

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

PALOMA SANTA ROSA KLEIN

POÉTICAS E POLÍTICAS:
Narrativas Curatoriais de Mulheres em Pernambuco

RECIFE
2020

PALOMA SANTA ROSA KLEIN

POÉTICAS E POLÍTICAS:

Narrativas Curatoriais de Mulheres em Pernambuco

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco/Universidade Federal da Paraíba, como exigência para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Orientadora: Renata Wilner

RECIFE

2020

PALOMA SANTA ROSA KLEIN

POÉTICAS E POLÍTICAS:

Narrativas Curatoriais de Mulheres em Pernambuco

Dissertação de mestrado, orientado pela Prof. Dra. Renata Wilner apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco/Universidade Federal da Paraíba, como exigência para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

APROVADA EM: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Renata Wilner
Orientadora

Profa. Dra. Maria Vitória do Amaral Negreiros
Examinadora Interna

Profa. Dra. Talita Trizoli
Examinadora Externa

Dedico a pesquisa a Vana e Paulo, por iluminarem os caminhos.

AGRADECIMENTOS

Concluir um mestrado em meio à uma pandemia, uma crise política e diversas questões pessoais e, ainda, lidar com burocracias e prazos, requer muita persistência e paciência. Por isso, agradeço a cada um dos amigos que estiveram presentes durante o período.

Em primeiro lugar, aos meus pais Vana e Paulo, por todo o amor, escuta e aprendizado contínuo.

Agradeço a minha orientadora Renata Wilner pelo apoio durante o percurso, por todas as conversas e os estímulos ao longo da pesquisa. Bem como, a soma de teorias que foram essenciais para o desenvolvimento deste trabalho. À professora Karina Falcone, por seu auxílio na metodologia em uma área que não era a minha e por uma tarde de conversa muito agradável em um domingo ensolarado.

À pesquisa não aconteceria se não tivesse a disponibilidade das entrevistadas. Agradeço imensamente a Cristiana Tejo, Joana D'Arc e Maria do Carmo, por conversas estimulantes e trocas que foram de extremo aprendizado e que levo para a vida.

À Talita Trizoli por estar presente na banca, contribuindo positivamente com referências para esta pesquisa.

Aos amigos e parceiros que me incentivaram antes, durante, e depois do deslocamento: Rita Cavassana e Vicente Martos Moreira.

À acolhida de Amelinha e Raul Córdula, sempre carinhosos. À Katia Mesel por nossas tardes de sol. À Lucia Santos pelas conversas. Ao professor Paulo Marcondes por suas aulas na Sociologia, que me mostraram novas possibilidades.

A todos os amigos e colegas do curso da Pós-graduação. Em especial aos amigos Raphael, Luisa, Renata e Mitsy.

À Gabriela Di Laurentiis, que me auxiliou em diversas conversas me mostrando novos caminhos.

Agradeço a todos os amigos de São Paulo e Recife que ajudaram a enriquecer a pesquisa e tornar esta jornada mais leve.

RESUMO

Esta pesquisa buscou abordar através de depoimentos de curadoras mulheres atuantes em Pernambuco, aspectos que possam auxiliar em uma maior compreensão do fazer curatorial e sua intersecção com estudos feministas e decoloniais. As curadoras entrevistadas são: Cristiana Santiago Tejo, Joana D Arc de Sousa Lima e Maria do Carmo Siqueira Nino. O intuito é descentralizar o saber visto que, geralmente o vetor de circulação de conhecimento se dá em maior grau entre sudeste e demais regiões, do que no sentido oposto. O aporte metodológico se dá a partir da Análise do Discurso Crítica e o teórico através da epistemologia feminista e dos estudos decoloniais.

PALAVRAS-CHAVE

Curadoria; Femismo; Arte Política

ABSTRACT

This research sought to address, through the testimonies of women curators working in Pernambuco, aspects that can assist in a greater understanding of curatorial work and its intersection with feminist and decolonial studies. The interviewed curators are: Cristiana Santiago Tejo, Joana D Arc de Sousa Lima and Maria do Carmo Siqueira Nino. The aim is to decentralize knowledge since, generally, the vector of circulation of knowledge occurs to a greater degree between the southeast and other regions, than in the opposite direction. The methodological contribution comes from the Critical Discourse Analysis and the theoretical through feminist epistemology and decolonial studies.

KEYWORDS

Curatorship; Femism; Political Art

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	07
2. TRAJETOS CURATORIAIS.....	13
2.1 Joana D'Arc de Sousa Lima.....	16
2.2. Maria do Carmo de Siqueira Nino.....	24
2.3 Cristiana Santiago Tejo.....	31
3 NARRATIVAS CURATORIAIS.....	41
3. 1 O enunciado: o discurso é a existência.....	46
3. 2 A autonomia no campo das Artes Visuais.....	55
4. POÉTICAS E POLÍTICAS.....	61
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	66
6. REFERÊNCIAS.....	68
7. APÊNDICE A.....	76
8. APÊNDICE B.....	93
9. APÊNDICE C.....	131
10. APÊNDICE D.....	159

1. INTRODUÇÃO

(...) a diferença já é o nosso capital acumulado. A tarefa agora é, valorizar as ações, a diferença no mercado, e radicalizar essa “sensibilidade” na linguagem artística. (HERKENHOFF; HOLLANDA, 2006. p. 19)

Desde o final dos anos 60, evidenciam-se discussões sobre o lugar da mulher no campo das Artes Visuais. A partir de textos como o de Linda Nochlin, *Porque não houve grandes mulheres artistas?* (1971), Lucy Lippard com *Feminist Essays of Art* (1976) e questionamentos levantados pelo grupo Guerrilla Girls nos anos 80, o movimento feminista faz sua virada para a cultura, abraçando também o campo artístico e cultural.

