



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA  
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

GUILHERME DE MORAES MENDONÇA FILHO

**A BELEZA DA LAGOA É SEMPRE ALGUÉM: a exposição de arte, a profissão de curador e a atividade de curadoria**

Recife  
2024

GUILHERME DE MORAES MENDONÇA FILHO

**A BELEZA DA LAGOA É SEMPRE ALGUÉM: a exposição de arte, a profissão de curador e a atividade de curadoria**

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes Visuais. Área de concentração: Artes Visuais e seus processos educacionais, culturais e criativos.

Orientadora: Maria Betânia e Silva

Recife

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Mendonça Filho, Guilherme de Moraes .

A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém: a exposição de arte, a profissão de curador e a atividade de curadoria / Guilherme de Moraes Mendonça Filho. - Recife, 2024.

126 p. : il.

Orientador(a): Maria Betânia e Silva

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2024.

Inclui referências.

1. Curadoria. 2. O curatorial . 3. Exposição de arte. 4. Artes Visuais. 5. Propágulo. I. Silva, Maria Betânia e. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2024 - 122)

Guilherme de Moraes Mendonça Filho

**A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém:** a exposição de arte, a profissão de curador e a atividade de curadoria

Dissertação apresentada ao Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco e da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Artes Visuais. Área de concentração: Artes Visuais e seus processos educacionais, culturais e criativos.

Aprovada em: 23/02/2024.

#### **BANCA EXAMINADORA**

---

Professora Doutora Maria Betânia e Silva (Orientadora)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Professor Doutor Robson Xavier da Costa (Examinador interno)  
Universidade Federal da Paraíba

---

Professora Doutora Ana Paula Abrahamian de Souza (Examinadora externa)  
Universidade Federal Rural de Pernambuco

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Maria Betânia e Silva, orientadora que me acompanhou não apenas nesta pesquisa, mas no meu Trabalho de Conclusão do Curso em Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), pelo respeito com o qual mestrou a partida desse jogo complexo que é a orientação acadêmica. Através de sua presença, olhar atento e interlocução é que posso me reconhecer no material aqui apresentado. Se me perguntam o motivo pelo qual entendo minha pesquisa enquanto pertencente à linha de educação, é pelo fato de que aprendi com sua forma de ministrar uma aula a forma através da qual realizo um acompanhamento curatorial. Sua postura enquanto educadora, seu respeito pela discordância — sempre inerente ao encontro —, a forma através da qual o que se divide em sua sala de aula se torna matéria prima para a própria aula são sempre revividos nos exercícios curatoriais que faço.

Agradeço a Rodrigo Souza Leão, criador da Propágulo e parceiro de vida pelo olhar rigoroso e pelo amor comigo durante esta jornada. Sei que para que eu possa ter tido condições de me apartar de tantos processos na Propágulo e dar conta desta pesquisa, alguém precisou estar presente por nós dois em momentos-chave de nosso percurso. Se estou concluindo este processo, é pelo fato de que também adentrei e permaneci nele por conta de seu apoio. Agradeço a Heitor Moreira, também idealizador da Propágulo, pelo exercício do equilíbrio frente ao constante estado de dissenso que é trabalhar a partir de um espaço autônomo de arte. Se a Propágulo chegou ao que é hoje, é pelo fato de que nós três, dentro de nossas virtudes e defeitos, conseguimos nos complementar. Agradeço a Bruna Pedrosa, produtora executiva, Manoela Freire, assistente de produção e curadoria e Elizabeth Bandeira, redatora, pelo privilégio de estar trabalhando com uma equipe tão dedicada, competente e apaixonada.

Agradeço a Marcela Dias, artista presente no ciclo de pesquisa *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, colega de graduação e mestrado, amiga com a qual tenho a sorte de conviver diariamente, por todos os momentos em que pude contar com seus olhos e ouvidos atentos para este texto. Estar perto de você e de seu trabalho é um constante aprendizado. Ter a sua confiança é um presente sem tamanho.

Agradeço a todos os demais participantes humanos e não humanos que estiveram presentes no ciclo de pesquisa *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*. Em especial aos artistas Anti Ribeiro, Bisoro, Clara Simas, Luana Andrade, Marina Soares, matheusa dos santos, Nara Gual, Rayellen Alves, Tacio Russo e Tatiana Mões; aos educadores Alexadre Vitor, Carlito Person, Francival Pereira, Igor Souza, Maya Amapô, Rômulo Jackson e Ruana Mendes; às expógrafas Marianna Melo e Sofia Moreira.

Agradeço sobretudo aos meus pais, Rita e Guilherme, pelo apoio aos meus sonhos, pela base sólida a partir da qual posso arriscar alçar alguns voos sabendo que é sempre seguro retornar para casa.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de mestrado com a qual pude realizar esta pesquisa. Sei o quanto a remuneração por este trabalho foi substancial para a minha qualidade de vida, para o meu trânsito para eventos acadêmicos, para a aquisição de livros e para a realização do experimento curatorial apresentado.

## RESUMO

Através da presente dissertação, proponho-me a pesquisar a partir do ciclo investigativo *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, realizado em 2022 pela Propágulo, instituição independente de pesquisa e difusão de arte em Pernambuco, na qual me encontro enquanto curador. Nesse percurso, marcado por um constante processo de aprendizado, reflito acerca da interação entre o produto exposição de arte, a profissão de curador, a atividade da curadoria e o político inscrito nesses tópicos através das lentes advindas do curatorial, um campo que vai para além da curadoria por não estar exclusivamente focado na concepção de exposições de arte como evento encenado, e que explora o intencional e o não intencional naquilo que se propõe a realizar. Ao buscar analisar a infraestrutura do curatorial implicado em *Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, levo em conta o lugar específico por mim ocupado ao estar, enquanto curador, construindo dialogicamente esse processo através da interação com uma coletividade de artistas, trabalhos de arte, educadores, públicos, trabalhadores da cultura e produtos culturais.

**Palavras-chave:** Curadoria. O curatorial. Propágulo. O político.

## ABSTRACT

Through this dissertation, I research about the investigative cycle entitled *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, presented in 2022 by Propagulo, an independent art research and dissemination institution in Pernambuco, in which I work as a curator. Along this path, marked by a constant process of learning, I reflect on the interaction between the product art exhibition, the profession of the curator, the activity of curating and the political inscribed in those topics through the lenses from the curatorial, a field that goes beyond curating for not being exclusively focused on the conception of art exhibitions as a closed event, and which explores the intentional and unintentional in what it sets out to accomplish. When seeking to analyze the curatorial infrastructure involved in *Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, I take into account the specific place occupied by me as a curator, dialogically constructing this process through interaction with a collective of artists, works of art, educators, public, cultural workers and cultural products.

**Keywords:** Curating. The curatorial. Propágulo. The political.

## RESUMEN

A través de esta disertación, propongo una investigación basada en el ciclo de investigación *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, realizado en 2022 por Propágulo, institución independiente de investigación y difusión de arte de Pernambuco, donde trabajo como curador. En este camino, marcado por un proceso de aprendizaje constante, reflexiono sobre la interacción entre el producto exposición de arte, la profesión del curador, la actividad de la curatorial y el político inscrito en estos temas a través de los lentes que surgen de el curatorial, un campo que va más allá de la curaduría. porque no se centra exclusivamente en la concepción de las exposiciones de arte como un evento escénico, y que explora lo intencional y no intencional en lo que se propone lograr. Al buscar analizar la infraestructura curatorial involucrada en *Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, tengo en cuenta el lugar específico que ocupo como curador, construyendo dialógicamente este proceso a través de la interacción con un colectivo de artistas, obras de arte, educadores, público, trabajadores culturales y productos culturales.

**Palabras clave:** Curaduría. El curatorial. Propágulo. El político.

## SUMÁRIO

1.	<b>PARA DENTRO, PARA CIMA, PARA FORA E ATRAVÉS</b>	11
2.	<b>A PROPÁGULO</b>	17
3.	<b>A BELEZA DA LAGOA É SEMPRE ALGUÉM</b>	26
4.	<b>O CURATORIAL ENQUANTO CATALISADOR ATIVO</b>	33
4.1.	CURADORIA E O CURATORIAL	35
4.2.	DA PROMESSA DE REPRESENTAÇÃO À APRESENTAÇÃO PERFORMADA	37
4.3.	SUBSTÂNCIA AMORFA	38
4.4.	OUTRAS PREMISSAS PARA A PESQUISA CURATORIAL	40
5.	<b>CURADORIA CRÍTICA: APONTAMENTOS PARA UM SENSO COMUM POLÊMICO</b>	43
5.1.	TAL QUAL PARASITA	47
5.2.	A PRODUÇÃO DO ESPECTADOR ESPERADO	49
6.	<b>O CURADOR COMO O MESTRE DO JOGO: ACOMPANHAMENTOS CURATORIAIS COLETIVOS COMO EXERCÍCIOS AGONÍSTICOS DE PESQUISA</b>	51
6.1.	O DESEJO DE CUMPLICIDADE DO PORTA-VOZ SOLITÁRIO	52
6.2.	CURADOR COMO CONVERSADOR	54
6.3.	COMUNHÃO DESENCONTRADA	56
6.4.	JOGO DE LUZ E SOMBRA	57

7.	<b>QUEM DESEJA O QUE EU DESEJO? UMA DIGRESSÃO A PARTIR DA OBRA DE TATIANA MÓES</b>	60
7.1.	<i>MEMENTO MORI</i>	62
8.	<b>CURATORIALIDADE: A INFRAESTRUTURA DO CURATORIAL</b>	76
8.1.	COLETIVIDADE	78
8.2.	REVISTAS PROPÁGULO Nº 8.1 E Nº 8.2	81
8.2.1	<b>Revista Propágulo Nº 8.1</b>	84
8.2.2	<b>Revista Propágulo Nº 8.2</b>	89
8.3.	ORIENTAÇÃO PARA O PÚBLICO E TEMPORALIDADE	93
9.	<b>COLETIVIDADE, ORIENTAÇÃO PARA O PÚBLICO E TEMPORALIDADE NA ESCULTURA EFÊMERA LANCHÃO, POR MATHEUSA DOS SANTOS</b>	99
10.	<b>APROXIMAÇÕES ENTRE O GESTO ARTÍSTICO E A CURADORIA A PARTIR DO TRABALHO <i>MEU PAI MORREU 3 VEZES</i>, DE CLARA SIMAS</b>	110
11.	<b>EXERCÍCIO DE CONCLUSÃO</b>	119
12.	<b>REFERÊNCIAS</b>	122

## 1. PARA DENTRO, PARA CIMA, PARA FORA E ATRAVÉS

Lembro-me da empreitada que foi, aos dezenove anos, junto a um grupo de mais quatro colegas, inventar uma revista de arte chamada Propágulo. Parecia — e era — um passo grande demais para ser dado por nossas pernas verdes. Ainda no início de minha formação em Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), nem em meus sonhos mais mirabolantes me imaginaria na posição em que hoje me encontro. Se me contassem que, após formado, de segunda a sexta, durante todo o horário comercial, eu estaria debruçado em pesquisar dentro de uma instituição independente da qual eu fosse um dos idealizadores, certamente não acreditaria. Caso alguém previsse que, em 2024, eu estaria em processo de me tornar Mestre em Artes Visuais estudando a partir daquilo que se transformara a revista posta por mim no mundo, quem sabe eu risse. Talvez acreditasse que essa façanha duraria dois ou três números, como tanto me foi dito. Ou que ela perderia seu propósito com o passar de pouco tempo, abreviando-se a uma curta aventura. Parando um pouco para pensar, ainda hoje, com oito exemplares da revista Propágulo impressos, uma porção de exposições realizadas, cursos, oficinas, entrevistas em vídeo, mediações, rodas de conversa e clubes de leitura concluídos, editando a zine Desdobra, o *podcast* AFTA e livros de parceiros da arte, estar nesse projeto ainda é uma empreitada e minhas pernas ainda são verdes, mas me alegro em constatar que não se trata mais de uma aventura tão curta assim.

Ao longo de distintos ciclos de investigação encadeados, descobri nessa instituição independente de arte uma fonte de inquietação e afeto. Nela, estou com pares que me dão, diariamente, as condições para transformar esses estímulos em pesquisa. Nesse ouroboros, grande parte do que sinto ao lidar com tantos artistas, educadores e realizadores da arte acaba sendo canalizado pelo prisma da curadoria, ocupação pela qual atualmente mais me identifico — e que, invariavelmente, engloba os ofícios de editoração e de educação, campos também inerentes a esta minha prática, como está evidenciado ao longo desta escrita.

Em 2020, concluí minha graduação em Licenciatura buscando entender a relação entre os campos da curadoria de arte e da mediação cultural a partir de um ciclo de pesquisa na Propágulo. Daquele momento em diante, sentia-me habitando um não-lugar curioso: quando entre educadores e educadoras, pensava a partir de meu repertório em curadoria; quando entre curadores e curadoras, recorria às lentes

da educação. Mas acontece que, neste segundo caso, pegava-me comentando sobre o ofício da curadoria com certa indignação. Sentia que no campo da educação em arte havia ao menos abertura para uma contraposição à hegemonia de sua própria infraestrutura, e que esta já estaria, em certo nível, difundida entre seus pesquisadores no país. Enquanto isso, no campo dos estudos curatoriais, muito mais recente, o hegemônico parecia ainda estar sendo estabelecido enquanto discurso em busca de validação. Digo, suspeitava que a curadoria ainda operaria de forma demasiadamente instrumentalizadora de alteridades, importando-se desproporcionalmente com o que representa, seu conteúdo, em detrimento de como chega à representação, e que, caso eu estivesse equivocado nessa leitura, pelo menos ainda não havia encontrado algum referencial que me mostrasse a curadoria enquanto fragilidade assumida, aprendizado errante, ou espaço real de transformação de quem a produz.

Minha primeira experiência com a pesquisa na conclusão de minha graduação foi o pontapé para uma bola de neve. A partir de desdobramentos de sua fagulha, encontrei possibilidades outras às quais não havia tido acesso, e que conversam com o desassossego que fervilhava no licenciando que fui e com o pesquisador que sou: passei a me aproximar de uma metodologia de pesquisa denominada “o curatorial”.

O curatorial, “campo de atividade e conhecimento cultural que se relaciona com o tornar-se público da arte e da cultura — como um domínio de prática e significado com estruturas, condições, regras e procedimentos próprios” (Bismarck, 2022, p.9, tradução nossa<sup>1</sup>), através do qual estarei realizando esta pesquisa, reconhece a curadoria enquanto hegemonia e a partir disso a extrapola, ficcionalizando um território maior de pesquisa especulativa. Tomando a arte como pontapé e atentando ao contexto em que ela está inserida em cada situação, para Lind, em conversa com Hoffman (2011), o curatorial seria uma maneira de desafiar o *status quo*, ou uma metodologia de confusão, como apontam Martinon e Rogoff (2013), operando a partir do intencional e do não intencional em um evento do conhecimento.

Com as ferramentas oferecidas pelo curatorial, aprendo a articular sobre as inquietações que, enquanto Licenciado em Artes Visuais, detecto ao exercer a curadoria como ofício diário. Mas não é como se partindo desse exercício eu inventasse certezas. Muito pelo contrário, tenho tentado desaprender a visualizar a

---

<sup>1</sup> “a field of cultural activity and knowledge that relates to the becoming-public of art and culture — as a domain of practice and meaning with its own structures, conditions, rules and procedures.”

dúvida enquanto inimiga e entendê-la como combustível. Se já é sabido que a pesquisa, ainda mais nas humanidades, ainda mais nas artes, não estanca em conclusões absolutas, através do curatorial descobri que qualquer conclusão é muito mais volátil do que eu acreditava. Escrever a partir curatorial também acontece enquanto um gesto de partilha e um desejo por interlocução com pares pesquisadores a fim de que se perguntem que aspectos do que fazem podem ser vistos a partir das lentes caleidoscópicas do curatorial.

Este momento em que me encontro conflui com o oitavo ciclo de pesquisa da Propágulo, intitulado *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*. Nele, foram produzidas revistas, exposição, zines, vídeos, fotografias, relatos de experiência e entrevistas com artistas, educadores e realizadores da arte.

É a partir desse arco investigativo que estabeleço a escrita adiante. Visto que são múltiplos os produtos gerados nesta pesquisa (que tanto a comentam como também são ela própria em contínuo desdobramento), aqui não estarei comentando tudo o que a compõe de maneira uniforme. Entendendo que foram inúmeras as estratégias de tornar público tais experimentos e indivíduos imersos neles, neste contexto foco na reflexão de minha prática curatorial, valendo-me de um referencial teórico do campo, assim como de encontros vividos nesses feixes de pesquisa (com artistas, educadores e demais trabalhadores da cultura). Logo, este espaço se configura enquanto inflexão de uma pesquisa essencialmente coletiva e multivocal para um estágio de maior afastamento meu em função de um exercício reflexivo sobre minha profissão, minha identidade profissional, seus produtos, o político inscrito em tudo isso e a infraestrutura que os conecta. Melhor dizendo, há agora um simultâneo apartamento de um momento de acompanhamento curatorial e uma aproximação de uma coletividade virtual, expressa em arquivos, experiências e memórias, ao passo que vou buscando, de maneira assumidamente errante e lacunar, tecer esta pesquisa.

Antes de mergulhar e descobrir a temperatura dessas águas, buscarei contextualizar três eixos fundamentais para esta jornada: “A Propágulo”, “A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém” e “O Curatorial Enquanto Catalisador Ativo”. No primeiro eixo,

consta uma breve cronologia<sup>2</sup> da Propágulo, que passou de projeto de revista de arte a instituição independente em seus seis anos de existência. Talvez, se já houver alguma noção do que esta seja, valha a pena pular por hora tal capítulo, deixando-o para o fim, para manter frescos na memória esta introdução, conectando-a à contextualização do ciclo de pesquisa em que me encontro.

No segundo eixo, assumirei a escrita do momento em que essa cronologia da Propágulo (e de mim) chega ao presente. Nele, contextualizarei com mais detalhes a pesquisa *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, destinando especial atenção à polissemia de seu título. Tal capítulo, contudo, não esgota esse assunto, que volta a aparecer em salpicos ao longo dos escritos subsequentes.

No terceiro, propriamente o estado do conhecimento acerca do campo sobre o qual me debruço, estabelecerei a distinção entre “curadoria” e “o curatorial”, algo importante para a leitura dos demais textos reunidos. A familiaridade com o debate contribuirá para a leitura de tudo o que for tecido a partir desse ponto, estabelecendo, de maneira esquemática, a distinção entre os dois campos, assunto ainda não muito trabalhado na territorialidade brasileira.

Daí em diante, ofereço escritos mais ou menos independentes entre si, nos quais me dedico a elaborar sobre várias das inquietações que me ocorreram enquanto curador do evento do conhecimento *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*. Há uma assumida heterogeneidade dentro dessas escritas: momentos essencialmente teóricos serão entrecortados por escritos mais ensaísticos, mesclando tipologias textuais dentro da rigidez da tinta preta impressa sobre papel branco em formatação ABNT e, portanto, se apresentando enquanto minha forma de contribuir para a torção – artística – dessa específica maneira de dar a ver conhecimento. Alguns desses textos foram pensados como artigos também independentes, e propostos para revistas ou publicados em eventos acadêmicos tais quais o 31º e 32º Encontro Nacional da Anpap (Associação Nacional de Pesquisadores e Artes Plásticas). Busquei preservar essa estrutura, acrescentando-os a este compilado de escritos.

De acordo com Terry Smith (2021), no complexo exhibicionário das artes visuais,

---

<sup>2</sup> Vale registrar que se tratará de um relato pessoal dentro de um projeto coletivo, logo esse eixo também servirá como um mapeamento de mim mesmo e de minha parcialidade dentro desse recorte apresentado.

em que o epicentro é ocupado por instituições legitimadas e monolíticas, é normalmente nas bordas, nos espaços independentes de arte e de coletivos, que importantes transformações no campo começam a surgir. A dinâmica que esse “conjunto tem mantido por décadas (desde a de 60) tem sido a energia criativa e inovadora que entra pelas unidades menores e mais frágeis e se espalha para cima, para dentro, para fora e através” (Smith, 2021, p. 40, tradução nossa<sup>3</sup>).

Para Smith, do museu ao *artist-run space*<sup>4</sup>, em um complexo exibicionário cada unidade aprende, imita e modifica a outra devido ao incessante fluxo de ideias, modelos e pessoas em trânsito. “Em circunstâncias contemporâneas, não importa onde você esteja localizado no complexo exibicionário, cada elemento constantemente se esforça para aprender com os outros”, afirma Smith (2021, p.39, tradução nossa<sup>5</sup>). E isso acontece, para o autor, conforme cada um desses personagens “aspira ser mais inovador e ao mesmo tempo ordenar essa mudança para que permaneça vivo”. Na Propágulo, independente de eu estar ou não escrevendo uma dissertação, a pesquisa é um *continuum*. É na base e nas periferias desse organograma, tão entrecortado por questões de classe, gênero, sexualidade e raça (segundo o autor, e aqui também acrescentaria questões territoriais), que surgem os desafios a serem assimilados pelo campo.

Talvez em algum momento me perguntem por qual motivo estou em processo de me tornar Mestre em Artes Visuais estudando a Propágulo. Provavelmente eu responderei: em primeiro lugar, para mantê-la viva a partir do que consigo aprender, imitar e modificar nela mesma estando neste fluxo de aprendizado que é a pesquisa acadêmica. Em segundo, por buscar, em todos os eventos do conhecimento que produzo, mais uma chance de aprendizado e outra ponte de possível interlocução. Produzi exposição, revistas, zines, vídeos, acompanhamentos, visitas guiadas e mediações culturais que são e cartografam o ciclo de pesquisa *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*. Acredito que cada um desses tem o potencial de dar densidade a uma investigação curatorial, e é pelo mesmo motivo que aqui me debruço sobre esta

---

<sup>3</sup> “I believe, nevertheless, that the deepest dynamic within the ensemble has for decades (since the 1960s) been the creative energy and innovation that enters through the smaller and most fragile units, then spreads upward, inward, outward, and across.”

<sup>4</sup> Espaços independentes gerenciados por artistas.

<sup>5</sup> “In contemporary circumstances, no matter where you are located within the exhibitionary complex, each element constantly strives to learn from the others, as it aspires to be more innovative and to keep on changing in order to remain alive.”

pesquisa. Por fim, entendendo que o “curatorial é uma presença viral que se propõe a criar atrito e gerar novas ideias” (Lind, 2015, p.104), encontro-me nesta escrita para, a partir desse canal de comunicação, também tentar contaminar o campo da curadoria, da educação, enfim, da arte, com as tantas possibilidades que o curatorial oferece.

## 2. A PROPÁGULO

Criada em 2017, a Propágulo surgiu em Recife enquanto uma revista impressa semestral e independente, focada em mapear e difundir a produção de artistas emergentes atravessados pelo estado de Pernambuco<sup>6</sup>. A partir dela, fiz parte de um grupo de cinco discentes<sup>7</sup> da UFPE que punham em prática aprendizados advindos de suas graduações, em processo, e do próprio fazer diário de uma publicação que ia surgindo de encontros ocasionais nas casas de seus integrantes e no Centro de Artes e Comunicação (CAC) do Campus.



Imagem 1. Capas das edições N°1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8.1 da revista Propágulo. Acervo: Propágulo, 2022

A Propágulo permitiu a interlocução entre nós e a cadeia de arte da cidade. No terceiro semestre de minha graduação em Licenciatura em Artes Visuais, aos 19 anos, enquanto curador, educador e um dos editores da revista, percebo hoje ter abreviado a distância — de quem adentra em um universo pela primeira vez — entre meus pares, pondo-me em interação com agentes da cultura de um amplo espectro de atuação. De artistas emergentes a galeristas, de pixadores a professores universitários, de diretores de museus a jovens jornalistas, estar na Propágulo me

<sup>6</sup> Mais informações no Instagram @propagulo ou no site <https://www.propagulo.com.br/>

<sup>7</sup> A Propágulo foi idealizada por Bruna Lira, Guilherme Moraes, Heitor Moreira, Nathália Sonatti e Rodrigo Souza Leão.

permitiu uma inserção relativamente rápida nos meios de legitimação da arte na capital pernambucana.

Como a partir da publicação do nosso primeiro impresso realizamos outros exercícios de mediação<sup>8</sup> de arte, a exemplo de exposições, oficinas, cursos e eventos, circulando entre espaços institucionais, independentes, urbanos e virtuais de arte do estado de Pernambuco<sup>9</sup>, aos poucos fomos percebendo que resumir a nossa atuação a um periódico seria redutor, pois

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 (Moraes; Silva, 2021, p.42).

Ainda no ano de 2017, gestar a Propágulo não era mais um compromisso ocasional, passando a acontecer em todos os nossos domingos por dois anos. Desse ponto em diante, a atividade começou a tomar as tardes e noites dos nossos dias úteis, competindo com empregos, estágios e formações de cada um de nós.

É importante contextualizar que a Propágulo surge no ano seguinte ao golpe político-jurídico-midiático que tirou Dilma Rousseff da Presidência do Brasil. Ou seja, em um contexto político nacional liderado pelo presidente interino Michel Temer, na atmosfera de desmontes em curso e iminência do avassalador governo de Jair Bolsonaro. Logo, grande parte dos nossos experimentos, assim como minha trajetória profissional, desconhece a atuação de uma política cultural nacional sólida. Da mesma forma — e isso pode ser conferido em todas as chancelas de patrocínios que já passaram por nossas iniciativas, não experienciamos, até 2023, um Ministério da Cultura<sup>10</sup>, uma Funarte fortalecida ou outras importantes iniciativas mantenedoras da

---

<sup>8</sup> Reconheço (Moraes; Silva, 2021, p.104) que, como posto por Honorato (2015, p.206), o termo mediação evoca uma “multiplicidade desconcertante, que configura um campo semântico bastante fragmentado”. Aqui, utilizo o termo “mediação” para caracterizar qualquer meio que comente, comunique, transmita, intervale ou crie a partir da/com a produção de arte, sendo então o termo possível sinônimo para curadoria, acompanhamento curatorial, educação, exposição, revista, editoração, etc. Para me referir ao campo da educação que acontece em espaços expositivos, farei uso do termo “mediação cultural”.

<sup>9</sup> Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), Galeria Ana das Carrancas - SESC Petrolina, ONG Casarão das Artes, Galeria Capibaribe - CAC/UFPE, Museu Murillo la Greca (MMLG), Sexto Andar do Edifício Pernambuco, galpão-estacionamento no Bairro do Recife, Galeria Esporo (Propágulo) e Galeria Janete Costa do Parque Dona Lindu.

<sup>10</sup> O Ministério da Cultura foi brevemente extinto pelo presidente interino Michel Temer por meio da medida provisória nº 726, de 12 de maio de 2016. Em resposta à medida, representantes da cultura ocuparam, no mesmo mês, sedes do órgão em vários estados, como o Palácio Gustavo Capanema, no

produção artística e cultural no país a nível nacional, com exceção da Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural, iniciativa da deputada Benedita da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT), elaborada para atender o setor cultural, maior afetado pelas medidas restritivas de isolamento social impostas em razão da pandemia do covid 19. Essa realidade, muito diferente da de gerações um pouco anteriores à nossa, contribui, ao meu ver, com um sentimento de errância dentro da nossa trajetória.

Imprimimos a nossa primeira edição<sup>11</sup>, lançada em 2017 no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), através de um *crowdfunding* (financiamento coletivo), e as edições de número 2, 3 e 4 da Propágulo com o fundamental apoio gráfico da Companhia Editora de Pernambuco (Cepe). Enquanto a segunda edição<sup>12</sup> da revista fora lançada em 2018 na ONG Casarão das Artes, na Travessa Tiradentes, no Bairro do Recife, a terceira<sup>13</sup> viera a público em 2019 com uma exposição de longa duração na Galeria Capibaribe do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (CAC/UFPE), com itinerância para o Museu Murillo la Greca (MMLG).

---

Rio de Janeiro, prédios da Funarte em Belo Horizonte, Brasília e São Paulo, e as sedes do Iphan e MInC no estado de Pernambuco. Em 23 de maio, por meio da medida provisória nº 728, o governo restabeleceu o MinC. Com a entrada de Jair Bolsonaro à presidência nas eleições de 2018, o Ministério da Cultura foi diluído no Ministério da Cidadania, compreendendo pastas dos também extintos ministérios do Esporte e do Desenvolvimento Social. Em 1º de janeiro de 2019, o MinC foi oficialmente extinto pela medida provisória nº 870, até a posse do então presidente eleito Luiz Inácio Lula da Silva, que o reativou, sendo agora dirigido pela Ministra Margareth Menezes.

<sup>11</sup> Participaram deste ciclo: Abraão Sednanref, Abròs Barros, Aura do Nascimento, George Teles, Guilhermina Velicastelo, Lucie Salgado, Luiza Branco, Magris, Marcela Dias, Nathê Ferreira, Sofia Carvalho, Gabriel Furmiga e Risco! Grupo Experimental de Desenho (Bruna Rafaella Ferrer, Demétrio Albuquerque, Heitor Dutra, Valeria Rey Soto e Vi Brasil).

<sup>12</sup> 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, Vivieuvui, Xadai Rudá e UM Coletivo (Bell Puã, Daniel de Andrade Lima, Heitor Dutra e Luíza Lira).

<sup>13</sup> 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, Lilliane Nascimento, Maria Clara Dantas, Mariana Medeiros, Marlon Diego, Priscilla Melo, Talita de Melo.



Imagem 2. Apresentação do coletivo Bartira no lançamento da revista Propágulo N° 2 no entorno da ONG Casarão das Artes, na Travessa Tiradentes, no Bairro do Recife. Foto: Thaís de Menezes. Acervo: Propágulo, 2018



Imagem 3. Visitantes na exposição *Propágulo: Fotografia e Identidade*, lançamento da revista Propágulo N° 3, Galeria Capibaribe do Centro de Artes e Comunicação (UFPE). Foto: Mariana Leal. Acervo: Propágulo, 2019



Imagem 4. Roda de conversa com artistas e realizadores da Propágulo Nº 3 e visitantes na exposição *Propágulo: Fotografia e Identidade*, Museu Murillo la Greca. Foto: Nathália Sonatti. Acervo: Propágulo, 2020

Ressalto que, embora preenchendo a pauta expositiva dessas duas instituições, respectivamente federal e municipal, pleiteamos essas oportunidades sem que houvesse oferecimento de patrocínio ou apoio financeiro das mesmas. O ciclo de pesquisa da Propágulo Nº3, sobre o qual me debrucei para a conclusão do curso em Licenciatura em Artes Visuais na UFPE, tornou-se o livro “Entre Curadoria e Mediação Cultural”, publicado digitalmente em 2020 em parceria com a Editora do Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA / UFPB), também sem patrocínio, e impressa em 2021 em parceria com a Cepe.

Mais uma vez, em nosso quarto ciclo de pesquisa<sup>14</sup>, recorreremos ao *crowdfunding*, dessa vez não para viabilizar nosso impresso, mas para adequar, em janeiro de 2020, um galpão-estacionamento no centro do Recife para um espaço expositivo. Por meio destes também comissionamos trabalhos dos artistas participantes da edição, acompanhados por curadores convidados.

---

<sup>14</sup> Participaram deste ciclo: Abiniel João Nascimento, Abròs Barros, Alisson Nogueira, Ana Gabriela Aires, Ariana Nuala, Aura do Nascimento, Caetano Costa, Cona, Danielly Guerra, HTTP, Igor Peres, Iara Izidoro, Letícia Barbosa, Libra Lima, Lizandra Santos, Luane Barbosa, Manu Falcão, Marianna Melo, Mr. Lusca, Paulete Lindacelva, Renê Porfírio, Talita de Melo e Xainã França.



Imagem 5. Livro *Entre curadoria e mediação cultural a partir da exposição Propágulo: fotografia e identidade*. Foto: Rodrigo Souza Leão. Acervo: Propágulo, 2022



Imagem 6. *Instauração* por Abiniel João Nascimento no lançamento da revista Propágulo Nº 4, galpão-estacionamento readequado para um espaço expositivo, Bairro do Recife. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2021

Com a chegada da catástrofe da pandemia do covid-19 no Brasil, em 2020 a Propágulo voltou a acontecer nas nossas casas, agora remotamente, abrindo uma frente emergencial de atuação *on-line*. Criamos uma assinatura digital, desenvolvendo o Clube de Leitura da Propágulo, o *podcast* AFTA sobre a cadeia produtiva das artes, a zine Desdobra de aprofundamento nos conteúdos da revista Propágulo, livros e a produção de múltiplos de arte impressa com a cadeia de artistas que acompanhamos<sup>15</sup>. Com mais de uma centena de apoiadores nos assinando durante o período mais agudo da pandemia, e literalmente sustentando conosco nosso projeto, pudemos nos dedicar à produção cultural, que viria a gerar alguns frutos importantes para o ano de 2022, e que, no segundo semestre de 2020 e no ano de 2021, seriam conquistados através dos recursos emergenciais da Lei Aldir Blanc. Remotamente, em 2021, foram lançadas as edições de número 5<sup>16</sup>, e 6-7<sup>17</sup> da Propágulo, pela primeira vez através do fomento do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA), e as duas últimas também a partir do patrocínio da Garrido Galeria, para além do apoio da rede advinda da assinatura digital da Propágulo.

Nesse período sufocante e incerto, lutamos para não deixar esmaecer um projeto no qual, desde seu nascimento, operávamos tão determinados quanto cambaleantes. Para dar conta do impossível dentro do absurdo e forçar nossas contas a fecharem, foram meses de encontros presenciais diários em que éramos as únicas pessoas com quem interagíamos fisicamente para além das nossas famílias.

Como realizador cultural independente e como estudante de uma universidade pública federal que de repente se graduava dentro de uma sala virtual de Google Meet, vivi luto, saudade, medo e incerteza perante o meu futuro. Na zona abissal que

---

<sup>15</sup> A criação dos múltiplos de arte impressa permitiu uma ação de múltiplos fins: com os recursos advindos da assinatura, custeamos a impressão de gravuras em metal, litogravura, serigrafia, risografia, cianotipia, xerogravura e várias outras técnicas de impressão em parceria com a nossa rede de artistas com a qual atuamos. Além de viabilizar materiais e impressão do processo, a Propágulo proporcionou uma bolsa de um mês para cada artista e parte da tiragem produzida, para ser comercializada de forma independente a nós. Para além dessa espécie de auxílio emergencial, criou-se uma rede de jovens colecionadores de arte, hoje já atuantes no mercado de arte da cidade — consequentemente, tornando-se apoiadores diretos da cadeia produtiva da arte no estado de Pernambuco.

<sup>16</sup> Participaram deste ciclo: Adriano Marcusso, André Santa Rosa, Ariana Nuala, Bruna Pedrosa, Chico Ludermir, Clara Moreira, Eduardo Nóbrega, Filipe Aca, Ianah Maia, Ian Manor, Isabella Alves, Joseildo H. Conceição, Júlia Lyra, Júlia Melo, Karolina Santana, Maria Julia Moreira, Marianna Melo, Marlon Diego, Mayara Bione, Nomes, Moacir dos Anjos, Pedro Mooniz, Rayanna Rayo e Valkiria Dias.

