucionais~~ e legitimados de arte... Em cada dia a mediação durou cerca de 3h!!! Acredito que tantos olhares, trocas, memórias, leituras não

Se esgotaram naquele espaço-tempo, mas vão permitir (revir) voltas. O que tem na exposição é também o que a gente traz e o que leva, penso eu. Folgar o fio, fazer parte.

↓
e o que acontece!

TERÇA 04/06 - QUARTA 05/06 **GUILHERME**

NA TERÇA, PARA ALÉM DE STE E A TURMA DA JOÃO, ESTÁ EU, NATH E MARI NA GALERIA. "ELE ESTRUTUROU A PRIMEIRA IDEIA E DEIXOU LIVRE A POSSIBILIDADE DE CRIAR JUNTO COM ELE E ALENAR, SE ADOPTAR NA PROPOSTA QUE ELE NOS TRAZ. FAZ A GENTE PERCEBER QUE SOMOS ISSO, NÉ? CADA UM É A CONSTRUÇÃO DAS SUAS IDEIAS NO GERAL, QUE VÃO SENDO COMPILADAS EM NOSSO SER, UM SER INDIVIDUAL, DE SINGULARIDADE... E AS COISAS QUE PODE NOS COMPARTILHAR COM OS OUTROS, QUE NEM SEMPRE VÃO ESTAR NOS ENTENDENDO DE MANEIRA COMPLETA, NÉ? SÃO IMPOSSÍVEIS DE SEMER COMPARTILHADAS ABERTAMENTE... QUE ON DE EU ACHO QUE TÁ A NOSSA DIFERENÇA." - SOBRE ERLON, UM DOS ESTUDANTES.

PARA ESSES DIAS UTILIZAMOS AS TIRAS DE PAPEL COM AS PERGUNTAS DE NOSSO MATERIAL EDUCATIVO. ESCOLHIAM A OBRA E ENTÃO SORTEAVAM UMA DAS PERGUNTAS NO PAPEL DOBADO.

"QUE APAGAMENTOS E LEGITIMAÇÕES ACONTECEM A PARTIR DA FOTOGRAFIA?"

INGRÍD

"EU GOSTEI DO PEQUENINHO, DE ^{ISSA} PARTE DAS COISAS QUE NOS PASSAM DESPERCEBIDAS NO DIA-A-DIA (PAREDE AMARELA). TEM DETALHES INÚMOS QUE A GENTE PASSA E NÃO NOTA NO CENTRO DO RELEVE, MAS QUE SÃO DETALHES QUE EU PASSO E NOTO, TIPO O LETREIRO DA BRUX, O ALCE QUE TÁ LÁ... FIQUEI ME PERGUNTANDO SE NÃO TINHA O LETREIRO DA CASA PIO." ~~MENTE~~

QUAL O PODER DO FOTÓGRAFO DIANTE DO QUE FOI FOTOGRAFADO?

"É MELO AQUELE DITADO 'EU SOU RESPONSÁVEL PELO QUE EU FAÇO, NÃO PELO QUE VOCE ENTENDE', TÁ LIGADO?" "TEM AQUELA COISA QUE TUDO TEM QUE TER SIGNIFICADO... ACHO QUE NÃO INFLUENCIA MUITO."

A PARTIR DA RESPOSTA, TRAGO UMA EXPERIÊNCIA RELATADA POR MIM ANTERIORMENTE. POR SER MODELO, INCLUSIVE P/ ENSAIOS SENSUAIS, FALOU QUE SE SENTIA MAIS CONFORTÁVEL QUANDO ERA FOTOGRAFADA POR MULHERES E QUE A "PEGADA" ERA MUITO DIFERENTE. "EU ACHO QUE TEM A VER C/ A PERSONALIDADE DE QUEM FOTOGRAFA, NÉ?" (STE FALA DO TEXTO ARTE P/ UMA CIDADE SENSÍVEL). NATH FALA DA MEMÓRIA COLETIVA A GREGADA AOS ESPAÇOS ADAPTADOS PELO TRABALHO. "BIBLIOTECA MENTAL" COMPLEMENTOU OUTRO ALUNO.