Por ocasião do contexto político da Ditadura Militar no Brasil, as questões feministas no país voltaram-se para aspectos da esfera privada e distantes do âmbito cultural (BARROS. 2016. p. 12). Porém, com o recente resgate a partir de pesquisas na área, tomamos conhecimento de importantes artistas atuantes, antes ou durante este contexto político, como: Lygia Clark, Marcia X, Anna Maria Maiolino, Letícia Parente, Thereza Simões, Therezinha Soares, Djanira da Motta e Silva, Wanda Pimentel, dentre muitas outras. Fica evidente a visibilidade que mulheres artistas tem conquistado no ambiente acadêmico e institucional, porém, as pesquisas se concentram em grande parte na produção artística e em menor grau em outras esferas da produção intelectual.

Para além da Arte-Feminismo, há também um maior número de pesquisas que debatem sobre a legitimação artística investigando os agentes envolvidos na cadeia cultural. Por esse motivo, a partir dos anos 2000, podemos notar um aumento na demanda por cursos de formação e pelo desenvolvimento de pesquisas científicas sobre os papéis desempenhados pela curadoria.

Nesta pesquisa, realizada no âmbito do curso de mestrado no Programa Associado de Pós-graduação em Artes Visuais UFPE/UFPB, procuro criar confluências entre ambos os aspectos, curadoria e feminismo, trazendo curadoras atuantes em Pernambuco de 2000 até o presente momento. O recorte apresentado, da cena Pernambucana, deve-se à sua importante atuação na arte contemporânea nacional e também à presença de um número significativo de curadoras atuantes em uma cidade específica do nordeste do país. O intuito é também descentralizar o saber, visto que,

geralmente o vetor da circulação de conhecimento se dá em maior grau entre sudeste e demais regiões, do que no sentido oposto.

A escolha das curadoras para integrar a pesquisa se deu pela maior presença de cada uma na cena contemporânea do Recife, foram levados em conta desde a quantidade de exposições, textos críticos publicados, até um levantamento com pessoas da área cultural da cidade. Dessa forma, somaram fundamentalmente suas experiências à pesquisa, criando assim um território de trocas e aprendizados. São elas: Cristiana Santiago Tejo, Joana D'Arc de Sousa Lima e Maria do Carmo Nino. Cristiana Tejo é curadora independente do Recife, atuante na cidade desde 2002. Foi diretora do Museu de Arte Aloísio Magalhães (Mamam), da FUNDAJ, organizadora do Panorama do Pensamento Emergente e possui trabalhos importantes sobre a cadeia produtiva das Artes Plásticas no Recife, como a tese de mestrado *Made in Pernambuco: arte contemporânea e o sistema de consumo cultural globalizado*. Joana D'Arc de Sousa Lima, paulistana atuante na cena cultural de Recife desde 1998, além de curadora independente é educadora, com atuação no meio acadêmico e institucional da cidade. Produziu também importante tese de doutorado sobre a cena pernambucana intitulado *Cartografia das artes plásticas no Recife dos anos 80: Deslocamentos poéticos entre a tradição e o novo*. Maria do Carmo Nino é artista, professora da UFPE e curadora independente. Participou do Rumos Artes Visuais, em 2002, como curadora adjunta, representando a região do nordeste. Também realizou a co-curadoria da exposição Contido não Contido no Mamam, em 2002, com Clarissa Diniz¹ e a equipe educativa do MAMAM e é professora aposentada da UFPE, onde ministrou disciplinas no Departamento de Artes Visuais e Letras.

Cabe ressaltar que se dependesse do desejo da pesquisadora que vos fala, muitos outros nomes teriam sido incluídos na pesquisa. Porém, alguns pontos foram levados em conta para essa seleção; a atuação na cidade durante o período de pesquisa e o envolvimento das curadoras com a cena artística local, além da produção textual existente de cada uma das profissionais, possibilitando assim um maior aprofundamento

¹ Clarissa Diniz (1985-Recife), curadora e crítica de arte. Idealizadora da Revista independente de crítica Tatuí, que circulou na cidade entre 2006 e 2015. Foi gerente de conteúdo e curadora do Museu de Arte do Rio de 2013 a 2018. Recentemente realizou a co-curadoria da exposição À Nordeste (2019), no Sesc 24 de Maio, com Bitu Casundé e Marcelo Campos.

na pesquisa. Também foram consideradas a projeção local e nacional de cada uma: todas atuam, umas mais, outras menos, dentro do contexto local, nacional e em alguns casos, internacional. Tanto Joana D'Arc quanto Maria do Carmo Nino atuam junto a cena artística local atualmente e Cristiana Tejo reside em Portugal desde 2015 porém, mantém projetos curatoriais no Estado, além de ter contribuído em diversas iniciativas que fomentaram reflexões sobre práticas curatoriais na cidade.

Inicialmente foram coletadas entrevistas seguindo parâmetros fundamentados na História Oral, de forma que as entrevistadas pudessem discorrer de forma livre sobre suas experiências, sendo ocasionalmente levantadas algumas questões para maior interlocução com a pesquisa. Além das entrevistas, análises de textos e exposições organizadas por elas também são utilizadas como objeto de análise para um maior entendimento da atuação dessas agentes no campo da curadoria.

A metodologia adotada foi a Análise Crítica do Discurso (ACD). Nos interessa saber que o discurso, segundo Fairclough, é um modo de ação, uma forma onde as pessoas podem agir sobre outras e sobre o mundo, como uma forma de representação (FAIRCLOUGH, 2001. P. 90). Outro ponto relevante é ainda que o discurso não é um organismo autônomo e sim interligado à diversas ações e práticas sociais, culturais e políticas. O discurso é entendido como uma interação entre práticas, figurando entre textos e eventos, e têm a capacidade tanto de reproduzir quanto de transformar essas relações. Os estudos são críticos pois analisam as relações de dominação e abuso de poder sempre da perspectiva do grupo dominado. Portanto, a ACD não é neutra e segue sendo sempre crítica de forma explícita a favor dos grupos dominados e, ainda, a análise pode apontar como as ações discursivas de grupos dominantes são ilegítimas (DIJK. 2009. P.26).

Segundo Teun Van Dijk, muitos aspectos devem ser levados em conta ao realizar a análise do discurso, desde uma análise gramatical, observação de aspectos de entonação utilizados, até uma análise dos atos que acompanham esse discurso, análise retórica, estilística, análise de conversação e interação, e análise semiótica. Já, segundo Fairclough, os aspectos englobam: o tema, as cadeias discursivas que são formadas, as condições da prática discursiva, a coesão e a coerência, utilização de metáforas, a gramática e a intertextualidade presente no discurso. Essa de grande interesse para a

pesquisa, pois nela cruzamos o discurso das entrevistadas, as referências apresentadas e o meu discurso como pesquisadora, ocorrendo assim uma intertextualidade manifesta.