<sup>17</sup> Participaram deste ciclo: Abiniel João Nascimento, Abròs Barros, Alisson Nogueira, amorí amorim, Bisoro, Bruno Alheiros, biarritzzz, Bruna Pedrosa, Caetano Costa, Dadu Maria Figlioulo, Daniel de Andrade Lima, Daniel Lie, Fefa Lins, Génova Alvarado, Heitor Dutra, Iagor Peres, Joana Liberal, Luane Barbosa, Marianna Melo, Marie Carangi, Meujaela Gonzaga, Mitsy Queiroz, Paulete Lindacelva Ramonn Vieitez e Transälien.

foi continuar a produzir nas condições que tínhamos durante os anos de 2020 e 2021, devo a Rodrigo de Souza Leão e a Heitor Moreira o chão em que pude pisar. Nesse período, forjamos um a esperança do outro.

Um abismo contrastante separa o grau de inserção da Propágulo nos meios de legitimação da arte na capital pernambucana de sua sustentabilidade, crescente, mas ainda precária. E por ocupar esse lugar ambíguo, forte enquanto legitimador, mas mambembe em sustentar aqueles que a fazem, reconheço que desenvolver minha pesquisa tem um gosto constantemente agridoce. Sinto-me em casa, esparramo-me em autonomia, convivo com pares que acreditam nas coerências acerca do que trago em minhas investigações e que me cobram a partir destas. Mas um fim iminente parece nos espreitar.

Quando elabora sobre a criação de uma instituição de arte e pesquisa, em entrevista ao curador Hans Ulrich Obrist, Jota Mombaça (2020, p.425-426) pensa “na criação de uma instituição que permita a autodúvida, que permita a autocrítica, que não seja reativa à própria morte ou à própria transformação.” A artista continua, ao falar que se criasse uma, seria preciso que esta “entendesse a necessidade de morrer ou acabar, ou de continuar de outra maneira, como memória, não como uma instituição, como uma apologia à estabilidade e à força, mas como resíduo de um processo, como uma fragilidade resiliente.” Essa perspectiva difere do que digo quando afirmo que um fim iminente ronda o meu fazer, pois acredito que em sua fala Mombaça aborda a morte como contraponto a uma perenidade estanque e que não tem aderência com o seu entendimento de mundo. Disto sou partidário: entendo a Propágulo enquanto um laboratório contingente, um gesto das hoje poucas pessoas que diariamente a fazem, e que não a imaginam como perpetuação inequívoca de seus legados, mas que a empregam por acreditarem no fluxo de vida que é estar em pesquisa. A morte que aqui digo espreitar o que faço está no esforço que é tensionar a própria vida para a pesquisa independente de dentro e em grande parte contra um contexto macrossocial que não parece contribuir sequer para a escolha entre ser resíduo resiliente de um processo ou apologia à estabilidade e à força.

A Propágulo é uma instituição independente de pesquisa em arte que parte de Recife, de Pernambuco, do Nordeste, do Brasil, da América Latina, do Sul Global. Se digo que fazê-la é agridoce, preciso articular nesta fala o privilégio que me permite escolher sentir esse gosto. Tenho que explicitá-lo, pois sei que não é todo mundo que tem como prová-lo tanto, ininterruptamente, a ponto de reconhecer em seu fundo o

sabor da esperança. Realizar a Propágulo é um esforço que exaure meu corpo, que domina meu pensamento e ainda não deixa o espaço que eu gostaria que houvesse para o descanso. Sinto-me verdadeiramente encontrado no tipo de pesquisa que realizo, e luto pelos meios de torná-la digna. A cada dia, desde 2017, renovo a escolha por sentir esse gosto, esse medo, esse cansaço e esse sonho, que no momento é muito maior do que não sentir gosto algum, sonhar sozinho, ou sonhar um sonho que não é meu.

### 3. A BELEZA DA LAGOA É SEMPRE ALGUÉM

Em 2022<sup>18</sup> foi lançada a edição de Nº 8.1 da Propágulo. Sendo posta no mundo em nosso primeiro evento presencial após a pandemia do covid-19, contou com 11 artistas selecionados em convocatória. Enquanto da edição 1 a 7 da revista criamos eventos buscando amplificar os debates iniciados no impresso, para esta, a premissa foi outra: queríamos que a oitava revista trouxesse o mapeamento do próprio processo de pesquisa curatorial realizada<sup>19</sup>.

A Propágulo busca realizar experimentos de pesquisa de cada um de seus integrantes. A edição de número 4, por exemplo, teve em seu lançamento/festival/exposição, inquietações trazidas por Rodrigo Souza Leão<sup>20</sup>. Já a edição de número 5 foi onde Heitor Moreira pôde dar início a um projeto gráfico inventivo no miolo do nosso impresso. A Propágulo 6-7<sup>21</sup> trouxe experimentos editoriais importantes para minha prática, pois eu e Nathália Sonatti apresentamos duas revistas complementares produzidas e lançadas em concomitância. Mas o ciclo de pesquisa de número 8 tem sido aquele em que me sinto pessoalmente mais envolvido por conta do labirinto investigativo que nele vem se desenhando.

Posso dizer que o desejo temático desta edição surgiu já em 2018. Prefiro me referir a este enquanto desejo, e não necessariamente enquanto tema pois, em nossas pesquisas, ainda que criemos um espectro de interesse em função de selecionar ou convocar participantes, preferimos dar abertura para que a pesquisa se transforme a partir da interação entre seus envolvidos. Assim, ao fim de cada ciclo, entendo que meu trabalho passa por atentar para as zonas de encontro-desencontro entre aqueles que os compõem, mediando-as. Em 2018, enquanto pairava em mim a vontade de explorar curatorialmente a solidão e da solitude, encontrei possibilidades

---

<sup>18</sup> Também ao longo do ano de 2022 foi produzido pela Propágulo: “Contra Luz”, residência com o artista Gabriel Fumiga, a partir da qual foram produzidos ebook, vídeos para o YouTube e um episódio do *podcast* AFTA; e o livro “A persistência da Luz”, com pesquisa de Clarissa Diniz sobre a trajetória artística do artista Bruno Vilela.

<sup>19</sup> Abordarei a relação entre as revistas Propágulo Nº 8.1 e 8.2 (esta última lançada um ano após a primeira), em um capítulo próprio, que explora o seu hibridismo entre um catálogo que tanto se referencia à exposição, como a expande conectando os processos de criação que a antecederam, do ponto de vista genético, os aprendizados que dela surgiram enquanto esteve em cartaz e alguns exercícios de reflexão sobre a mesma em um documento que possui um caráter de perenidade e, portanto se projeta para o futuro, diferente do caráter performativo da exposição de arte.

<sup>20</sup> O livro que mapeia esta pesquisa de Rodrigo Souza Leão se encontra no prelo, e em breve será publicado pela Propágulo.

<sup>21</sup> Esta edição dupla recebeu o selo de “Melhores do Ano” da revista Select, em 2021. A Propágulo Nº7, em separado, foi premiada com Bronze no Brasil Design Awards, maior premiação em design do país.

de sofisticar esse pontapé curatorial em eminência a partir do arrebatamento por um livro indicado por Bruna Lira, uma das editoras da Propágulo até 2019.

Recorri a um trecho do romance *A Desumanização*, do escritor angolano Valter Hugo Mãe. Embora dialogue com a obra do autor, e portanto aí evidentemente resida uma homenagem ao seu trabalho, o ciclo de pesquisa *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém* não ilustra *A Desumanização*, e não tece relações com seus personagens ou com sua trama. Mais que isso, encontrei nessa possibilidade de título um território com entradas à vista de diversas zonas de interesse que me tomavam nesse processo.

Em primeiro lugar, na sua literalidade afirmativa está explícita a necessidade do outro enquanto recurso para a condição humana. Através da frase, e nesse ponto também da trama do livro do qual ela é retirada, está posto que a beleza, ou melhor dizendo, toda experiência, se concretiza naquele que a vivencia, em resultado do reconhecimento deste sujeito de que essa mesma experiência é partilhada pelo outro que o acompanha.

Essa necessidade do outro seria a primeira porta possível de ser aberta pelo título da mostra, mas mudando um pouco o ângulo de visão, ainda acordando para a trama do livro, é possível perceber como a alteridade é uma peça fundamental para a constituição dos sujeitos. Em outras palavras, a elaboração de si se dá dialogicamente à percepção do outro, seja por aproximação, seja por afastamento.

Distanciando-me um pouco desse ponto (que está bastante expresso em algumas das linhas de força do acompanhamento curatorial com os artistas envolvidos neste ciclo), e atentando para o curatorial como problemática, é possível tensionar mais ainda o título da exposição. Entender que a beleza da lagoa é sempre alguém é imperativo me faz pensar nas nuances de necessidade do outro na realização de ações culturais. O que se espera desse outro? Como se fabrica um outro ideal? Como se transformar a partir desse encontro? São muitas as possibilidades de instrumentalização da alteridade que acontecem nos campos da arte, em uma frenética análise combinatória entre públicos, artistas, curadores, servidores, gestores, instituições, políticas culturais, etc.



Imagem 7. Vista dos trabalhos de Bisoro com registro do artista na exposição *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022



Imagem 8. Bisoro - Detalhe de *Um Ser Extraterreno me Leva pra Dançar*, grafite, acrílica e spray sobre lona de algodão, 2022. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022



Imagem 9. Bisoro - Detalhe de *Ah, Os Corpos que Amavam em Silêncio*, grafite, acrílica e spray sobre lona de algodão, 2022. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022

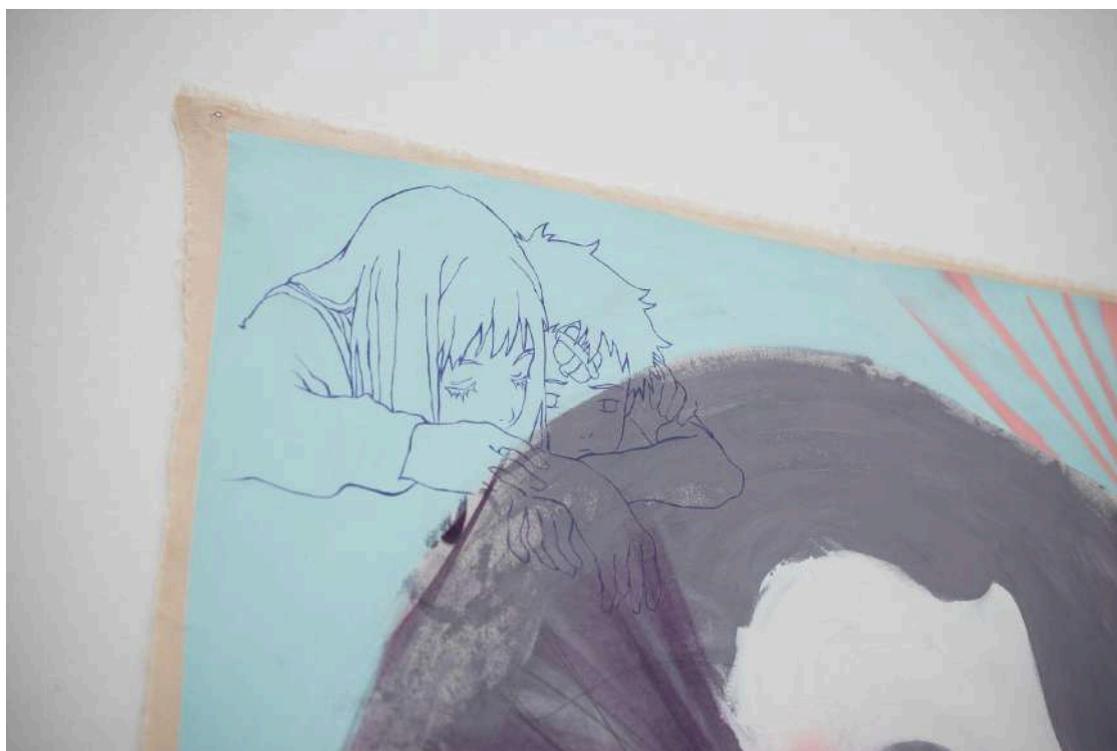


Imagem 10. Bisoro - Detalhe de *Ele Deve Ser Mais Triste do que Eu*, grafite, acrílica e spray sobre lona de algodão, 2022. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022



Imagem 11. Vista dos trabalhos de Bisoro na exposição *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022

Nesta pesquisa, estou especificamente focado em meu processo de aprendizado como curador e em como relaciono o próprio ato da pesquisa curatorial com o que aprendo com cada um dos artistas, educadores e realizadores envolvidos neste ciclo de pesquisa.

Estou convencido que, como propõe Terry Smith (2012), expor arte — este sendo para o autor o propósito central da curadoria — não se limita a obras postas na parede, a um programa de eventos entregue ou a um catálogo publicado. Para o autor, a história das exposições, das mostras de museus e da programação institucional não é feita adequadamente quando se limita a “algumas fotos panorâmicas pouco informativas de cada sala, a coletar os recortes de imprensa, a acrescentar catálogos à biblioteca e a arquivar os anúncios nos registros administrativos” (p.255, tradução nossa<sup>22</sup>).

De acordo com Smith, é necessário que uma prática reflexiva seja construída e mantida. O autor indica a importância de que, em suas pesquisas, curadores e

---

<sup>22</sup> “a few uninformative panoramic photographs of each room, collecting the press clippings, adding catalogues to the library, and filing the announcements among administrative records.”

curadoras mantenham “registros detalhados de cada estágio de seu pensamento e planejamento e [que adoraria] ler declarações de como eles pré-visualizaram as exposições, incluindo como essas ideias mudaram durante esse processo.” (p.255, tradução nossa<sup>23</sup>). Tem relevância para o autor que pesquisadores do campo exponham a

versão deles de aprendizado, percorrendo a exposição e sua percepção do que vários públicos fizeram dela. Com certeza, seria ótimo ter registros das respostas do visitante, da emancipação do espectador, mas seria um passo maior ver mais escritos de curadores sobre outras exposições que inspiraram as suas, ou foram curadas em resposta às suas, ou simplesmente foram devotadas ao mesmo artista ou a um assunto similar. Tornar visível esse diálogo entre exposições (o equivalente curatorial à intertextualidade na literatura) seria articular o que nós temos posicionado como central, distinto, único no meio que é o discurso curatorial. Fazê-lo é essencial para o avanço do pensamento curatorial. Nada disso é história da arte *per se*, nem é crítica de arte. É a história e a teoria da curadoria e da realização de exposições, ambas devotadas — como crítica de arte e história da arte, mas antes dessas — a tornar arte pública e a permitir a arte que está por vir (Smith, 2012, p. 255, tradução nossa<sup>24</sup>).

Foi consoante às respostas de visitantes que realizei minha pesquisa anterior, que resultou no livro *Entre Curadoria e Mediação Cultural*. Nela, estive debruçado nos registros escritos pelos educadores que estiveram, junto a mim, mediando a exposição *Propágulo: fotografia e identidade*. Enquanto nessa pesquisa grande parte do meu esforço esteve dedicado em elaborar sobre como eu me percebia exercendo os papéis de curador e mediador cultural, bem como conjugando os saberes específicos de cada uma dessas duas áreas em atrito, na pesquisa que agora desenvolvo grande parte do meu interesse está em como consigo entender o

---

<sup>23</sup> “detailed records of every stage of their thinking and planning and to read statements of how they previsualized exhibitions, including how these ideas changed during the hang.”

<sup>24</sup> “I would love to follow their version of learning by walking through the exhibition and their sense of what various audiences made of it. Of course, it would be great to have records of visitor responses, of the spectator’s emancipation, but it would be a major step forward to see more writing by curators about other exhibitions that have inspired their own, or were curated in response to theirs, or simply were devoted to the same artists or about a similar issue. Making visible this dialogue between exhibitions (the curatorial equivalent of intertextuality in literature) would be to articulate what we have posited as the core, distinctive, unique medium of curatorial discourse. Doing so is essential to the advancement of curatorial thought. None of this is art history *per se*, nor is it art criticism. It is the history and theory of curating and of exhibition making, both of which are devoted-like art criticism and art history, but *before* them-to making art public and to enabling the art that is to come.”

curatorial como um campo de aprendizado. Nesse sentido, aqui não busco aferir a capacidade educativa que a curadoria certamente tem ao lidar com o outro, mas, sim, o processo de aprendizado que eu, enquanto curador, consigo vivenciar dentro de um contexto de pesquisa ao atentar para a sua infraestrutura. Que certezas são fraturadas? Surgem pulgas novas em minha orelha? O que estou aprendendo e de que formas as minhas dúvidas sobre a profissão do curador, a curadoria, seus produtos e o político neles inscritos se transformam a partir do ciclo de pesquisa *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém?*

#### 4. O CURATORIAL ENQUANTO CATALISADOR ATIVO<sup>25</sup>

Se me perguntarem hoje o que sou não saberei responder.  
Crítico? Artista? Professor? Sou tudo isso ou nada disso. Só  
posso dizer que estou vivo e muito ligado.  
(Frederico Morais, 1975)

Em meu percurso enquanto editor, curador e educador da Propágulo, instituição independente localizada em Recife (PE), percebi que as divisas entre os ofícios por mim desempenhados em coletividade pareciam se dissolver em minha profissionalidade<sup>26</sup>. Também suspeitei que haveria algo que ligasse o leque de ações que desempenho quando proponho e sustento artefatos de diálogo e aprendizado atravessados pelas artes visuais. Refiro-me mais especificamente à pesquisa em que me encontro imerso, intitulada *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, na qual artistas, educadores e realizadores presentificam-se em conversas, exposição e publicações que simultaneamente são e cartografam esse percurso.

Desconfiando que não caberia impor fronteiras ao que na prática transcorre enquanto investigação única, motivei-me a qualificar essa sinfonia de atividades que, embora várias, não me parecem polivalentes.

Nessa caminhada, dei de encontro com o termo *the curatorial*, em português “o curatorial”, um campo multifacetado e controverso que, como proposto por Jean-Paul Martinon (2013), se infiltra e sangra para muitas práticas diferentes. Através de uma busca<sup>27</sup> pelo vocábulo traduzido para bibliografias brasileiras, só identifiquei, até

---

<sup>25</sup> O texto que compõe este capítulo deriva do artigo “Pressupostos Outros A Partir Do Curatorial: Curadoria Enquanto Catalisador Ativo” publicado nos [Anais do 31º Encontro Nacional da ANPAP](#).

<sup>26</sup> Para Gorzoni e Davis (2017), o conceito de profissionalidade se relaciona à formação da identidade docente, seu saber, suas dimensões sociais e pessoais, suas responsabilidades individuais e comunitárias e seu compromisso ético e político. Apresenta-se através do “conhecimento profissional específico; a expressão de maneira própria de ser e atuar como docente; o desenvolvimento de uma identidade profissional construída nas ações do professor” (Gorzoni e Davis, 2017, p.1396). A aparente torção do termo para minha atividade apontada enquanto multifacetada acontece através do entendimento que tenho de que a gênese da curadoria no Brasil está atrelada a práticas experimentais de docentes ou gestos educativos de profissionais de campos variados que se dão em conjunto com a atividade da crítica de arte. Já é, portanto, uma prática colateral a certas docências, a exemplo de Aracy Amaral e, como no caso de Frederico Morais ou Walter Zanini, uma práxis educacional expandida — como proposto por O’Neil e Wilson (2010) — décadas antes de ser anunciada a sua virada educacional, a exemplo do livro dos autores referenciados “Curating on the Educational Turn”. Amaral, Morais e Zanini são tratados na tese de doutorado da curadora Cristiana Tejo, que pesquisou a gênese do campo da curadoria de arte no Brasil.

<sup>27</sup> Além de pesquisar em livros publicados nacionalmente, debruzei-me sobre os artigos publicados no Comitê de Curadoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP de 2021 a

agora, a aplicação direta do assunto em uma produção acadêmica nacional, publicada dentro do Comitê Educação em Artes Visuais (CEAV) nos anais do 27º Encontro da ANPAP. No artigo *Circuito De Arte: Entre Práticas Educativas e Curadorias em Expansão no Projeto Plano das Artes*<sup>28</sup>, Cinara Barbosa (2018) cita Maria Lind (2010) em seu texto *The curatorial*, fundamental para a gênese do campo, bem como com Martinon (2013) — outro importante teórico do curatorial — a partir de Tavares (2015). No restante dessa revisão bibliográfica, deparei-me com a palavra “curatorial” apenas enquanto adjetivo relativo à palavra “curadoria”, e não tomada por significados que a situassem em um outro campo de entendimento que busca justamente ampliar e desestabilizar a noção da curadoria em si.

Para além desse cenário, identifiquei uma publicação, o *recibo 80*, periódico editado na cidade do Recife pelo artista Traplev, que, em seu número 18 do ano 13, lançado em 2015, traduz para a língua portuguesa o texto de Lind referenciado por Barbosa (2018). O artigo *Sobre o ‘CURATORIAL’* fora originalmente publicado em inglês na revista Artforum, Nova York, em outubro de 2009. Neste, a pesquisadora comenta que a Bienal de São Paulo de 2008, com curadoria de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, produziu “não um panorama, mas uma situação” (Lind, 2015, p.105).

É buscando articular uma diferenciação entre curadoria e o curatorial, conceitos que não são mais elaborados por alguns pensadores a partir da sinonímia, que objetivo contribuir para pesquisas atreladas aos universos da arte, tendo em vista as múltiplas possibilidades de identificação que o curatorial pode gerar em conformidade com “um modo específico e multifacetado de agitar os ambientes tanto dentro como fora do ‘cubo branco’” (Lind, 2015, p.105). Procuo, neste passeio, atrair

---

2016, na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações - BDTD e na Biblioteca Eletrônica Científica - Scielo.

<sup>28</sup> O artigo de Barbosa (2018) apresenta e avalia a atuação educativa e a mediação em artes voltada para as relações entre cidade, circuitos de artes e espaços autônomos, analisando o projeto BsB Plano das Artes realizado no Distrito Federal em 2018. Através deste, a autora sinaliza relações estratégicas da mediação com a curadoria a partir da (re)invenção das práticas cotidianas educativas. De acordo com ela, o projeto investigou, até certo ponto, a capacidade da ação curatorial dobrar-se sobre si mesma dentro de uma pesquisa. No texto, o curatorial é apontado como um resíduo da curadoria atento não mais às questões tradicionalmente atribuídas à curadoria e que não se inicia através da pesquisa direta de obras e suas historicidades, colocando-se então em questão com a lida crítica e política que atravessa os sistemas de arte e seus circuitos. É nesse sentido que Barbosa situa a iniciativa no projeto analisado, na busca de amparar a preparação de um corpo educativo para espaços independentes ou híbridos, proporcionando-lhe a apropriação de seu próprio discurso por meio de mapeamentos e pesquisas de seus contextos e práticas por meio de uma abordagem crítica. Para ela, nesse entremeio estaria situado o teor curatorial do projeto. Embora traga à vista dois importantes autores para o entendimento do curatorial enquanto um campo de pesquisa, a autora no artigo não teve como foco destrinchar a temática, não a explorando em seu potencial multifacetado a fundo. No lugar disso, contextualizou e fundamentou uma experiência significativa através do curatorial atrelado a outros conceitos.

pares pesquisadores para o seguinte autoquestionamento: que aspectos, do que já faço e do que já fazem ao meu redor, podem ser vistos a partir das lentes caleidoscópicas do curatorial?

#### 4.1. CURADORIA E O CURATORIAL

Em *To Show or Not to Show*, uma discussão publicada pela Mousse Magazine em 2011 entre o curador porto-riquenho Jens Hoffmann e a curadora sueca Maria Lind, é posto um “ponto de desencontro<sup>29</sup>” (Hoff, 2018, p. 172) que oferece o contraste entre duas diferentes perspectivas sobre o que deve um curador fazer ou apontar enquanto práxis. Para o primeiro, a curadoria está intimamente ligada à realização de exposições, advinda da formulação de um argumento desenvolvido na pesquisa e seleção dos trabalhos de arte e artefatos que a comporão. Para a segunda, que sustenta um sentido mais dilatado do ofício, “dizer que curadoria equivale à realização de exposições é como dizer que arte é o mesmo que pintura.” (Lind, 2011, s/p, tradução nossa<sup>30</sup>) e que, embora tanto a pintura quanto a realização de exposições dominem seus respectivos campos, tê-las entendidas como o todo de suas áreas seria uma forma reducionista de perceber esses mesmos campos. Através desse argumento, a pesquisadora adentra em seu principal ponto na conversa: Lind não acredita que o fazer de curadores na contemporaneidade precisa estar baseado no abandono da exposição por completo, mas, sim, em ter essa linguagem enquanto uma das várias maneiras de se permitir que a arte exista. À vista disso, a exposição seria mais uma carta dentre outras na manga do curador. De acordo com ela, autorizar-se a recorrer a um ferramental para além do expositivo significa poder aplicar um processo que melhor se adegue ao tipo de arte, ao tempo e ao espaço em que uma ação está implicada. Mais especificamente, os autores discordam sobre os formatos possíveis de se realizar pesquisas dentro da curadoria.

Talvez seja justamente pelo fato de a curadoria, para o mexicano Cuauhtémoc Medina (2011), a partir de Moraes; Silva (2021), ter se provado resistente a

---

<sup>29</sup> Em conversa publicada por Mônica Hoff e Cayo Honorato no livro “Agite antes de usar. Deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina”, organizado por Renata Cervetto e Miguel A. López, a pesquisadora relatou ter se deparado com a expressão “*desencuentro point*”, ou ponto de desencontro, em um workshop que ministrou em Madri. Para ela, um ponto de desencontro nesse sentido seria “o ponto exato em que o encontro se dá, mas por divergência, desarmonia, diferença, dissidência, desacordo, disparidade, contradição” (Hoff, 2018, p. 172).

<sup>30</sup> “To say that curating equals exhibition making is like saying that art is the same as painting.”

regulações profissionais que debates sobre como deve ocorrer a prática de curadores estejam acontecendo com tanta intensidade. Além disso, como indica Cristiana Tejo (2010), através da eslovaca Maria Hlavajova (2001, p. 81), ser curador é “um processo contínuo de tornar-se”, e é nesse contexto que curadores se tornam quem são de modo ininterrupto, dialogicamente a como avaliam suas práticas a partir das referências que adotam para si.

Retornando ao diálogo entre Hoffmann e Lind, percebe-se um embate entre dois pesquisadores que “tornam-se” a partir de coerências distintas. Hoffmann indica a realização de exposições como condição *sine qua non* para o campo. De acordo com ele, quando a curadoria se desconectou, ainda que parcialmente, da realização de exposições, o campo da arte passou a se aproximar de um vale-tudo. Lind, por sua vez, rebate que prefere “falar em termos do ‘curatorial’ como uma metodologia que pode ser empregada em muitas capacidades diferentes, como as de curadores tradicionais, educadores, editores, etc.” (Lind, 2011, s/p, tradução nossa<sup>31</sup>). O que Lind defende como “o curatorial” extrapola a “curadoria”. Segundo a autora, a curadoria seria *business as usual*, em termos de montar uma exposição ou organizar um comissionamento. Já o curatorial “vai além, implicando uma metodologia que toma a arte como ponto de partida, e aí a situa em relação a contextos, tempos e questões específicos para desafiar o *status quo*” (Lind, 2011, s/p, tradução nossa<sup>32</sup>).

Pode parecer, a partir de *To Show or Not to Show*, que a curadoria seja sinônimo da realização de exposições e que o curatorial funcione como mera autorização ao usufruto de outros procedimentos para além do expositivo, mas a questão ultrapassa uma dicotomização tão contrastada. Percebo que o curatorial extrapola a curadoria não apenas por ampliar seu leque de práticas possíveis, mas também, e principalmente, por oferecer outras vias de percepção daquilo que se realiza. Em outras palavras, através do curatorial é possível não só atentar à forma como se chega ao que se representa, como fazer uso desse aprendizado dentro da própria pesquisa curatorial em curso.

---

<sup>31</sup> “talk in terms of “the curatorial” as a methodology that can be employed in many different capacities such as those of traditional curators, educators, editors, et cetera.”

<sup>32</sup> “goes further, implying a methodology that takes art as its starting point but then situates it in relation to specific contexts, times, and questions in order to challenge the status quo.”

## 4.2. DA PROMESSA DE REPRESENTAÇÃO À APRESENTAÇÃO PERFORMADA

Para Martinon e Rogoff (2013), distinguir a curadoria do curatorial significa enfatizar uma mudança da encenação do evento para o próprio evento real. “A ‘curadoria’ ocorre em uma promessa; produz um momento de promessa, de redenção por vir. Em contraste, ‘o curatorial’ é o que confunde esse processo, quebra o palco” (Martinon e Rogoff, 2013, p. ix, tradução nossa<sup>33</sup>). Para o filósofo estadunidense e a curadora israelense, se a curadoria é uma gama de práticas profissionais afiliadas à montagem de exposições e outros modos de exibição, então o curatorial “opera em um nível muito diferente: explora tudo o que acontece na montagem do palco, tanto intencional quanto não intencional, pelo curador, e vê isso como um evento do conhecimento” (Martinon e Rogoff, 2013, p.ix, tradução nossa<sup>34</sup>). Portanto, de acordo com os autores, o curatorial se aproxima do próprio evento real, ou seja, tenta assumir toda a performance que o compõe. Em suma, o curatorial “envolve não só representar, mas apresentar e testar; propõe algo para o aqui e o agora, em vez de apenas mapear algo de outro lugar e de outro tempo” (Lind, 2015, p.104).

Recorrendo à ideia de invenção, proposta por Albuquerque Júnior (2007), de acordo com Andrade e Costa (2017), explicito tanto o caráter de ruptura do curatorial quanto a naturalização da curadoria enquanto algo percebido no espectro da atemporalidade e da universalidade. Na esteira disso, o curatorial aponta para o que Albuquerque Júnior (2007, p.20, *apud* Andrade e Costa, 2017) caracteriza como “uma dada cesura ou um momento inaugural de alguma prática, de algum costume, de alguma concepção, de algum evento humano”. Enquanto rasgo, o curatorial “perturba o conhecimento recebido: o que entendemos por arte, história da arte, filosofia, conhecimento, herança cultural, isso é, tudo o que nos constitui, incluindo clichês e manias” (Martinon, 2013, p. 26, tradução nossa<sup>35</sup>).

---

<sup>33</sup> “is what disturbs this process; it breaks up this stage.”

<sup>34</sup> “operates at a very different level: it explores all that takes place on the stage set-up, both intentionally and unintentionally, by the curator and views it as an event of knowledge.”

<sup>35</sup> “It disrupts received knowledge: what we understand by art, art history, philosophy, knowledge, cultural heritage, that is all that which constitute us, including clichés and hang-ups.”

### 4.3. SUBSTÂNCIA AMORFA

O curatorial pode ser visto como um “catalisador ativo, que gere reviravoltas e tensões — devendo muito às práticas *site-specific* e sensíveis-ao-contexto, e, mais ainda, às várias tradições da crítica institucional” (Lind, 2015, p.104). Para a autora, o conceito seria também devedor da ideia de “o político”, proposta pela cientista política belga Chantal Mouffe, enquanto “um aspecto da vida que não pode ser separado da divergência e da dissonância, um conjunto de práticas que perturbem as relações de poder existentes”. Implicado no universo da arte, o curatorial teria o potencial de embaralhar regras e códigos de conduta desse próprio universo. “Em seu melhor, o curatorial é uma presença viral que se propõe a criar atrito e gerar novas ideias, sejam vindas dos curadores ou artistas, educadores ou editores” (Lind, 2015, p.104). Como uma arena anti-disciplinar, o curatorial

reconhece uma variedade de pontos de entrada determinados pela investigação e coreografa sua hipótese na articulação de um material aparentemente não relacionado [baseando-se] em métodos de práticas artísticas e de curadoria, que são informados por estudos pós-estruturalistas, feministas e pós-coloniais, entre outros. Ao contrário dos saberes herdados e dos esquemas epistêmicos tradicionais, o curatorial tem demonstrado capacidade de propor novas formas de conduzir pesquisas rigorosas por meio do emprego de métodos especulativos (Rito e Balaskas, 2020, p.16, tradução nossa<sup>36</sup>).

Fabulado há menos de duas décadas, o curatorial é constituído por potentes gestos criativos, cuja euforia de seus pesquisadores talvez ainda não permita dar a ver panoramicamente práticas anteriores à sua conceituação, as quais já indicavam gestos para além do espetáculo, da promessa e da redenção por vir. No Brasil, pode-se pensar a prática do curador, professor e crítico de arte Frederico Morais, nos Domingos de Criação, em 1971 no MAM Rio; e do professor, historiador, curador e crítico de arte Walter Zanini através das oito exposições Jovem Arte Contemporânea (JAC), realizadas entre 1964 e 1974 no MAC/USP, ambas as trajetórias mapeadas por Tejo (2017). Outro exemplo, já em 1987, foi o projeto “ViaDuto: Via MAC”, e a

---

<sup>36</sup> “recognises a variety of points of entry determined by the nature of the enquiry and choreographs its hypothesis in the articulation of seemingly unrelated material [...] methods from artistic and curating practices, which are informed by post-structuralist, feminist, and postcolonial studies, amongst others. Contrary to inherited knowledges and traditional epistemic schemata, the curatorial has demonstrated the capacity to propose new ways of conducting rigorous research via the deployment of speculative methods.”

exposição “As Bienais no acervo do MAC”, realizados a partir da gestão da educadora Ana Mae Barbosa, também no MAC/USP. Neste contexto, para Barbosa (1989, p. 128), a instituição esteve preocupada em “inter-relacionar curadoria, pesquisa e Arte-Educação, sem modelo fixo, mas estabelecendo-se a medida certa para cada evento”. Ainda que dentro do circuito hegemônico da arte, essas experiências exploraram e colocaram a público o intencional e o não intencional no que propuseram enquanto evento do conhecimento atento à sua própria performance. Nesses casos, a utilização de um ferramental para além da exclusividade do modelo expositivo partiu dos tipos de produção, das temporalidades e dos territórios dos quais brotaram.

O curatorial, para Rito e Balaskas (2020), não é uma prática da exibição, atribuída à curadoria, nem está posto em oposição a esta. Em vez disso, o curatorial se afilia com a curadoria para tornar suas investigações públicas, seja isso uma exposição, uma publicação ou um evento.

Para o coletivo Raqs Media, fundado em 1992 pelos indianos Jeebesh Bagchi, Monica Narula e Shuddhabrata Sengupta, o curatorial privilegia um equilíbrio precário de forças e lança um coro voador de termos, imagens e ideias combatendo qualquer esforço de estabilidade estética ou epistêmica. Deparamo-nos, de acordo com o coletivo (2013), com o curatorial sempre que testemunhamos em nós ou em nosso entorno a colisão de formas artísticas. “O contato e o confronto, na arte, como na vida, são uma ocasião para a multiplicação de mal-entendidos, de epidemias de sentido. Não há como fugir de colisões e contágios, não há como mantê-los em uma zona de segurança ilusória.” (Raqs Midia Collective, 2013, p.18, tradução nossa<sup>37</sup>).