"PENSANDO BEM", RETORNOU ELA, "EU ACHO QUE TÁ MUITO LIGADO A VIDA DO FOTÓGRAFO, NÉ?" "NÃO TEM COMO, SENÃO FOR UMA PESSOA BOA, A FOGRAFIA ME PASSAR UMA COISA BOA. O PODER TÁ NA PESSOA DELE, COMO ELA SE MOSTRA PRO FUNDO".

COMO SERIA RESPIRAR A IMAGEM?

EDNA, EM RELAÇÃO AO TRABALHO DE KATIA:

"EU NÃO ENTENDIO ^{TRABALHO} ~~TRABALHO~~ NÃO, SABE? MAS QUANDO EU VI O TÍTULO... SABE, EU SUSPINEI... É QUE AS MEMÓRIAS ANCESTRAIS, ELAS NÃO SÃO NÍTIDAS, ELAS NÃO SÃO TÃO VISÍVEIS. PRINCIPALMENTE QUANDO SE VEM DE UMA FAMÍLIA EM QUE QUASE TODOS JÁ SE FORAM. E É BEM ASSIM MESMO, VEM POR MEIO DE IMAGENS COMO ESSA. E EU ACHO MUITO FODA POR QUE NÃO É O TIPO DE IMAGEM QUE EU GOSTAVA DE VER ANTES. EU GOSTAVA DAS FOTOS E DAS PINTURAS CERTINHAS PERPETUAS... E AGORA TÔ ME ACOSTUMANDO ÀS COISAS ABSTRATAS, QUE APARENTERMENTE NÃO TÊM TANTO SENTIDO... O TÍTULO AJUDA MUITO PORQUE EU NÃO TERIA NEM IDENTIFICADO SE NÃO FOSSE ELE. EU ACHARIA BONITO, MAS NÃO IA ME TOCAR TANTO."

STE TRAZ A QUESTÃO DAS NARRATIVAS QUE SÃO CONSTRUÍDAS SOBRE AQUELES QUE JÁ SE FORAM POR MEIO DAS FOTOGRAFIAS.

EDNA DIZ QUE A ÚNICA FOTO QUE TEM DA MÃE BIOLÓGICA ERA A 3X4 DEIA. FORA ISSO, RECORDEAVA-SE DE UM VILÃO E APENAS ISSO. MENCIONA DE ANTES DOS 5 ANOS DE IDADE. DISSSE QUE O APEGO A ESSA FOTO FOI RESPONSAVEL PARA QUE EM MUITOS MOMENTOS DE SUA VIDA ^{ELA} NÃO ENTRASSE EM COLAPSO. "ATÉ ESSE DIA TÔ QUERENDO TIRAR DE MIM. A CHAMADA A "EUGENIAÇÃO PARENTAL" E PROSSEGUIU: ENTÃO TEM SIM UM LADO BREGA E DE TIPO CRISTÃ, ESSAS FOTOS DE FAMÍLIA: TODO MUNDO FEZ, PERFEITO, QUANDO NA VERDADE SÃO ACIAS



FRAGMENTOS AFETIVOS BIA LIMA

ATROCIDADES POR TRÁS. MAS DIANTE DA PRESSÃO QUE TEM A SOCIEDADE, EU ACREDITO NA IMPORTÂNCIA DESSAS FOTOGRAFIAS NA CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE PESSOAL

"EU FIZ UM ÁLBUM QUE NÃO EXISTIA EM MINHA FAMÍLIA PATERNA, QUE EU ATÉ EXPUS NA JOÃO. FIZ MONTAGENS, RECORTE, MONTAGEM... TEM UM COLEGA MEU QUE DIZ QUE ACHA QUE ISSO É IUSÃO, MAS A GENTE PRECISA DE CERTAS IUSÕES... EU ME CUMETI ATRAVÉS DE FOTOGRAFIAS ANTIGAS, PRINCIPALMENTE QUANDO SE FALA DE CUNHADA ADOTIVAS... PORQUE O INTUITO É DESCONSTRUIR E PUNIR ELA POR SER ADOTIVA. COMO SE FEGASSE A FOTO DA SUA IDENTIDADE E RASGASSE. EU FIZ VÁRIAS FOTOS DA MINHA MÃE. EU ACHEI LINDA ESSA PARTE DA EXPOSIÇÃO"

E APONTA P/ KENOL "EU SOU MUITO FELIZ QUE TUBE UM HO TEM AVÓS, PRIMOS, REFERÊNCIAS QUE NÃO TIVE...."