A aproximação entre a ACD e a teorização feminista se dá em amplos aspectos. Segundo Sandra Harding, a teorização por si só já é patriarcal, visto que separa o que possui conhecimento daquele que é conhecido, criando um distanciamento entre sujeito e objeto, e com isso um contexto absoluto. A filósofa ainda questiona como as feministas podem teorizar questões sem cair na lógica dominante de normatização de gêneros e saberes. (HARDING, 1993. p 10). Ainda relacionado ao assunto, Margaret A. McLaren, discorre sobre subjetividades produzidas por discursos, onde através de análise das teorias de Foucault, aliadas à teoria feminista, diz que precisamos compreender a construção dos discursos e de disciplinas como uma extensão do poder, e que são normatizados para que não nos demos conta de seus impactos:

“Disciplinas produzem sujeitos, discursos produzem sujeitos, sujeitos são consequência do poder (...) a subjetividade, assim como o poder, o discurso e a disciplina, precisam ser entendidos como multivalentes e complexamente construídos”. (MCLAREN, 2016. P. 83)

É importante observar como a ACD pode auxiliar no combate à neutralidade com que é encarada diferentes formas de construção de conhecimento e conseqüentemente construções do discurso. Segundo Yannoulas, "O ponto de partida e a estratégia de análise propostas pelas feministas acadêmicas afirmam que gênero é um dado crucial de investigação científica em função de duas perspectivas: como forma de classificação social a ser resgatada ou procurada no 'real'; e como dado constitutivo da identidade do sujeito que investiga e produz saberes" (2000, P. 2). Gabrielli complementa: a partir deste momento as mulheres passam a ser pesquisadoras e objetos de pesquisa, (2007. P. 2).

Dito isto, o objetivo do trabalho não é apresentar curadoras feministas e sim relacionar o discurso dessas agentes e teorizá-los através da epistemologia feminista e dos estudos decoloniais. Sobre o assunto, a curadora Andrea Giunta no livro *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, esclarece a diferença entre artistas feministas e feminismo artístico:

Eu estabeleço uma diferença entre artistas feministas e feminismo artístico. Considero artistas feministas aquelas que, de maneira deliberada e sistemática, tentaram construir um repertório e uma linguagem artística feminista (a maioria delas eram também ativistas feministas). Uso o termo feminismo artístico para me referir ao posicionamento dos historiadores que estudam a arte a partir de uma

pauta feminista. Isso pode significar o resgate de artistas praticamente invisíveis – e ao fazê-lo contribui-se para a emergência de uma história da arte feminista – ou a análise de sistemas de representação ligados a preocupações feministas, mesmo quando as próprias artistas não se identificam como feministas e não consideram seus trabalhos feministas. (GIUNTA; HILL, 2018. P.33)

O projeto é calcado poeticamente em referências citadas pelas curadoras em entrevistas ou textos, em diálogo com as referências da pesquisadora que vos fala. Para análises do ponto de vista feminista procurou-se utilizar teóricas como Heloisa Buarque de Hollanda, Margareth Rago, Maura Reilly, Sandra Harding, María Lugones e o feminismo decolonial e Grada Kilomba e o feminismo negro. Dentro da pesquisa curatorial me apoiarei em Aracy Amaral, Cristiana Tejo, Lisette Lagnado, Clarissa Diniz e Glória Ferreira como fontes nacionais além de Claire Bishop e Maria Lind com importantes exemplos de curadoria colaborativa. Para um aprofundamento em estudos decoloniais, procurou-se utilizar autores do pensamento decolonial como Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Luciana Ballestrin e Boaventura de Sousa Santos.

Na pesquisa procurou-se utilizar um formato de entrevista aberta onde as curadoras poderiam falar abertamente sobre o que julgassem relevante, sendo conduzidas aos poucos à questões pertinentes ao projeto. A partir das entrevistas gravadas em áudio e vídeo, foram realizadas as transcrições, tentando manter-se fiel a fala das entrevistadas. Segundo Fairclough "a transcrição é um processo difícil que consome muito tempo" e que impõe uma interpretação da fala, sendo assim, a própria transcrição já é teoria (2001.P.280).

Todas as entrevistadas já tinham em mente que eram objeto de estudo e que a pesquisa contava com base teórica do pensamento feminista e de práticas curatoriais. Cada uma delas como sujeito possui sua particularidade, pertencem a faixas etárias distintas, e possuem diferentes concepções sobre como o feminismo impacta em suas carreiras. Além disso, todas são claramente instruídas e reconhecem as problemáticas de gênero que permeiam as relações profissionais e sociais

No primeiro capítulo, contextualizo a produção local do Recife e suas reverberações em âmbito nacional. Posteriormente, é apresentado um perfil de cada uma das curadoras entrevistadas, bem como a contextualização e conceitos trazidos por elas em sua trajetória curatorial.

Para o segundo capítulo, foram levantadas referências e conceitos relevantes citados por cada uma delas durante as entrevistas. A partir daí, utilizou-se a Análise Crítica do Discurso para discutir os pontos destacados. Neste capítulo está presente uma intertextualidade onde as referências das curadoras se entrelaçam com as referências trazidas por mim. Na primeira parte buscamos levantar discussões sobre feminismo decolonial nas Artes Visuais e em um segundo momento abordamos aspectos da autonomia e pós-autonomia, chegando assim à propostas de Arte colaborativa e Educação.

Buscando aprofundamento sobre questões levantadas no capítulo anterior, o terceiro capítulo pretende debater sobre poéticas e políticas e como a agente curadora pode articular ambos no projeto curatorial. São apresentados e discutidos conceitos de Maura Reilly e Claire Bishop, sobre curadoria ativista e práticas artísticas colaborativas.