Mas essa “chacoalhada nos padrões vigentes” (Lind, 2015, p.104) não se dá de forma vazia. A disrupção curatorial acontece, para Martinon (2013), como uma maneira de generosidade. A pesquisa curatorial pode ser percebida, como propõem Rito e Balaskas (2020), na qualidade de uma forma orgânica de comunhão, em que o curador assume o papel de mediador entre práticas, ideias, criadores e públicos. Devido à sua natureza, que equilibra rigor e especulação, esses processos são sempre multivocais e de autoria partilhada. Enquanto Moraes e Silva, a partir da ideia de Honorato (2011), afirmam que a curadoria ainda precisa se desvincular de um

---

<sup>37</sup> “Contact and confrontation, in art, as in life, are an occasion for the multiplication of misunderstandings, for epidemics of meaning. There is no getting away from collisions and contagion, no insuring them away into a zone of illusory safety.”

paternalismo indesejável, o curatorial pode ser uma forma de romper com uma práxis que “normalmente se constitui no entorno da ideia de oferecimento de algo já resolvido [...] ou de um roteiro premeditado e com alternativas cabíveis” (Moraes; Silva, 2021, p.135).

#### 4.4. OUTRAS PREMISSAS PARA A PESQUISA CURATORIAL

Para a curadora sul-coreana Je Yun Moon, a pesquisa curatorial “emerge em uma complexa rede de trocas de conhecimento. E por isso [...] envolve uma forma particular de coletividade” (Yun Moon, 2020, p. 33, tradução nossa<sup>38</sup>). Para ela, o campo se configura no que chama de “*open-ended feedback loop*”, ou seja, um percurso de final aberto, contínuo e retroalimentável.

Segundo a autora, o mercado neoliberal está inserido na forma como os curadores operam em instituições de arte. Há, nesse contexto, um culto à hierarquia e à celebridade conferida a quem detém o poder curatorial. Essa figura, a qual Yun Moon chama de “*Über-Curator*”<sup>39</sup>, é a quem se atribui “controle total sobre exposições e é nutrida por um sistema de poder, fama e cartéis” (Yun Moon, 2020, p. 33, tradução nossa<sup>40</sup>). Acontece que, para ela, a operação curatorial invariavelmente passa por diferentes práticas criativas que abrem espaço para uma nova forma de produzir e disseminar conhecimento.

Em certa medida, percebo que a ideia de *Über-Curator* decorre da posição autoral do curador proposta pela socióloga francesa Nathalie Heinich, de acordo com Betina Rupp (2011, p. 136), a qual afirma que “a *curadoria de exposição*, definida por Heinich (1996), é caracterizada pela presença do curador como autor da exposição”. De acordo com a pesquisadora, esse ponto é devedor do aumento de exposições temporárias no mundo da arte, fato que difere a curadoria de exposições da *curadoria tradicional*, a qual, estando pautada em acervos institucionais, tem mais proximidade do formato da exposição permanente. O curador tradicional, enquanto especialista, não assina as exposições que realiza, colocando-se enquanto figura anônima para o

---

<sup>38</sup> “It emerges in a complex network of exchanges of knowledge. This is why curatorial research entails a particular form of collectivity.”

<sup>39</sup> De acordo com a autora, em seu ensaio publicado no livro “Institution as praxis. New curatorial directions for collaborative research”, organizado por Carolina Rito e Bill Balaskas, a pesquisadora menciona em rodapé que “*Über*” é uma “palavra alemã que significa ‘sobre’, ‘acima de’, ‘através de’”. O termo *Über-Curator* tem sido implementado para descrever a crescente visibilidade e agência do curador individual no seu sentido mais extremo” (Yun Moon, 2020, p. 33, tradução nossa).

<sup>40</sup> “who has total control over exhibitions, is nourished under this system of power, fame, and cartels.”

público. Já a existência do curador de exposições temporárias, para Rupp, reforça o papel de um outro tipo de especificidade através de gestos monográficos, históricos, geográficos, temáticos ou multidisciplinares, dado que amplia as possibilidades de quem vem a conceber e assinar uma mostra. Do anonimato institucional ao estrelato do autor cultuado, a profissionalidade do curador talvez agora esteja em uma nova transição, que o afasta dos extremos do pesquisador incógnito e do pesquisador explícito.

“Vendo por essa perspectiva, fazer curadoria não é tanto um produto de curadores, mas fruto de um trabalho de uma rede de agentes” (Lind, 2015, p.105). O saber produzido curatorialmente, para Yun Moon, não pode ser reivindicado por um único autor, e essa tomada de consciência perturba o funcionamento da estrutura de poder em que está localizada a curadoria. Essa comunhão, segundo Yun Moon, deve ser vista dentro de um “sentido performativo. O ato de comunhão se baseia em uma forma particular de trocas que produz relações. O que essa produção de relações traz é um entendimento compartilhado de que algo pertence a todos nós” (Yun Moon, 2020, p. 34, tradução nossa). Em suma, para a autora: “a operação curatorial necessariamente produz relações e o que emerge de comum é um saber que materializa a pesquisa curatorial.” Por isso, ela afirma que esse tipo de investigação só pode ser completo através da socialização da própria operação curatorial, inclusive com os visitantes, que atualizam as possibilidades discursivas de uma ação.

Será que o curatorial terá um efeito ou será que não passa, como provoca Lind (2015), de um *frisson* temporário? Segundo a autora, ainda é cedo para responder a essas dúvidas inevitáveis, mas é importante refletir sobre os modos hegemônicos de se pensar a curadoria. O curatorial está, na leitura do pesquisador australiano Terry Smith (2012), mais próximo da criatividade artística e da educação pública engajada. E, para Lind, além de oportunidades profissionais, questionar a própria profissão dentro de moldes insuficientes se faz fundamental.

O curatorial é, como projeta Rogoff (2008), um pensamento crítico que não se apressa em se encorpar ou em se concretizar, mas que nos permite permanecer com questionamentos até que eles nos apontem algumas direções que não éramos capazes de prever. Mover para o curatorial, portanto, seria uma oportunidade de desvincularmos nossos trabalhos de categorizações e práticas que limitam a habilidade de explorar aquilo que ainda não sabemos e aquilo que ainda nem é assunto no mundo.

Conectando a proposta de Yun Moon tanto à ideia de quebra de palco de Martinon e Rogoff (2013) quanto à explanação de Rito e Balaskas (2020) de que o curatorial explora o intencional e o não intencional em um evento do conhecimento, é possível acessar o que a autora aponta como *open-ended feedback loop*. Se o curatorial explora tudo o que acontece ao passo que perturba tudo o que nos constitui, se o curatorial não é mais um momento de promessa encenada, mas um momento real, se o curatorial se propõe a criar atrito e gerar novas ideias, se o curatorial busca conduzir pesquisas rigorosas por meio do emprego de métodos especulativos, então faz-se necessário assumir o encontro com o outro e publicizá-lo em sua desarmonia. Assim, através dessa comunhão desencontrada, é que se pode forjar um fim mais ou menos satisfatório de uma pesquisa multivocal.

Adotar o curatorial enquanto metodologia de pesquisa é interessar-se por tudo que possa desestabilizar as hipóteses levantadas ao longo da montagem do palco — seja lá esse palco qual for. Como dito, é impossível fugir de colisões e contágios, e não há como manter mal-entendidos dentro de uma zona de segurança ilusória. Talvez exista um caminho alternativo à ficção da curadoria monológica e cristalizada. Talvez esse caminho já esteja sendo percorrido há algum tempo por uma sorte de pesquisadores. Talvez possamos chamá-lo de o curatorial.

## 5. CURADORIA CRÍTICA: APONTAMENTOS PARA UM SENSO COMUM POLÊMICO<sup>41</sup>

A partir das ideias de Rancière (2012), Moacir dos Anjos (2014, p. 21) propõe que a “potência política da arte (e, pode-se dizer também, das exposições de arte) deve ser buscada [...] em outra situação, que não a que promove a mensagem explícita ou que comunica aquilo que de outra maneira já se conhece.” Embora não se atenha a analisar mais a realização de exposições dentro dessa perspectiva<sup>42</sup>, acredito que o parêntese proposto pelo curador em seu livro *Política da Arte* oferece a possibilidade de aproximar o entendimento do curatorial<sup>43</sup> da prática artística crítica, ao menos na lógica de Rancière, quando trata do paradoxo entre arte e política.

Como oferece Terry Smith (2012, p. 50-51, tradução nossa<sup>44</sup>), no curatorial é buscada “uma proximidade à criatividade artística e, talvez, à educação pública engajada”. Já Steven Henry Madoff (2021, p. 7, tradução nossa<sup>45</sup>), define o curatorial como “uma ampla generalidade, uma superfície inscrita com vários roteiros de atividades cujas intenções e aparatos são diversos e mudam com as necessidades de cada localidade, cada *situs*”. Tensiono aqui o argumento esboçado adiante por Anjos para o curatorial, ainda que o autor siga tratando da prática de artistas<sup>46</sup> ao longo dos

<sup>41</sup> O texto que compõe este capítulo deriva do artigo “Curadoria Crítica: Apontamentos Para Um Senso Comum Polêmico” publicado nos Anais do 32º Encontro Nacional da ANPAP.

<sup>42</sup> Acredito, como trabalhado em meu artigo “Pressupostos Outros a Partir do Curatorial: Curadoria Enquanto Catalisador Ativo”, publicado no 31º Encontro Nacional da Anpap, que o curatorial, diferentemente da curadoria, consiste em uma ferramenta de pesquisa que compreende a realização de eventos do conhecimento para além da obrigatoriedade da realização de exposições. Embora em seu comentário Anjos (2014) tenha abordado especificamente a potência das exposições de arte — o que leio como produto da pesquisa em curadoria, ao menos da forma hegemônica de entendê-la — aproveito para introduzir, nesta fabulação, o curatorial através dos seus pontos possíveis de convergência com a mesma.

<sup>43</sup> Percebo o curatorial como “um campo que vai para além da ‘curadoria’ por não estar exclusivamente focado na concepção de exposições de arte como evento encenado, e que explora o intencional e o não intencional na realização de qualquer evento do conhecimento o qual se propõe realizar. O curatorial acontece na qualidade de ferramenta de pesquisa que desloca a figura do curador da ideia de autor único de uma ação, assumindo suas ações enquanto processos multivocais de comunhão desencontrada (Moraes, 2022, p. 1)”. É esta ideia que, a partir do vocabulário de Rancière, também estou qualificando como curadoria crítica.

<sup>44</sup> “A closeness to artistic creativity and perhaps to that of engaged public education is sought instead.”

<sup>45</sup> “is a sprawling generality, a surface inscribed with various scripts of activities whose intentions and apparatuses are diverse and shift with the necessities of every locality, every situs.”

<sup>46</sup> Embora Anjos esteja debruçado sobre a prática artística, e esta seja o foco da reflexão de Rancière, o autor francês reflete sobre a intenção política por meio de exposições de arte, desdobrando suas reflexões aos gestos de curadores (no texto, comissários de exposição). Este ponto, central para esta pesquisa, surge quando o autor (2012, p. 72) aborda que “é uma tendência de muitas obras e exposições hoje em dia, que leva certa forma de ativismo artístico de volta à antiga lógica representativa” em que “Ao encher as salas dos museus de reproduções de objetos e imagens do mundo cotidiano ou de relatos monumentalizados de suas próprias performances, a arte ativista imita e antecipa seu próprio efeito, com risco de tornar-se paródia da eficácia que reivindica.”

próximos trechos de seu texto. Para ele (2014, p. 21), de acordo com Rancière (2012), a “acepção de uma política da arte difere bastante da ideia tradicional de arte política, ou de arte meramente engajada, que privilegia trabalhos e práticas artísticas que se julgam capazes de servir como instrumento de disputa imediata pelo poder.” Isso não significa, portanto, tratar a arte como simples “transmissora de um conhecimento sobre o mundo que é formado em outras instâncias”. Para o autor, de acordo com Rancière, a arte seria política

quando, em vez de confirmar as convenções que regem o mundo tal como ele é, desafia essas convenções e as põe a prova. A arte é política não porque adote uma retórica de ensinar algo que, em verdade, era já sabido por outros meios; ela é política porque, e quando, oferece uma pedagogia de desaprender o que se supunha ser já conhecido (Anjos, 2014, p. 21).

Ou, como posto pelo próprio Rancière,

Arte crítica é uma arte que sabe que seu efeito político passa pela distância estética. Sabe que seu efeito não pode ser garantido, que ele sempre comporta uma parcela de indecível. Mas há duas maneiras de pensar esse indecível e de trabalhar com ele. Há aquela que o considera um estado do mundo em que os opostos se equivalem e transforma a demonstração dessa equivalência em oportunidade para um novo virtuosismo artístico. E há aquela que reconhece aí o entrelaçamento de várias políticas, confere figuras novas a esse entrelaçamento, explora suas tensões e desloca assim o equilíbrio dos possíveis e a distribuição das capacidades (Rancière, 2012, p. 81).

Por meio da liberdade conferida pelo curatorial, essa ampla generalidade que, como propõe Lind (2015), não apenas representa, como apresenta e testa, e não apenas mapeia algo de outrora ou de alhures, como propõe algo para o agora e para o aqui, é que consigo aproximá-lo do que proponho enquanto curadoria crítica. O curatorial, como lança Martinon (2013, p. 26, *apud* Moraes, p. 6) “perturba o conhecimento recebido: o que entendemos por arte, história da arte, filosofia, conhecimento, herança cultural, isso é, tudo o que nos constitui, incluindo clichês e manias”. Em outras palavras, fornece uma pedagogia de desaprender o que se imaginava já estar posto, como coloca Anjos (2014).

Compreendo a curadoria, do ponto de vista hegemônico em que esta acontece, como “ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade” (Rancière, 2012, p. 74). Por sua vez, para Rito e

Balaskas (2020, p. 16, *apud* Moraes, p. 6), o curatorial “coreografa sua hipótese na articulação de um material aparentemente não relacionado [baseando-se] em métodos de práticas artísticas e de curadoria, que são informados por estudos pós-estruturalistas, feministas e pós-coloniais, entre outros”, e posso dizer que o faz enquanto “embaralha as linhas de separação que configuram o campo consensual do que é dado” (Rancière, 2012, p. 75). De acordo com o autor,

o trabalho crítico, o trabalho sobre a separação é também o que examina os limites próprios à sua prática, que se recusa a antecipar seu efeito e leva em conta a separação estética através da qual esse efeito é produzido (Rancière, 2012, p. 76).

Atentar para o que se faz em curadoria a partir do curatorial pode vir a significar a problematização do que de antemão se espera desse tipo de pesquisa. Que conjunto de gestos empregados em seu percurso vai até-la a uma ficção consensual e de efeito fabricado ou vai permitir que seu efeito seja assumidamente dissensual e indeterminado para quem a emprega? Talvez a forma pela qual a curadoria crítica aconteça seja até mais importante do que o tema político que esta estabelece. Afirmção semelhante é proposta por Bismarck (2022), quando indica que há um desequilíbrio entre o que é exposto e como se chega ao que é exposto. A autora afirma que é errônea a equação da visibilidade pública inclusiva quando esta indica que “a politicidade da prática curatorial deriva apenas daquilo que é exibido” (2022, p. 23, tradução nossa<sup>47</sup>). Para ela, a forma através da qual uma curadoria acontece é pelo menos tão importante quanto o que ela busca representar. Contiguamente ao processo de seleção de uma curadoria, “a maneira como os vários elementos da situação curatorial são reunidos e conectados em público determina se antigas exclusões, hierarquias e padrões de representação são dissolvidos e recodificados, ou se são perpetuados” (Bismarck, 2022, p. 23, tradução nossa<sup>48</sup>). Para Rancière, a questão da representação na arte crítica

não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Refere-se ao próprio dispositivo. Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou

---

<sup>47</sup> “the politicity of curatorial practice derives only in part from *what* is exhibited.”

<sup>48</sup> “the way the various elements of the curatorial situation are brought together and connected in public determines whether old exclusions, hierarchies, and patterns of representation are dissolved and recoded, or whether they are perpetuated.”

ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe (Rancière, 2012, p. 55).

Logo, arrisco dizer que, assim como aponta Anjos (2014), se a arte não é necessariamente política por buscar algo já sabido por outros meios, também não será a curadoria. Acontece que a antípoda da mediação representativa — a busca por uma imediatez ética — não parece, valendo-me também do pensamento do autor, ser a solução para que se chegue a uma curadoria crítica. Não é simplesmente fugindo da representação e saindo do “mundo da arte” para atuar no “mundo real” que a curadoria passaria a ser crítica. Para o autor,

o que continua perto é o modelo de arte que deve suprimir-se a si mesma, de teatro que deve inverter sua lógica, transformando o espectador em ator, da performance artística que faz a arte sair do museu para fazer dela um gesto na rua, ou anula dentro do próprio museu a separação entre arte e vida. O que se opõe então à pedagogia incerta da mediação representativa é outra pedagogia, a da imediatez ética. Essa polaridade entre duas pedagogias define o círculo no qual ainda hoje está frequentemente encerrada boa parte da reflexão sobre a política da arte (Rancière, 2012, p. 56).

Assim como a política da arte “não pode resolver seus paradoxos na forma de intervenção fora de seus lugares, no ‘mundo real’ [, pois] Não há mundo real que seja exterior da arte” (Rancière, 2012, p. 64), em grande medida a curadoria se limita a tratar da ficção de outrem, como comentário sobre um “mundo real” e para um “mundo real”, eximindo-se de tocar na sua própria ficção em meio ao seu percurso investigativo.

Quando comenta “sobre um mundo real”, a curadoria em grande medida comunica aquilo que de alguma maneira já se conhece. Nesse caso, recorre à metáfora, antecipando e imitando, como escreve Rancière (2012), seu próprio efeito e tornando-se, dessarte, paródia de sua propalada eficácia. Para o autor, “o conceito de metáfora, onipresente hoje na retórica dos comissários de exposição, tende a conceitualizar essa identidade antecipada entre a apresentação de um dispositivo sensível de formas, a manifestação de seu sentido e a realidade encarnada desse sentido.” (2021, p. 71). Esse movimento é, para ele, “uma tendência de muitas obras e exposições hoje em dia, que leva certa forma de ativismo artístico de volta à antiga lógica representativa” (2012 p. 72). Talvez, para ser crítica, a curadoria precise

sobretudo evidenciar seu desejo de representação do mundo não para abdicar deste, mas para jogar com este, que constitui seu corpo desde o seu nascimento.

Quando comenta “para um mundo real”, percebo que a curadoria recorre justamente ao que Rancière chama de modelo arquiético, “no sentido de que os pensamentos já não são objeto de lições dadas por corpos ou imagens representados, mas estão diretamente encarnados em costumes, em modos de ser da comunidade” (Rancière, 2012, p. 56). Ela busca, inclusive por meio da representação, suturar arte à vida na qualidade de uma pedagogia 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).

Em outras palavras, a curadoria se atém à tarefa de narrar o que lhe é exterior sem atentar para sua própria ficção consensual ao fazê-lo. De outro modo, protegendo-se, instrumentaliza tudo o que para si é alteridade (obra de arte, artista, comunidade, público). Assim, arrisco em dizer que na curadoria de arte hegemônica tanto a mediação representativa quanto a imediatez ética se tornam faces de uma mesma moeda. Mas, apesar de falhas, também arrisco dizer que, tratando-se de curadoria, não é possível abdicar por completo dessas duas pedagogias. Para tanto, suspeito que a curadoria será política quando, através do curatorial, ou para além deste, estiver aberta ao dissenso a partir de sua própria ficção. Há de haver uma miríade de pedagogias possíveis para a curadoria crítica ofuscadas por tal pretensa dicotomia.

## 5.1. TAL QUAL PARASITA

A fim de que isso aconteça, talvez seja necessário atentar mais às entranhas da curadoria, oferecendo a esse corpo uma outra forma de dança, ainda que assumindo a violenta memória de sua musculatura. E é provável que esse movimento seja ambíguo, inconclusivo e paradoxal. Quando analisa o trabalho *Revolução. Contrarrevolução.* de Charles Ray, Rancière (2012) informa que, para realizar a obra, o artista modificara o funcionamento dos cavalos de um carrossel, desconectando-os do mecanismo rotativo do conjunto. Na proposta, os animais entalhados em madeira

passaram a andar lentamente para trás conforme o avançar do restante da estrutura em seu sentido e ritmo original. Para o autor (2012, p. 68-69), o trabalho, em interação com seu título, “transmite o significado alegórico da obra e de seu estatuto político: uma subversão da máquina do *entertainment*, que é indiscernível do funcionamento da própria máquina.” Desse modo, o dispositivo proposto se alimentaria (2012, p. 69) “da equivalência entre paródia como crítica e paródia *da* crítica. Vale-se da indecidibilidade da relação entre os dois efeitos”.

Quem sabe seja esse tipo de situação paradoxal um dos dilemas inescapáveis que O’Neill, Wilson e Steeds (2016) classificam como “se correr o bicho pega, se ficar o bicho come” (2016, p. 7, tradução nossa<sup>49</sup>). Fazer curadoria empregando o curatorial é um constante gesto de pôr-se ao avesso e, depois, avessar mais uma vez esse novo estado. Acontece que esse movimento, duplo, não é de retorno a um estado anterior. É que de tanto avessar-se, criam-se fissuras entre as superfícies constituintes desse tipo de pesquisa, a ponto de que se surja uma outra coisa, que não é uma alternativa à indecisão posta, mas um adensamento desta, da qual não se escapa. Como se um beco sem saída e uma encruzilhada se amalgamassem, empregar o curatorial na curadoria também pode ser operar a partir “da equivalência entre paródia como crítica e paródia *da* crítica” que se vale “da indecidibilidade da relação entre os dois efeitos” então proposta por Rancière (2012, p.68-69), pois fazer curadoria contamina o curatorial na mesma medida que o curatorial contamina o fazer curadoria. Tender ao curatorial não significa abolir a lógica representativa da curadoria, mas filiar-se a ela, apresentando-lhe como problemática. Também não quer dizer abdicar da imediatez ética, mas performar-lhe ao avesso, enquanto forma radical de aprendizado. Nesse sentido, é possível dizer que o curatorial não resolve o dilema inescapável da curadoria, mas, tal qual parasita, nutre-se dele.

---

<sup>49</sup> “damned if you do, damned if you don’t”

## 5.2. A PRODUÇÃO DO ESPECTADOR ESPERADO

Ricardo Basbaum (2020, p. 9) pergunta “Quando convido pessoas para tomar parte de minhas proposições, o que estou oferecendo a elas e o que se espera delas, de mim, para elas, para mim?”. Segundo o autor, a condição participativa na arte começa a eclodir por volta da década de 1950, através da descentralização do gesto artístico em busca de um

participador ativo, de uma figura de alteridade que se tornará não apenas cada vez mais relevante para os processos artísticos, mas que também influenciará decisivamente, no final do século XX, o deslocamento das práticas críticas em direção às práticas curatoriais (Basbaum, 2020, p. 9).

Esse imperativo resulta no que o autor caracteriza como “processo de produção do espectador esperado”. Acredito que posso pensar também a curadoria<sup>50</sup> a partir do desejo pelo outro modelável, pois esta antecipa e imita seu próprio efeito, tornando-se paródia de sua eficácia.

A partir das ideias de Rogoff (2011), Sternfeld (2013) entende a participação na qualidade de práxis coletiva de falar e agir publicamente. Para ela, conceber a educação como um espaço de possibilidades significa entendê-la enquanto lugar onde algo pode vir a acontecer. Essa ideia, por fim, vai além da presunção de que o inesperado necessariamente acontecerá — semelhante ao que propõe Honorato quando afirma que “para quem opera com a antecipação do desconcerto, não faz diferença que o desconcerto aconteça ou não” (Honorato, 2012, p. 748) —, mas entende que o que já acontece tem potencial de trazer mudança. De forma semelhante, Rancière admite que a arte é crítica quando sabe que seu efeito sempre guardará uma parcela de indecível. Ele não propõe necessariamente modelos daquilo que, hoje, deve ser arte política, mas explicita (2012, p. 75) que essas práticas

---

<sup>50</sup> Detecto o desejo do outro modelável não somente na arte participativa, como apontado por Basbaum (2020), como também na curadoria, mas, também, e até principalmente, na educação. Uma vez que Smith (2012) já afirma que o curatorial está próximo à criatividade artística e à educação pública engajada, nomenclaturas como essas passam a ficar desgastadas e suas separações ganham um ar de redundância. Se a curadoria já é vista como práxis educativa expandida desde o *Educational Turn*, boa parte do que estou tratando aqui pode ser transposto para o debate educativo. Ademais, convido ao exercício de permutar os termos “arte”, “curadoria” e “educação” na releitura deste parágrafo. Suspeito que, independente da análise combinatória, o argumento construído permanecerá o mesmo.

“forjam contra o consenso outras formas de ‘senso comum’, formas de um senso comum polêmico.”

Para Rancière, a fim de que a arte toque na política, faz-se necessário admitir — e aproveitar — a existência do “conflito de vários regimes de sensorialidade” (2012, p. 59). É por entender que o consenso significa que “quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo significado” (2012, p. 67) e buscar fugir deste, que seu pensamento se torna tão interessante para entender o curatorial. Imagino, através do curatorial, uma práxis que se nutra do que houver de dissensual no próprio *situs*, embaralhando, como oferece o autor (2012, p. 75), as “linhas de separação que configuram o campo consensual do que é dado”.

Entendendo que, de acordo com Rancière (2012, p. 76), “Podem ser chamadas de críticas as ficções que assim questionam as linhas de separação entre regimes de expressão”, talvez o curatorial seja uma forma radical de aprendizagem capaz de ser praticada nos limites entre produção artística, educação e curadoria. Assim como a “ficção artística e ação política sulcam, fraturam e multiplicam esse real de um modo polêmico” (Rancière, 2012, p. 75), também o faz o curatorial.

## 6. O CURADOR COMO O MESTRE DO JOGO: ACOMPANHAMENTOS CURATORIAIS COLETIVOS COMO EXERCÍCIOS AGONÍSTICOS DE PESQUISA<sup>51</sup>

Sou muito preparado de conflitos  
(Manoel de Barros, 1996)

Ao passo que busco registrar o processo reflexivo de minha prática enquanto curador, preocupo-me com a dimensão política de coreografias pretensamente neutras replicadas de um campo hegemônico de se investigar e visibilizar arte. À esteira disso, desafio-me a considerar sobre o aprendizado em mim manifesto como quem desempenha o ofício da curadoria, especialmente implicada em processos de acompanhamentos curatoriais coletivos.

Percebo haver redundância no acréscimo do termo “coletivo” à ideia de acompanhamento curatorial, visto que sempre haverá algum tipo de coletividade evidenciada através desse processo. Contudo, opto por acrescentá-lo para reforçar o caráter de intensa interlocução que provém deste tipo de pesquisa. Utilizo o termo “pares” e não “artistas” nesta escrita, pois parto do princípio de que a coletividade de uma pesquisa curatorial é muito maior que esse possível binômio (Nas falas dos curadores relacionados neste artigo<sup>52</sup>, porém, a grande maioria do estado de interlocução é tratado como sendo entre curadores e artistas).

Isso acontece em concordância com a necessidade apontada por Smith (2012) de que o campo carece de registros que compreendam os diversos momentos em que o pensamento de curadores passa por mutações dentro de seus processos de criação e pesquisa.

Esta escrita não se trata de um produto único ou isolado. Ela se encontra em um imbricado de outras ações canalizadas a partir da Propágulo, instituição independente de pesquisa em arte na qual atuo enquanto curador, editor e educador.

---

<sup>51</sup> O texto que compõe este capítulo deriva do artigo *O Curador como Mestre do Jogo: Acompanhamentos Curatoriais Coletivos como Exercícios Agonísticos de Poder* publicado nos Anais do 32º Encontro Nacional da ANPAP.

<sup>52</sup> É válido ressaltar o caráter experimental desta escrita. Em seu primeiro momento, faço uso de falas transcritas para o livro *O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?*, de Pablo Lobato e Yuri Firmeza, publicado em 2021. Tal livro é o desdobramento de uma videoinstalação realizada através da resposta de 16 curadores à pergunta que intitula o livro, que lhes foi feita em 2009. O trabalho estabelece uma polifonia de sensibilidades, resultando em um arquivo de múltiplos posicionamentos longe de chegar a uma definição essencialista da curadoria ou da prática curatorial. Lendo o livro, percebi que, ora díspares, ora confluentes, as falas dos curadores relacionados se acenam através de assuntos em comum. É de algumas dessas aproximações, entre fragmentos de um arquivo oral transcrito, que deriva grande parte deste texto.

Relaciona-se com inúmeras conversas entre artistas, mediadores culturais e outros agentes da arte. Costura-se à exposição *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, homônima ao ciclo de pesquisa em que me encontro.

Nesta ponderação, creio que seja fundamental levar em conta a forma da curadoria que faço. E nesse caso refiro-me principalmente às expectativas e aos gestos que emprego do início de uma pesquisa até mesmo depois do seu momento de difusão. Defendo que refletir sobre o modo de se fazer uma curadoria seja tão importante quanto ponderar sobre o assunto acerca do qual essa possa vir a discorrer tematicamente.

Antes de me voltar para o cerne deste artigo, algumas distinções precisam ser feitas. Quando empregar o termo “acompanhamento curatorial”, estarei me referindo ao processo de sustentação e manutenção de um diálogo com pares dentro de um ciclo investigativo. Já “pesquisa curatorial” diz respeito ao próprio ato de se pesquisar a partir da atividade enquanto curador, logo o acompanhamento curatorial é uma forma de realizar uma pesquisa curatorial, mas existem outras, como a pesquisa em acervo. Quando escrever “uma curadoria”, farei referência à própria ação cultural resultante da pesquisa curatorial. Já quando for lido “a curadoria”, a referência será em relação ao campo de conhecimento. Por fim, ao mencionar “o curatorial”, estarei me referindo a

um campo que vai para além da “curadoria” por não estar exclusivamente focado na concepção de exposições de arte como evento encenado, e que explora o intencional e o não intencional na realização de qualquer evento do conhecimento o qual se propõe realizar. O curatorial acontece na qualidade de ferramenta de pesquisa que desloca a figura do curador da ideia de autor único de uma ação, assumindo suas ações enquanto processos multivocais de comunhão desencontrada, entendendo que a curadoria pode decorrer do trabalho de uma rede de agentes (Moraes, 2022, p. 1).

## 6.1. O DESEJO DE CUMPLICIDADE DO PORTA-VOZ SOLITÁRIO

Como posto por O'Neill, Wilson e Steeds (2016), o dilema do curatorial está justamente no fato de que a curadoria ocupa uma posição — tanto crítica como prática — central na contemporaneidade global. Valho-me dessa questão, pois suspeito que trabalhar a partir do curatorial também consiste em elaborar coerências (mesmo que sempre incompletas) para essa prática a contar do momento em que ela

é defendida enquanto política, crítica ou ativista. Melhor dizendo, trata-se de uma busca especulativa e inconclusiva dentro de um problema irresolúvel. E, embora a curadoria seja um problema insolúvel de nascença, há prazer em cascavilhar seus meandros e revisar seus percursos à procura de maior nitidez para o que se estuda, pesquisa e põe em prática<sup>53</sup> dentro desse fenômeno de poder simbólico.

São vários os pesquisadores e pesquisadoras da área que assumem o caráter centralizador da curadoria. Para Glória Ferreira (2020, p. 57), a “definição da palavra ‘curador’, [...] está relacionada aos que, judicialmente, estão incumbidos de cuidar de interesses e bens dos impossibilitados de fazê-lo, como órfãos menores, doentes mentais, toxicômanos...”. Essa gênese etimológica, vinda da prática da curatela, alicerçada no direito romano, gera pistas para entender um imaginário particular já infiltrando no campo. De acordo com Paulo Herkenhoff (2020, p. 15), assumir a curadoria como “relação de poder é fundamental, porque você pode transformar essa necessária realização de poder numa questão de diálogo, de negociação, de troca, de buscar a emergência de interlocutores”. A partir desse entendimento, são muitos os que, aos seus modos, procuram horizontalizar gestos e discursos diante desse local.

Nas palavras de Marisa Mokarzel (2020, p. 32), tratando-se “de uma curadoria com um artista contemporâneo se desenvolve uma parceria, uma cumplicidade.” Jochen Volz (2020, p. 113) diz coisa semelhante ao falar que curadores são “cúmplices no crime”. O mesmo pode ser inferido na fala de Bitu Cassundé (2020, p. 46), interessado em uma prática “mais orgânica e dialogal com o artista”. Júlio Martins (2020, p. 51) expõe que “é importante escutar muito o artista, escutar como um terapeuta escuta um paciente, prestando atenção no que ele diz nas entrelinhas”. Admitindo haver “sim um poder aí, nas mãos dos curadores”, Luisa Duarte (2020, p. 94) evidencia que existe uma “troca muito grande com os artistas”. Sintetizo este levantamento com uma colocação de Moacir dos Anjos (2020, p. 42), na qual diz que o curador “tem que se colocar do lado do artista como um parceiro; não de um modo paternalista, no sentido de estabelecer com ele uma relação de poder, mas como alguém que está descobrindo coisas em conjunto com aquilo que o artista está discutindo”.

---

<sup>53</sup> “O que estudar?”, “O que pesquisar?” e “O que praticar?” são justamente as três principais questões propostas por Paul O’Neill, Mick Wilson e Lucy Steeds no livro “The Curatorial Conundrum”, por eles editado.

## 6.2. CURADOR COMO CONVERSADOR

Para o filósofo francês Elie During (2011), a conversa constitui um dos paradigmas mais interessantes da curadoria. Oferecendo a ideia do curador como um conversador, esse primeiro paradigma está “articulado em torno da figura do conversador e do motivo do encontro.” (During, 2011, p. 29, tradução nossa<sup>54</sup>). Por isso, a curadoria giraria em torno da ideia de “conduzir, sustentar, prolongar uma conversa” (During, 2011, p. 29, tradução nossa<sup>55</sup>).

Levando em conta a busca pela emergência de interlocutores, ou agora melhor dizendo, da conversa proposta por Herkenhoff como transformação possível dentro do campo, as maneiras pelas quais se sustenta, assume e, neste caso principalmente, propala o espaço-tempo intermitente de uma pesquisa curatorial ganham importância. É que o discurso publicizado a partir desse tipo de encontro pode tanto representar a vitória de um processo harmonioso, uno, consensual, pacífico e bem-sucedido, quanto adicionar uma outra faceta a esse arquivo, ao se assumir necessariamente ambíguo, desconstruído e dissensual a partir inclusive de um olhar generoso para os seus fracassos e falências.

Daniela Castro (2020, p. 70) coloca que o curador deve “servir como ponto de embate”, no qual se “desiste do limite de suas certezas e das suas razões. É um ponto de abertura”. Marconi Drummond (2020, p. 74) se refere a uma “zona de conflito” quando se está no processo mutante de reunião de trabalhos, de escolha de que instituição recorrer, e de como se publicar. Para ele, um abismo separa a ideia de uma curadoria e a sua constituição. Gaudêncio Fidelis (2020, p. 122) afirma ter a impressão de que as exposições são vistas como um contexto pacífico, quando elas são, na verdade, “lugar de questões e onde objetos são postos em confronto”.

Em conversa publicada por Mônica Hoff e Cayo Honorato (2018), a pesquisadora relata ter se deparado com a expressão *desencuentro point*. Para ela, um ponto de desencanto seria “o ponto exato em que o encontro se dá, mas por divergência, desarmonia, diferença, dissidência, desacordo, disparidade, contradição” (Hoff, 2018, p. 172). Valho-me dessa linha de pensamento para caracterizar o que descrevem Castro, Drummond e Fidelis como também sendo a curadoria. É como se muitos dos que desempenham esse ofício soubessem que a pesquisa curatorial gera

---

<sup>54</sup> “articulé autour de la figure du conversant et du motif de la *rencontre*.”