~ VÁRIAS CONVERSAS SOBRE COMO NOSSAS REFERÊNCIAS VEM MUDANDO, FAZENDO QUE TENHAMOS VERGONHA DO QUE FOMOS POR ACHARMOS ISSO JEJUE ~

"EU NÃO TENHO MAIS NADA SALVO E EU ME ARREPENDO MUITO."

QUAL A RELAÇÃO ENTRE O SEU CORPO E A IMAGEM?

"EU ESCOLHI A DOS GARRAFÕES". "AÍ, NAQUELA CONCEPÇÃO DE VIDA DE DE SÓ VER COM A FAMÍLIA AS COISAS BONITAS... MAS QUANDO AOS 10 ANOS EU PASSEI A IR E VOLTA R SÓ DA ESCOLA, E PASSEI A TER OUTRA CONCEPÇÃO DOS CONTEXTOS DO CENTRO DO DE CIBE. DE VER CADA DETALHE, DOS BECOS, E AQUILO ALI ME CHAMOU A ATENÇÃO, POR QUE ERA A GALERIA QUE TAVA TRABALHANDO, PROTESTANDO NO RIXO, NOS BECOS E VIELAS. TÁZ ESSA RELACIÃO QUE NEM TODO MUNDO VÊ OU MOSTRA... É EU PULAVA TUDO QUEIMANDO PELA CIDADE. (ALGAVA DA ESCOLA E FILADA POR A.)"

EDNA APRESENTA UMA ARTISTA QUE CHAMO PORELINA S / PIM

E FALOU QUE ACHOU SUPER INTERESSANTE

(CONTINUA DEPOIS DE W)

EDNA TEM UMA COLEÇÃO DE SELFIES NA PRELENTE DE SUJEITOS DE AGENS.

Não sei falar sobre experiência sem falar sobre processo. Desde os meus primeiros contatos com arte institucionalizada não me senti pertencente àqueles espaços, e até hoje, perto do fim do curso de artes visuais, ainda não me sinto tão à vontade assim. Arte é caro, e eu entendo. Fazer arte é caro, divulgar arte é caro, expor arte é caro. Eu entendo. Mas essas questões sempre me afastaram dos espaços de arte, principalmente porque eu não conseguia adentrar nas obras e compreendê-las.

Eu nunca havia mediado de verdade antes. Mas agora, pensando no processo, vejo que sempre acabei mediando para os amigos de uma forma ou de outra quando íamos às exposições. Estar mediando na Propágulo me fez perceber como o espaço da galeria e do museu têm potencial de ser acolhedor aos diversos públicos. Hoje um grupo veio e sentou no tapete e começou a debater sobre um trabalho que realizariam sobre a própria exposição. Três crianças entraram, a menor dizia "mamãe não deixa a gente ficar aqui! Vamo sair!", enquanto a mais velha toda alegre mexia nos ímãs da obra de Erlon ("Pode mexer nessa daí?"). Uma mulher que chegou dizendo que já tinha visitado a exposição, mas que queria ver por uma segunda vez, etocou em todas as obras. Uma dupla de amigos em que a moça já tinha vindo à exposição e veio mostrar para o amigo, e ela fez sua própria mediação (aprendi bastante com ela). **E um casal que me perguntou se a obra de Flora tinha a ver com o que as pessoas esperam de você (eu sempre achei que**

fosse sobre o que você carrega das pessoas; percebi essa nova possibilidade).

Acho que a mediação se mostrou para mim muito mais como uma forma de aprender através de diálogos com o olhar do outro.



CONTINUAÇÃO - GUINÉVILE - TERÇA 04/06

"É MEIO PÉSSIMO, É TIPO AQUELE ROLÊ: TUDO QUE É DÓ
PRETO É RUIM, QUANDO BRANCO FAZ É ÓTIMO, SABE? QUANDO
TÁ NA RUA O PESSOAL ABORINA, AGORA PORQUE UTA BRAN
ÇA FEZ, QUE NEM PIXA, É BONITINHO?" "VOU COMPRAR

"Pixa"
ANDRÉIA
BANDONI

ESSA PORCELANA, QUE DEVE SER HORRÓRIS DE

* CAVA, POR NA MINHA CASA, TÁ ÓTI-
MO... MAS NA RUA TÁ OS PIXADOS
SENDO REPREENDIDOS, E O PESSOAL
DIZENDO QUE NÃO É ARTE."