2. Trajetos Curatoriais

Considerando a prática curatorial como procedente da crítica de arte no Brasil, em um percurso que difere do eixo hegemônico², proveniente do conservador de instituições culturais e Museus, a curadoria segue sendo motivo de ambiguidade, ora por lhe ser atribuída uma genialidade pela criação de narrativas, e assim, figurar como o curador autor³, ora como autoritária, por definir quem ou o quê entra ou não no circuito artístico. Ambos os questionamentos nos conduzem para a importância da reflexão da curadoria como lugar de poder e sobre seu poder de legitimação dentro do circuito artístico. Esse lugar de poder que parece transcender o espaço, não só legitima determinado artista ou o espaço expositivo em si, mas ao considerarmos a curadoria como criação de um discurso é também um controle de poder sobre o sentido (BISHOP.2015 p. 279). Sobre este ponto vale lembrar também que o curador, assim como qualquer agente do campo, está suscetível ao mercado e ao capitalismo. Por isso, em muitas ocasiões lhe falta autonomia, estando aberto à oscilações ou imposições que este mercado apresenta.

Em âmbito nacional a primeira aparição oficial do termo curador em território foi em 1981, durante a Bienal de Arte de São Paulo. (TEJO. 2017. P.14), o que não significa que a função não era exercida anteriormente, mas nos interessa traçar este paralelo sudeste/nordeste. Já em Recife, contexto desta pesquisa, a figura do curador parece ter ganhado visibilidade na cidade a partir dos anos 90:

Não havia ainda no Recife a figura do curador, presença de autoridade, que só se consolidaria em meados da década de 1990, embora desde a anterior fosse reconhecida no sistema de arte em São Paulo e no Rio de Janeiro (Amaral, 2004). Os salões não operavam com os recortes curatoriais, o que dava ao público e aos artistas acesso a uma produção diversificada que os atualizava com o processo criativo de várias tendências, linguagens e gerações. Maneiras de fazer e práticas singulares compunham a fisionomia do meio artístico local. (LIMA. 2011. P.38)

² Segundo Heinrich a curadoria teria saltado de uma preocupação de conservação de acervo, pesquisa e exibição para uma proposta singular de apresentação de obras ao público, que seria resultado de um grande número de exposições em Museus e Instituições Culturais. (HEINICH apud Bishop.2015 p. 277)

³ A este exemplo seguimos o apontado por Claire Bishop e a polêmica apresentada por Harald Szeeman e a Documenta 5 de, de 1972, onde Szeeman foi acusado por diversos artistas de criar uma visão curatorial que deixava a obra dos artistas em segundo plano, tirando-lhes a autonomia artística. (BISHOP. 2015. p.273)

Dito isto e considerando Pernambuco território de confluências entre inúmeras vertentes culturais, com artistas que transitam entre linguagens e nomes representativos de diversos segmentos, nos interessa aqui investigar como na contemporaneidade as curadoras mulheres ganharam destaque dentro da curadoria.

A partir de análise realizada durante a pesquisa e conforme podemos ver no diagrama⁴ a seguir, temos um panorama de curadoras atuantes no país divididas por década de nascimento e região de maior atuação.

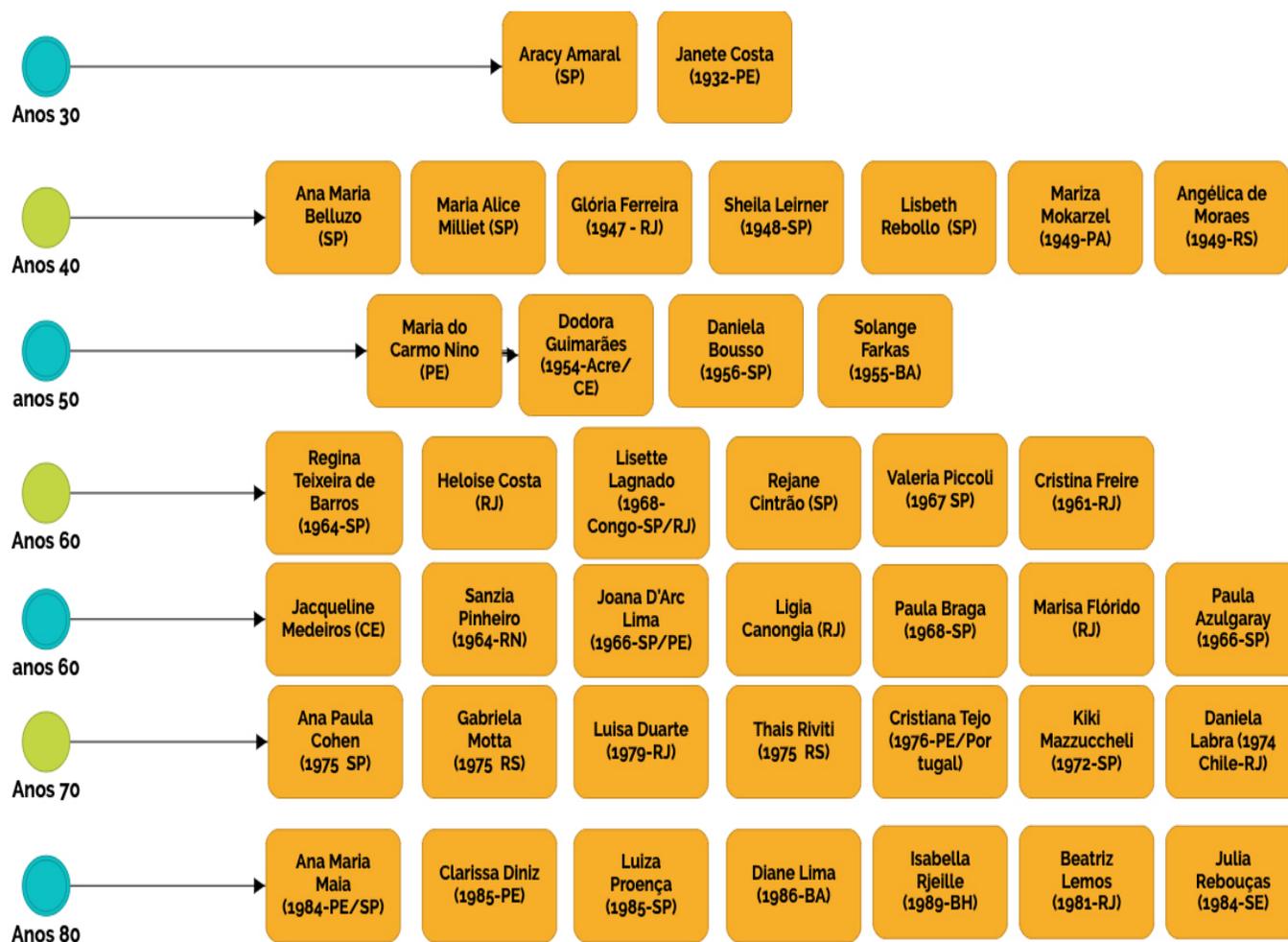


Imagem 1 – Diagrama curadoras
Fonte: Da autora, 2019.