<sup>55</sup> “mener, tenir, prolonger une conversation entre des gens”

desarmonia, mas lidam com esta como se fosse um resíduo, um ônus, um mal necessário a ser transposto e solapado naquilo que se pode entender como resultado.



Imagem 12. Marina Soares - *Onde Habitam os Mistérios*. Aquário com conchas disponíveis para abrigarem segredos de visitantes, aquário com conchas contendo segredos de visitantes submersas em água, texto adesivado, 2022. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022

Suturar verdadeiramente o curatorial à curadoria pode estar justamente na forma como se usa as suas próprias linguagens para admitir nela a presença recalcada de uma matéria viral e instável, por vezes tomada por aprendizados ferinos, irregulares e corrosivos. De acordo com Moraes (2022, p. 7), a partir de Rito e Balaskas (2020), o curatorial “não é uma prática da exibição, atribuída à curadoria, nem está posto em oposição a esta. Em vez disso, o curatorial se afilia com a curadoria para tornar suas investigações públicas, seja isso uma exposição, uma publicação ou um evento.” Se uma curadoria quer se apresentar como uma conversa coletiva que seja política, crítica ou ativista, só o será ao se assumir também enquanto comunhão desencontrada.

### 6.3. COMUNHÃO DESENCONTRADA

Posto que o curatorial, de acordo com Lind (2015), a partir de Moraes (2022), advém da concepção de “o político”, oferecida por Chantal Mouffe, posso traçar uma linha de diálogo com o pensamento da cientista para descrever melhor o que aqui chamo de comunhão desencontrada. Para Mouffe,

a questão fundamental da teoria democrática é imaginar como oferecer uma forma de expressão à dimensão antagonística — que é constitutiva do político — que não destrua o ente político. Sugerir que se fizesse uma diferenciação entre as categorias de “antagonismo” (relação entre inimigos) e “agonismo” (relação entre adversários) e que se imaginasse uma espécie de “consenso conflituoso” que oferecesse um espaço simbólico comum entre oponentes que sejam considerados “inimigos legítimos” (Mouffe, 2015, p. 50).

Figura de linguagem clássica em que se combinam termos opostos em uma mesma expressão ou locução, um oxímoro apresenta um sentido em que, a partir de termos opostos conjugados, é colocado à tona um novo significado. O que caracterizo como “comunhão desencontrada” está muito próximo da ideia de “consenso conflituoso”, também um oxímoro, defendida por Mouffe, e outrossim dialoga com o ponto de desencontro em que toca Hoff (2018). Mas, enquanto Mouffe defende a democracia como um permanente consenso conflituoso, aponto para a ideia de comunhão desencontrada como um momento efêmero de exercício democrático — neste caso, um acompanhamento curatorial coletivo. Um outro exemplo de comunhão desencontrada seria a aula. Aliás, visto que curadoria é uma práxis educativa expandida, toda a reflexão aqui tecida pode ser facilmente transposta para debates no campo da educação<sup>56</sup>.

Assim como, segundo Yun Moon (2020), a comunhão de uma pesquisa curatorial deve ser vista em um sentido performativo, indicam Rito e Balaskas (2020) que a comunhão no curatorial deve ser praticada de forma orgânica, na qual o curador atua como mediador. Trago o entendimento de Yun Moon, quando afirma que nessa comunhão performada há uma noção compartilhada de pertencimento, para algo um tanto mais crítico: a hipótese de que esse pertencimento se dá em um

---

<sup>56</sup> E um professor ou uma professora também podem ser pensados a partir da figura do Mestre do Jogo, sobre a qual trato adiante.

momento contingente de tensionamento previamente acordado entre os pares em pesquisa.

Devido à minha experiência no ciclo investigativo *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, acredito que o acompanhamento curatorial coletivo acontece como um acordo multilateral de dedicação temporária. Nessa contingência, cria-se um tecido instável, mantido, em sua aguda relação agonística, também por sua efemeridade. O desfecho espetacular, ou até mesmo o produto que, enquanto rito, encerra um ciclo, funciona muitas vezes como um objetivo comum idealizado pelos agentes que acordam por ocupar um espaço coletivo de um acompanhamento curatorial.

Quando aqui trato de minha pesquisa, refiro-me a um gosto pelo acompanhamento de grupos que giram em torno de uma ou duas dezenas de interlocutores. Esse acompanhamento, por sua vez, está menos interessado na realização de obras de arte como produto (ainda que essa finalidade seja também recorrente e comumente conste como demarcador do fim do contrato supracitado), mas em entender os pontos de encontro e desencontro estabelecidos pelos próprios participantes em acompanhamento.

Estou, portanto, interessado em um tipo de situação que precisa, em determinado momento, ser encerrada, pois ou minguar, ou implode dentro do esgarçamento de uma relação entre uma coletividade criada de maneira artificial.

#### 6.4. JOGO DE LUZ E SOMBRA

Elie During (2011) aponta outros paradigmas para a curadoria para além da conversa: correlacionando a figura do curador à do cenógrafo, do dramaturgo ou à do Dono do Circo, ele oferece, então, o paradigma teatral ou performativo. Penso que o curador, nesse caso, seria aquele responsável por, uma vez armada a lona, tirar do escuro o número de cada um dos que compõem sua trupe em meio ao movimento dos holofotes que, guiados por sua enunciação, pendulam de si para o artista da vez. Entendo que o paradigma performativo pode ser percebido quando se explora espacial e temporalmente o regime de visibilidade em que a curadoria se encontra intrinsecamente relacionada.

O terceiro paradigma, de jogo, diz respeito a um modelo lúdico que resulta da intersecção da conversa com a performance. Nesse sentido, o autor cita a ideia de exposições enquanto jogos meta-literários, onde o curador se projetaria como um

mestre do jogo. E não é difícil imaginar que, tal qual espelhados por um pino colorido em um tabuleiro de *RPG (Role-Playing Game)*, ao entrarmos em interlocução com um acompanhamento curatorial coletivo, seguimos uma série de condições estabelecidas por outrem. Assim como quem joga e assiste a uma partida tem suas performatividades balizadas por um acordo de regras, existem códigos de conduta específicos para aqueles que assumem os distintos papéis dentro do espaço-tempo intermitente desse tipo de pesquisa curatorial.

“Mestrar uma sessão de um *RPG* de mesa é diferente de jogar nela (principalmente se o *RPG* em questão assumir a estrutura tradicional de Mestre de Jogo e de jogadores)”, é o que escreve Daniel Carvalho (2018, s/p). Para o *Dungeon Master* e *game designer*, ocupar esse lugar durante uma partida é “diferente porque deixa de se gerir uma única personagem para assumir as rédeas de um mundo [ou] de um universo (ou vários)”. No texto que escreve para o site *Rubber Chicken*, o autor afirma que, assumindo esse papel, a “forma de encarar o jogo tem que mudar” e que vários são os casos em que “Mestres de Jogo acabam por sentir-se frustrados quando os jogadores não seguem a narrativa que eles criaram e/ou destroem todos os elementos da mesma.” Para Carvalho, cabe ao Mestre de Jogo “aceitar que não vai contar a sua história, mas, em conjunto com o grupo, contar a de todos.” e que, por isso, ele “deve preparar-se para fornecer uma experiência que vá ao encontro das expectativas do grupo, gerindo-as depois com a sua forma de pensar e de agir (podendo em qualquer altura sair da sua zona de conforto)”.

O Mestre de Jogo deve estar preparado para ver uma simples sessão a multiplicar-se porque os jogadores não acompanharam a sua linearidade. O Mestre de Jogo deve estar preparado para ver os jogadores a dizimar as suas criações e deve desfrutar do mesmo entusiasmo quando o fazem. Custa ver uma personagem sobre a qual investimos tanto tempo e dedicação a desaparecer, mas se a história ganha com isso e se daí resulta uma memória que será para sempre recordada pelos jogadores, então valeu a pena. Ser um Mestre de Jogo não é mais ou menos difícil do que ser um jogador. É apenas diferente. Pode intimidar ao início, mas, com um pouco de ajuda do próprio grupo, o manto rapidamente se veste (Carvalho, 2018, s/p.).

Terapeuta, dramaturgo, Dono do Circo e Mestre do Jogo também se somam a outros ofícios que, por semelhança, são utilizados para descrever a posição do curador em relação aos seus pares. A esses termos se juntam a posição do diretor de cinema, do mediador e do maestro em falas de pesquisadores da área. E, embora

possam oferecer diferentes analogias para o entendimento da curadoria, todos esses atributos se interseccionam a partir de um ponto específico: o poder simbólico conferido a cada uma dessas figuras.

Como posto por Carvalho (2018), não é como se o papel de Mestre do Jogo fosse mais complexo que o de outros jogadores, trata-se apenas de um papel outro. Suspeito que tentar estabelecer uma oportunidade de parceria ou cumplicidade a partir de uma relação desigual seja possível, mas isso não quer dizer que a conjugação desses dois elementos resulte em uma reação estável. Como passar da poltrona de terapeuta para a de analisado dentro de uma mesma consulta? Como ser respeitável público, palhaço ou trapezista sem querer abdicar do centro do picadeiro?

Assim como se refere Lind (2011, s/p, tradução nossa<sup>57</sup>) ao curatorial como “uma metodologia que pode ser empregada em muitas capacidades diferentes, como as de curadores tradicionais, educadores, editores, etc.”, é possível deixá-la na estante quando o jogo for proposto por outra pessoa. Uma colocação semelhante vem de Carvalho (2018), quando conclui que, assim como “toda a gente deveria experimentar jogar *RPGs* de mesa, toda a gente deveria experimentar assumir o papel de Mestre de Jogo”. É possível, enquanto terapeuta, passar para o lugar de analisado. Mas a sessão precisa ser outra. Aqui, trato da contingência de um mesmo ciclo de pesquisa. Nessa linha de raciocínio, bastar-se com a ideia de um acompanhamento curatorial horizontal revela-se insuficiente. A escolha não é entre ficcionalizar-se a partir de uma igualdade consensual ou alicerçar-se em gestos autoritários, mas entre admitir ou não a fricção causada pela coexistência desses polos dentro de uma mesma partida. Arrisco em dizer que os acompanhamentos curatoriais coletivos são um tipo valioso de pesquisa curatorial, pois a partir deles torna-se possível esmiuçar o que espoca dessa relação de poder estabelecida, que pode ser muito mais potente do que simplesmente ignorá-la.

---

<sup>57</sup> “a methodology that can be employed in many different capacities such as those of traditional curators, educators, editors, et cetera.”

## 7. QUEM DESEJA O QUE EU DESEJO? UMA DIGRESSÃO A PARTIR DA OBRA DE TATIANA MÓES

Tendo cursado natureza-morta na Escola de Belas Artes do Recife, Tatiana Móes, que é nascida na capital pernambucana, atualmente vive desde 2015 na cidade do Porto (PT). Nesta, formou-se Mestra em Desenho e Técnicas de Impressão pela Faculdade de Belas Artes do Porto. Sua pesquisa esteve voltada para a “percepção da alteridade animal sob a luz da ciência, colonização e entretenimento entre a passagem do séc. XIX para o XX, e suas sombras sobre as relações humanas e culturais deste período” (Móes, 2022, p.1). De acordo com a artista, atualmente seu processo vem ganhando profundidade a partir de “questões relativas à alteridade que envolvam animais, sombra, híbridos e monstros; e mais recentemente, suas experiências como mãe e mulher”.



Imagem 13. Tatiana Móes - *Já está feito. Já Pegou Fogo. Quer Que Eu Faça O Que?*. Grafite e lápis de cor e folha de ouro sobre papel de algodão, 2020. 76 x 56 cm. Foto: Rodrigo Souza Leão. Acervo:

Propágulo, 2022



Imagem 14. Tatiana Mões - Detalhe de *Já está feito. Já Pegou Fogo. Quer Que Eu Faça O Que?*. Grafite e lápis de cor e folha de ouro sobre papel de algodão, 2020. 76 x 56 cm. Foto: Rodrigo Souza Leão. Acervo: Propágulo, 2022

No texto que acompanhava a proposta de trabalho para a exposição *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, Mões apresentou o trabalho *A Conversão dos Peixes*, desenho em grafite, lápis de cor e folha de ouro sobre papel que compõe uma série, intitulada *Olhos de Peixe*, que se iniciou em 2020 ao longo da pandemia do covid-19. Em suas palavras, os trabalhos desta série “são o resultado das minhas primeiras investigações pós maternidade. Ser mãe foi-me um avesso e a pandemia apenas revigorou a sensação de solitude e isolamento, já íntimas. Neste período, voltei-me ao tema dos peixes e da morte” (Mões, 2022, s/p.). O interesse pela alteridade animal é o que a artista indica como um *continuum* em sua poética, e, nesta série que realiza a partir dos peixes que encontra no mercado (um dos raros locais em que se podia frequentar em tempos de quarentena), ponderou sobre “como nós, sociedade do antropoceno, consumimos a vida, sem nos apercebermos das suas consequências; e uma investigação plástica sobre as diversas texturas e cores encontradas nos peixes e na composição dos balcões” (Mões, 2022, s/p.). Acontece que, de acordo com Tatiana, essa “pesquisa tomou outros rumos durante a prática”, pois passou a

“imaginar sobre o mundo infindável, a mim inacessível, que estes animais habitavam antes de serem pescados”.

A impossibilidade de circunscrição da alteridade pela via da representação, bem como o encontro com o que está para além de seu domínio, são forças motrizes de sua poética. A maternidade, gesto gerador de alguém que parte de si, mas cuja natureza lhe é completamente distinta, preenche a experiência da artista ao conjugar seres de naturezas heterogêneas por meio do desenho — linguagem acerca da qual não apenas faz uso plasticamente, enquanto finalidade representativa, mas também recorre enquanto meio conceitual.



Imagem 15. Tatiana Mões - *A Conversão dos Peixes*. Grafite, lápis de cor e folha de ouro sobre papel de algodão, 2020. 76 x 56 cm. Foto: Rodrigo Souza Leão. Acervo: Propágulo, 2022

### 7.1. MEMENTO MORI

Atentando à série que se inicia a partir de *A Conversão dos Peixes*, é possível ver como ela se relaciona com a bagagem da artista, em específico sua experiência no gênero de natureza-morta. A série tem um atravessamento importante do tema da

*Vanitas* (em latim, “ vaidade”), que, para Witeck (2012, p. 20), consiste em um gênero de natureza-morta macabra muito comum na Europa do século XVI ao século XVIII. As obras de arte desse segmento “tinham um objetivo moralizador, pois funcionavam com uma advertência para a importância dada às vaidades, que se vão junto com a breve vida terrena.” (Witeck, 2012, p. 23). Para Schneider (2009), de acordo com a autora, a base da natureza-morta pós-medieval está nas cenas de mercados e de cozinhas, portanto refletem um enriquecimento econômico dos países baixos durante o período. Assim, a natureza-morta, gênero de menor grau de importância na pintura, se torna um campo para a busca por um virtuosismo representacional “das qualidades materiais dos objetos e das variações de cor que estes sofriam de acordo com a luz, que variava ao longo do dia. Para o autor, isso demonstra porque as questões da transitoriedade e das vaidades são destacadas nessas obras” (Witeck, 2012, p. 23). Atrelada ao período de acúmulo de riquezas da burguesia holandesa pré-capitalista, a *Vanitas* consiste em um *memento mori*, pois é um lembrete à mortalidade humana.



Imagem 16. Tatiana Mões - Detalhe de *A Conversão dos Peixes*. Grafite, lápis de cor e folha de ouro sobre papel de algodão, 2020. 76 x 56 cm. Foto: Rodrigo Souza Leão. Acervo: Propágulo, 2022

Mões identifica ter recorrido ao gênero da natureza-morta macabra na “aparição de cabeças, máscaras e faces; não como julgamento, mas mais como a

morte pela sua transmutação em sagrado; seu aspecto sacrificial”. É nessa atmosfera de renúncia que a artista elabora nos trabalhos um luto que passa a sentir de si a partir da maternidade. “Mães sentem um luto pelo seu eu que faleceu após o parto, talvez daí tal aproximação” (Móes, 2022, s/p.).

“A alteridade é um assombro”, foi uma das declarações de maior impacto sobre mim proferidas pela artista no acompanhamento curatorial coletivo do ciclo de pesquisa *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, e algo decisivo no entendimento da sua contribuição para os contornos curatoriais que a mostra ganharia. “Quando a gente coloca a alteridade dentro de uma caixa de representação, conseguimos lidar com ela, mas cortamos milhares de arestas que ela tem, e que não têm significado, representação e linguagem” (Móes, 2022, p.50), disse quando indagada por Clara Simas, outra artista em acompanhamento, que lhe perguntava sobre como falar de um peixe partindo não da ação descritiva, tão própria da ciência (e do desenho).

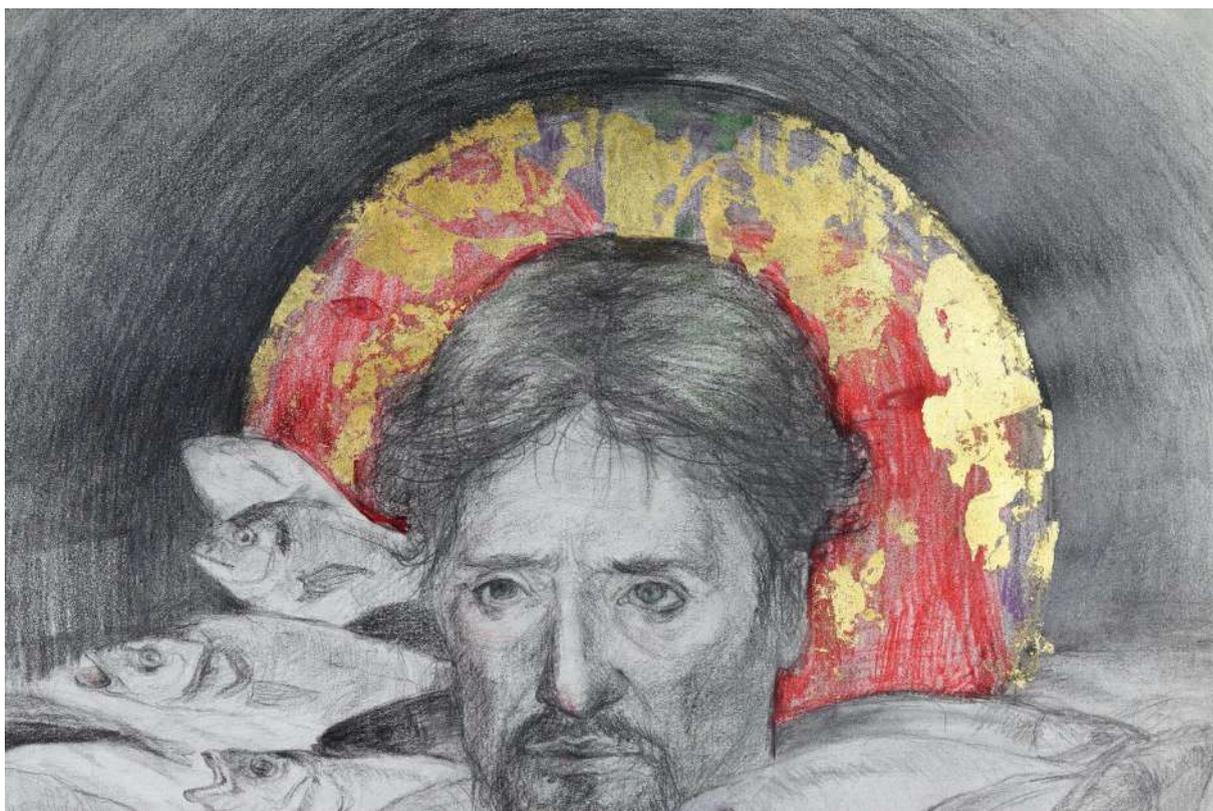


Imagem 17. Tatiana Móes - Detalhe de *A Conversão dos Peixes*. Grafite, lápis de cor e folha de ouro sobre papel de algodão, 2020. 76 x 56 cm. Foto: Rodrigo Souza Leão. Acervo: Propágulo, 2022

Uma passagem importante em “A Conversão dos Peixes” é o Sermão de Santo Antônio aos peixes, e a “ideia de uma linguagem comum entre dois mundos

dísparos”. Um dos milagres atribuídos ao santo português, conhecido pela sua eloquência, foi ter pregado para um cardume que, à beira-mar, teria se reunido para ouvir suas palavras. No trabalho, Tatiana oferece um Santo Antônio decapitado<sup>58</sup>. Em meio a um arranjo de sardinhas, para Mões a cabeça deslocada de um corpo traria o entendimento da morte de um ego destruído.



Imagem 18. Tatiana Mões - Detalhe de *A Conversão dos Peixes*. Grafite, lápis de cor e folha de ouro sobre papel de algodão, 2020. 76 x 56 cm. Foto: Rodrigo Souza Leão. Acervo: Propágulo, 2022

Há uma ambiguidade na riqueza de leituras que podem ser feitas desse trabalho. Em primeiro lugar, acredito que a busca por uma linguagem comum entre dois mundos díspares seja uma vontade atribuível a muitos processos artísticos e curatoriais. Talvez essa ingenuidade seja parte da força motriz que faz com que muitas poéticas se desenvolvam, o desejo de tornar a experiência repetível, isto é, impor-lhe arestas de significado, representação e linguagem. Essa consciência de limite é assumida pela artista, ao dizer que “pode ter uma resposta do que realmente

---

<sup>58</sup> Tatiana Mões tem gosto por acrescentar uma outra camada de leitura em seu trabalho, bem-humorada pelo contraste entre os assuntos densos que trata: em vários de seus desenhos substitui as faces das figuras retratadas pela de figuras ilustres de seu repertório. Descobri esse detalhe em uma visita ao seu ateliê, na associação de artistas que mantém na cidade do Porto. A artista informou que o rosto do Santo Antônio decapitado em *A Conversão dos Peixes* correspondia ao do ator italiano Al Pacino.

sinto e ainda não consigo encontrar outra forma de tratar visualmente, já que sou desenhista e não trabalho com outras linguagens” (Móes, 2022, p.51). A artista admite:

Atualmente, acho que ser mãe mudou tudo em mim. Percebi que o meu trabalho se tornou um olhar mais pra dentro, não consigo mais fugir de mim mesma depois da maternidade. Eu me tornei menos política no meu trabalho, me tornei mais, como posso dizer... mais pessoal (Móes, 2022, p.19).

Recordar da aderência da obra à *Vanitas* torna-se para mim lembrete da morte eminente de tudo o que nos atravessa: acompanhamento curatorial, conversa e exposição se findam no tempo, e desejar que a comunicação com o outro seja equiparável ao que sentimos só seria possível se esse outro habitasse a nossa carne, no nosso tempo e no nosso espaço. Contrapondo meu processo enquanto curador a este trabalho específico, conecto-me ao desejo de transmitir o que sinto ao outro, reconheço-o em minhas práticas e, simultaneamente oponho-me a ele, decapitando-me enquanto orador por entender que esses são gestos apreendidos por mim de um entendimento de curadoria que se fantasia enquanto monólogo.

Algo semelhante diz Madoff (2021, p.9), ao afirmar que o ato da curadoria está sempre prefigurado pelo desejo de uma transferência comunicativa, um saber transferido por um “eu” curatorial para outros. Para o autor,

O curador pergunta, “O que essa exposição, essa instalação, esse trabalho de arte quer de mim?” assim como ela ou ele pergunta “O que eu quero do espectador?” e, de alguma maneira “Quem deseja o que eu desejo?” ou “Quem está aberto, querendo olhar para o que eu olhei e pensar em relação com o meu próprio pensamento?” (Madoff, 2022, p.9, tradução nossa<sup>59</sup>).

Algo que, para Madoff (2022), é melhor dito por Butler (2005) ao escrever que

Se estou tentando prestar contas de mim mesma, é sempre para alguém, a alguém a quem presumo receber minhas palavras de alguma forma, embora eu não saiba e não possa saber sempre de que maneira. Na verdade, aquele que está posicionado como o receptor pode não estar recebendo de forma alguma, pode ser engajado em algo que não pode, sob nenhuma circunstância, ser chamado de “receber”, fazendo nada além de estabelecer um certo lugar, uma

---

<sup>59</sup> “The curator asks, ‘What does this exhibition, this installation, this artwork want from me?’ just as she or he asks, ‘What do I want from the viewer?’ and, in a way, ‘Who desires what I desire?’ or ‘Who is open, willing to look at what I’ve looked at and think in concert with my own thinking?’”

posição, um lugar estrutural onde a relação com uma possível recepção é articulada. (Butler, 2005, p. 67, tradução nossa<sup>60</sup>)

Como dito, minha posição diante dos apontamentos de Madoff e Butler é contraditória, e tal indecidibilidade é a mesma presente no título do ciclo de pesquisa *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*. Inclusive, não é por acaso que *A Conversão dos Peixes* dá rosto à edição da revista Propágulo que compreende o processo de acompanhamento curatorial coletivo anterior à exposição em cartaz.

Ainda que não me identifique com o objetivo de transferência de um saber do “eu” curatorial para outros, admito-o enquanto desejo por um receptor ao qual presumo receber o que articulo de alguma forma. Penso que em minha prática o “eu” curatorial não deve ser movido pelo desejo de transferir saberes para o outro, mas pelo objetivo de aprender, mesmo que não se saiba ao certo o que, com o outro. Isso acontece sem que se esqueça de seu lugar específico de Mestre do Jogo, e sem deixar de levar em conta o caráter individual de cada alteridade com a qual se cruza. A mudança de preposições (“com” ao invés de “para”), e o próprio uso da ideia de aprendizado no lugar da de transferência de um saber, não anula o abismo inerente ao encontro com o que se é altero. Pelo contrário: ratifica-o, dando aos aprendizados dialógicos que advém dessa situação o caráter de experiências únicas e intransponíveis, como oferece Bondía (2002, p.27) de que “O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida”.

Nesse sentido, acredito que o trabalho de Móes funcione enquanto metáfora para a impotência crítica da mediação representativa justamente por tentar, em assumida falha, representá-la. Ou, para confundir ainda mais, é uma ótima representação sobre a falência da representação, seja na arte, seja na curadoria, seja no ensino.

---

<sup>60</sup> “If I am trying to give an account of myself, it is always to someone, to one whom I presume to receive my words in some way, although I do not and cannot know always in what way. In fact, the one who is positioned as the receiver may not be receiving at all, may be engaged in something that cannot under any circumstances be called “receiving,” doing nothing more for me than establishing a certain site, a position, a structural place where the relation to a possible reception is articulated.”



Imagem 19. Vista dos trabalhos de Tatiana Mões com visitantes na exposição *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022

De acordo com Witeck (2012, p.24), o termo *Vanitas* remonta do Antigo Testamento e parte da ideia de que “tudo é vaidade: ‘Vaidade de vaidades, diz o pregador; vaidade de vaidades, tudo é vaidade’ (no latim, *Vanitas Vanitatum Dixit Ecclesiastes, Vanitas Vanitatum et Ominia Vanitas*)”. De leitura ambígua, sendo a passagem interpretada tanto de forma pessimista quanto epicurista, essa leitura de *Ecclesiastes* também pode ser atribuída à *Vanitas*: “apesar de seu intuito inicial ser aquele de repúdio às vaidades, também eram vistas como um lembrete de que a vida é breve e, portanto, deve sim ser aproveitada, ao menos moderadamente” (Witeck, 2021, p. 24). Enquanto curador, valho-me da *Vanitas* para ilustrar a ambiguidade de meu desejo de aprendizado, já que sinto um híbrido entre o que propõem Madoff e Butler e a sua antípoda.

Será que deixo de instrumentalizar o outro ao aprender com ele? Em meu jogo, não desejo encontrar quem deseja o meu desejo. Desejo encontrar quem deseja para além deste, mas a partir dele. Em outras palavras, não escapo da vontade de produzir, tal qual informa Basbaum (2020), um espectador esperado. Contudo, faço-o admitindo que procuro a minha transformação, o meu aprendizado radical, e não a mudança do outro. Nesse sentido, entendo que a beleza da lagoa é sempre alguém

não por estar ávido por compartilhar minha experiência com outrem (ainda que o esteja, inclusive nesta escrita), mas por reconhecer no outro a única oportunidade possível de aprendizado acerca daquilo que não quero parar de investigar.

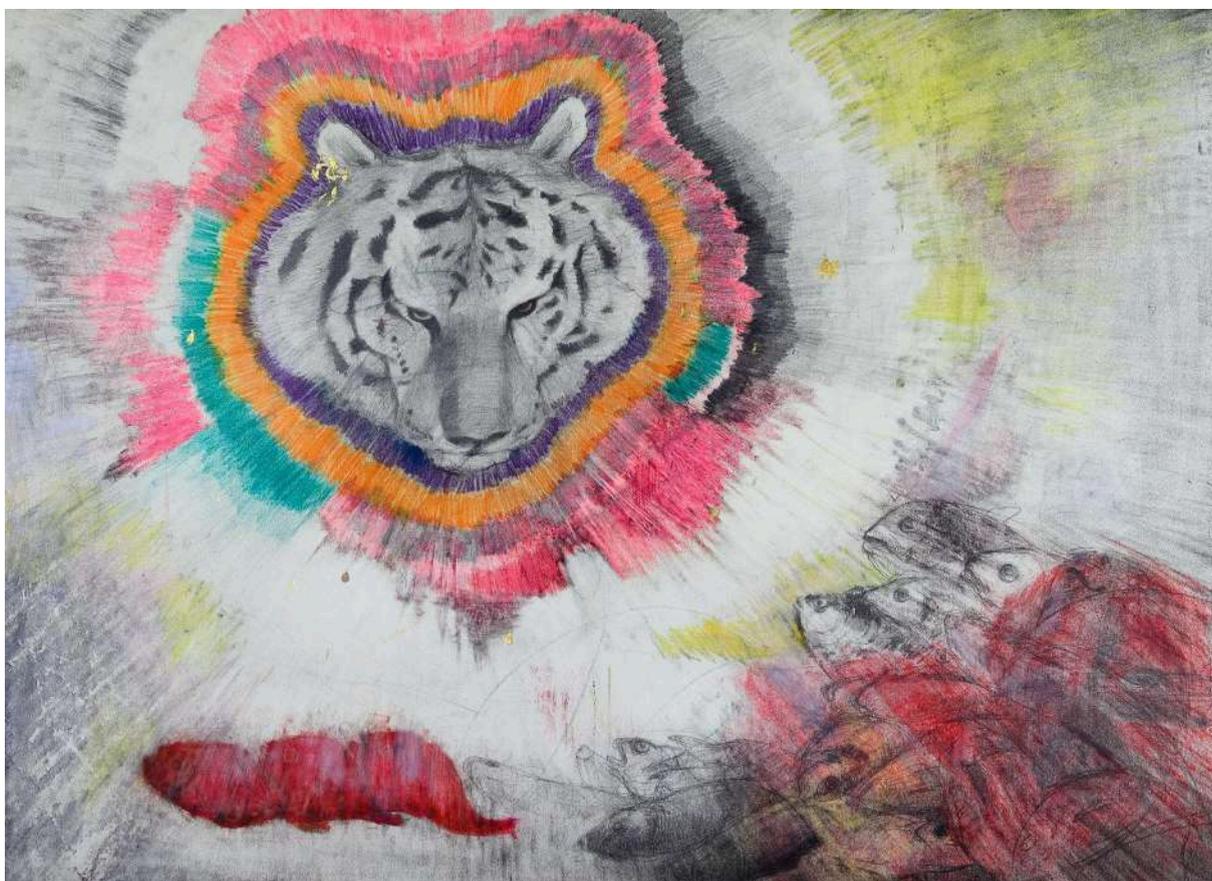


Imagem 20. Tatiana Mões - *A Aparição*. Grafite, lápis de cor e folha de ouro sobre papel de algodão, 2020. 76 x 56 cm. Foto: Rodrigo Souza Leão. Acervo: Propágulo, 2022

Poderia deixar passar despercebida a declaração em que Mões afirma, na revista Propágulo Nº 8.1, ter tornado o seu trabalho mais pessoal do que político. Contudo, acredito que nessa fala há uma oportunidade de comentário sobre sua produção neste texto. Em primeiro lugar, ao representar o desejo da inteligibilidade, ou melhor, ao representar o desejo da representação, a artista joga com a própria ineficácia de seu gesto. Assim, em *A Conversão dos Peixes* Tatiana emprega uma “equivalência entre paródia como crítica e paródia da crítica” proposta por Rancière (2012, p.68-69).



Imagem 21. Tatiana Mões - Detalhe de *A Aparição*. Grafite, lápis de cor e folha de ouro sobre papel de algodão, 2020. 76 x 56 cm. Foto: Rodrigo Souza Leão. Acervo: Propágulo, 2022

O desenho “põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações.” (Rancière, 2012, p.55). Em sua eficácia paradoxal e de “descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam desta” (Rancière, 2012 p.56), *A Conversão dos Peixes* de Tatiana Mões está acordada para a inescapabilidade de uma situação de “suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade.” (p.57), e é essa propriedade que me faz ver um Al Pacino santificado entre um cardume de sardinhas inertes e pensar justamente em curadoria. Por fim, valho-me de “Batismo”, outro trabalho em lápis de cor e folha de ouro sobre papel exposto em *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, estando esta obra em processo durante os acompanhamentos curatoriais realizados no ciclo de pesquisa.



Imagem 22. Tatiana Mões - *Batismo*. Grafite, lápis de cor e folha de ouro sobre papel de algodão. Em seu processo, o trabalho foi recortado por Odete, filha da artista, de 3 anos, e posteriormente restaurado com a técnica *kintsugi*, 2020. 76 x 56 cm. Foto: Rodrigo Souza Leão. Acervo: Propágulo, 2022

No segundo encontro de acompanhamento curatorial do ciclo, Mões comentou sobre a fala de Marcela Dias, também artista em imersão em *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*.

Eu queria falar aqui com Marcela sobre acaso, porque... Vou até mostrar pra vocês, posso mostrar, né? Licença. Eu tava fazendo esse desenho e a minha filha entrou aqui no meu ateliê e cortou ele todo. E eu na hora, assim, fiquei chateada, tadinha, toda orgulhosa “Olha, mamãe!” querendo mostrar que cortou o papel grande e tal. Mas agora percebo que tenho uma possibilidade de deixá-lo ainda mais interessante do que antes. Essa solução, esse acaso que aconteceu, vai torná-lo ainda mais rico, com mais símbolos do que antes. Então às vezes essa poética, esses desastres, são muito bem-vindos (Mões, 2022, p.38).



Imagem 23. Vista dos trabalhos de Tatiana Mões na exposição *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*.

Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022

Acredito ser importante reiterar que a eficácia crítica que Rancière comenta não diz respeito a todo tipo de arte. O autor não afirma que, não sendo política a partir de suas observações, o trabalho de arte estará desqualificado. O que Rancière afirma é que, uma vez pretendendo-se política, cabe à arte um tipo de atenção específico à política inscrita em si. Portanto, um trabalho de arte que atende a outros objetivos para além da criticidade pode vir a ser um excelente trabalho de arte. Também sei que obras que não se preocupam em ser trabalhos políticos, ou obras que não conseguem ser políticas ainda que o tentem, podem compor uma curadoria verdadeiramente crítica. Acredito inclusive que um artista pode ter como desafio única e exclusivamente o virtuosismo representacional. Contudo, nenhum desses casos é o de Mões. Estou convencido de que a artista não só opera a partir do paradoxo representacional da arte, como também comenta a linguagem do desenho a partir do seu próprio desenho.