E PAULO HENRIQUE CITA O PROBLE
MA O COMIDO NA BIENAL DO
VAZIO. EM SEGUIRA INGRID DETORNA

* "SE PÁ O CAVA QUE PIXOU NAQUELA FOTO
NEM SABE QUE ELE TÁ SENDO COMENTADO AGORA, NÉ?"

"SÃO TRÊS, EU CONHEÇO DOIS. AQUELE AÍ É DEDEU,
TETI HISON, E O OUTRO EU NÃO CONHEÇO NÃO."

NÃO TENHO LETEIRA

STE COMENTA QUE O FÓTIATO QUE TIROU ESSA FOTO, SE ELE
TAMBÉM ESTAVA TALVEZ PENSANDO EM UM OUTRO ALGUÉM QUE TAMBÉM
ESTAVA PRODUZINDO ALI, NA PIXAÇÃO. "ENTRA NESLA



RECIFE EM
DETALHES

MARION
DIEGO

QUESTÃO DE AUTORIA QUE TIAGO TROUXE, QUE A FOTO
TOGRAFIA TAMBÉM ENVOLVE ESSA QUESTÃO, DE TALVEZ DOIS
AUTORES NESTA COMPOSIÇÃO. PENSO E DIEGO QUE SÃO VÁRIOS.
QUEM EMPILHOU OS GARRAFOS, OS PIXADORES, O "ARQUITETO".

INGRID TRAZ O PONTO DE "A PESSOA QUE TÁ NA
FOTO NÃO SE É RECONHECIDA QUANTO O FOTOGRAFO" E
EU PERCEBO AS REVENBENAÇÕES DE SUA PERGUNTA AÍ
DA NESSE MOMENTO. "NÃO SÓ SOBRE A FOTO, MAS POR
EXEMPLO, NO FILME CIDADE DE DEUS, TUITOS DA QUELES
AÇÕES, QUE SÃO NEGROS, HOJE SÃO NADA, EU QUANTO
'QUETI FEZ' AINDA GANHA MUITOS PRÊMIOS. É A QUE
LA HISTÓRIA DA GALERA BRANCA DE CLASSE MÉDIA,
QUE VAI AÍ A FAZEA FAZER SEU TCC."

EU ENTRO NO JOGO, ESCOLHO A FOTO DE FORA E PUXO A
PERGUNTA:

DE QUE MANEIRA VOCÊ ASSOCIA A IDEIA DE PERMISSÃO

A FOTOGRAFIA?

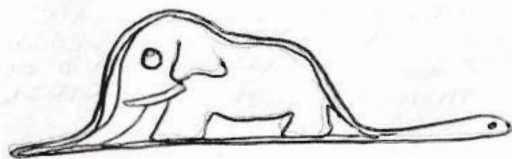
CONTÉI AO GRUPO QUE ESTOU NA FOTO, E QUE EU E FLO-
RA NOS TOMAMOS AMIGOS NO DIA EM QUE PEROS AO OUTRO
UMA SIT PARA NOSSAS COLUÇÕES. CONTÉI QUE FOI UMA SUR-
PRESA ME VER NA IMAGEM SEM NENHUM AVISO PRÉ-
VIO, EMBORA AQUELA FOTO, AQUE OBJETO, FOSS E INTEN-
TAMENTE PROPRIEDADE DA ARTISTA. "A PARTIR DO MOMEN-
TO QUE EU DOU A FOTO D'ELA, ESTOU DANDO A ELA
TAMBÉM O DIREITO DE FAZER O QUE QUISER COM O OBJETO

COMO SERIA ESCUTAR A IMAGEM?

SE ESCOHEU O TRABALHO DE BIA "EITA... CHIP DA OI! QUA POCA!" TURMA "CINZOSINHO, POCA! COLA-RATO!"