⁴ O diagrama encontra-se no Apêndice D . O levantamento foi realizado através da Enciclopédia Itaú e do Fórum Permanente, considerando curadoras que mantém ou mantiveram vínculos com instituições ou realizam/realizaram produção curatorial com relevância e relativa frequência nas Artes Visuais. As décadas indicadas no gráfico são de nascimento e não de atuação.

No diagrama, percebem-se alguns pontos: o aumento da quantidade de curadoras mulheres ao passar dos anos e uma maior distribuição geográfica. Ainda que a maior concentração de atuação seja na região sudeste e, em particular, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. A cidade com maior presença de curadoras atuantes fora do eixo Rio-SP é a cidade do Recife. Claramente, dentro desse levantamento existem questões inerentes à legitimidade dentro do campo cultural. Visto que, em regiões específicas, podem haver agentes atuantes no campo da curadoria que não possuem ainda visibilidade nacional. Porém, com ele podemos ter uma dimensão da distribuição da produção intelectual específica no país. Segundo o historiador Durval Muniz de Albuquerque Junior o surgimento do "intelectual regional", se referindo ao intelectual da região Nordeste do país, surge com filhos dos grupos dominantes dos Estados representantes do Nordeste que eram encaminhados a Recife para concluir seus estudos, por esta ser a cidade que concentrava o centro comercial, cultural e médico no início do século XIX:

A Faculdade de Direito do Recife e o Seminário de Olinda eram os locais destinados à formação superior bacharelesca, das várias gerações destes filhos de abastados rurais (...). Eram os lugares onde se formavam os intelectuais tradicionais da área, com exceção apenas daqueles que podiam estudar no exterior. Era aí que figuras influentes em nível nacional, bem como os futuros dirigentes dos Estados e localidades se conheciam, sedimentavam amizades, trocavam ideias acerca de política, de economia, de cultura e de artes."(ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2001.P. 85)

Fica claro que Recife já se consolidou no cenário artístico contemporâneo. Segundo Cristiana Tejo, em sua dissertação "Made in Pernambuco: Arte Contemporânea e o sistema Cultural Globalizado", desde meados dos anos 90 a cidade vem sendo palco de visitas de curadores e críticos nacionais e internacionais e se encontra inserida no circuito artístico (TEJO. 2005.P. 264). Cristiana atribui essa mudança a dois fatores: a insatisfação dos artistas locais por maior visibilidade nacional e a institucionalização na cidade, que ampliou a circulação de críticos e curadores por meio de cursos e palestras, (TEJO, 2005 p. 94) no MAMAM e na FUNDAJ. Durante sua entrevista, Cristiana enfatizou que a situação cultural da cidade se deu à implementação de políticas públicas voltadas à área cultural dos últimos vinte anos.

O Mamam era sintoma de uma nova política cultural que estava sendo implementada na cidade.O que coincide com o Salão de Arte de Pernambuco

deixar de ser para aquisição de obras e passar a ser para fomentar pesquisa artística. Ou seja, ampliar o acervo de obras já não era a única finalidade do salão, mas sim o financiamento para processos investigativos dos artistas. Isso ocorreu antes do Spa das Artes, que surge também com a política cultural do PT à frente da Prefeitura do Recife, política que era gerida por artistas que passam a mobilizar a cena da cidade. Ede fato, vimos uma virada positiva no alcance das propostas, ao mesmo tempo em que o sistema da arte passa a ser completamente dependente do poder público. E foi graças a esta lenta institucionalização que devo a minha entrada no campo da arte contemporânea. Eu não tinha acesso à arte dentro de minha casa e nem na faculdade e só ficou claro para mim que havia artes visuais no Recife quando o Mamam foi aberto, em 1997. Isso denota o poder das instituições como propagadoras e construtoras de programas que sociabilizam os códigos da arte. (BUENO; REZENDE. p. 261)

Procuro, então, explorar eixos de produção intelectual de mulheres fora do contexto hegemônico nacional, apresentando a trajetória das três curadoras a seguir: Joana D'Arc de Sousa Lima, Maria do Carmo Siqueira Nino e Cristiana Santiago Tejo.

2.1 Joana D'Arc de Sousa Lima

A aproximação da curadoria e dos processos educativos foi o que levou Joana D'Arc a iniciar atividades no meio curatorial, compreendendo que práticas curatoriais contemporâneas também desempenham o papel de uma práxis educacional expandida (O'NEILL; WILSON, 2010, p.12-13). Paulistana da Freguesia do Ó, Joana mudou-se para Recife em 1998, momento em que já possuía experiência no setor educativo, tendo passado pelo Itaú Cultural (1995-1997) e pela 24ª Bienal de Arte de São Paulo (1998), conhecida como “Bienal da Antropofagia”, com curadoria de Paulo Herkenhoff, ambas experiências que relata como fundamentais para sua formação e aprofundamento no campo artístico.

Eu acho que essa é a marca que eu entro para a pesquisa em Arte, para o Mundo da Arte, é no Itaú Cultural. Então todo aquele debate sobre Arte e Educação com a Ana Mae Barbosa, a abordagem triangular, arte brasileira, antropofagia... Em seguida eu fui trabalhar na Bienal da Antropofagia, que foi a Bienal do Herkenhoff. (LIMA – entrevista em 24/1/2018 - APÊNDICE A)

Historiadora de formação e envolvida politicamente em movimentos estudantis, agremiações e etc., Joana conta que entrou no curso de História devido à situação política da época (cursou a Graduação na UNESP no período de 1986 a 1989, em meio

à abertura política do país e pouco tempo após o final da Ditadura Militar) e simultaneamente começou a trabalhar no Jornal do PC do B.