Quando fui fazer o mestrado aqui em Portugal, tinha uma cadeira sobre técnicas que existiam antigamente e que foram desusadas ao longo da evolução dos próprios trabalhos de pintura e desenho. [...] E aí comecei a me desafiar a procurar outras formas de criar métodos de representação. Não só fazer aquele desenho com traço, com mancha, com linha, procurando retratar o real dentro dessa linguagem mais clássica, mas sim me desafiando dentro desse processo de papel e mancha, papel e grafismo, a desenhar de outra forma (Mões, 2022, p.37).

É nesse sentido que destaco *Batismo*<sup>61</sup>. Ao evidenciar as cicatrizes de sua peça, recortada por sua filha, Móes oferece um lembrete para quem quer se ater única e exclusivamente à dimensão representacional de seu trabalho. Ao ver a peça suturada com ouro, lembro-me que se trata de um objeto, de uma técnica, de uma materialidade. Móes novamente joga com um duplo da qual não escapa. Ainda que tenha dito, na revista *Propágulo* N° 8.1 (2022), não conseguir encontrar outra forma de tratar visualmente suas questões, já que é desenhista, seu trabalho é evidência de que tem não só encontrado saídas para além do virtuosismo técnico, mas, ao assumir sua contradição em fugir deste e ir ao seu encontro, tem criado um trabalho acordado para uma política do desenho possível para os limites do real em que decidiu atuar.

A partir dessas questões levantadas, pergunto-me: o que posso aprender, em meu ofício como curador, com o processo de Tatiana Móes? Como me manter acordado para o meu desejo de representação e minha expectativa de inteligibilidade e, ao mesmo tempo, jogar a partir de minha parcela do real, o território com o qual trabalho, a curadoria?

---

<sup>61</sup> Em uma conversa de Whatsapp, a artista me contou que a figura do náutilo, molusco cefalópode que ocupa o centro do desenho, vinha de um sonho que tivera. A criatura aparecera gigante, feita de um material macio como cera, parafina ou gordura branca. No sonho, havia um segundo náutilo, numa bandeja, sendo cortado por uma serra empunhada por duas figuras cobertas de preto. Quando pensou em transformar a visão em desenho, inicialmente cogitou colocar duas mãos enluvadas segurando a bandeja sobre a qual o animal repousa, e isso a trouxe para o tema de São João Batista, algo que tem norteado parte de sua pesquisa, dialogando com a ideia de decapitação e livramento do peso do pensamento. Na configuração que o desenho acabou tomando, João tornou-se um duplo do próprio náutilo. Móes desenhou-o tomando como referência uma imagem do santo em madeira, pois queria que ele não fosse, tal qual o animal, constituído de uma carne, sendo, simultaneamente, em suas palavras, não vivo e vivo, como são as esculturas. Então, quando sua filha cortou o desenho, Tatiana afirmou que, após gritar-lhe, descobrira, através do gesto da criança, uma profundidade distinta na obra em processo, já que “todos ali sofreram cisões, a cabeça de João, o náutilo (no sonho) e o desenho, no papel”. Por fim, para a artista, mais uma vez o mundo dos peixes vem à tona na ideia de batismo, a qual é contra. A artista afirma que Odete não fora batizada pois reside, na essência do ritual, a aceitação de que “seu outro se foi e que surge um novo, cristão”. Mais uma vez, a artista retorna à água. Em *Batismo*, mergulhar na água seria o oposto ao que Bondía (2002) indica: o batismo seria tanto acontecimento quanto experiência comum a todo o cristão que passa por essa cisão em sua vida.

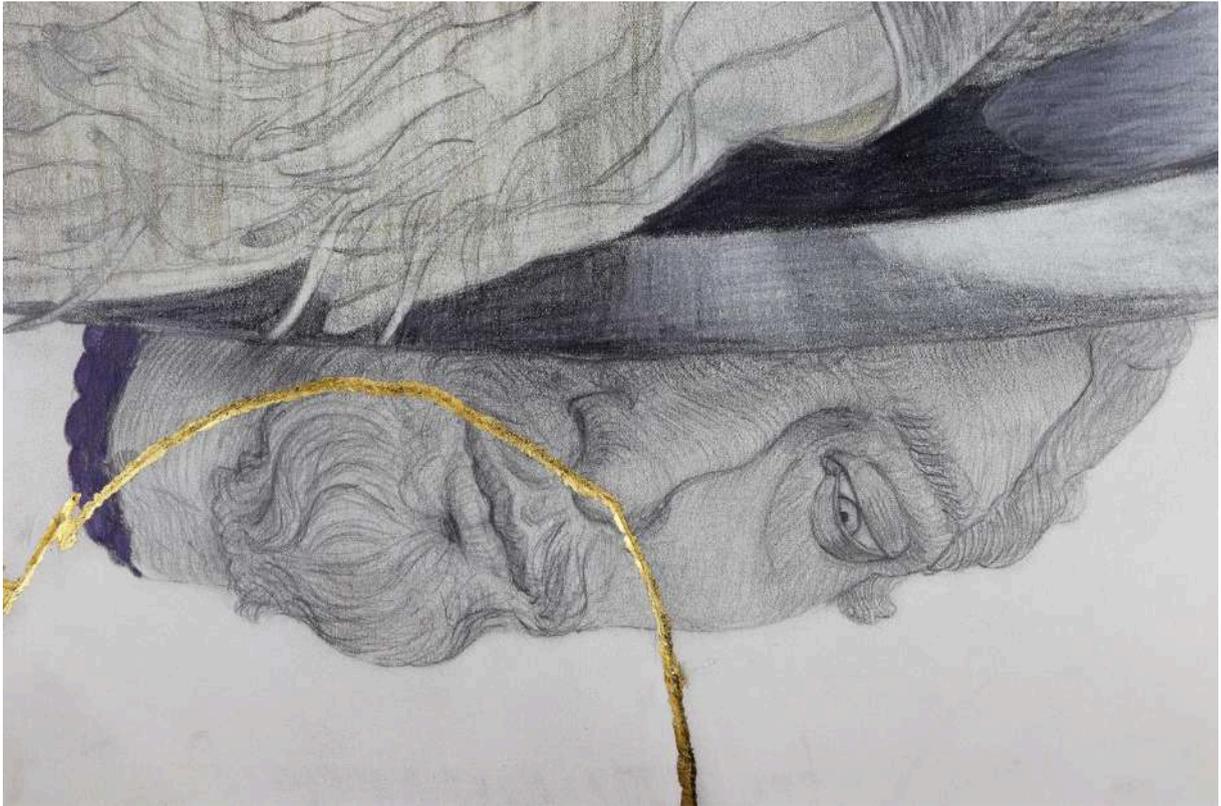


Imagem 24. Tatiana Mões - Detalhe de *Batismo*. Grafite, lápis de cor e folha de ouro sobre papel de algodão. Em seu processo, o trabalho foi recortado por Odete, filha da artista, de 3 anos, e posteriormente restaurado com a técnica *kintsugi*, 2020. 76 x 56 cm. Foto: Rodrigo Souza Leão. Acervo: Propágulo, 2022

Quando Smith (2012) aponta que o campo da curadoria carece de registros que compreendam os diversos momentos pelos quais o pensamento de curadores passa por mutação, é também pela importância que reside, tendo em vista sua dimensão autoral, de que se mapeie seu fluxo criativo. Não é à toa que para o autor o curatorial se aproxima da criatividade artística. Acredito que dar a ver tal percurso de subjetivação, bem como os desejos nele impregnados, contribui para o desmantelamento da frágil noção de *Über-curator*. Por qual motivo este ofício deveria ser o de um narrador que se alimenta da lacuna confessada por artistas sem dar a ver sua própria incompletude? O que se ganha ao publicizar um discurso, pesquisa ou texto curatorial blindado, se tal atividade é tão próxima da dúvida?

Um importante desafio, contudo, é que a produção de conhecimento acerca do campo ainda percebe, recorrentemente, apenas um segmento dentro da situação curatorial. Ou seja: não é pelo fato de que assumo minha errância que tal dado invalida a dimensão de aprendizado, produção de conhecimento e até ensino gerada em minha pesquisa curatorial. Mais que isso, talvez um desafio considerável para o

campo seja o de onde posicionar a dimensão autoral de uma situação curatorial sem que esta ofusque a pesquisa sobre seu produto, sobre a própria profissão ou sobre a própria atividade da curadoria. Enquanto campo ainda em constituição recente, resta o desafio de concatenar os tantos enfoques necessários para que se compreenda uma situação curatorial. Em outras palavras, ainda é difícil visualizar sua infraestrutura.

## 8. CURATORIALIDADE: A INFRAESTRUTURA DO CURATORIAL

Conforme Beatrice von Bismarck (2022, p.8, tradução nossa<sup>62</sup>) o curatorial consiste em um “campo de atividade cultural e saber que está relacionado ao tornar-se público da arte e cultura — como um domínio de prática e significado com suas próprias estruturas, condições, regras e procedimentos”. A fim de descrever o tecido das relações tanto criadas pelo curatorial quanto constituintes do mesmo, a autora apresenta a ideia de “curatorialidade” [*curatoriality*] como sendo um dos quatro termos constituintes<sup>63</sup> do que ela denomina de “a condição curatorial” [*the curatorial condition*].

Seus pensamentos acerca da curatorialidade, entendida como a infraestrutura do curatorial, foram motivados pela observação de que, apesar da diversificação de procedimentos, habilidades e tarefas curatoriais desde a década de 1960, “o foco do discurso [de pesquisadores em curadoria] ainda estava nos esforços para definir o produto “exposição”, a profissão “curador” ou a atividade “curadoria”, e deduzir das propriedades de qualquer um deles as do campo curatorial como um todo” (Bismarck, 2022, p.11, tradução nossa<sup>64</sup>).

“Toda situação curatorial envolve um encontro no interesse do tornar-se público da arte e da cultura”, afirma a autora (2022, p.9, tradução nossa<sup>65</sup>), que enfatiza que situações curatoriais “são sempre moldadas pela presença de convenções, narrativas, discursos e atribuições de valor” (2022, p. 10, tradução nossa<sup>66</sup>), mas que, ainda tendo esse denominador comum, podem ser profundamente diferentes entre si. Desse encontro, são tecidas inter-relações entre participantes humanos e não humanos<sup>67</sup>. Focando-se na curatorialidade,

em vez de colocar em primeiro plano definições parciais da atividade de curadoria, a subjetivação do curador ou o formato de apresentação da exposição, a ênfase deve estar na interação desses fatores. [...] O centro do palco, então, é dado ao tecido relacional transformador, mas também autotransformador, da situação curatorial, suas condições e pré-condições, e

---

<sup>62</sup> “a field of cultural activity and knowledge that relates to the becoming-public of art and culture — as a domain of practice and meaning with its own structures, conditions, rules, and procedures.”

<sup>63</sup> Para além da curatorialidade, no livro “The Curatorial Condition”, publicado pela autora em 2022, também são abordados os conceitos de “constelação”, “transposição” e de “hospitalidade”.

<sup>64</sup> “were prompted by the observation that in spite of the diversification of curatorial procedures, skills, and tasks since the 1960s, the focus of the discourse was still on efforts to define the product ‘exhibition’, the profession ‘curator’, or the activity ‘curating’, and deduce from the properties of any of them the properties of the curatorial field as whole.”

<sup>65</sup> “Every curatorial situation involves a coming-together in the interest of the becoming-public of art and culture.”

<sup>66</sup> “they are always shaped by the presence of conventions, narratives, discourses, and attributions of value”

<sup>67</sup> “As mostras, artistas, curadores, mas também os críticos, designers, arquitetos, equipe institucional, vários destinatários e públicos, mas também os objetos de exibição, ferramentas de mediação, arquitetura, os espaços, locais, informação e discursos.”

as opções de ação que eles oferecem (Bismarck, 2022, p.9, tradução nossa<sup>68</sup>).

Em outros termos, a curatorialidade assume que a atividade, a posição do sujeito e o produto resultante já se relacionam dinamicamente a partir de suas constituições, articulações e funções. Percebo que a condição curatorial, por meio da qual se interliga a curatorialidade às ideias de constelação, de transposição e de hospitalidade, assuntos que serão abordados adiante<sup>69</sup>, atravessa boa parte dos experimentos curatoriais realizados por mim enquanto curador autônomo<sup>70</sup>, e que esses aspectos puderam ser experienciados a fundo a partir do ciclo de pesquisa *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*.

A partir de Bismarck (2022), identifico que é possível que não haja separação entre a ação curatorial e a escrita reflexiva que acontece a partir desta. Ainda que *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém* tenha se iniciado em 2022, permaneço criando-o. Para ela,

escrever sobre uma exposição passada ou presente pode ser entendido como análogo ao procedimento curatorial de transposição. [...] Como consequência dessa compreensão ampliada dos procedimentos de referência e sua dimensão temporal, a escrita histórica sobre estudos de caso curatoriais nem sempre pode ser claramente separada de outras práticas que se referem à produção de exposições e sua história, e tal escrita não pode ser claramente separada da situação curatorial a que se refere (p. 29, tradução nossa<sup>71</sup>).

De acordo com a autora, três parâmetros são fundamentais para o entendimento da ideia de curatorialidade: coletividade, orientação ao público e

---

<sup>68</sup> “rather than foregrounding partial definitions of the activity of curating, the subjectivisation of the curator, or the presentation format of the exhibition, emphasis should be on the interplay of these factors. [...] Center stage, then, is given to the transformative but also self-transforming relational fabric of the curatorial situation, its conditions and preconditions, and the options of action they offer.”

<sup>69</sup> De acordo com Bismarck (2022, p. 28, tradução nossa), “o curatorial é caracterizado por processos transposicionais que geram constelações determinadas pela curatorialidade e que são moldadas situacional, temporal e dinamicamente a partir do dispositivo da hospitalidade.”

<sup>70</sup> No ano de 2023, pude realizar 5 exposições distintas na cidade do Recife, todas em galerias de arte comerciais: *Vou criar o que me aconteceu*, na Christal Galeria, abriu no dia 15 de junho; *Seis Paisagens*, na Galeria Marco Zero, abriu no dia 05 de julho; *Diálogo Fugidio*, com cocuradoria de Ariana Nuala e Steve Coimbra na Garrido Galeria, abriu no dia 29 de agosto; *Lusco-Fusco*, na Garrido Galeria, abriu no dia 26 de outubro; *Arrecifes*, com cocuradoria de Walter Arcela, na Galeria Amparo 60, abriu no dia 20 de novembro. Ainda que os objetivos de exposições comerciais sejam distintos dos que realizo através da Propágulo, acredito ter trabalhado alguns parâmetros da curatorialidade em todas elas, que se mostraram valiosos exercícios curatoriais. Também identifico a curatorialidade enquanto interesse, neste caso não racionalizado, em mostras anteriores a *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, como *Disfarce ou Dissimulação*, na Galeria Esporo, espaço de pesquisa em curadoria e mediação cultural da Propágulo, em 2021, e *Isto é um roçar de mãos?*, com cocuradoria de Ana Gabriella Aires, no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM), em 2022.

<sup>71</sup> “writing about an exhibition past or present can be understood as analogous to the curatorial procedure of transposition. [...] As a consequence of this expanded understanding of referencing procedures and their temporal dimension, historical writing about curatorial case studies cannot always be clearly separated from the other practices that refer to exhibition making and its history, and such writing cannot be clearly separated from the curatorial situation to which it refers.”

temporalidade. Trato de apresentá-los atrelados a diferentes cortes de percepção do ciclo de pesquisa *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*.

## 8.1. COLETIVIDADE

A pesquisadora aponta que uma situação curatorial apenas acontece onde muitos estão envolvidos. Esta afirmação não significa que tal contexto só irrompe em meio a uma multidão de pessoas (sic.), mas da inter-relação entre participantes humanos e não humanos dentro de sua análise.

Antes de ganhar conhecimento sobre o parâmetro da coletividade, e mesmo de *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém* começar a ser formulada, já vinha pensando sobre a ideia de um tecido de relações que se dá de maneira ampliada em uma ação cultural. Tal interesse despontou ao entrar em contato com o termo “interactante”, proposto por Ana Mae Barbosa em busca de um vocábulo que ultrapassasse as limitações contidas nas “designações: o público, o apreciador, o espectador, o consumidor de arte, o receptor, a plateia, o sujeito observante ou os observadores” (2015, p.41). Mas tal termo<sup>72</sup>, assim como tal problema, ainda não preencheria a vastidão de meu desejo de classificar um conjunto que contém a mim e todo tipo de alteridade que se envolve no território transformativo de uma exposição.

Em uma entrevista com a artista Marie Carangi para a sétima edição da revista *Propágulo*<sup>73</sup>, depois desdobrada na exposição *Disfarce ou Dissimulação*, ao descrever o acontecimento de sua videoperformance *Teta Lírica*, ela fizera uso da palavra

---

<sup>72</sup> “Esse termo não vai pegar, nem eu mesma vou conseguir usá-lo até o fim deste artigo; é muito pedante”, confessa Barbosa. Contudo, a autora chama a atenção para o fato de que os termos utilizados até então “colocam os que vão a museus no lugar do *outro* e sugerem obediência e submissão aos valores, às interpretações, aos desígnios e ao poder dos museus”. Barbosa, que usualmente se vale do termo “fruidor” em seus textos, aponta para a urgência por uma designação que demonstre participação dos que buscam ou frequentam os museus na construção de seu próprio conhecimento. Em diálogo com a Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Betânia e Silva, orientadora desta pesquisa, a mesma afirmou pensar sobre o tema “esperador”, que acredito que contribua para a questão apontada por Barbosa. Como verbo transitivo direto, quem espera deseja, conta com, supõe. Como verbo intransitivo, quem espera tem esperança, se encontra na expectativa de algo. Como verbo transitivo indireto, quem espera conta com, tem fé, confia. Esperar pode ainda significar gestar, estar grávido. Em nenhum dos casos o sujeito que espera está à mercê do que lhe acontece. O esperador pode estar imóvel ou em movimento, isso não importa: esperar é situar-se no tempo, nas relações humanas estabelecidas, na fé, no desejo, na memória, no que se sabe. Esperar, portanto, leva em conta o repertório de quem espera. Não esperar algo, surpreender-se, também. O triunfo ou a frustração da expectativa nada mais é do que o diálogo entre o que se espera e o que se concretiza defronte o esperador, e aí possa ser que esteja a substância vital da transformação de uma ação cultural, que pode levá-la em conta ou não, e que pode aprender com ela para transformar-se por meio de uma postura transformista ou transformativa, como aponta Sternfeld (2013) a partir, respectivamente, de Gramsci (1971) e Mörsch (2009). O esperador não é apenas o espectador — quem assiste, quem testemunha —, mas também expectador — quem está na expectativa de algo. O esperador não é, necessariamente, quem esperança, tal qual coloca Paulo Freire (1992), visto que “esperança do verbo esperar não é esperança, é espera. Esperançar é se levantar, esperançar é ir atrás, esperançar é construir, esperançar é não desistir! Esperançar é levar adiante, esperançar é juntar-se com outros para fazer de outro modo”. Também não é o sujeito da experiência, nos termos de Bondía (2002). O esperador não necessariamente tem esperança ou sofre uma experiência pois, o esperador é todo e qualquer sujeito, emancipado ou não, informado ou não.

<sup>73</sup> Entrevista conduzida por Ian Figliuolo, em 2020.

“presença” para abarcar não só quem a filmava, mas nesse caso todo tipo de pessoa transeunte, animal de rua e ventania que viesse a interagir com o acontecimento proposto. O que Carangi evidenciava em sua fala era o fato de que seu trabalho não poderia ser modelado apenas por ela, a artista, mas possuía um grau de maleabilidade frente a uma série de outros fatores que lhes eram exteriores.

Semelhantemente, para Bismarck a situação curatorial não ganha forma exclusivamente através de artistas, trabalhos de arte, instituições ou audiências individualmente. A situação curatorial só ganha forma através da ação combinada entre todos os atores e actantes. Focar na forma<sup>74</sup> das relações, portanto,

possibilita que se veja todos os participantes enquanto eles desenvolvem e mutuamente formam um o outro, entendendo as hierarquias<sup>75</sup>, dependências, privilégios e procedimentos que continuam a determinar a posição do curador, o formato da mostra, o status do mostrado, e tarefas associadas com a curadoria, em função de possibilitar o questionamento, a demolição e a redefinição destes (Bismarck, 2022, p. 15, tradução nossa<sup>76</sup>).

Antes de encontrar tal articulação conceitual nas palavras de Bismarck, esse interesse, que já havia perpassado os encontros com Barbosa e com Carangi, pode ser identificado no texto curatorial de *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*:

---

<sup>74</sup> Uma atenção especial à forma das relações durante uma situação curatorial é dada em minha pesquisa em *Curadoria crítica: apontamentos para um senso comum polêmico*, em que defendo que talvez a forma pela qual a curadoria crítica aconteça seja até mais importante do que o tema político que esta estabelece. Bismarck (2022) aponta para o usual desequilíbrio entre o que é exposto e como se chega ao que é exposto, advogando que a forma através da qual uma curadoria acontece, ou seja, seu tecido de relações, é pelo menos tão importante quanto o que ela busca representar. Contiguamente ao processo de seleção de uma curadoria “a maneira como os vários elementos da situação curatorial são reunidos e conectados em público determina se antigas exclusões, hierarquias e padrões de representação são dissolvidos e recodificados, ou se são perpetuados” (Bismarck, 2022, p. 23, tradução nossa). Conecto tal posição às ideias de Rancière (2012), que aponta que a questão da representação na arte crítica “não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Refere-se ao próprio dispositivo. Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte [...] consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe” (Rancière, 2012, p. 55). Aproximações com os paradigmas de coletividade, orientação ao público e temporalidade podem ser feitas a todo tempo com o pensamento do autor.

<sup>75</sup> Assim como, para Bismarck (2022), as hierarquias, dependências, privilégios e procedimentos que determinam a situação curatorial estão inscritas na relacionalidade da coletividade apontada como constituinte da curatorialidade, em “O curador como o mestre do jogo: acompanhamentos curatoriais coletivos como exercícios agonísticos de pesquisa” examino justamente o caráter centralizador da posição do sujeito curador e suas situações de embate, conflito e confronto, frente à busca por situar sua prática dentro de posições de cumplicidade e diálogo entre os pares com os quais trabalha. Nesse percurso, aproximo a ideia de acompanhamento curatorial coletivo do conceito de consenso conflituoso, de Chantall Mouffe (2015), fazendo então uso da figura do Mestre do Jogo como analogia para a do curador. Assim, aponto para a alternativa de assumir e esmiuçar a fricção causada na relação entre quem habita essa posição de poder simbólico e seus demais pares nesse tipo de pesquisa curatorial. Tal via dialoga diretamente com a atenção à forma das relações que Bismarck propõe, para que se possa questionar, demolir e redefini-las.

<sup>76</sup> “Focusing on forms of relations makes it possible to view all participants as they develop and mutually form one another, to understand the hierarchies, dependencies, privileges, and procedures that continue to determine the subject position of the curator, the exhibition format, the status of the exhibit, and tasks associated with curating, in turn making it possible to question, break down, and redefine them.”

Sobre a beleza o meu pai também explicava: só existe a beleza que se diz. Só existe a beleza se existir interlocutor. A beleza da lagoa é sempre alguém. Porque a beleza da lagoa só acontece porque a posso partilhar. Se não houver ninguém, nem a necessidade de encontrar a beleza existe nem a lagoa será bela. A beleza é sempre alguém, no sentido em que ela se concretiza apenas pela expectativa da reunião com o outro.

(Valter Hugo Mãe, A Desumanização)

E se insistirmos que esta exposição não é a culminância da pesquisa que a atravessa? Defender uma exposição como meio de percurso e não como linha de chegada vai de encontro à expectativa espetacular que aprendemos a ter desse tipo de evento: a exposição deve ser apresentada pronta, em sua arquitetura. Deve também estar certa de seus argumentos, cabendo à curadoria a proeza de transmiti-los ao público. Mudança de ideia, desencontro, equívoco, e todo tipo de pisada em falso, tremida na base e queda de pedestal deve ser vista como fracasso.

Perceber a exposição como a linha tênue que divide o ciclo de vida de uma pesquisa significa situá-la enquanto marco dentro de uma temporalidade maior. O instante da exposição montada pode ser percebido enquanto brevíssimo, se pensarmos nas investigações de cada um dos que nela se envolveram. E também assim será quando, uma vez desmontada, seus experimentos reverberarem à memória dos que nela estiveram.

Mas defender uma exposição como meio de percurso não significa destituí-la de seu lugar de potência. Pelo contrário: neste piscar de olhos, a pesquisa deixa de dizer respeito apenas a quem a gestou, envolvendo novas presenças que com ela possam interagir.

Assumir a brevidade de uma exposição em um ciclo investigativo que avança para os momentos antes e depois do seu período em cartaz, quem sabe, possa deslocá-la para a hipótese de que ela seja apenas um evento do conhecimento em meio a tantos outros dispostos em uma pesquisa maior. Forjando um começo, a exposição **A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém** deriva de um intenso acompanhamento coletivo entre eu, meus colegas da Propágulo, e 11 artistas aqui em reunião. A esse resultado provisório, agora convidamos a equipe gestora, educativa e operacional da Galeria Janete Costa, os públicos que adentrarem em seu espaço e todos os acasos, entidades, seres macro e microscópicos e temperaturas que aqui possam estar.

Uma vez encerrado esse espaço-tempo, seguiremos em acompanhamento a partir do que esta arena nos fará encontrar. Aí sim, em longa digestão dos encontros ocorridos, forjaremos para esta pesquisa um fim.

A verdade é que estamos curiosos para saber o que você pode estar achando disso tudo. Por favor, conte-nos. Temos muito o que aprender. (Moraes, 2022, s/p).

Surpreendo-me ao identificar que as provocações levantadas no texto trazem parâmetros da curatorialidade apontados por Bismarck. A noção de coletividade, desdobrada da insuficiência de termos para dar conta da alteridade que entra em contato com uma exposição de arte está presente quando, em nome da coletividade que se forma por mim, pelos demais colegas da Propágulo e pelos 11 artistas reunidos na mostra, convido “a equipe gestora, educativa e operacional da Galeria Janete Costa, os públicos que adentrarem em seu espaço e todos os acasos, entidades, seres macro e microscópicos e temperaturas que aqui possam estar”.

Uma forma específica de orientação ao público encontra-se explícita através da conclusão do texto, em que escrevo ao leitor “que estamos curiosos para saber<sup>77</sup> o que você pode estar achando disso tudo. Por favor, conte-nos. Temos muito o que aprender”, buscando assumir um discurso transformativo, tal qual proposto por Mörsch (2009), como cita Sternfeld (2013) na mostra, e defendendo o curatorial como uma forma radical de aprendizado.

Por fim, a temporalidade permeia toda a escrita: desde o entendimento de que a mostra é um instante breve dentro de um recorte temporal maior, e que o espaço-tempo de uma exposição de arte, em sua assumida intermitência<sup>78</sup>, ainda se encontra em gestação. Quando busco defender a ideia de uma exposição de arte como meio de percurso, entendendo o que se vê é um resultado provisório, informando que a mesma não se apresenta pronta, levanto a hipótese de que muito ainda pode acontecer dentro desse tecido relacional mutável que é a infraestrutura da condição curatorial.

## 8.2. REVISTAS PROPÁGULO Nº 8.1 E Nº 8.2

Normalmente construída a partir de um editorial que busca pôr em evidência textos de diferentes tipologias sobre artistas e coletivos de arte, a revista Propágulo usualmente consiste em um importante braço dos ciclos de pesquisa realizados por nós, sendo costumeiramente desdobrada em eventos, exposições e ações educativas simultâneas ao seu lançamento. No caso de *A Beleza Lagoa É Sempre Alguém*, oitavo ciclo de pesquisa da Propágulo, tive a ideia de brincar com essa lógica a ponto de que a revista mapeasse o processo de construção da exposição que viria acontecer na Galeria Janete Costa do dia 18 de junho ao dia 28 de agosto de 2022.

Contudo, principalmente a partir da pesquisa que resultara no livro *Entre Curadoria e Mediação Cultural*, que mapeia o momento em que, ainda em contexto de licenciado, fui tanto curador quanto coordenador do educativo e mediador cultural da mostra *Propágulo: fotografia e identidade*, já possuía inscrito em mim a convicção de que um ciclo de pesquisa não se encerra com o acontecimento do rito de passagem que é a abertura de uma exposição.

---

<sup>77</sup> Este ponto dialoga com o que sustento em “Curadoria crítica: apontamentos para um senso comum polêmico”, quando indico que tender ao curatorial não quer dizer eliminar a lógica representativa da curadoria, mas incorporar-se a ela, expressando-a como problemática, nem deixar de lado a imediatez ética, mas performá-la ao avesso, enquanto forma radical de aprendizado. O que aponto como forma radical de aprendizado seria uma das infinitas alternativas possíveis para a curadoria crítica ofuscadas por uma pretensa dicotomia entre a mediação representativa e a imediatez ética sobre as quais disserta Ranciére (2012). Esta lógica de aprendizado também está atrelada à mediação transformativa, a qual aponta Sternfeld (2013), de acordo com Mörsch (2009).

<sup>78</sup> Também no artigo “Curadoria crítica: apontamentos para um senso comum polêmico” caracterizo esse momento de assumida intermitência como sendo uma “comunhão desencontrada”, conceito próximo à ideia de “consenso conflituoso” defendida por Mouffe (2015). Mas, enquanto Mouffe aponta para a democracia como um permanente consenso conflituoso, ofereço para a ideia de comunhão desencontrada como um momento efêmero de exercício democrático — neste caso, um acompanhamento curatorial coletivo.

Estar atento a esses relatos, também enquanto coordenador do educativo e mediador da ação, 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 ao 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? [...] Fui entendendo que, para além das indicações de um texto curatorial, para além da minha intimidade 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 (Moraes; Silva, 2021, p. 99–101).

Também coleciono relatos de pares cujos discursos, performances, artigos ou trabalhos de conclusão de curso, todos dados de extrema potência para uma pesquisa curatorial, foram escanteados, desacreditados ou até apropriados dentro do que se constroi no regime de visibilidade de uma pesquisa como essa. Quantos catálogos de exposições trazem o relato dos educadores em suas páginas? Por que motivo seus repertórios são costumeiramente postos de lado?

Já é antigo o debate sobre o pouco protagonismo que têm os setores educativos em ações de arte. Ou a instrumentalização destes dentro do panorama, transformando-os em guias, portadores de discursos afirmativos e reprodutores para o grande público e o público especializado, como se fossem médiuns capazes de receber o espírito do discurso curatorial, dos curadores, das instituições, dos artistas, das obras, das secretarias de cultura, dos patrocinadores, de todos, menos de si.

a mediação da arte não é, e nunca foi, (só) sobre obras de arte e processos autorreferentes do campo da arte, mas sobre tomar partido das coisas. Ou seja, agir politicamente e produzir conhecimento; conhecimento este que é irregular, enviesado, social, político, cultural, e, em alguma medida, também estético e/ou artístico. E, sendo assim, os mediadores não são, portanto, agentes passivos a serviço da instituição, mas o que há de mais político (e desejosamente democrático) dentro da instituição, responsáveis pelo debate direto com os públicos. Logo, eles formam, ao mesmo tempo, um coletivo e um sentido de coletividade dentro da instituição. Eles são a instância mais extrainstitucional no organismo institucional — ou a oportunidade que as instituições têm de aprenderem a ser espaços, realmente, públicos (Hoff, 2018, p.168).

Assim como todos os seres humanos que entram em contato com uma pesquisa curatorial, o educador também é um esperador cujo repertório está constantemente sendo friccionado pelos encontros que são gerados com os públicos que entram em contato com a mesma. Os educadores são um grupo grande, se comparado a quantos em cada instituição desempenham a mesma função, e portanto fazem com que tal setor usualmente seja uma coletividade de formações, gêneros, etnias, sexualidades, classes e locais de moradia heterogênea. O triunfo ou a frustração da expectativa de um educador, enfim, seu aprendizado, indicado por meio de seus relatos, são fontes de pesquisa importantíssimas. Valorizá-las ou não diz sobre o tipo de transformação que visa uma instituição, ou seja, se defronte suas

sugestões e causos a ação cultural e a instituição mudará através de um transformismo ou de um transformativismo, como aponta Sternfeld (2013) a partir, respectivamente, de Gramsci (1971) e Mörsch (2009). Em outras palavras, se através do que se aprende com esse corpo coletivo a instituição, a situação curatorial, o discurso artístico, etc, ao detectar um ponto cego<sup>79</sup>, se transforma para evidenciá-lo em sua insolvabilidade, suturando-o<sup>80</sup> à pesquisa curatorial, ou para sofisticar mais ainda suas opressões.

Imbuído dessa consciência, e entendendo que a forma através da qual uma curadoria acontece, ou seja, seu tecido de relações, é pelo menos tão importante quanto o que ela busca representar e *que A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém* traz um olhar atento para a instrumentalização do outro dentro do que se faz em uma ação cultural, ou de alteridades na constituição de indivíduos, parecia coerente que a investigação proposta estivesse acordada para esse corpo específico de pesquisadores que passariam a investigar junto conosco.

Contudo, sempre fizera sentido que a data de abertura das mostras da Propágulo também coincidissem com o lançamento de suas respectivas revistas. Eventos culturais esporádicos da cidade do Recife, contabilizam-se cerca de 500 pessoas em média nas suas aberturas de exposição. E parte da afetividade que se encontra dentro dessas situações é o fato de que o público possa adquirir suas revistas e, em temporalidades outras, ler sobre os artistas com os quais entraram em contato nas mostras.

Os desejos pareciam contraditórios: como não abandonar a alegria de ver centenas de visitantes com a revista que espelha seu ciclo de pesquisa debaixo do braço (e que nesse caso seria o próprio catálogo da exposição em questão) se uma parte significativa de sua investigação ainda estaria por se fazer?

---

<sup>79</sup> Para a curadora Doreen Mende (2013), embora todos os seres humanos possuam um ponto cego, eles não são idênticos e, logo, não há unidade em subjetividades ladeadas. De acordo com ela, esses pontos cegos são como uma palavra que escapa, a listra preta entre frames de uma película, o espaço em branco entre as letras, o silêncio entre o que se verbaliza. Não cabe representação para esse instante de hiato, ele não pode ser reificado. “Em outras palavras, esse momento de cegueira detecta e perturba as condições em que o significado emerge” (Mende, 2013, p.106, tradução minha). Os pontos de vista apresentados pelo corpo educativo são, com recorrência, abissalmente distintos dos que têm os demais participantes de uma situação curatorial, até pelo fato desse ser “a instância mais extrainstitucional no organismo institucional — ou a oportunidade que as instituições têm de aprenderem a ser espaços, realmente, públicos” (Hoff, 2018, p.168).