"EU ACHEI CURIOSO COMO AS PESSOAS CHEGAM PARA ENTRAR AQUI NA PÓRTA DA EXPOSIÇÃO E QUANDO VEM QUE TÃO TOMANDO UMA RODA, UMA GALEIA CONVERSANDO AQUI, MAS SE INIBEM E SÃO, TIPO "VOLTO EM OUTRA HORA", NÃO SEI SE É COMO SE ELAS FOSSEM ATRAPALHAR, OU SE TIVESSE ACONTECENDO UMA COISA ISOLADA QUE ELAS NÃO PODESSEM ENTRAR, OU TIVESSEM MEDO DE ENTRAR PRA VER QUAL É. ACHO QUE A GALEIA É ESSE ESPAÇO ONDE TUDO QUE VOCÊ VAI ENTRAR, VER E SAIR, VOCÊ NÃO VAI PARAR PRA CONVERSAR COM AS PESSOAS, VOCÊ NÃO VAI TROCAR IDEIAS COM ESTRANHOS SOBRE O QUE VOCÊ TÁ VENDO, É ESSA IDEIA DE QUE REALMENTE A GALEIA É UM CUBO BRANCO E BRANCO ONDE REALMENTE VOCÊ NÃO SE RELACIONA!"

SOBRE O PROCESSO DE TERER SEU REPERTÓRIO E NÃO TER MEDO DE INTERPRETAR ARTE DO SEU JEITO, ENTÃO CONCOI "NÃO É UM CHAPÉU. É A COISA QUE ENGOLIU O ELEFANTE."



FOI A PRIMEIRA VEZ QUE PARTICIPEI DE UMA MEDIAÇÃO CULTURAL EFETIVAMENTE E TIVE QUE LIDAR COM 2 TURMAS, UMA SEGUIDA DA OUTRA. DE INÍCIO Sabei MUITA INSEGURANÇA, MAS PERCEBI QUE ERA ALGO MAIS TRANQUILO DO QUE EU IMAGINARA. A PRIMEIRA DAS TURMAS FOI DO CURSO DE ARTES VISUAIS E A DINÂMICA SE DESENVOLVOU A PARTIR DO MATERIAL DA 33ª BIENAL. APÓS O TEMPO DE EXECUÇÃO DOS EXERCÍCIOS PROPOSTOS, SENTAMOS NO TAPETE E CONVERSAMOS SOBRE AS EXPERIÊNCIAS DE CADA UM. POR SEREM DO 1º PERÍODO, PERCEBI MUITOS BLOQUEIOS EM ALGUMAS ALUNAS, O QUE ME FEZ PENSAR NO QUANTO EU ANOUECI Nesses 4 ANOS DESDE QUE INGRESSEI NA UNIVERSIDADE. AO MESMO TEMPO, OUTRAS PESSOAS JÁ HAVIAM DESBLOQUEADO SUAS PERMISSIVIDADES. DURANTE MUITAS FALAS, MUITAS PERCEPÇÕES E NOVAS IDEIAS SURTIRAM NA MINHA MENTE, MAS PREFERI EXERCITAR A AUDIÇÃO E PERMITIR ASSORVER CONTEÚDOS SOBRE AQUILO QUE EU CONSTRUI.

O TRABALHO DE KEROL FOI BASTANTE MENCIONADO E AS VISÕES INDIVIDUAIS SOBRE O QUE A FAMÍLIA REPRESENTA SE DEMONSTRARAM DIVERGENTES AO MESMO TEMPO EM QUE POSSUÍAM MUITO EM COMUM. DURANTE ESSA CONVERSA, CRIEI UMA CONEXÃO ENTRE OS TRABALHOS DELE E O DE JEAN: SERÁ QUE AQUELA IMAGEM PODERIA ENTRAR NUM ÁLBUM DE FAMÍLIA? E COMO AQUELAS PESSOAS ESTÃO SENDO RETRATADAS DENTRO DOS SEUS PRÓPRIOS ÁLBUMS DE FAMÍLIA? EMBORA NÃO SE ENQUADRASSE NUM ÁLBUM, QUAIS DAQUELAS IMAGENS (KEROL X JEAN) REPRESENTA MAIS UMA QUESTÃO DE IDENTIDADE E LIBERDADE? A PARTIR DISSO E DE OUTROS QUESTIONAMENTOS, LEMBREI DA MINHA AVERSÃO POR FOTOS QUANDO CRIANÇA. APARECER ALI E FORJAR UM SORRISO

EM MEIO A TANTAS PRESSÕES NÃO ERA ALGO QUE ME
CABIA.