Seu ingresso nas Artes Visuais veio através de um convite por conta do trabalho de pesquisa desenvolvido no Instituto Itaú Cultural. A sede do Instituto era recém inaugurada quando entrou para realizar o trabalho com pesquisa, no planejamento de projetos educativos e coordenação de programação para o público e para professores. Lá conheceu Frederico de Moraes e, a partir de um dito dele sobre Arte e Guerrilha, se interessa profundamente pelo tema, entrelaçando então temas políticos que já faziam parte de seu cotidiano com as Artes Visuais. Ingressa então no Mestrado em Sociologia na UNESP (1997), com pesquisa relacionada a Arte e Política, intitulada “Trajetória Artística e Política de uma neovanguarda das artes plásticas no Brasil: 1968-1972”. Sobre seu projeto de pesquisa, Joana destaca alguns aspectos: a entrevista que realizou com a artista Wanda Pimentel; a presença da artista conceitual Thereza Simões que tem ainda pouca visibilidade no cenário nacional; e a situação vivida pelo artista Manuel Messias, nos anos 80, artista negro que foi viver nas ruas devido a problemas psiquiátricos.

“Fiz o mestrado sobre Arte e Guerrilha, sobre o grupo do Frederico Moraes, que é o Cildo, o Barrio, o Antonio Manuel, a Wanda Pimentel. Eu entrevistei a Wanda, olha que luxo, eu tenho uma entrevista com ela linda. Havia mais mulheres no grupo que não aparecem na História da Arte. A Wanda aparece, recentemente ela fez uma exposição que ela é uma grande pintora, mas é a Thereza Simões a outra, que era casada com o Cildo na época em 68 e a Odila Ferraz... Quando eu a entrevistei ela estava morando num sítio, ali nos interiores do Rio de Janeiro. Eu fui até esse sítio entrevistá-la e ela conta as histórias também, um pouco. Porque era um grupo de homens né? Era Cildo, Barrio, Antonio Manuel, um pouco Raimundo Colares, o que era casado com Odila, era namorado com Odila, Luis... (...) Havia um artista negro que era o Manuel Messias, que desapareceu, ninguém dá notícias e certamente, segundo Frederico conta, o Manuel Messias deve ter virado um cara de rua, um morador de rua para você ter uma ideia, desapareceu sem deixar notícias e era negro. Isso é uma questão, né?” (LIMA – entrevista em 24/1/2018 - APÊNDICE A)



Imagem 2 – Obra de Thereza Simões, "Rebelião das ruas", na série faixa de memórias (1968).
Fonte: (TRIZOLI. 2018. p.400)

Durante essa fase, aprimora seus conhecimentos em autores como Ana Mae Barbosa e estuda sobre a Abordagem Triangular, arte brasileira e em seguida trabalha no setor educativo da 24ª Bienal Internacional de São Paulo (1998), com curadoria de

Paulo Herkenhoff e intitulada *Um e/entre outro/s*, mas conhecida como *Bienal da Antropofagia*.



Imagem 3 –Série Envolvimentos, Wanda Pimentel. 1967
Fonte: (MALBA, 2016. P.1)

Em 1998, muda-se para Recife com a família, momento ao qual a curadora atribui subjetividades da vida e por uma necessidade de “desaparecer de si”. Sobre esse

período, Joana faz correlação com o livro do antropólogo David Le Breton: *Desaparecer de Si: Uma tentação contemporânea*⁵.

E aí sabe quando você tá naquele momento que você quer, querendo desaparecer de Si. Hoje eu entendo mais assim, na época eu achava que eu estava abortando, eu usava muito esse termo mas agora eu até li um livro recentemente de um sociólogo e o título do livro é esse “Desaparecer de Si”, que aí ele vai olhar esse desaparecer de si como um sintoma da contemporaneidade e eu acho que eu tava naquele momento, que era um pouco isso. (LIMA – entrevista em 24/1/2018 - APÊNDICE A)

Não demorou muito para que estivesse inserida no circuito local. Sua primeira experiência no educativo de exposições na cidade foi no Salão Pernambucano de Artes Plásticas versão 2000. A curadoria foi de Raul Córdula e através dele foi convidada para coordenar o educativo. A parceria entre a curadora e o artista permanece até hoje. Joana enfatiza que além da competência curatorial e do importante escopo teórico que intencionava privilegiar o público, o Salão propôs uma série de ações formativas com cursos, seminários e convidados de todo o país.

A relação entre Joana e Raul resultou tanto em amizade quanto em trocas profissionais produtivas ao longo dos anos. Após o Salão, foi responsável pelo livro “Raul Córdula: Poéticas” (2014) e pela curadoria da individual do artista na Arte Plural Galeria (2019), também foi coordenadora de ações educativas do Salão Pernambucano de Artes Plásticas⁵ de 2000 a 2005.

Já inserida no meio artístico da cidade em 2001, Joana recebeu uma bolsa do Governo do Estado de Pernambuco para a realização de uma especialização em Mediação Cultural e História da Arte em Paris, oportunidade na qual pôde aprofundar seu conhecimento e estagiar em importantes museus internacionais como o Louvre, o Cité de La Musique, o Ateliers de Belleville.

Em 2001 eu fui premiada, fui selecionada por um edital público do Governo de Pernambuco para fazer uma formação em mediação cultural em Paris, era um projeto do Governo do Estado de abrir um centro de formação em Artes e isso ia acontecer na Fábrica de Tecidos Tacaruna, ali entre Olinda e Recife, tem uma Fábrica antiga que é uma antiga tecelagem. Não virou, fizeram um edital público, selecionaram acho que doze profissionais, todos foram fazer uma formação paga pelo Governo Federal, nós passamos meses, alguns passavam seis, outros três.