<sup>80</sup> Em “Pressupostos outros a partir do curatorial: curadoria enquanto catalisador ativo” concluo que “faz-se necessário assumir o encontro com o outro e publicizá-lo em sua desarmonia. Assim, através dessa comunhão desencontrada, é que se pode forjar um fim mais ou menos satisfatório de uma pesquisa multivocal. Adotar o curatorial enquanto metodologia de pesquisa é interessar-se em tudo que possa desestabilizar as hipóteses levantadas ao longo da montagem do palco — seja lá esse palco qual for” (2022, p.10). Tal ideia é ainda mais desenvolvida em *O curador como o mestre do jogo: acompanhamentos curatoriais coletivos como exercícios agonísticos de pesquisa* em que aponto que “Suturar verdadeiramente o curatorial à curadoria pode estar justamente na forma como se usa as suas próprias linguagens para admitir nela a presença recalcada de uma matéria viral e instável, por vezes tomada por aprendizados ferinos, irregulares e corrosivos” (2023, p. 6).

### 8.2.1. Revista Propágulo Nº 8.1

A solução foi biparti-la, e desse gesto surgiu a noção de exposição de arte como meio de percurso, a qual abordo no texto curatorial da mostra. Em junho de 2022 foi lançada, junto à abertura da exposição *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, a revista Nº 8.1 da Propágulo. Suas 68 páginas são subdivididas em três cadernos, correspondentes a diferentes datas de acompanhamento curatorial coletivo que realizei com os 11 artistas em imersão no ciclo.

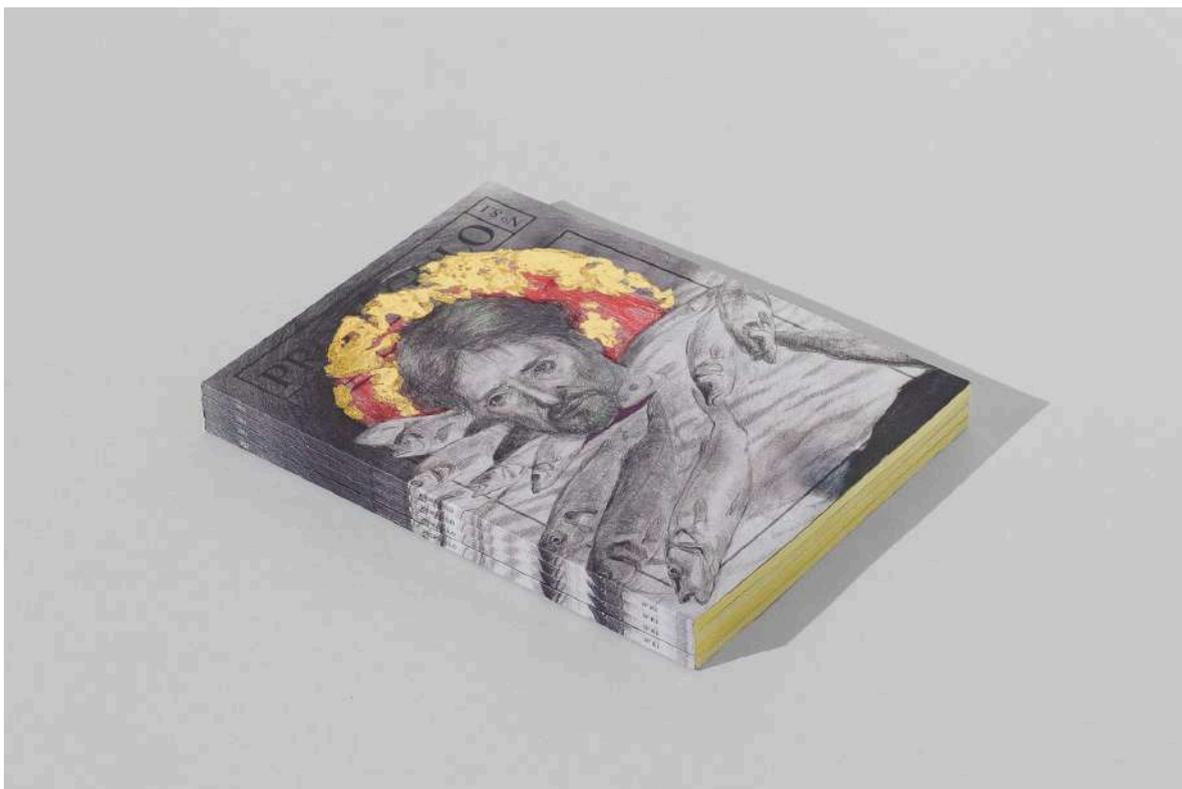


Imagem 25. Capa da revista Propágulo Nº8.1. Foto: Nino Andres. Acervo: Propágulo, 2022

Como educador que tem predileção pelo formato de roda de conversa para uma aula, não consigo apontar qualquer diferença dentro dos objetivos, métodos, resultados e avaliações entre a minha forma de dar aula e a minha forma de realizar um acompanhamento curatorial coletivo, visto que em ambas as atividades ocupo um lugar análogo ao do Mestre do Jogo, ideia que já foi desenvolvida anteriormente. Para Pécora (2019), a aula, esse contexto em que se organiza publicamente um discurso, necessariamente implica a construção de um diálogo efetivo, um jogo de convivência social em que se formulam

teorias de passagem, com as quais você lida com questões que admitem olhares diversos, fazendo-as circular entre vários campos do pensamento. A aula é o lugar em que você é confrontado, com interlocuções diversas, situações diferentes de aprendizado, maneiras diferentes de conceber uma questão ou ver um objeto, e é desse confronto de diferenças que nascem as melhores hipóteses sobre a questão. (Pécora, 2019, p.22–23)

Faço minhas as palavras do autor para caracterizar os encontros que transcorreram no ciclo de pesquisa *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém* e que foram parar na revista Propágulo Nº 8.1. Através deles, criou-se uma comunhão desencontrada entre mim e os artistas Anti Ribeiro, Bisoro, Clara Simas, Luana Andrade<sup>81</sup>, Marcela Dias, Marina Soares, matheusa dos santos, Nara Gual, Rayellen Alves, Tácio Russo e Tatiana Mões.

Durante as reuniões (que, inclusive, eram virtuais, conectando Andrade e Mões, situadas na Cidade do Porto, em Portugal), pus em prática uma metodologia simples: no acompanhamento curatorial coletivo realizado em 9 de março de 2022, que corresponde ao primeiro caderno da revista, solicitei a cada artista que se apresentasse. Ao longo das falas, ia tomando notas, relacionando-as. O segundo caderno registra os encontros realizados nos dias 16 e 17 de março, em que trouxe uma pergunta para cada participante a partir de suas apresentações anteriormente formuladas. Já no terceiro encontro, que se passou em 23 de março, correspondente ao último caderno desta edição, solicitei que quatro duplas e um trio de artistas conversassem previamente e formulassem perguntas um para o outro, e depois relatassem para a coletividade como foi tal processo. Os pequenos grupos foram criados justamente a partir do que pude aprender com os artistas nos encontros anteriores que, por sinal, duraram cerca de quatro horas cada.

Dentro dessa abordagem, meu objetivo era o de estimular o diálogo em uma coletividade contingente, idêntico ao que brota da intimidade entre pares em sala de aula. Busquei estar em um estado de atenção pois sabia que dos assuntos ali tratados iam se desenvolver linhas de força importantes para a exposição e sua pesquisa subsequente, ou mesmo para uma melhor compreensão acerca do processo de criação, das poéticas e das obras de cada artista reunido. No diálogo que foi se estabelecendo no acompanhamento curatorial coletivo, e isso pode ser conferido na leitura da revista Propágulo Nº 8.1, a minha presença enquanto mediador que instiga as falas vai se tornando progressivamente escassa: ao fim da revista, os artistas passam a sustentar o processo de interlocução, estabelecendo transposições importantes entre seus repertórios e os dos que os rodeiam.

---

<sup>81</sup> Em março de 2024, será lançado o livro “Cento e poucas notas introdutórias à Artista-turista”, com autoria de Luana Andrade, editado pelo Propágulo, decorrente do contato iniciado com a artista no ciclo de pesquisa *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*.



Imagem 26. Miolo da revista Propágulo N°8.1. Foto: Nino Andres. Acervo: Propágulo, 2022

A primeira vez que isso aconteceu no ciclo foi no segundo encontro quando, na fala de Marcela Dias, a artista falou que

Estou tentando abraçar isso que Nara também estava comentando um pouco: esse acaso na minha prática. Percebo que se torna mais prazeroso, e eu estou em busca desse prazer também na prática, de gostar do processo de pintura. Quando você transforma o erro numa identidade do seu trabalho (do meu trabalho), você conquista liberdade para a experimentação (Dias, 2022, p.36).

A conexão de Marcela havia sido feita a partir de uma fala em que Nara Gual, outra artista em acompanhamento, falara que

Gosto da imagem da tangente do tempo, que toca algo que está acontecendo e que continua, e aí se abrem várias possibilidades. Nesse encontro tudo vai se modificando, pela tua vontade, a despeito da tua vontade, a despeito do acaso. Me interessa no acaso e em como ele interfere nas coisas que você pensa que faz, e na sua própria memória (Gual, 2022, p.36).

Logo em seguida, em meio à sua fala, a artista Tatiana Mões comentou<sup>82</sup> o depoimento de Marcela, que já se relacionava com o de Nara.

Eu queria falar aqui com Marcela sobre o acaso, porque... Vou até mostrar para vocês, posso mostrar, né? Licença. Eu tava fazendo esse desenho e a minha filha entrou aqui no meu ateliê e cortou ele todo. E eu, na hora, assim, fiquei chateada, tadinha, toda orgulhosa... “Olha mamãe!” querendo mostrar que cortou o papel grande e tal. Mas agora eu percebo que tenho uma

<sup>82</sup> Este mesmo trecho é tratado no capítulo 7.

possibilidade de deixá-lo ainda mais interessante que antes. Essa solução, esse acaso que aconteceu, vai torná-lo ainda mais rico, com mais símbolos do que antes. Então às vezes essa poética, esses desastres, são muito bem-vindos (Móes, 2022, p.38).



Imagem 27. Miolo da revista Propágulo N°8.1. Foto: Nino Andres. Acervo: Propágulo, 2022

A revista Propágulo N° 8.1, portanto, consiste em um documento sobre processos de criação, pois dá a ver dúvidas, ideias para obras e expectativas para o importante laboratório que é uma exposição de arte. É uma chance para que o público possa entrar em contato com a obra de arte *in statu nascendi*, com uma outra temporalidade, ainda desvinculada das amarras que envolvem trazê-la para a concretude de sua realização. É, portanto, um exemplo de material que examina geneticamente a criação das obras, bem como valoriza o discurso entre seus autores. Tal qual aponta Salles (2008, p.21), valendo-se das pegadas do processo criativo, a revista se apresenta como uma “forma de se aproximar do ato criador e, assim, conhecer melhor os mecanismos construtores das obras artísticas.” É também uma falha dentro do que deveria ser um catálogo: praticamente não apresenta registros das obras expostas (visto que poucos artistas já a tinham realizado), não traz texto curatorial e não traz vista da exposição. É um corpo estranho ao espetáculo da mostra, e que situa o leitor de sua incompletude desde o seu editorial:

A partir de que ponto uma exposição de arte pode ser cartografada? Durante seu ciclo de vida, que dados são produzidos? Quais deles normalmente são legitimados? Quais ganham maior perenidade em nossa memória?

É possível elaborar um meio-termo entre revista periódica e catálogo de exposição? Deve um catálogo vir no início ou no fim de uma mostra? Pode uma revista subverter sua periodicidade?

Até que ponto estaremos aderidos ao propósito de mostrar esse percurso, invariavelmente editado? Quais riscos envolvem dar acesso às nossas dúvidas, inconsistências e lacunas dentro do que muitas vezes é tido como espetáculo?

Nesta nova virada editorial, compartilharemos investigações dispostas no espaço-tempo da exposição “A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém”, em cartaz na Galeria Janete Costa do dia 18 de junho de 2022 até o dia 28 de agosto do mesmo ano. Após a seleção do grupo de artistas, demos início a um período de acompanhamento coletivo. Desse momento em diante, assumimos que o mote da exposição se transformaria e que, a partir da escuta das falas de cada artista envolvido, recalculáramos nossas rotas, redesenhando as regras desse jogo cacofônico. É este diálogo prolongado que consta na Propágulo Nº 8.1.

Mas a exposição não termina por aí e nessa partida ainda entrarão outros jogadores. Aliás, até a página 64 desta publicação você percorrerá o que alguns podem ver como prelúdio da coisa propriamente dita, e este período está prenhe de incertezas e potência. Outros encontros virão e novos pontos de desencontro serão criados. A revista segue sendo escrita. (Moraes, 2022, p.3)

Enquanto na revista Nº 8.1 é possível perceber uma coletividade formada basicamente por nós, da Propágulo, e os artistas em imersão, uma vez que a exposição foi montada e aberta, tudo se reconfigurou: no lugar dos artistas, passei a lidar com os trabalhos de arte. As camadas de relação dentro de uma instituição cultural municipal passaram a entrar em jogo. Gestão e serviços, junto com os educadores, viraram uma realidade.

Cerca de um mês e meio antes de abrir a exposição, estive também me reunindo com o grupo de educadores da Galeria Janete Costa a fim de repassá-los sobre o processo investigativo que vinha sendo mapeado para a exposição, as especificidades de cada obra e as burocracias e imprevistos enfrentados. Deixei-os a par de que o que vinha sendo construído movimentava uma investigação de autoria borrada: tratava-se da leitura de cada artista, da Propágulo enquanto instituição independente, de Rodrigo Souza Leão e Heitor Moreira, que dividem comigo a invenção diária que é fazê-la, de Marianna Melo e Sofia Moreira como expógrafas e minha, como curador que traz consigo um recorte de leitura dentro do que é pesquisado. Mas também deixei explícito que, uma vez meu texto estando adesivado na parede e cada obra instalada, o poder que eles teriam era significativo: podiam discordar, acrescentar ou reproduzir nossos posicionamentos. Poderiam torcer as leituras de cada trabalho a partir de seus repertórios e interpretações. Explicitiei que esse lugar de quem convida para o dissenso não deixa de ser contraditório e autorreferente: se eu autorizo a autonomia, também enfatizo meu lugar de dominação frente os educadores. Também deixei claro que, após a realização da exposição, uma outra edição, mapeando a exposição aberta, seria publicada.



Imagem 28. Detalhe da capa da revista Propágulo N°8.1. Foto: Nino Andres. Acervo: Propágulo, 2022

### 8.2.2. Revista Propágulo N° 8.2

Em julho de 2023 foi lançada a revista N° 8.2 da Propágulo. Enquanto a revista N° 8.1 tinha sua última página marcada pelo número 68, esta assume uma continuidade ao começar com a paginação 69<sup>83</sup>. Sua redação compreende um período intenso que é o da montagem, abertura, manutenção, encerramento e digestão<sup>84</sup> da situação curatorial *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*.

Registros fotográficos de todos os trabalhos instalados na mostra constam no Caderno 4. Imaginando um leitor que emenda as leituras de uma revista na outra, faz-se possível identificar algumas vontades expressas nos depoimentos dos artistas que foram descontinuadas, ou que se metamorfosearam. Também é possível perceber trabalhos que maturaram, avançaram ou (literalmente) fermentaram desde o dia em que a mostra foi aberta até seu encerramento<sup>85</sup>.

O Caderno 5 traz três entrevistas realizadas pelo educativo da Galeria Janete Costa com as artistas matheusa dos santos, Nara Gual e Marcela Dias. Inicialmente, minha ideia para este caderno era entrevistar o grupo de mediadores, formando um

<sup>83</sup> Sugestão da artista Clara Moreira.

<sup>84</sup> Estas sempre provisórias. Se a escrita sobre uma situação curatorial se confunde com a mesma, a escrita sobre a escrita sobre uma situação curatorial, como é o caso desta pesquisa, também. Seria esta a Propágulo N° 8.3?

<sup>85</sup> Como Meu Pai Morreu 3 Vezes, de Clara Simas, Onde Habitam os Mistérios, de Marina Soares, e Rói, de Nara Gual.

dossiê que se assemelhasse ao formato estabelecido pela revista Nº 8.1, em que realizei o acompanhamento curatorial com os artistas da mostra. Contudo, a iniciativa dos educadores de propor entrevistas gravadas com artistas cujas obras se mostravam as mais desafiadoras de serem mediadas tornou-se algo imediatamente valioso. Ademais, seguir comprometido com o que imaginei ser a forma ideal de preencher a revista seria instrumentalizar a inclusão desse corpo coletivo. Sobre tal ponto, escrevi no Caderno 6, na nota de número 4:

De acordo com uma das educadoras da Galeria Janete Costa, fui o primeiro curador a realizar um acompanhamento anterior à mostra que entraria em cartaz com o grupo. Cerca de um mês e meio antes de “A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém” ser proposta ao público, estive me reunindo com Alexandre Vitor, Francival Pereira, Igor Souza, Ruana Mendes e Maya Amapô para dividir com eles o processo de pesquisa e produção da mostra que eles mediarão em breve. A ideia inicial, para a Propágulo 8.2, seria entrevistá-los, registrando seus depoimentos a partir de interações significativas com os visitantes, mas os educadores optaram por entrevistar alguns artistas da mostra, a fim de aprenderem acerca de suas poéticas, qualificando suas mediações. Essas entrevistas foram propostas ao editorial da revista. Como não fazer essa mudança de rota? (Moraes, 2022, p.130).

O resultado deste caderno é um trio de entrevistas em que é possível conhecer em detalhes o que esteve exposto na mostra, bem como registrar momentos efêmeros que atravessaram *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém: Lanchão*, de Matheusa dos Santos, consistiu em uma escultura efêmera na noite de abertura da mostra; *Rói*, de Nara Gual, evidenciava a temporalidade da exposição, e Marcela Dias realizara, em um dia em que a mostra estava aberta, uma série de pequenos desenhos — alguns escondidos até hoje — nas paredes na Galeria.

Por fim, no Caderno 6, intitulado de Imprevistos, busquei dar conta “da vontade de publicar algumas pequenas descobertas e grandes entraves na produção da exposição” (Moraes, 2022), aproximando-se ao formato e ao conjunto de interesses que habita esta pesquisa.

Em um dos estudos de caso que traz ao abordar a condição curatorial, Bismarck (2022) apresenta a mostra *Anti-Illusion: Procedures/Materials* (Anti-Ilusão: Procedimentos/Materiais), que aconteceu no Whitney Museum em Nova Iorque em 1969, cujas duas primeiras páginas de seu catálogo apresentam 36 fotografias do artista Keith Sonnier instalando seu trabalho no espaço. De cliques detalhados de suas mãos a vistas da parede inteira, as fotografias traçam diferentes maneiras pelas quais o artista lida com seus materiais.

Uma das fotos que mostra Sonnier puxando a folha à sua frente, desaparecendo atrás dela, também está na capa do catálogo. Em vez de uma obra como vista na exposição, a capa apresenta um momento no processo de sua confecção — um momento em que o artista está envolvido na atividade, tornando-se um com a obra. A seleção de imagens não é dominada nem pelo artista nem pela obra acabada, concentrando-se antes na atividade pela qual

o material se tornou uma exposição artística (Bismarck, 2022, p. 47, tradução nossa<sup>86</sup>).

De acordo com a autora, essa inserção introduz o mote de toda a publicação, que mostra os 23 artistas envolvidos trabalhando, ou então seus trabalhos em processo, dado que reflete o impulso curatorial da mostra: um anti-ilusionismo que atravessa as relações entre as partes que compõem o todo, os trabalhos mostrados e seus vários estágios de conclusão, bem como os artistas, curadores e espectadores. Convidados por Marcia Tucker e James Monte, os artistas fizeram principalmente novos trabalhos que duraram apenas o período em que a mostra esteve em cartaz, havendo inclusive cinco eventos performativos abertos ao público.

De acordo com a autora, o experimento é representativo dentre diversos outros que propuseram exposições como um espaço de produção onde trabalhos foram feitos especificamente para o contexto. De forma explícita, *Anti-Ilusion: Procedures/Materials* operou na qualidade de um trabalho constituído como uma “constelação dinâmica de todos os envolvidos (pessoas, coisas, espaços, tempos discursos)” (Bismarck, 2022, p. 48, tradução nossa<sup>87</sup>). E foi sublinhando a processualidade inerente aos trabalhos que esta trouxe com nitidez a temporalidade inerente à mostra. O que estava sendo exposto e a exposição ganharam qualidades performativas.

Ao apresentar a exposição como um meio por direito próprio, juntamente com os do teatro, do cinema, da dança e da performance, “Anti-Ilusion” demonstrou assim o desafio colocado às exposições desde a dissolução dos limites da arte em 1960. Esta estrutura espaço-temporal foi então ampliada pelo catálogo com foco na ação, ampliando o quadro da representação pública para incluir um momento anterior à sua abertura, documentando o processo de realização das exposições (Bismarck, 2022, p. 54, tradução nossa<sup>88</sup>).

Para Bismarck (2022), o catálogo da mostra ganha autonomia da própria mostra, definindo a si como um espaço de performance, trazendo uma temporalidade só sua, pois

estende a exposição para além do seu percurso museológico, tanto antes da inauguração quanto como documento sobrevivente das atividades ocorridas, após o término da mostra. [...] Neste arranjo cinematográfico de sequências de imagens, o catálogo também evoca a qualidade processual do trabalho que se perde em grande parte em sua apresentação real no espaço

---

<sup>86</sup> “One of the pictures that show Sonnier pulling the sheet in front of him, disappearing behind it, is also on the front of the catalogue. Rather than a work as seen in the exhibition, the cover presents a moment in the process of its making — a moment in which the artist is activity involved, becoming one with the work. The selection of images is dominated neither by the artist nor by the finished work, focusing instead on the activity by which the material became an artistic exhibit.”

<sup>87</sup> “a dynamic constellation of all those involved (people, things, spaces, times, discourses).”

<sup>88</sup> “By showcasing the exhibition as a medium in its own right, alongside those of theater, film, dance, and performance, “Anti-Ilusion” thus demonstrated the challenge posed to exhibitions since the 1960 dissolution of the limits of art. This spatiotemporal structure was then further expanded by the catalogue with its focus on action, stretching the frame of the public representation to include a time before its opening by documenting the process of making the exhibits”

expositivo. Com a sua estrutura narrativa, o livro cria assim um local paralelo cuja sequência de imagens, com início e fim, sugere uma linearidade que foi evitada pela exposição no quarto andar do Whitney. Finalmente, as fotografias de Fiores transmitem um momento histórico e duradouro de repetição e reencenação, referindo-se à tradição pictórica do “artista trabalhando”, capturando poses de fazer arte e exibir arte em igual medida (Bismarck, 2022, p. 59, tradução nossa<sup>89</sup>).

Assim, dentro do apontado hibridismo, referenciando-se à exposição mas também estendendo-a, tal catálogo expressa o status do meio impresso e da própria publicidade dos anos 60, algo que também fora explorado por artistas da época. Não se trata de uma apresentação, e tampouco de um meio auxiliar utilizado para performar a reivindicação dos formatos processuais da mostra. No lugar disso, para Bismarck (2022), junto da exposição e dos eventos de sua programação, o catálogo é parte de uma situação de apresentação tripartida que utiliza diferentes formas de temporalização evidente, para exibir seus próprios atos de exibição e autoexibição.

O resultado de *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, portanto, é uma heterocronicidade gerada pela interligação entre espaço expositivo museal, programação de eventos teatrais e meio impresso documental, revelando os ditames e restrições da instituição, seus giros, transformações e borrões nos papéis convencionais envolvidos. Desafiando as convenções expositivas, mostras a exemplo desta questionaram as condições e opções que moldam suas habilidades de apresentar algo e, também, apresentar a si mesmas. “Desta forma, a temporalização da arte corresponde não apenas ao modo performativo inerente às exposições, mas também às reações específicas do tempo do meio expositivo que têm paralelos com abordagens sensíveis ao contexto e críticas ao contexto na arte.” (Bismarck, 2022, p. 61, tradução nossa<sup>90</sup>)

Consigo identificar várias semelhanças entre o que a autora aponta e o que percebi que fiz a partir da bipartição da revista Propágulo Nº 8. Dividindo-a, contudo, é possível compartilhar uma secção importante da publicação que medie a própria falta de domínio de nossa coletividade com o que virá acontecer no futuro. Não há, na revista Propágulo Nº 8.1, ciência do que será futuramente narrado, visto que sequer sabíamos, até então, se conseguiríamos<sup>91</sup> publicar seu par um ano depois.

---

<sup>89</sup> “it extends the exhibition beyond its museum run to the time both before the opening and, as a surviving document of the activities that occurred, after the show was over. [...] In this filmlike arrangement of image sequences, the catalogue also evokes the processual quality of the work that is largely lost in their actual presentation in the exhibition space. With its narrative structure, the book thus creates a parallel location whose sequencing of images, with a beginning and end, suggests a linearity that was avoided by the exhibition on the fourth floor of the Whitney. Finally, Fiores's photographs convey a historical, lasting moment of repetition and restaging by referring to the pictorial tradition of “the artists at work”, capturing poses of art making and art exhibiting in equal measure.”

<sup>90</sup> “In this way, the temporalization of art corresponds not only with the performative mode that is inherent to exhibitions, but also with time-specific reactions of the exhibition medium that have parallels with context-sensitive and context critical approaches in art.”

<sup>91</sup> A mostra *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, bem como a revista Propágulo Nº 8.1, foram realizadas através do fomento do Fundo Pernambucano de Cultura - Funcultura. Quando não através de fomentos públicos, desde a edição de número 2 da revista recorremos ao apoio gráfico da Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), editora brasileira vinculada à Secretaria da Casa Civil do governo do estado de Pernambuco. Através desse importante apoio foram impressas as revistas de número 2, 3 e 4, bem como o livro *Entre Curadoria e Mediação Cultural*. Infelizmente, com a mudança

A revista Propágulo Nº 8, enquanto conjunto, tanto se referencia à exposição como também a estende — assim como a exposição, por sua vez, também é devedora do ciclo de pesquisa vivido, alargando-o. Como aponta Bismarck, publicação, exposição e programação de evento público são uma estrutura tripartida de uma situação curatorial que as atravessa, e cada uma delas guarda seus potenciais e limitações próprias. A revista parte de um momento anterior à sua mostra, explorando geneticamente a produção de 11 artistas, estende-se ao seu momento de palco, examina descobertas exercidas pelos educadores, por nós e pelos visitantes, e se projeta para o futuro como documento sobrevivente.

A afinidade de exposições de arte com a processualidade tende a ser menor do que as de uma publicação. Logo, a revista equilibra a espetacularização que emana de um evento como esse. Para During (p. 31, 2011, tradução nossa<sup>92</sup>), o arquivo é mais um dos paradigmas da atividade da curadoria, e através desse ponto de vista “a exposição deve constituir-se como arquivo próprio, integrando no seu dispositivo, como engrenagens tão importantes como as próprias obras, as performances, oficinas e conferências associadas, mas também, claro, a documentação, os catálogos<sup>93</sup>.”

Ademais, a dupla de publicações também repete e reencena a mostra, atrelando-se a uma tradição pictórica que registra o exhibir arte. Acredito que, dentro de uma história das exposições escassa, como é o caso das mostras brasileiras, nordestinas, pernambucanas, recifenses, proporcionar para gerações futuras de pesquisadores o acesso à montagem e à expografia é contribuir para que o campo não seja pautado em descobertas inéditas semelhantes a experimentos já feitos, porém não documentados. Nesse sentido, a revista tanto se afilia, por fim, a características tradicionais de um catálogo de exposição, quanto rompe com este, apresentando (e dando maior destaque) a muito do que normalmente é aparado na forma hegemônica de se narrar esse tipo de evento do conhecimento. Percebo que o curatorial não é uma escolha entre pólos opostos, sobre recorrer ou não ao espetáculo, é muito mais uma atenção para a aderência da maneira que se chega até o que se busca representar, à infraestrutura do mostrado. A revista Propágulo Nº 8.1 e Nº 8.2 se prestam a esse entendimento.

### 8.3. ORIENTAÇÃO PARA O PÚBLICO E TEMPORALIDADE

---

na política no Governo de Pernambuco, o apoio gráfico da CEPE foi cortado não só para a Propágulo, como para todos os projetos culturais que já desfrutavam de uma relação de parceria com a instituição. Não somente, em um semestre a CEPE deixou de ter preços competitivos, praticamente duplicando o orçamento de seus serviços. Desde a segunda edição da Propágulo, o número 8.2 foi o primeiro a ter a impressão inteiramente financiada por nós, que já custeamos toda a sua redação, produção executiva, editoração e projeto gráfico.

<sup>92</sup> “l'exposition doit se constituer comme sa propre archive, en intégrant à son dispositif, comme des rouages aussi importants que les œuvres elles-mêmes, les performances, workshops et conférences associés, mais aussi, bien sûr, la documentation, les catalogues.”

<sup>93</sup> Tal apontamento do autor evidencia que fazer curadoria não é sinônimo de realizar exposições, mas que o fazer exposições está contido dentro de uma miríade de gestos possíveis de serem empregados em um complexo ciclo de pesquisa, dado que também percebo em minha cotidianidade.

Segundo parâmetro da curatorialidade, para Bismarck (2022) a orientação em direção ao tornar-se público está inscrita na específica relacionalidade do curatorial. Por isso a exposição (e por extensão outros formatos como livros, convites, performances) ocupa um papel chave para a arte aparecer como arte. Uma mostra estabelece relações públicas em que do

ponto de vista sociológico, as obras de arte funcionam como 'mídias sociais' que são produzidas para os espectadores. O que se torna público nas e através das exposições não se limita apenas à arte, mas também inclui (para sublinhar isto mais uma vez) elementos com estatutos diversos — como artefatos, várias ferramentas de exibição e cenários arquitetônicos ou urbanos. Esses componentes auxiliam na apresentação das exposições, mas também aparecem por si sós e atuam como módulos narrativos. [...] Todos os participantes humanos e não humanos se reúnem e reúnem outros ao seu redor em público, acrescentando mais círculos de recepção como componentes integrantes do contexto curatorial. Eles criam uma experiência estética, ao mesmo tempo em que fazem com que os participantes adicionais se tornem seu público no sentido de uma 'res publica' latouriana. Todos os envolvidos constituem um conjunto que pode ser entendido como social num sentido ampliado, reunindo-se para processos de negociação, mas também para processos de proclamação, demonstração ou argumentação (Bismarck, 2022, p.16, tradução nossa<sup>94</sup>).

Essa comunhão específica também possui uma temporalidade específica. Para a autora, os participantes e as relações entre eles se caracterizam por processos de tornar-se e de desaparecer, fases de estar visível e de invisibilidade.

Para começar, isto significa que as situações curatoriais absorvem as condições físicas, midiáticas e materiais específicas que determinam a sua estabilidade, flexibilidade, mobilidade e efemeridade. Além disso, o próprio conjunto curatorial é caracterizado por ritmos, tempos, processos e pontos de corte nos quais se inscrevem, por exemplo, convenções institucionais, modos de apresentação, horários de funcionamento, tempo de permanência e movimentos, além das qualidades temporais dos participantes individuais (Bismarck, 2022, p.16, tradução nossa<sup>95</sup>).

A temporalidade, nesse sentido, seria o terceiro parâmetro da curatorialidade, conectada com uma característica de movimento duplo e montagem de um lado, e orientação ao público, de outro. Para Bismarck (2022), o curatorial situa participantes,

---

<sup>94</sup> "from a sociological viewpoint, artworks function as 'social media' that are produced for viewers. What becomes public in and through exhibitions is not limited to art alone, but also includes (to stress this once more) elements with diverse statuses — such as artifacts, various display tools, and architectural or urban settings. These components assist in the presentation of the exhibits, but also appear in their own right and act as narrative modules. [...] All human and nonhuman participants come together and gather others around them in public, adding further circles of reception as integral components of the curatorial context. They create an aesthetic experience, just as they cause the additional participants to become their public in the sense of a Latourian 'res publica'. All those involved constitute an ensemble that can be understood as social in an expanded sense, coming together for processes of negotiation, but also for processes of proclamation, demonstration or argumentation."

<sup>95</sup> "To start with, this means that curatorial situations absorb the specific physical, media and material conditions that determine their stability, flexibility, mobility and ephemerality. Moreover, the curatorial ensemble itself is characterized by rhythms, timings, processes and cut-off points within which are inscribed, for example, institutional conventions, modes of presentation, opening hours, length of stay, and movements, in addition to the temporal qualities of the individual participants."

suas relações e o tecido relacional que eles constroem em uma dinâmica espaço temporal, que por sua vez gera sua própria historicidade, processualidade e abertura.

Nessa dinâmica, as relações estabelecidas por participantes humanos e não humanos individualmente também desempenham um papel importante. Assim como uma relação temporária de justaposição entre dois trabalhos de arte em um museu pode provar a qualidade de ambos, as relações anteriores aos lugares, instituições, práticas ou atores podem ter agência sobre a exposição de diversas maneiras. “Como um sistema complexo de formas de relações históricas e atuais que se cruzam e se entrelaçam, a situação curatorial tem, portanto, o potencial de provocar mudanças ao longo do tempo e pode ser vista como uma prática performativa.” (Bismarck, 2022, p. 18, tradução nossa<sup>96</sup>), afirma a autora, que reitera que na medida que participantes individuais e suas relações tornam-se públicos repetitivamente e em diferentes contextos, a situação curatorial ganha qualidade de arte performática. Tal ponto é muito próximo do que aponta During (2011) quando elabora sobre o paradigma performativo contido na curadoria ao passo que esta explora os limites espaciais e temporais inscritos em si.

“A cada nova performance, ocorre uma mudança de significado — tanto dos participantes individuais como das suas relações” (Bismarck, p. 18, tradução nossa<sup>97</sup>). Há, para a autora, uma borda cada vez mais porosa entre o espaço expositivo e o espaço performativo, onde não apenas os performers, mas todos os atores humanos parecem em papéis não tão distantes do que é exposto e das ferramentas de exibição. “Tal como nas artes performativas, a situação curatorial é efêmera: embora as coisas mostradas possam durar mais que a própria exposição, o contexto que ela criou e o que a constituiu se perdem” (Bismarck, p. 19, tradução nossa<sup>98</sup>).

---

<sup>96</sup> “As a complex system of intersecting and interlocking historical and current forms of relations, the curatorial situation thus has the potential to bring about change over time and can be seen as a performative practice.”

<sup>97</sup> “With each new performance, a shift in meaning — of the individual participants as well of their relations — takes place.”

<sup>98</sup> “Like the performing arts, the curatorial situation is ephemeral: while the things shown may outlast the duration of the exhibition itself, the context it created and the constituted it is lost.”



Imagem 29. Vista da exposição *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022

Há uma distância cambiante entre as participações que acontecem no tecido relacional de uma situação curatorial, o que é posto a público e o que costumeiramente se supõe serem essas participações.

São vastos, ambíguos, discordantes e porosos os limites da participação na arte e nas situações curatoriais. O curatorial não é, como apontam Rito e Balaskas (2020), uma prática da exibição, como é a curadoria. Porém, também não está posto em oposição a esta. Logo, o curatorial se afilia com a curadoria para tornar suas investigações públicas, seja isso uma exposição, uma publicação ou um evento.