Um dos alunos relatou que se sentiu atraído por uma
imagem vermelha, mas quando se aproximou era a foto
do "SEX SHOP" e se viu naquele momento como se estivesse
na vitrine de um sex shop de verdade e só
sentiu vergonha daquela posição. Aquela vergonha
me intrigou, ele só estava observando uma imagem
produzida por outra pessoa e que não continha
nenhum conteúdo explícito, apenas um letreiro luminoso.

Na 2ª mediação, uma turma de teatro foi realizar
uma atividade proposta pelo professor: eles deveriam
esculpir 1 obra e produzir/apresentar alguma
produção artística. Todos optaram por uma encenação.
O grupo que realizou o trabalho sobre a imagem de
Flora criou uma situação sobre a construção individual
a partir da sonda coletiva de pessoas que passam pela
nossa vida. Na de Jean, duas alunas fizeram uma inter-
pretação em que uma simulava uma corrida angustiante
enquanto a outra se mexia em movimentos robóticos,
sem mover os pés do chão. Elas falaram sobre
a sensação de aprisionamento e da vontade de
gritar e se mexer, mas dentro de um lugar sufocante
e fixo. Nesse momento da conversa com a turma, con-
versamos além dos processos de cada encenação, incluindo
a própria mediação. O professor lançou alguns questiona-
mentos sobre "há necessidade de existir um mediador?".
Depois falou sobre como esses momentos de troca
eram ricos e puxou a reflexão para as artes cênicas:
"É muito raro vermos uma mediação após uma apresen-
tação de teatro. Teríamos tanto a debater e construir
mas as pessoas têm o hábito de ir direto
embora após o fim das peças".

DE FATO, NUNCA HAVIA PENSADO SOBRE MEDIAÇÕES APÓS
TEATRO, DANÇA E OUTRAS LINGUAGENS ARTÍSTICAS PARA
ALÉM DO ~~TEATRO~~ QUE UMA GALERIA USUALMENTE COMPORTA.

SEGUNDA 10/06

GUILHERTE

PESQUISA/TEXTOS

Guilherme Moraes
Maria Betânia e Silva

REVISÃO

Bruna Rafaella Ferrer

FOTOS

Ana Luiza Yoneda, Mariana Leal,
Acervo pessoal do pesquisador,
Rodrigo Souza Leão

PROJETO GRÁFICO

Heitor Moreira

AGRADECIMENTOS

Ana Mel Valadares, Ariana Nuala, Bia Lima, Bruna Lira, Carolina Mota, César Machado, Eduardo Romero, Erik Ordanve, Erlon Warner, Flora Negri, Heitor Moreira, JEAN, João de Oliveira, Kaísa Lorena, Kerol Correia, Liliane Nascimento, Marcela Dias, Maria Clara Dantas, Mariana de Albuquerque, Mariana Leal, Mariana Medeiros, Marianna Melo, Marlon Diego, Nathália Sonatti, Priscilla Melo, Rodrigo Souza Leão, Stefany Lima e Talita de Melo.

SOBRE OS AUTORES

Guilherme Moraes

É licenciado em Artes Visuais pela UFPE. Pesquisa relações entre curadorias e mediações culturais. É editor, curador-educador e integrante da revista-espço independente Propágulo, onde desenvolve, para além do impresso semestral homônimo, o Clube de Leitura e Debate da Propágulo, a zine periódica Desdobra e o podcast AFTA. Também é responsável pelo Pequeno Grupo de Estudos em Curadoria Educativa, iniciativa autônoma e esporádica de aprendizado.

Maria Betânia e Silva

Doutora em Educação pela UFMG. Mestre em Educação pela UFPE. Graduada em Artes Plásticas pela UFPE. Graduanda em Filosofia pela UFPE. Professora da Graduação em Artes Visuais da UFPE e do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB.

EJ Editora
UFPB