⁵O Salão de Artes Plásticas de Pernambuco ou Salão Pernambucano de Artes Plásticas, foi criado em 1942. Tinha o foco em pintura e posteriormente se adequou à novas formas de linguagem.

Eu fui fazer uma formação, fiquei oito meses fazendo formação em Paris em mediação cultural. (LIMA – entrevista em 24/1/2018 - APÊNDICE A)

Após a temporada de oito meses de estudos, retorna para Recife e em seguida é chamada para compor a coordenação educativa do Instituto Ricardo Brennand, onde permaneceu por seis anos (2002-2008). O Instituto Ricardo Brennand é famoso por possuir um acervo pouco usual, onde a sua coleção é tanto composta por armas brancas, quanto por mobiliário e obras de arte. A curadora destaca os desafios encontrados em proposições educativas para esse trabalho, onde a equipe procurava encontrar soluções para um acervo extremamente eclético. No IRB realizou importantes trabalhos educativos, dando início ao envolvimento curatorial e às possibilidades de intercâmbio e fluxos entre curadoria e educativo.

No Ricardo Brennand a gente criava uns percursos que nós chamávamos de percursos curatoriais e educativos. Nos parece que era bem ligado, nos parece e também porque a gente abriu uma conversa muito grande com o Guilherme Vergara, que já então naquele momento vinha desenvolvendo, reflexivamente e teoricamente esta ideia de uma curadoria educativa, então a gente se apropriava. (LIMA – entrevista em 24/1/2018 - APÊNDICE A)

Joana destaca ainda o Programa Peça a Peça que ocorre mensalmente no Museu e traz uma obra do acervo para ser discutida pelos participantes. Em seguida, é reinserida no espaço do Museu.

(...) a cada mês o público visitante escolhia uma obra do acervo, a gente tirava a obra do acervo, colocava pro debate, deslocava de lugar, num diálogo com o público. A gente deslocava do espaço físico ou então tirava e colocava em outro lugar, abria um diálogo dessa obra com uma série de obras ou de objetos da arte e da cultura. Então a gente criava uma narrativa curatorial de diálogos com outras peças e fazia uma conversa pública, num determinado dia, uma vez por mês esse programa funcionava. Então isso para nós, nós entendíamos isso como curadoria. Já que o museu não tinha curador, nunca teve, até hoje, a gente fundou lá um núcleo de pesquisa e o setor educativo (...) (LIMA – entrevista em 24/1/2018 - APÊNDICE A)

A partir da experiência com o Núcleo de estudos do IRB, Joana desenvolveu um projeto curatorial selecionado para o Edital Amplificadores, organizado pela artista e gestora Beth da Matta no Museu Murillo la Grecca. O projeto expositivo denominado Arte e Participação (2007) contou com os artistas Lula Wanderley, Ricardo Basbaum e Paulo Bruscky e inseriu definitivamente a até então educadora no circuito curatorial. A proposta foi uma ativação para que o público participasse da exposição e interagisse com os trabalhos dos artistas. Trazia como referências Helio Oiticica, Wladimir Dias-Pino e nas

palavras da curadora era um projeto que não só referenciava aos Parangolés, mas que também tinha muito a ver com poesia visual e arte/participação.

Lula Wanderley que é um artista pernambucano, mas radicado no Rio de Janeiro, incrível importantíssimo, Ricardo Basbaum, que trouxe aquele trabalho, ele fez a dinâmica de grupo do “eu, você”, demais! Depois você pesquisa para eu não me alongar aqui, chama-se dinâmica de grupo e ele veio e fez com a gente durante três dias e a gente botou um vídeo também da dinâmica já realizada, acho que num país da América Latina. Era Paulo Bruscky com os livros sensoriais, são incríveis, são lúdicos! E naquele momento, por eu trabalhar nos educativos, essa dimensão também do homo ludens, da brincadeira e a brincadeira leva ao riso, a brincadeira é irônica, a gente gargalha. Tudo isso eu queria juntar na exposição, então os livros do Paulo me traziam muito isso. (LIMA – entrevista em 24/1/2018 - APÊNDICE A)

Incontáveis desdobramentos são desenvolvidos tanto através de redes de contato, quanto em linhas conceituais em torno da trajetória de profissionais do campo artístico e curatorial. Ainda em conformidade com questões levantadas pela exposição Arte e Participação, de 2007, Joana traz a exposição "Autopoesia" de Alexandre Dacosta, em 2018 ao MAMAM. Trabalhando com instalações sonoras e poesias visuais, o artista teve uma exposição individual que ocupou todo o Museu e exibiu em torno de sessenta obras.

A Mostra *Daniel Santiago em Dois Tempos* do artista Daniel Santiago, realizada no Mamam em 2017 também merece destaque na trajetória de Joana. Nela, aspectos lúdicos e a imersão da pesquisa no arquivo do artista trouxeram uma curadoria quase-arte segundo a curadora, que enfatiza a possibilidade de criação na troca com o artista. Como desdobramento desse trabalho foi realizada também a Exposição “Caleidoscópio” (2018), no Museu do Trem, que relacionou os trabalhos de Daniel Santiago, Gil Vicente e Marcelo Silveira.

“A proposta é explorar as possibilidades desse aparelho óptico como um objeto lúdico e que possui uma multiplicidade de imagens. A mostra funciona como uma espécie de caleidoscópio, uma vez que uma obra passa a interagir e interferir na outra”. (LIMA – entrevista em 24/1/2018 - APÊNDICE A)

Outro artista que rende desdobramentos em sua carreira é o artista Marcelo Silveira. Joana destaca a possibilidade de trabalho e de potência colaborativa que os dois desenvolvem em conjunto. Além de trabalharem juntos em coletivas, Joana realizou a curadoria de “Compacto” (2016), na galeria Amparo 60.