Assim, é possível entender que o tecido relacional próprio ao curatorial esteja planejado para acontecer antes de sua proposição ao público, não antevendo que possa haver uma participação — no sentido proposto por Sternfeld (2013), a qual entende a participação na qualidade de práxis coletiva de falar e agir publicamente — que seja efetivamente aderida ao discurso da pesquisa curatorial. Não me oponho necessariamente a isso: é usual que a experiência do público seja a princípio secreta, como as de visitantes de exposição e de leitores, sem que haja um gesto de reação público ao que se entrou em contato. Acredito, porém, que o equívoco está localizado na publicização de uma expectativa falaciosa de uma participação ideal, e na vedação de uma exposição ao inesperado, descartando o aprendizado imprevisto por não se permitir derivar de seu planejamento inicial. Ou seja, a questão recai sobre o que se apresenta em curadoria e menos sobre como se chega ao que se apresenta.

Talvez o ideal seja entender que são dois os tecidos relacionais que acontecem em uma pesquisa marcada pelo meio de percurso de uma exposição: a pesquisa

curatorial e a exposição sendo performada para e com o público. Por isso, faço das palavras da autora as minhas quando a mesma aponta para a necessidade de que conceba a educação como um lugar onde algo pode vir a acontecer<sup>99</sup>.

A sustentação multilateral dessa coletividade não pode ser desvincilhada da ciência de que todos os que a dão forma se filiam ao paradigma performativo da curadoria apontado por During (2011), quando afirma que este pode ser percebido quando se explora espacial e temporalmente o regime de visibilidade com o qual a curadoria se encontra intrinsecamente relacionada.

Percebendo que tender ao curatorial seja montar o palco e, simultaneamente, quebrá-lo, a mostra *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém* pôde servir de laboratório para a percepção dos parâmetros de coletividade, orientação ao público e temporalidade em interação.

Logo, tanto a mostra pode ser percebida dentro de um sentido performativo, quanto muitos dos trabalhos nela contidos acontecem e se desdobram através de um desejo de pesquisa que muito se afilia a uma vontade de testar a infraestrutura do curatorial. Com esta afirmação, não estou querendo apontar que os artistas imersos no ciclo de pesquisa investigam tal campo do conhecimento, mas que seus interesses e métodos possuem afinidades evidentes com o mesmo, algumas as quais me arrisco a apontar nesta escrita.

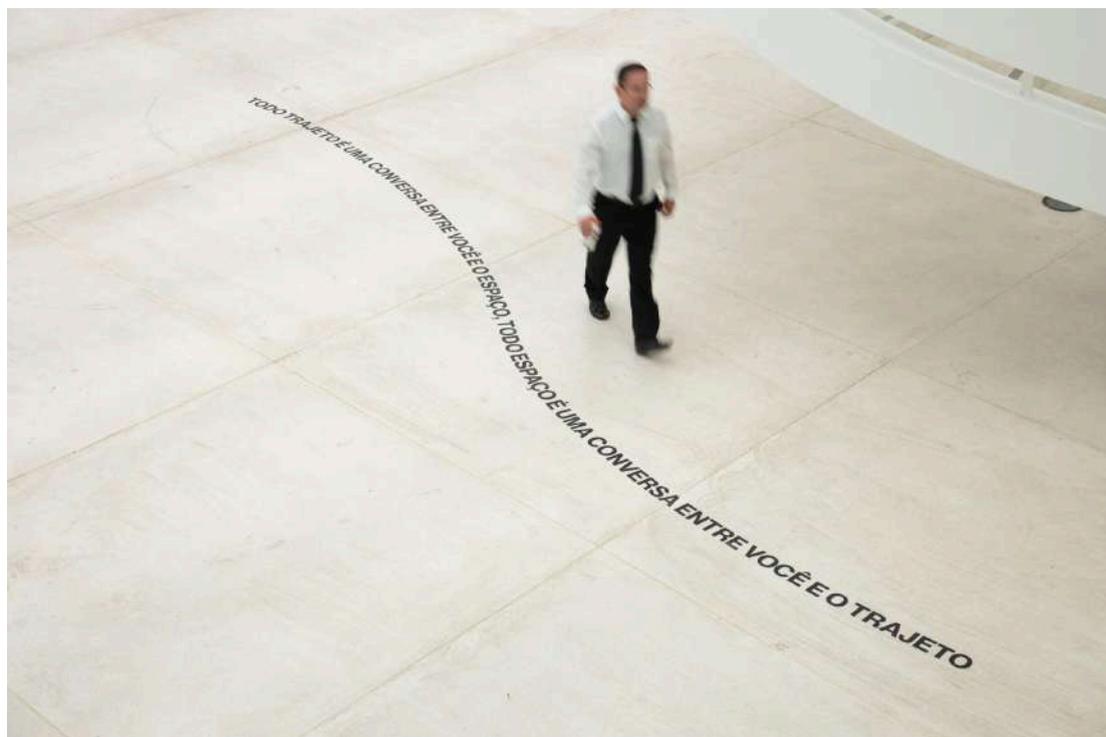


Imagem 30. Tácio Russo - *O Lugar Onde Acontece*, 2020. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022

<sup>99</sup> Vale lembrar que, como aponta Hoff (2014), desde algumas décadas, principalmente em contextos norte americanos e europeus, a curadoria já é entendida como práxis educacional expandida. Tendo como demarcador o livro “Curating on the Educational Turn”, editado por Paul O’Neil e Mick Wilson em 2010. Logo, não faz muita diferença, em um parágrafo como este, diferenciar uma coisa da outra.



Imagem 31. Tácio Russo - *O Lugar Onde Acontece*, 2020. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022

## 9. COLETIVIDADE, ORIENTAÇÃO PARA O PÚBLICO E TEMPORALIDADE NA ESCULTURA EFÊMERA *LANCHÃO*, POR MATHEUSA DOS SANTOS

Um trabalho realizado na exposição *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, que se conecta com diversos dos pontos abordados nesta escrita, é *Lanchão*, proposto por Matheusa dos Santos, artista de Marabá (PA), e residente em Recife. A escultura efêmera pode tecer diálogos com a arquitetura da instituição, as coreografias que povoam o contexto institucional, certas dimensões do sagrado e noções de dissidência de gênero através do prisma da travestilidade.



Imagem 32. *Lanchão*, por Matheusa dos Santos. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022

A proposta evidencia a temporalidade inscrita em si, a dimensão de coletividade e a de orientação ao público nela contida, assim como o curatorial como um todo, que “é caracterizado por processos transposicionais que geram constelações determinadas pela curatorialidade e que são moldadas situacional, temporal e dinamicamente a partir do dispositivo da hospitalidade.” (Bismarck, 2022, p. 28, tradução nossa<sup>100</sup>).

Como consta no memorial descritivo enviado por Matheusa à Propágulo, *Lanchão* traça uma observação entre a trajetória da influencer Ygona Moura, e o “subsequente desenho de esquinas entre sua trajetória interrompida por uma morte

---

<sup>100</sup> “is characterized by transpositional processes generating constellations that are determined by curatoriality and that are iteratively, temporally, and dynamically shaped on the basis of the dispositif of hospitality.”

precoce, as negociações para invisibilização do corpo gênero-dissidente mesmo dentro de tradições de ebó e de exu, o conceito do nutricídio e sua relação com o etnocídio” (santos, 2022, s/p) e a própria experiência pessoal da artista.

No início da noite de abertura da mostra, constava exposto apenas um plinto<sup>101</sup> branca em formato de prisma de base estrelada, uma pilha de ensaios impressos dispostos em ganchos na parede e um texto adesivado nela com o dizer “PAPAPAPARUÊ PAPAPAPARUÁ”. Em determinado momento a artista chega no espaço expositivo e se veste inteiramente de branco. Desse momento em diante, os visitantes passam a se aglomerar em seu entorno.



Imagem 33. *Lanchão*, por matheusa dos santos. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022

matheusa então solicita aos espectadores que se aproximem de si e, com um ar professoral e simpático, pede para que alguns visitantes específicos leiam em voz alta o dizer “PAPAPAPARUÊ PAPAPAPARUÁ”. Após esse momento, matheusa se dirige ao que agora se assemelha a uma plateia, e solicita que esta também vocalize a mesma fala.

O plinto então é coberto por 30 hambúrgueres, diversas surpresinhas de uva, uma cheesecake, cinco pedaços de bolo de chocolate (dispostos nos vértices da base estrelada), bem como são acesas muitas velas que foram cravadas nos alimentos. O conjunto improvável é, ao fim, “confeitado” pela artista com uma bisnaga de ketchup.

<sup>101</sup> Com colaboração da expógrafa Marianna Melo, a base ganhou o formato de uma estrela, este que já seria o desenho proposto pela artista para a disposição dos alimentos na obra.



Imagem 34. *Lanchão*, por matheusa dos santos. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022



Imagem 35. *Lanchão*, por matheusa dos santos. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022



Imagem 36. *Lanchão*, por matheusa dos santos. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022



Imagem 37. *Lanchão*, por matheusa dos santos. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022

Quando as velas são inteiramente consumidas pelo fogo, mais uma vez o público é convidado a entoar “PAPAPAPAPARUÊ PAPAPAPAPARUÁ”. É, então, autorizado que se coma o lanche ali disposto — desde que se esteja em fila indiana. matheusa serve cada uma das pessoas e a ação se encerra, restando uma base suja de ketchup, migalhas e cera de vela derretida. A ação, que durou cerca de uma hora, foi documentada e disponibilizada enquanto vídeo de alguns minutos no canal do YouTube da Propágulo<sup>102</sup>. Um QR code permitindo o seu acesso foi disposto na base encardida.

São muitos os detalhes que precisam ser levados em conta para que se entenda como Lanchão traça paralelos com a condição curatorial apontada por Bismarck (2022). Em primeiro lugar, deve-se ter em vista que a proposta deriva de um texto publicado por matheusa na internet em que, como consta na Propágulo N° 8.1, ela refletiu

sobre meme, luta e dissidência de gênero. Tinha uma trans que virou meme no Twitter, Ygona [Moura], que, em algum momento, morreu no começo da pandemia. As pessoas começaram a criar uma ficção de que a Ygona tinha morrido de covid, que ela aglomerava — um dos últimos memes dela foi justamente dela falando que estava aglomerando mesmo e estava sendo bem paga para isso e tal. E aí eu fiquei meio tocada por isso e escrevi um texto que foi lido por várias pessoas. Fiquei meio nervosa, principalmente pela forma com a qual essas pessoas reagiram a esse texto, que eu achei cínica, no mínimo (santos, 2022, p. 11).

Em seu ensaio, matheusa divide com o quem lê seus pensamentos diante da cobrança por uma certa etiqueta de pessoas subalternizadas que, através de situações de racismo recreativo, alcançaram alguns patamares de visibilidade online. A artista sublinha que, provavelmente, os que esperam uma “educação necessária para ser um avatar nessa economia cultural [...] nunca tiveram o gongo da morte rodopiando na fuça” (santos, 2022, s/p). Em seu breve ensaio, ela aponta para a necessária relativização acerca do que se esperou de algumas corporeidades com o advento da pandemia do covid-19, e se pega identificada com a situação de Ygona, uma jovem travesti racializada, gorda e pobre e com alguns milhares de seguidores, compreendendo a “vontade de comer todos os combos [da McDonald's], e ir em todas festas que der. porque não tem amanhã desde o dia que você nasceu. porque o corredor pra morte está posto, claro e com uma cereja em cima pra um certo tipo de gente” (santos, 2022, s/p).

Ygona moura, que, ao fim de sua vida, não falecera de covid-19, mas sim de tuberculose, para matheusa dos santos “não tinha medo de morrer, porque morrer é estatística, mas também um sentimento duradouro e torturador.” A artista se questiona: quando a expectativa de vida para um corpo como o de Ygona já é curta diante das condições macrossociais que lhe são impostas, que futuro pode esse corpo planejar? Que condições tem esse corpo de se perceber dentro do tecido relacional de uma sociedade a qual faz parte e que lhe é, em grandes proporções, aversa?

Foi então que, diante do mal-estar advindo do desencontro de sua intenção com o texto e a reação do público leitor que matheusa resolveu criar um ebó para Ygona. De acordo com o que foi publicado na revista Propágulo N° 8.2, em que a artista foi entrevistada pelos educadores da Galeria Janete Costa,

---

<sup>102</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=IKZtwb5cC2s>

Foram muitas pessoas com a demarcação de homem gay branco que leram esse texto. Fiquei bem mal com isso. Na real, senti que o que estava acontecendo comigo era próximo do que aconteceu com a Ygoná. Não queria virar um produto, sempre fui uma pessoa bastante tímida, na minha. Fiquei com esse incômodo e comecei a pensar em alguma forma de solucionar isso no íntimo. Por isso, pensei em despachar alguma coisa na encruzilhada para Ygoná. E, como no texto eu falava sobre hambúrguer, pensei em despachar aquelas McBoxes do McDonald's, sabe? Ela primeiro se chamava "Ebó para Ygoná", só que, conversando com um amigo, toda hora eu falava que queria fazer um lanchão, queria despachar um lanchão, e ele sugeriu que o trabalho se chamasse simplesmente "Lanchão", ao invés de ter essa marcação explícita do ebó, do ritual (santos, 2023, p. 96).

O despacho fora realizado duas vezes antes de acontecer na exposição *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*: no espaço urbano, em frente à McDonald's da Avenida Agamenon Magalhães, em Recife, "também como uma forma de ativação urbana, porque geralmente os McDonald's são implantados em desertos alimentares<sup>103</sup>" (santos, 2023, p. 96), e na casa de um amigo. Mas a artista estava ciente de que realizá-lo em um espaço museal traria contornos diferentes ao trabalho. Confessou ter "pensado muito sobre como montar isso dentro de um museu, se de certa forma esse objeto estará implicado em algumas políticas de comportamento, né? Comer dentro de uma galeria, sujar uma galeria e tal" (santos, 2022, p. 12).

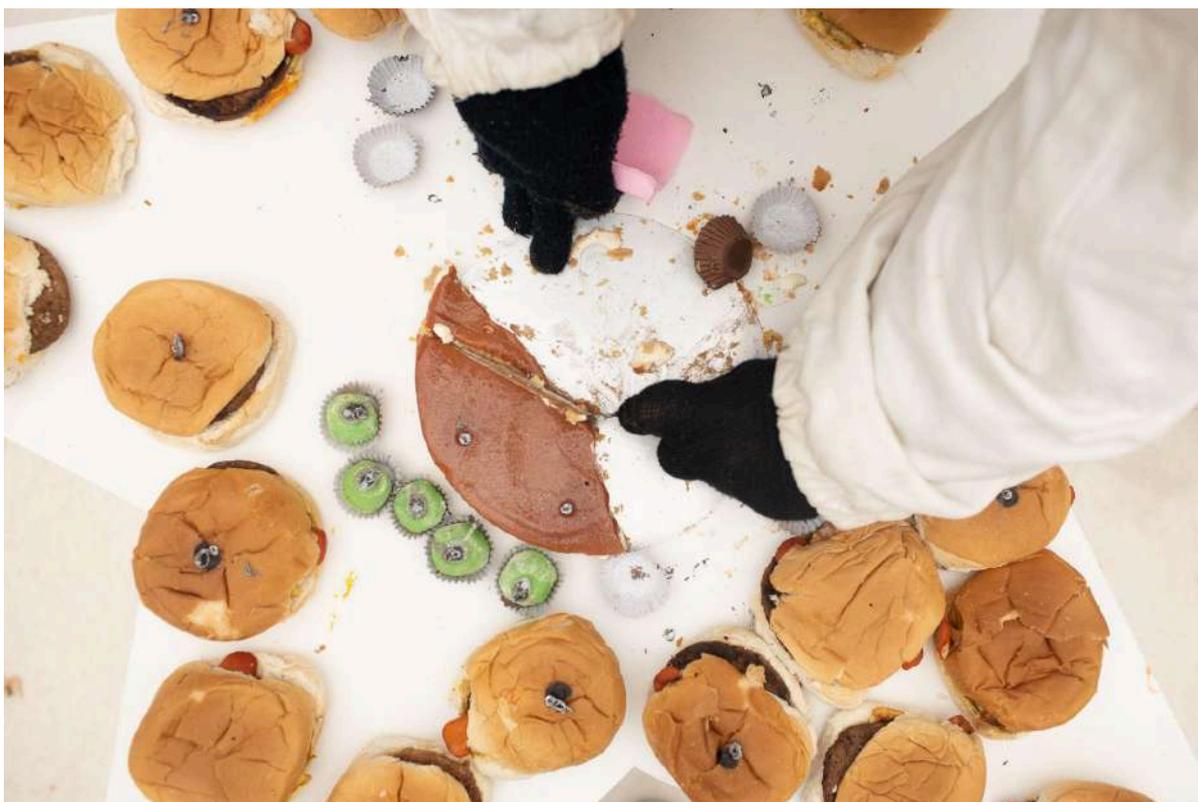


Imagem 38. *Lanchão*, por matheusa dos santos. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022

<sup>103</sup> Desertos alimentares consistem em locais onde o acesso a alimentos in natura ou minimamente processados é escasso ou impossível, atributo que obriga pessoas a se locomoverem para outras regiões para obter esses itens, essenciais a uma alimentação saudável.

A resposta para tal insegurança veio através das frases adesivadas na parede. “Novamente recorri ao íntimo: fui criada dentro de Santo Daime, um ritual musicado” (santos, p. 96), afirma.

Quando pensei que tinha que fazer isso, essa coisa do “Lanchão” para e com pessoas que nunca tinha visto, quis trazer algo que já era muito familiar pra mim, porque achei que seria bom ver como as pessoas “de fora” reagiriam a essas onomatopeias, porque pra elas são só isso: onomatopeias, um jogo. Então, se perguntarem a vocês sobre essa questão, agora vocês já sabem: vem dessa galera do Acre e está escrito no décimo segundo hino do livrinho do Apocalipse. Esse hino é uma chamada para Ogum das Matas e Ogum do Mar, e de São Miguel — no Santo Daime tem essa coisa sincrética em que a gente cultua orixás, mas a gente também cultua anjos, caboclos, pombas giras, Exus... (santos, p. 104–105).

Após a implementação da chamada para Ogum das Matas, Ogum do Mar e São Miguel no trabalho, o último acréscimo na versão de Lanchão ocorrida na Galeria Janete Costa foi o ketchup. Para matheusa, o gesto chama atenção para as coreografias e coreopolíticas inscritas nos comportamentos dentro de museus e espaços de arte ou escolas

porque existem acordos de convivência que são coreografias, né? A gente não pode falar alto, não pode correr, não pode comer, não pode sujar, porque são prédios de uso institucional. Pensei no que significa, para um corpo como o meu, ter autorização de sujar, de entrar nesses espaços livremente e quebrar essa institucionalidade, nem que seja por alguns segundos (santos, p. 97).

O contexto institucional não apenas toma conta dos gestos, como das possíveis leituras atribuídas a eles. A artista afirma sempre ter vestido branco ao realizar o despacho de hambúrgueres para Ygona, “só que de repente eu estava dentro de um grande cilindro branco. Senti que vestia o prédio. Ao mesmo tempo, também quis quebrar um pouco essa honra do espaço da Galeria [Janete Costa], esse prédio do Oscar Niemeyer” (santos, 2023, p. 101).

É possível perceber que Lanchão atravessa as noções de coletividade, orientação ao público e temporalidade — os parâmetros da curatorialidade. Bismarck (2022) aponta que uma situação curatorial “apenas surge onde muitos estão envolvidos, implicando um foco em participantes humanos e não-humanos interagindo com a estrutura curatorial” (p.14, tradução nossa<sup>104</sup>). Para ela uma situação curatorial não pode ganhar forma a partir de “artistas, trabalhos de arte, instituições ou audiências individualmente.” matheusa dos santos, como uma Mestra do Jogo<sup>105</sup>, estabelece uma específica coletividade contingente performada entre os participantes humanos e não humanos da mostra — visto que a coletividade não diz respeito apenas a um trabalho tecido com várias pessoas, mas dialoga com uma dimensão

---

<sup>104</sup> “only comes into being where many are involved, implying a focus on human and nonhuman participants interacting within the curatorial structure.”

<sup>105</sup> Ver capítulo 6.

invisível que é a própria espiritualidade da artista, sublinha Ygoná enquanto entidade que recebe o despacho e evoca os leitores de outrora.

Lanchão atravessa a própria institucionalidade, as negociações com a gestão da galeria e a equipe de produção da mostra. Essa coletividade, por fim, é também composta pela base estrelada em que a obra se apoia, o seu ensaio impresso, o texto adesivado na parede branca, a parede branca, as próprias normas do local, etc. Para Bismarck, “os objetivos e interesses com os quais os participantes humanos e não-humanos são mobilizados e se envolvem baseiam-se em convenções que estão igualmente sujeitas a renegociação, tal como as condições sob as quais a participação ocorre”. (2022, p.15) Um dado importante sobre isso está ligado ao uso do alimento em um espaço museal. Em uma das notas que escrevi no Caderno 6, Imprevistos, na revista Propágulo Nº 8.2, afirmo que

Dois dias antes da abertura de “A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém” na Galeria Janete Costa, Marianna Melo, expógrafa e coordenadora de montagem da mostra, adentrara no equipamento cultural com um combo do Big Mac (hambúrguer, batatinha e refrigerante). Fora prontamente convidada a fazer seu lanche na área externa à instituição, visto que é regra não consumir alimentos no espaço. Dois dias depois, Matheusa dos Santos não somente ofereceu trinta hambúrgueres aos visitantes do vernissage, como seu trabalho era em si um verdadeiro banquete: “Lanchão” foi composto por bolo de chocolate, surpresinhas de uva, cheesecake, algumas dezenas de velas acesas e muito ketchup (Moraes, 2023, p.130).

O fato chama a atenção para o que Matheusa aponta como “quebrar essa institucionalidade, nem que seja por alguns segundos”. O gesto se revela essencialmente ambíguo: os códigos de conduta oficiais foram transgredidos para que se possa realizar uma proposta de arte dentro do espaço, ou reforçaram-se, apontando para a proposta como arte e, portanto, distinguindo-a do combo do Big Mac trazido por Marianna? Pode-se dizer que a obra também está pautada, como propõe Ranciére, (2012, p. 69) na “equivalência entre paródia como crítica e paródia da crítica. Vale-se da indecidibilidade da relação entre os dois efeitos”.

Esse jogo com as convenções também é pista para o entendimento de que houve, por trás da realização da obra, uma importante negociação com a gestão do espaço, até então coordenado por Carlito Person. No caderno de entrevistas propostas pelo educativo da Galeria Janete Costa, Matheusa conclui, falando tanto sobre sua intervenção quanto sobre a da artista Marcela Dias, que desenhou nas paredes do espaço: “Obrigada, Carlito. Sem você esse prédio estaria menos sujo de ketchup e de grafite” (Santos, 2023, p.112). Esse dado indica como as condutas pessoais e as normas burocráticas de um espaço de uso institucional se embaralham.

De acordo com Bismarck, “Somente na interação entre atores e actantes, na modelagem de suas relações mútuas e impactos é que a situação curatorial assume sua forma específica” (2022, p.15, tradução nossa<sup>106</sup>). Para a autora, focar nas formas das relações é o que torna possível perceber os participantes conforme se estabelece uma mutualidade, atributo que faz notar hierarquias, dependências, privilégios e

---

<sup>106</sup> “Only the interplay of actor and actants, in the shaping of their mutual relations and impacts, does a curatorial situation assume its specific form.”

procedimentos que continuam a determinar a posição do curador, o status do exposto, em função de quebrá-los e redefiní-los, visto que “apenas considerando o tecido de conexão curatorial e a relação dos participantes é possível entender seu atual, mas também seu potencial envolvimento futuro no reunir e tornar-se público.” (2022, p. 15, tradução nossa<sup>107</sup>)

A orientação ao público contribui para uma leitura distinta de Lanchão, nunca antes performado em um contexto de vernissage: o público interage com a obra, literalmente se alimenta dela, especula, torna-se matéria a ser modelada a fim de que se obtenha um conjunto de dizeres específicos a serem ouvidos, tal qual efeito manada, de suas bocas. “Esta orientação para o tornar-se público está inscrita na relacionalidade específica do curatorial, uma vez que apresentar arte e artefatos é a função constitutiva do meio expositivo. Desta forma, a exposição desempenha um papel fundamental no aparecimento da arte como arte.” (Bismarck, 2022, p. 17, tradução nossa<sup>108</sup>) Para a autora, o que se torna público em uma exposição não está limitado à arte sozinha, mas inclui elementos de diversos status, como artefatos, ferramentas de exibição, bem como ambientes arquitetônicos e urbanos. Esses componentes dão assistência à apresentação do que é exposto, mas também aparecem dentro das narrativas a eles inerentes.

Todos os participantes humanos e não humanos se reúnem e reúnem outros ao seu redor em público, adicionando mais círculos de recepção como componentes integrais do contexto curatorial. [...] Todos os envolvidos constituem um conjunto que pode ser entendido como social num sentido ampliado, reunindo-se para processos de negociação, mas também para processos de proclamação, manifestação ou argumentação (Bismarck, 2022, p. 16, tradução nossa<sup>109</sup>).

Por fim, trata-se de uma escultura efêmera, que acontece apenas durante um curto período de tempo, deixando rastros e registros de seu acontecimento irrepitível (lembrete constante de que uma exposição também chega ao fim). Mas também, entendendo que a comunhão no curatorial tem uma temporalidade específica, Bismarck (2022) assume que os participantes e as relações entre eles são caracterizadas por formas de progressão e duração, fases de visibilidade e invisibilidade, dado apreciado por Matheusa, a qual afirma “que a obra é a coisa dessa escultura efêmera. Gosto que novos visitantes vejam aquela base vazia. [...] É isso, acho que a coisa do rastro e da invisibilidade me interessa, essa mágica do

---

<sup>107</sup> “Only by considering the fabric of curatorial connectedness and relatedness of the participants is it possible to understand their current, but also their potential future involvement in the bringing-together and becoming-public.”

<sup>108</sup> “This orientation toward becoming-public is inscribed into the specific relationality of the curatorial, as presenting art and artifacts is the constitutive function of the exhibition medium. In this way, the exhibition plays a key role in art's appearing as art.”

<sup>109</sup> “All human and nonhuman participants come together and gather others around them in public, adding further circles of reception as integral components of the curatorial context. [...] All those involved constitute an ensemble that can be understood as social in an expanded sense, coming together for processes of negotiation, but also for processes of proclamation, demonstration or augmentation.”

que fica” (santos, 2023, p. 101–102). O trabalho de matheusa explicita tal questão, mas esta é inerente a todo tipo de arte performática e, portanto, à curadoria.

Tal como nas artes performativas, a situação curatorial é efêmera: embora as coisas mostradas possam durar mais do que a duração da própria exposição, o contexto que criou e constituiu perde-se. Vista desta forma, cada exposição pode ser entendida como uma performance e cada etapa de um percurso expositivo como uma reencenação (Bismarck, 2022, p. 19, tradução nossa<sup>110</sup>).

Nesse sentido, situações curatoriais absorvem as condições físicas e materiais que por sua vez determinam sua estabilidade, flexibilidade, mobilidade e efemeridade. De acordo com a autora, o próprio conjunto curatorial é caracterizado por ritmos, tempos e processos que dialogam com as convenções institucionais, modos de apresentação, horários de funcionamento e tempo de permanência, além da temporalidade e das qualidades dos participantes individuais — e esse entendimento pode ser tanto transposto para o trabalho de matheusa dos santos quanto da própria exposição *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*. Em outras palavras, partindo de tal referencial teórico, é possível entender a mostra como um jogo que contém diversos outros jogos dentro de si, ou um trabalho de arte performático e instalativo que concatena diversos outros por um determinado período de tempo.

Essa comunhão pública do curatorial tem, para a autora, uma temporalidade específica, que gera suas próprias historicidades, processualidades e aberturas. “Desta forma, as exposições reúnem sempre as diferentes histórias e historicidades das coisas e pessoas envolvidas.” (Bismarck, 2022, p. 17, tradução nossa<sup>111</sup>). Assim, seus passados biográficos e sociais surtem efeito no contexto curatorial, trazendo à tona a constituição histórica dos papéis, funções e status das pessoas envolvidas. De forma semelhante, para a autora, as relações estabelecidas por indivíduos humanos e não humanos no passado também desempenham um papel significante. “Eles são responsáveis pelo significado, função e posição passada e presente dos participantes, mas também têm agência por direito próprio.” (Bismarck, 2022, p. 17, tradução nossa<sup>112</sup>)

É impossível dissociar as histórias de todos aqueles que compuseram a situação curatorial que foi a exposição *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, nem seu ciclo de pesquisa curatorial. As experiências que atravessam cada um dos envolvidos, em especial de artistas, como é o caso de matheusa dos santos ou Tatiana Móes, às quais me referi até então nesta escrita, também são fundamentais para a compreensão de suas propostas e para o melhor entendimento da maneira pela qual foi ganhando forma o tecido relacional deste ciclo de pesquisa.

---

<sup>110</sup> “Like the performing arts, the curatorial situation is ephemeral: while the things shown may outlast the duration of the exhibition itself, the context it created and constituted is lost. Looked at in this way, every exhibition can be understood as a performance and every stage of an exhibition tour as a restaging.”

<sup>111</sup> “In this way, exhibitions always bring together the different histories and historicities of the things and people involved”

<sup>112</sup> “They are responsible for the participants’ past and present meaning, function and position, but they also have agency in their own right.”

Essas experiências conectam-se às minhas e às de todas as pessoas envolvidas com o processo, e estão intimamente ligadas ao contexto macrossocial em que cada uma delas está inserida. Seus corpos e vivências, em um caso de uma travesti negra íntima da escrita e da produção de conteúdo na internet vinda de Marabá (PA), e no outro uma mulher branca cisgênero experienciando a maternidade enquanto está debruçada sobre o desenho, nascida em Recife (PE) e residente na Cidade do Porto (PT), ganham os contornos que têm por estarem imersas à vivência em sociedade. E, por isso, ambas também se conectam a um fator que, embora não tenha sido mote curatorial da mostra, se mostrou evidente enquanto linha de força fundamental do ciclo de pesquisa: o luto.

Nos dois casos, o luto aparece conectado à pandemia do covid-19, dado que mostra como a curadoria se torna um exercício de elaboração acerca do contexto macrossocial ao qual está inserida. Em ambas as propostas, as artistas lidaram com o sentimento a partir de distintos aspectos para além, é evidente, de comungarem do enlutamento coletivo atravessado por praticamente toda a humanidade: a primeira, a partir da morte de uma pessoa pública à qual algumas das experiências de vida pareciam espelhar a sua; a segunda, a partir da desconexão com uma dimensão de si através da maternidade, esta intensificada diante da clausura do isolamento social.

O luto, a perda, a metamorfose através do tempo, a impermanência e o desconhecimento acabaram por se tornar aspectos evidentes dentro do ciclo de pesquisa, que passou a comportar, em sua constelação, trabalhos de arte essencialmente autobiográficos<sup>113</sup>.

Partindo da astronomia e da astrologia, uma constelação reflete a qualidade fundamentalmente coletiva — do ponto de vista da Terra — de corpos celestes em relação uns com os outros. Como afirma Bismarck (2022), seu significado é apreendido em termos relacionais, transbordando elementos individuais e capturando um momento, instável e efêmero, em suas etapas inacabadas de convergência, de inter-relação entre eles. Nesse ínterim, vai tomando forma, na situação curatorial, uma espécie de saber que paira, que transborda seus indivíduos, ainda que tenha partido destes, através de seus processos transposicionais. Histórias propostas por um participante colidem com as experiências de outro, no contexto denso e dinâmico que é a comunhão intermitente que acontece em uma situação curatorial.

---

<sup>113</sup> Vale ressaltar que percebo o dado autobiográfico também em minha participação neste ciclo de pesquisa, a partir de inquietações que são profundamente pessoais refletidas na pesquisa proposta tanto em seu desejo temático, quanto na infraestrutura pela qual esta aconteceu, quanto pela forma de conduzir o ciclo como um todo.

## 10. APROXIMAÇÕES ENTRE O GESTO ARTÍSTICO E A CURADORIA A PARTIR DO TRABALHO *MEU PAI MORREU 3 VEZES*, DE CLARA SIMAS

Ao ter me valido de *Lanchão*, de Matheus dos Santos, como recurso para adentrar na curatorialidade, fi-lo pelo fato de que a sofisticação do campo da curadoria vem justamente das configurações múltiplas que ganhou o campo da arte até então. “Hoje, uma exposição não serve apenas para dar ao público acesso a obras de arte e artefatos, nem pode ser totalmente explicada em termos de reivindicações e gestos dos artistas e curadores.” (Bismarck, 2022, p.11, tradução nossa<sup>114</sup>) Para Tejo (2017, p. 39), “há uma disputa por jurisdição da arte entre os artistas, que conceituam e realizam a obra de arte, e o curador que a expõe, trazendo à tona sentidos por conta da vizinhança com outras obras ou mesmo pelo contexto em que o trabalho se apresenta.” Como aponta Bismarck, a exposição passou a ser entendida como um produto cultural próprio e “tal compreensão exige uma distinção entre o significado das obras individuais em exibição e o significado da exposição-como-obra, porque a exposição sempre mostra algo (isto é, o exposto), mas também mostra que sempre mostra a si mesma” (Bismarck, 2022, p.12, tradução nossa<sup>115</sup>).



Imagem 39. Vista da exposição *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022

---

<sup>114</sup> “Today, an exhibition neither merely serves the end of giving an audience access to artworks and artifacts, nor can it be fully explained in terms of the claims and gestures of the artists and curators.”

<sup>115</sup> “such an understanding demands a distinction between the meaning of the individual works on show and the meaning of the exhibition-as-work, because the exhibition always shows something (i.e., the exhibits), but it also shows it always shows itself.”

Tal mudança de entendimento coincide com a dissolução dos limites artísticos enquanto abordagens conceituais, performativas e instalativas do trabalho de arte, fato que se soma com o crescimento da crítica institucional e de abordagens sensíveis ao contexto, cujos métodos e conteúdos foram, de acordo com a autora, influenciados pelas críticas à representação elaboradas pelos estudos culturais. Tornaram-se crescentemente fluidas as práticas e papéis artísticos, curatoriais e institucionais, algo latente na proposta de matheusa dos santos, mas também na obra *O Meu Pai Morreu 3 Vezes*, proposta por Clara Simas, recifense, outra artista envolvida no ciclo de pesquisa.



Imagem 40. Clara Simas - *O Meu Pai Morreu 3 Vezes*. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022

No memorial descritivo que enviara para a Propágulo, Clara informou estar interessada em assuntos como arquivo, ficção, fotografia e memória ao abordar a temática da paternidade e da ausência, questões que “vêm definindo secularmente o papel do homem como pai” (Simas, 2022, s/p). Ela as relaciona a um protagonismo antagônico costumeiramente assumido por essa figura na trajetória de personagens adultos e especialmente femininos. No documento, a artista afirma que esteve

Desde cedo focada em colecionar os vestígios da minha figura paterna a partir de fontes diversas, fui tornando-me atenta quanto à profunda epidemia social de abandono parental e o sistêmico desaparecimento das informações sobre estes homens. Não demorou até que percebesse o teor ficcional de dado modelo paterno reconhecido ainda hoje por toda uma geração. Esta proposta de exposição, além de ser uma expressão do meu trabalho analítico dos últimos 9 anos, realiza também uma crítica a modelos de masculinidade/paternidade com urgência de serem revolucionados. Com esta

finalidade e a partir de evidências borradas, este projeto aborda o tema universal da invenção de um pai, e busca refletir sobre a essência e os impactos dessa relação afetiva, apontando para as amnésias e falando de hiato, antes mesmo de falar de memória (Simas, 2020, s/p).

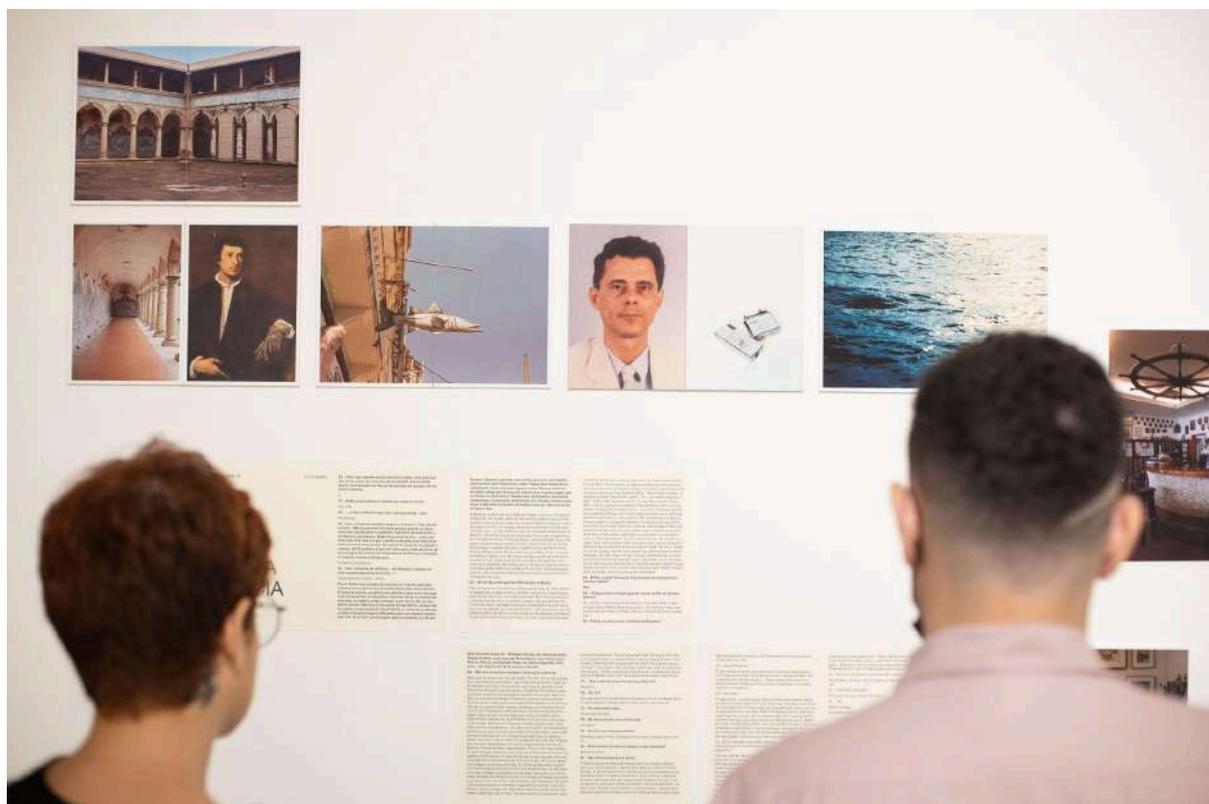


Imagem 41. Clara Simas - *O Meu Pai Morreu 3 Vezes*. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022



Imagem 42. Clara Simas - *O Meu Pai Morreu 3 Vezes*. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022

Clara Simas se desafia à produção de sentido a partir da perda de seu pai. Esta ação não se dá desvincilhada de seus saberes e vai se organizando de forma artística (o que, no seu caso, também pode ser lido enquanto gesto curatorial, editorial e gráfico).

Certa vez, li que, seja uma morte real ou simbólica, no estágio do luto a pessoa enlutada sabe o que perdeu, portanto sofre uma perda real. Já na melancolia, a pessoa melancólica apresenta um sentimento de perda, porém, sabe apenas quem perdeu, embora não compreenda o que perdeu. Me pergunto então: como produzir sentido para uma perda sem compreender a natureza do objeto perdido? Seria possível, para uma filha, empreender o trabalho psíquico do luto sem compreender de fato o que foi perdido? Assim, acreditando na latência poética desta história privada e na imagem fotográfica como princípio organizador da memória, este trabalho propõe a construção de narrativas ficcionais como método de cura para uma falta. Em OMPM3V me lanço ao desafio de produzir sentido a partir da perda simbólica de um pai, que antecedeu, inclusive, a sua própria morte. Ora, se, como enlutada, sinto que jamais compreendi o que perdi, para o fotolivro OMPM3V decidi inventar 3 personagens, para em seguida matá-los e poder me despedir da melancolia para experimentar, finalmente, o luto. Começo afirmando: “o meu pai morreu três vezes, duas no cinema e uma em vida” e para cada uma destas mortes um personagem será construído e apresentado. São 3 os capítulos iniciais: I - o homem comum, a realidade dos desejos, a culpa; II - o anti-herói, deboche, cinema e ditadura; III - o pai, infância, fantasia e expectativa; ficando o quarto e último capítulo dedicado ao processo analítico da filha na invenção e morte de seu pai (Simas, 2020, s/p).

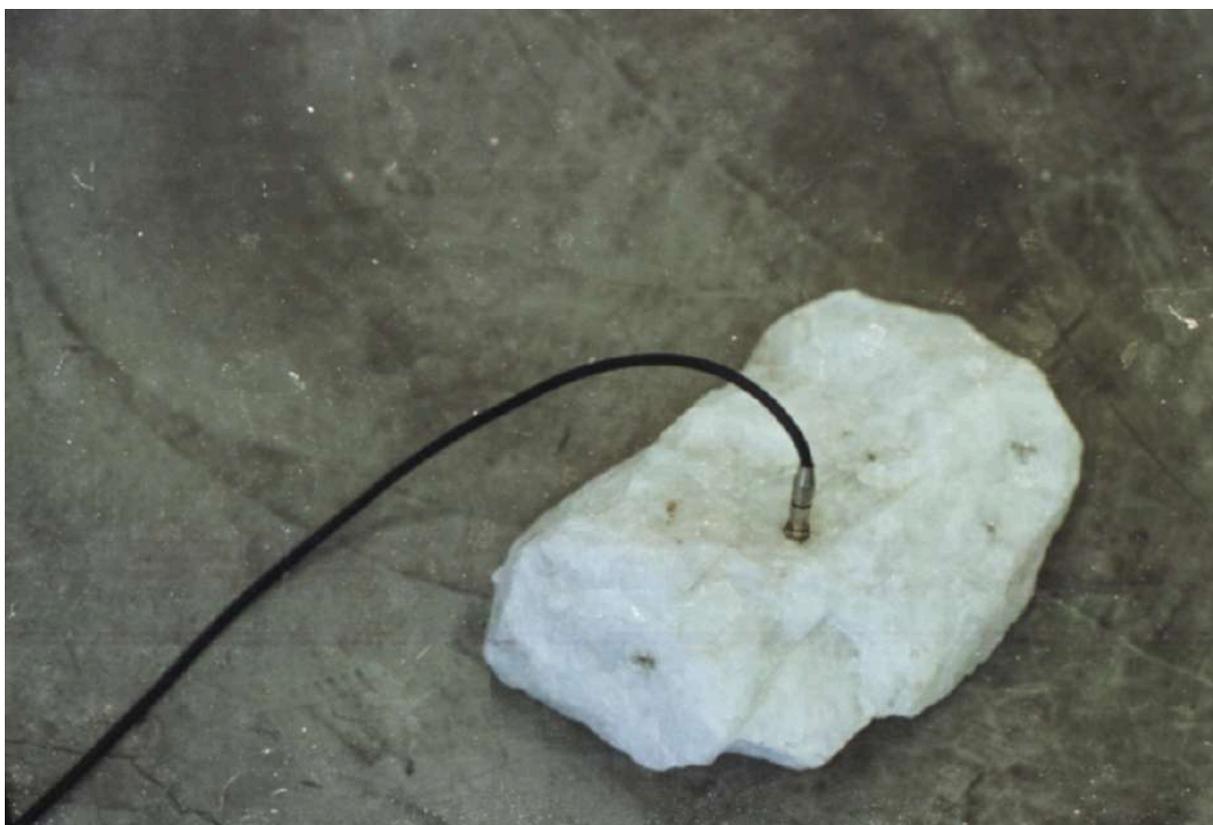


Imagem 43. Clara Simas - *Comunicação*. fotografia da artista presente em *O Meu Pai Morreu 3 Vezes*. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022

Iniciado em uma fase de pesquisa em 2017<sup>116</sup>, o projeto já assumiu diversos formatos, tais como exposição, livro de artista e videoarte. Trata-se de uma pesquisa ampla, que conjuga fotografias, diagramas e entrevistas realizadas por Clara, arquivos encontrados de seu pai, manchetes de jornal, bilhetes enviados a ele em vida, e toda uma memorabilia que acumulou ao longo do processo. Logo, o exposto na mostra *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém* foi pinçado de um conjunto muito maior que forma o seu acervo.

Diferente das demais 10 propostas de trabalhos enviados para a convocatória realizada pela Propágulo para tal ciclo de pesquisa, o gesto autoral em *O Meu Pai Morreu 3 Vezes*, irrompeu justamente do concatenamento de vários artefatos reunidos por Clara. Compreendê-lo enquanto trabalho de arte significa perceber que existe uma distinção entre o significado pertencente ao que é exposto em sua individualidade e o significado da exposição-como-obra que aponta Bismarck.

Posso inferir que *O Meu Pai Morreu 3 Vezes*, ao mostrar algo, mas também mostrar a si mesmo, seria uma exposição dentro da exposição *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, manifestando-se performativamente e instalativamente na mesma (visto que é contingente ao seu contexto espaço-temporal).



Imagem 44. Clara Simas - *O Meu Pai Morreu 3 Vezes*. Foto: Marlon Diego. Acervo: Propágulo, 2022

---

<sup>116</sup> Atualmente, a partir de OMPM3V, a artista se encontra com uma bolsa de orientação contínua no PhMuseum de Bologna junto à editoria italiana Wittibooks, bem como com o projeto de seu fotolivro aprovado pelo Sistema de Incentivo à Cultura de Recife e o Fundo de Incentivo a Cultura de Pernambuco - Funcultura. Este, será editado e publicado pela Propágulo ainda em 2024.

Aqui, não estou tão interessado em definir meu fazer curatorial enquanto artístico ou não, pois estas barreiras já foram quebradas há décadas. Mas me valho deste dado para confirmar que o embaralhamento dos códigos entre arte e curadoria é devedor da própria arte enquanto campo. Não por acaso, decidi, juntamente a Marianna Melo, expógrafa da mostra, e à própria artista, que uma das faces da única parede reta da Galeria Janete Costa seria destinada a esta proposta. Também percebi que nossas indicações de montagem seriam menos incisivas em seu caso, visto que esta seria sobretudo papel da artista, enquanto curadora/editora/designer de seu arquivo. Há portanto uma outra lógica expositiva, distinta do restante da exposição, que preza pelo hiato entre os trabalhos propostos: os artefatos contidos em *OMPM3V* foram expostos de maneira adensada, e esse conjunto seguiu sendo saturado conforme a artista passou a visitar a exposição, acrescentando mais artefatos à parede, dado que a aproxima ainda mais do caráter performativo da curadoria.



Imagem 45. Clara Simas - *O Meu Pai Morreu 3 Vezes*. Foto da artista. Acervo: Propágulo, 2022

Um pôster exposto, editado e diagramado por Clara, traz virtualmente elementos que não estiveram fisicamente presentes nesta versão de *OMPM3V*. De forma semelhante, as entrevistas que realizou criam uma passagem para uma dimensão de diálogo travado com pessoas importantes para sua pesquisa.

Manoel, o pai. Caveirinha, o arquétipo de um tempo: figura icônica e conhecido no meio cult como Caveira, foi ator de cinema contestador e debochado que, em meio à ditadura, atuou em 2 longa-metragens do Cinema Marginal — o cinema da sátira e transgressão. Viveu intensamente a tropicália baiana, este tempo de terror político e celebração da afirmação individual e liberação corporal. Na década de 90 (já em Recife) foi fotógrafo amador, jornalista e diarista do porto. Alcoolista, boêmio, espectador do mar, meu pai ausente. Marcado por tatuagens de marinheiro, faleceu há 18 anos, antes de nos aproximarmos. Comigo restaram: filmes super 8/16mm nunca projetados, negativos 35mm nunca escaneados, cartas de amor e vazio, documentos, objetos, roupas, a obsessão pelas coisas do mar, notas mentais e muitas lacunas.

Por conta da complexidade deste arquivo, *OMPM3V* não apresenta um caráter documental pautado na veracidade dos fatos. Ao contrário, como na própria memória e no trabalho psicanalítico, aqui se confundem ficção e realidade. Enquanto método, promovo um exercício cartográfico para resolução do luto a partir de uma via especulativa e inventiva, confabulada através de processos de ativação e rearranjo de um único acervo. Inspirando-me no conceito da fotografia expandida, o arquivo pessoal dele e o meu, juntos, formam o projeto. Trata-se, portanto, de uma exposição que depende da costura entre texto, vários tipos de imagens — scans de jornais e documentos, imagens de baixa resolução, negativos, vídeos — e procedimentos — colagem, apropriação, arranjo (Simas, 2020, s/p).

Bismarck (2022) afirma que as mudanças ocorridas na natureza e no status do curatorial no Século XXI vieram acompanhadas de diferentes perfis profissionais desenvolvidos a partir dos anos 60 (e do crescente número de museus, galerias e mostras). Com a globalização, as práticas e instituições artísticas baseadas nos modelos europeus e norte americanos se espalham. À esteira disso, enquanto entre os anos 60 e 70 a crítica institucional e a arte conceitual, processual, instalações e abordagens coletivas podem ser entendidas como uma reação à crescente comercialização do campo da arte, esses fatores também criaram condições favoráveis a tipos de práticas culturais mediadoras, aspecto intrínseco às atividades da curadoria, fomentando e legitimando cruzamentos entre trabalho artístico e curatorial. Desde então, a definição de atividades profissionais específicas, papéis e formatos têm sido contestados dentro do campo.

Quando a autora aponta que a emergência dos curadores independentes se dá em paralelo a diversos cruzamentos entre o campo da curadoria e outras profissões artísticas e acadêmicas, está indicando uma significativa virada na história da profissão e da própria ecologia da arte. Nestes, “artistas se tornam curadores, editores, networkers e teóricos, assim como filósofos ou sociólogos atuam como fazedores de exposição” (Bismarck, 2022, p.13, tradução nossa<sup>117</sup>). E é justamente

---

<sup>117</sup> “artists become curators, publishers, networkers, and theorists, just as philosophers of sociologists act as exhibition makers.”

dessa virada que o fazer artístico de Clara Simas é devedor<sup>118</sup>. Esse ponto de vista é também explorado por Tejo (2017, p. 34), a partir de Heinich e Pollak (2000), quando indica que “a profissão de curador está completamente imbricada com o mundo da arte e que se reconfigura no decorrer das alterações do fazer artístico.” Para ela houve, nesse período, um apercebimento por parte dos curadores dos museus, que

tomaram consciência da ambiguidade do seu papel: o que significa ser conservador — aquele que assegura a perenidade das coisas — de uma arte em processo e que, sobretudo durante esta segunda metade do século, se terá permitido múltiplas metamorfoses, desvios e subversões (Tejo, 2017, p.36).

É no mesmo recorte de tempo que surge, de acordo com esta autora, a figura do *faiseur d' expositions* (em francês) ou *ausstellungsmacher* (em alemão). Em outras palavras, aparecem os “organizadores de exposições de arte contemporânea que trabalham de forma independente a partir de convites de instituições. O que até então era uma profissão atrelada às coleções públicas nos museus transformou-se numa prática profissional mais independente” (2017, p.37).

Bismarck (2022) aponta que o curador Harald Szeemann é usualmente percebido como a epítome do curador enquanto autor. A mostra *Living in your Head: When Attitudes become form* na Kunsthalle de Berna, entre março e abril de 1969, realizada pelo curador, é usualmente entendida (O'Neill, 2012), como demarcador inaugural da curadoria contemporânea. Fora a partir da repercussão desta mostra, como aponta Tejo (2017), que Szeemann foi demitido da instituição, passando a atuar como freelancer, realizando exposições em diversos espaços distintos.

Há, consoante a autora, uma lacuna apontada dentro da perspectiva eurocêntrica aqui trazida através de Bismarck e O'Neill, que não mapeia, de forma equiparada, o crítico de arte Frederico Moraes caracterizado por Tejo como “um caso exemplar de curador independente não apenas no Brasil, mas mundialmente” (2017, p. 150). De acordo com a autora, é pelo fato de Moraes ter escrito em português e ter feito seus projetos em um país periférico do capitalismo que o mesmo “não teve a influência e o reconhecimento que sua contraparte suíça, mas suas iniciativas datam de antes da aclamada exposição europeia”. De forma ou de outra,

A tarefa que ocupava o nível mais baixo da hierarquia entre as quatro que definiam o trabalho do curador (salvaguarda do patrimônio, enriquecimento das coleções, pesquisa e apresentação) (Heinich & Pollak, 2000), passa a constar como a principal, numa clara alteração da economia da arte (esta nova economia é estruturada nas cada vez mais frequentes exposições temporárias, que dividem espaço com as mostras permanentes das coleções nos museus). Ao mesmo tempo, a exposição, ou seja, a apresentação pública, aliada à capacidade de colaboração com o artista, é o único âmbito em que há uma certa permissão para uma personalização. Gradualmente, o curador passa a ser um autor (Tejo, 2017, p. 36).

---

<sup>118</sup> Uma referência para esse tipo de produção artística, tanto no quesito da fotografia expandida quanto no sentido do rearranjo de um arquivo enquanto gesto autoral, seria a de Rosângela Rennó (1962 - MG).

Tais fatores me permitem ratificar o entendimento do trabalho de Clara Simas como artístico, curatorial e editorial. E é também justamente dentro desse caldo, em que se encontra imersa a artista, que também consigo me localizar enquanto curador que percebe a dimensão autoral de seu trabalho. Acredito, porém, que tal dimensão se localiza onde meu repertório ressoa com o que aprendo com outros participantes — humanos e não-humanos — que interagem comigo enquanto realizo uma pesquisa curatorial. Em alguma medida, essa dimensão conflui com uma característica própria da produção de conhecimento em curadoria, que é seu caráter especulativo. A curadoria, por ser uma prática de atribuição de sentido com menor distanciamento de seu objeto, se torna uma ferramenta importante para a elaboração sobre o que acontece no contexto em que ela está implicada.

Acredito que é por esse sentido que os trabalhos de Tatiana Mões, matheusa dos santos e Clara Simas foram tão significativos para a construção desta pesquisa, pois eles também se tornaram ferramentas importantes para o exercício de atribuição de sentido para o luto, assunto que ressoou com tanta pujança diante do trauma coletivo (embora extremamente contingente e pessoal) que fora o avassalador ciclo da pandemia do covid-19.

Tal questão me faz notar que houve não só um exercício autoral autobiográfico na seleção dessas propostas para o ciclo de pesquisa *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém*, como para este escrito que aqui começa a se encerrar. Posso apontar para um valioso processo de aprendizado que julgo ser próprio do curatorial, onde pude ser simultaneamente arrebatado pela dimensão representativa de cada obra aqui relacionada, como também pela forma através da qual cada uma aconteceu e ressoou no ciclo de pesquisa e na infraestrutura do curatorial deste.

Através desta pesquisa, aprendi que essas duas instâncias são parte fundamental para a práxis que desenvolvo. Nessa dimensão autoral, levo em conta a contingência e a incomunicabilidade da experiência, a necessidade de partilha, o aprendizado dialógico entre esperadores, o desencontro que se dá no acordo coletivo de uma comunhão contingente, os lugares outros nunca horizontais que se ocupam dentro de uma partida de pesquisa curatorial, a coletividade, a orientação ao público e a temporalidade, as noções de curadoria como conversa, jogo, performance e arquivo em uma situação de aprendizado para ousar falar que, tratando-se da curadoria que faço, a beleza da lagoa é sempre alguém.

## 11. EXERCÍCIO DE CONCLUSÃO

*A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém* se tornou um espaço de experimento que se desdobra e perdura nesta escrita. Aconteceu para pôr à prova medos, inseguranças, questionamentos, desejos, cobranças e invenções possíveis dentro de minha profissionalidade e tendo em vista o rigor e o compromisso que acredito serem necessários para que dê essa prática especulativa, mutável, ferina, acolhedora, tensa e potente que é a curadoria.

Talvez esta escrita lacunar, que nem a expografia oferecida na mostra da qual parte, cause algum estranhamento a quem dela se aproxime. Mas, uma vez entendendo que o momento em que se encontra o ofício do curador é devedor do mesmo embaralhamento que acontece no mundo da arte, na definição de arte e nas identidades artísticas, também já considero resolvido o fato pelo qual posso tecer tal escrita criativamente: fi-lo em respeito ao meu fluxo de criação, acolhendo as pontas soltas que, tais quais uma hidra, despontam bifurcadas dentro de mim ao passo que elaboro sobre uma questão que me aparece.

Por já se entender a produção artística enquanto produção de conhecimento, reconhecendo na abertura e na vaguidão a sua potência, também entendo que é possível compreender a produção de conhecimento em curadoria como tal.

Não busquei artificar esta pesquisa através de cores, tipografias, desenhos, performances... Tais estratégias são válidas, mas não me são naturais. Entendo que o mundo é material para criação e me detenho à parcela de mundo com a qual sou íntimo para criar. Manoel de Barros (1996, p.55) escreve que “Arte não tem pensa: / O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. / É preciso transver o mundo.” Neste sentido, dentro do espiral desta escrita, que defendo também como fluxo criativo, e não como relatoria de uma criação encerrada, acolhi também a lacuna como matéria prima para tentativamente transver minha parcela de mundo, a curadoria, por meio do curatorial.

Assim como em *A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém* a linguagem curatorial é simbioticamente trabalhada à temática da mostra, aqui a linguagem escrita da pesquisa acadêmica também se marmoriza com o que narro.

Busquei tecer esse estudo conforme fui lembrando dos eventos que me transformaram e dos escritos que lhes emprestaram sentidos. A verdade é que, ao passo que escrevi, revisei, reli, apaguei e reescrevi estas palavras, acolhi incontáveis fagulhas geradas pela fricção que é atentar para a qualificação do que é uma exposição, o meu ofício, a atividade dele resultante e o político a ele costurado. Mais ainda, estive em um estado constante de criação e não vi motivo para encobrir os índices desse processo na maneira como defendo esta narrativa.

Mas nessa abertura, que também é um tipo de rigor, consigo precisar o que meu objeto de pesquisa não é: um gesto curatorial pretensamente neutro, falsamente subserviente à uma produção artística, vitimado por um paternalismo desacordado, por uma benevolência falaciosa, por uma pretensa completude. Assim como a arte contemporânea,

a curadoria contemporânea está envolvida no tempo, mas não está vinculada a ele; [...] comprometida com o espaço, mas de vários tipos, real e virtual; ansiosa com o lugar, mas emocionada com a montanha-russa da dispersão. Não segue um conjunto de regras; em vez disso, adota uma abordagem decorrente de um conjunto emergente de atitudes (Smith, 2012, p. 29, tradução nossa<sup>119</sup>).

Visto que esta escrita é uma situação curatorial, e que a curadoria acontece também em virtualidade, como é o caso deste texto, esta joga com as regras postas no meio acadêmico. Elas também são matéria para a minha criação, que opera dentro da política da arte. Se é impossível concluir se há êxito ou falha nesta abordagem, será esta indecibilidade demarcadora do seu paradoxal êxito, de seu êxito-falha, pois estará filiada ao fluxo de pensamento que se forma à maneira como acredito que deva acontecer o pensamento que parte do curatorial — ao menos em minha prática.

Não reivindico a exposição de arte, a situação curatorial ou a curadoria que faço como produto de autoria exclusivamente minha, mas percebo, dentro desta coletividade contingente, justamente o lugar outro, de Mestre do Jogo por mim apontado. O entendimento que se tem sobre exposições evoluiu decisivamente tanto em teoria quanto em prática: o debate acerca de condições espaciais e temporais, participantes e ações, objetivos e métodos é evidência de que a exposição não é mais um meio estável. E esta escrita tanto mostra o que mostrou a pesquisa curatorial descrita, quando mostra a si mesma enquanto escrita que acontece.

Talvez de forma semelhante a como a grama é importante para o cartógrafo, assim como a contemplação do provisório é cara ao crítico genético, quero, nesta metologia que aqui experimento ratificar minha inclinação ao que não pode ser reificado, apontando também como aprendizado o momento lacunar que entrecorta os momentos de produção de informação em um campo que é tão próximo da experiência. Talvez o desconforto gerado por não maquiagem os poros desta escrita seja justamente o espaço reservado para um tipo importante de aprendizado, sempre vago, apreendido de uma visita a algumas exposições de arte. Espero que esta escrita sirva de lembrete da pequenez do pesquisador, contribuindo para a forja de um entendimento outro para a figura do curador: não como um narrador onisciente, mas como um “aprendedor” voraz, cujo aprendizado se faz justamente à borda de uma montanha-russa da dispersão.

Assim como na exposição que se encerrou e nas duas edições da revista *Propágulo* que foram publicadas, agora precisarei fabular um fim para esta pesquisa. Este, já sei, é apenas provisório, um mero exercício de separação de uma forma de estar no mundo com a qual convivi por cerca de dois anos. Com Tatiana Mões, tenho agora um plano de escrever um texto curatorial infinito para um desenho que nunca acaba. Sigo acompanhando de perto o processo de *matheusa dos santos*, e posso vislumbrar a centralidade que *Lanchão* teve para os próximos trabalhos que partem

---

<sup>119</sup> “Like contemporary art, contemporary curating is embroiled in time, but not bound to it; entangled with periodizing urges, but not enslaved to them; committed to space, but many kinds, actual and virtual; anxious about place, yet thrilled by dispersion's roller-coaster ride. It does not follow a set of rules; rather, it adopts an approach arising from an emergent set of attitudes.”

desse demarcador. A Propágulo publicará *O Meu Pai Morreu 3 Vezes*, de Clara Simas, como fotolivro. E fora estes, são muitos os contatos gerados pelos encontros deste ciclo de pesquisa que ainda seguem próximos. E, mesmo quando esses processos contingentes se encerrarem, cada um deles, assim como os aprendizados gerados com meus pares da Propágulo, as instituições com as quais lidamos, todos os artistas, educadores, prestadores de serviço, públicos, autores lidos, banca de qualificação de mestrado, orientadora, etc. seguirá ressoando em minha prática. Este fim é apenas uma formalidade. É como quando se despede de alguém tendo a certeza que se tornará a vê-lo no dia seguinte.

## 12. REFERÊNCIAS

ANDRADE, Paula D. de. COSTA, Marisa V. Nos rastros do conceito de pedagogias culturais: invenção, disseminação e usos. **Educação em Revista**, n. 33, 2017.

ANJOS, Moacir dos. **Moacir dos Anjos**. In: LOBATO, Pablo, FIRMEZA, Yuri (Org.). O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 37–44.

ANJOS, Moacir dos. **Política da Arte**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Direção de Memória, Educação, Cultura e Arte — Meca, Coordenação de Artes Visuais, 2014.

BARBOSA, Ana Mae. Arte-educação em um museu de arte. **Revista USP**, n. 2, p. 125-132, ago. 1989.

BARBOSA, Cinara. Entre Práticas Educativas e Curadorias em Expansão no Projeto Plano das Artes. In: **Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018, p. 3.109-3118.

BASBAUM, Ricardo. **Participação Pós-participativa**. Porto: i2ADS — Instituto de Investigação em Artes, Design e Sociedade, Doutoramento em Artes Plásticas, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 2021.

BISMARCK, Beatrice von. **The Curatorial Condition**. Londres: Sternberg Press, 2022.

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

BUTLER, Judith. **Giving an Account of Oneself**. Nova Iorque: Fordham University Press, 2005.

CARVALHO, Daniel. A Mente do Mestre do Jogo. **Rubber Chicken**, 07 de set. de 2018. Disponível em: <<https://rubberchickengames.com/2018/09/07/a-mente-do-mestre-de-jogo/>>. Acesso em: 09 de out. de 2022.

CASSUNDÉ, Bitu. **Bitu Cassundé**. In: LOBATO, Pablo, FIRMEZA, Yuri (Org.). O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 45–48.

CASTRO, Daniela. **Daniela Castro**. In: LOBATO, Pablo, FIRMEZA, Yuri (Org.). O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 65–72.

DOS SANTOS, matheusa. **Memorial descritivo**. Acervo da Propágulo, Recife, 2022.

DRUMMOND, Marconi. **Marconi Durmmond**. In: LOBATO, Pablo, FIRMEZA, Yuri (Org.). O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 73–76.

DUARTE, Luisa. **Luisa Duarte**. In: LOBATO, Pablo, FIRMEZA, Yuri (Org.). O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 91–98.

DURING, Elle et al. **Quest-ce que le curating?**. Paris: Manuella Éditions, 2011.

FERREIRA, Glória. **Glória Ferreira**. In: LOBATO, Pablo, FIRMEZA, Yuri (Org.). O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 57–64.

FIDELIS, Gaudêncio. **Gaudêncio Fidelis**. In: LOBATO, Pablo, FIRMEZA, Yuri (Org.). O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 121–130.

GORZONI, Sílvia de Paula, DAVIS, Claudia. O conceito de profissionalidade docente nos estudos mais recentes. **Cadernos de pesquisa**, São Paulo, v. 47, n. 166, p. 1396–1413 out./dez, 2017.

HERKENHOFF, Paulo. **Paulo Herkenhoff**. In: LOBATO, Pablo, FIRMEZA, Yuri (Org.). O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 13–29.

HOFFMANN, Jens, LIND, Maria. To Show or Not to Show. **Mousse Magazine**, 2011. Disponível em: <https://www.moussomagazine.it/magazine/jens-hoffmann-maria-lind-2011/>. Acesso em: 25 mai. 2021.

HOFF, Mônica. **A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, 2014.

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. ARTE PARA O PÚBLICO: COMÉDIA OU TRAGÉDIA DA MEDIAÇÃO? In: **Encontro da ANPAP**, Rio de Janeiro, 2011, p. 338-351.

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

LIND, Maria. Sobre o “CURATORIAL”. **recibo**, Recife, vol. 13, n. 2, p. 104-105, novembro, 2015.

MADOFF, Steven Henry. Prefácio. In: SMITH, Terry. **Curating the Complex & The Open Strike**. Nova Iorque: Sternberg Press, 2021.

MARTINON, Jean-Paul. **Introduction**. In: MARTINON, Jean-Paul. (ed.). *The Curatorial: A Philosophy of Curating*. Londres: Bloomsbury, 2013. p. 1-13.  
MARTINON, Jean-Paul, ROGOFF, Irit. **Preface**. In: MARTINON, Jean-Paul. (ed.). *The Curatorial: A Philosophy of Curating*. Londres: Bloomsbury, 2013. p. viii-xi.

MENDE, Doreen. **Three Short Takes on the Curatorial**. In: MARTINON, Jean-Paul. (ed.). *The Curatorial: A Philosophy of Curating*. Londres: Bloomsbury, 2013. p. 105-108.

MÓES, Tatiana. **Memorial descritivo**. Acervo da Propágulo, Recife, 2022.

MOKARZEL, Marisa. **Marisa Mokarzel**. In: LOBATO, Pablo, FIRMEZA, Yuri (Org.). *O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?*. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p. 31–36.

MOMBAÇA, Jota. [Entrevista concedida a] Hans Ulrich Orbrist. **Entrevistas Brasileiras** vol. 2. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020. 414-429.

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, Guilherme. **Texto curatorial para a exposição A Beleza da Lagoa É Sempre Alguém**. Acervo da Propágulo, Recife, 2022.

MORAES, Guilherme, SILVA, Maria Betânia e. **Entre curadoria e mediação cultural**: a partir da exposição Propágulo: fotografia e identidade. Recife: Ed dos Autores, 2021.

MORAES, Guilherme. PRESSUPOSTOS OUTROS A PARTIR DO CURATORIAL: CURADORIA ENQUANTO CATALISADOR ATIVO.. In: *Existências: Anais do 31º Encontro Nacional da ANPAP*. Anais...Recife(PE) On-line, 2022. Disponível em: <<https://www.even3.com.br/anais/31ENANPAP2022/512099-PRESSUPOSTOS-OUTROS-A-PARTIR-DO-CURATORIAL--CURADORIA-ENQUANTO-CATALISADOR-ATIVO>>. Acesso em: 28/11/2022 20:24

MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas: A Crise da Obra Atual**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975.

MOUFFE, Chantal. **Sobre o Político**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

O'NEIL, Paul; WILSON, Mick; STEEDS, Lucy. **The Curatorial Conundrum: What to Study? What to Research? What to Practice**. Nova Iorque: LUMA Foundation, Center for Curatorial Studies, Bard College, The MIT Press, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RAQS MIDIA COLLECTIVE. **On the Curatorial, From the Trapeze**. In: MARTINON, Jean-Paul. (ed.). *The Curatorial: A Philosophy of Curating*. Londres: Bloomsbury, 2013. p. 17-23.

RITO, Carolina, BALASKAS, Bill (eds.). **Introduction**. In: *Institution as praxis: new curatorial directions for collaborative research*. Berlim: Sternberg Press, 2020. p. 8-29.

RUPP, Betina. O curador como autor de exposições. **Revista-Valise**, Porto Alegre , v.1, n.1, p. 131-143, jul. 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/19857>. Acesso em: 25 mai. 2021.

SALLES, Cecilia Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 2008.

SIMAS, Clara. **Memorial descritivo**. Acervo da Propágulo, Recife, 2022.

STERNFELD, Nora. Playing by the rules of the game: Participation in the post-representative museum. In: **CuMMA Papers #1. Helsinque: CuMMA (Curating, Managing and Mediating Art) - Programa de mestrado da Universidade de Aalto**, 2013. p 1–7.

SMITH, Terry. **Thinking contemporary curating**. Nova Iorque: Independent Curators International, 2012.

SMITH, Terry. **Curating the Complex & The Open Strike**. Nova Iorque: Sternberg Press, 2021.

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. **A gênese do campo da curadoria de arte no Brasil**: Aracy Amaral, Frederico Morais, Walter Zanini. 2017. Tese (doutorado). Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-graduação em Sociologia, Recife, Defendido em: 30/08/2017.

VOLZ , Jochen. **Jochen Volz**. In: LOBATO, Pablo, FIRMEZA, Yuri (Org.). *O que exatamente vocês fazem, quando fazem ou esperam fazer curadoria?*. Rio de Janeiro: Circuito, 2020. p.113–12.

WITECK, Ana Paula Gomes. **A Vanitas em obras de arte contemporânea: um estudo iconográfico**. 2012. 125 folhas. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Rio Grande do Sul, 2012.

YUN MOON, Je. **Curatorial Research as the Practice of Commoning**. In: RITO, Carolina, BALASKAS, Bill (eds.). *Institution as praxis: new curatorial directions for collaborative research*. Berlim: Sternberg Press, 2020. p. 32-42.