Imagem 4 – Exposição *Daniel Santiago em Dois Tempos*, MAMAM. 2017.
Fonte: (JORNAL DO COMÉRCIO,2017.p.1)



Imagem 5 - Exposição *Compacto*, de Marcelo Silveira. Galeria Amparo 60. 2016.
Fonte: (JORNAL DO COMÉRCIO, 2017.p. 1)

Paralelamente às atividades curatoriais e sem abandonar o viés pedagógico, atualmente Joana leciona na UNILAB - Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, em Redenção, no Ceará e ministra as disciplinas de Arte Africana e Arte Afro-Brasileira, coordenando Projetos de Pesquisa sobre artistas e Produções das Artes Visuais Afro-Brasileira nos Acervos e Coleções dos Museus do Ceará. Acerca do mesmo tema organizou, em conjunto com a artista Rosana Paulino, a exposição “Os Da Minha Rua: Poéticas de R/existência de Artistas afro-brasileiros”, no Museu da Abolição, em Recife (2018). O título da exposição faz referência ao livro de contos do escritor Ondjaki, que narra em prosa lírica as aventuras de crianças na sociedade angolana. A exposição reuniu dez artistas: Ana Lira (PE), Dalton Paula (GO), Edson Barrus (PE), Izidorio Cavalcanti (PE), José Barbosa (PE), Maré de Matos (MG/PE), Moisés Patrício (SP), Priscila Rezende (MG), Renata Felinto (SP/CE) e Rosana Paulino (SP). Durante a abertura e programação ocorreram oficinas com os artistas e debates sobre o lugar de fala dos negros nas Artes Visuais, slam com a poeta Adelaide dos Santos e integrantes do Recital Boca do Trombone. A exposição foi uma importante ocupação de um lugar que como o nome já diz é dedicado à cultura afro e contribui para enriquecer um debate sociológico emergente.

Além das exposições citadas, vale mencionar também a curadoria da mostra de Ypiranga Filho, no Museu do Estado de Pernambuco (2018) e a “Escrita de Si”, do Murilo La Grecca, no espaço que leva o seu nome (2008).

2.2) Maria do Carmo Nino

Em sua entrevista, Maria do Carmo Nino, salienta que foi a primeira professora doutora especializada em Artes Visuais do Departamento de Artes da UFPE, onde lecionava havia dezenove anos, tendo se aposentado em 2019. Na universidade integrou o Programa de Pós Graduação em Letras e o Programa de Pós-Graduação em Comunicação, ministrando aulas que transitam entre a intersemiose, a Literatura, o Cinema, a Fotografia, as novas mídias e a crítica contemporânea. Além da carreira acadêmica, desenvolve também seu trabalho artístico autoral, focado em poéticas que co-relacionam novos meios de mídia, materiais e tecnologia.

Arquiteta de formação pelo Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, graduada em 1980, conta que na hora da escolha de um curso de graduação ficou na dúvida entre Arquitetura e Medicina. Preencheu as duas vias do manual e no último minuto decidiu-se pela primeira opção. No curso de Arquitetura e Urbanismo, por conta das aulas de desenho cursadas e das disciplinas de perspectiva, já tinha alguma proximidade com as artes porém não era uma frequentadora de museus ou exposições. Anos após a conclusão da graduação, em dúvida com a carreira de arquiteta e dispondo de tempo livre, optou por fazer um curso de pintura no Derby. Algo que, em suas próprias palavras, abriu portas e a partir daí, começou a vislumbrar autonomia em relação à criação artística.

Após a descoberta da nova paixão, Maria do Carmo decide ir para Paris estudar artes. Já cursava o idioma francês havia alguns anos, o que facilitou a decisão. Além disso, sempre contou com o apoio dos pais, que foram seus eternos incentivadores. Sobre isso, ela destaca que foi a primeira da família a obter um título de doutora, o que foi extremamente valorizado. Sua primeira viagem acontece em 1986 para conhecer e estudar as possibilidades, retorna ao Brasil em 1987 para obter as permissões e em seguida (1988) viaja como estudante com todas as permissões concedidas para cursar a pós-graduação e em sequência emenda o doutorado. Maria do Carmo destaca que todo o seu contato com Artes Visuais deu-se em Paris, lá foi onde teve acesso a museus, bibliotecas e espaços culturais e onde dedicou-se aos estudos durante a maior parte de sua estadia. Frequentava aulas de filosofia e foi onde teve contato com os pré-socráticos, Heráclito e Éfeso, e com a noção de *Devir*:

É a ideia para Heráclito: nada é, tudo está (28:08). Cadê, né? Você não entra no mesmo rio duas vezes, (entra) com o pé, quando entra com o outro e já é outra (vez), né? Essa é a ideia do eterno devir. Veja, o que os nossos professores nos conscientizavam é que se alguma coisa fica habitando em você fica assim no seu pensamento é porque tem algo com você, fica. Então logo de cara que eu me inteirei desse conceito heraclitiano. Ele me tomou e tá até hoje. (NINO – entrevista em 30/1/2018 - APÊNDICE B

Para seu projeto de conclusão dos estudos na capital francesa desenvolveu o trabalho artístico intitulado *La Nature dans tous ses Etats*, que ela traduz para o português como Papel Matéria. Um processo de criação onde através da junção de vários tipos de papéis e de suas polpas foram criadas pinturas, as pinturas e os papéis se fundiam tornando-se um só objeto e representavam as estações do ano.

Quando retornou ao Brasil, em 1996, Maria do Carmo tentou uma temporada profissional em São Paulo, mas logo regressou ao Recife por ocasião da morte de seu pai. Na cidade, para se familiarizar com a cena cultural local, começou a frequentar diversos cursos da FUNDAJ. A partir daí, estreitou laços com pessoas da área de Artes Visuais do Recife e do Sudeste do país. Pouco tempo após o seu retorno, em 1998, passou a integrar o Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE como professora visitante, sendo a primeira Doutora em Artes do Departamento, no qual se aposentou em 2019.

Em 2000, Maria do Carmo foi convidada para coordenar o “Com a Palavra o Artista”, projeto da Prefeitura de Recife que objetivava reunir artistas contemporâneos e que ao longo de dois meses conduziu conversas que geraram reflexão sobre suas produções. Esta documentação serviria para a Prefeitura realizar um desdobramento da proposta, porém o mesmo não aconteceu. Passaram por esse projeto nomes como Rodrigo Braga, Márcio Almeida, Alexandre Nóbrega e Carlos Mélo, ao todo foram vinte e cinco artistas.

A ideia era de você ouvir o artista e você comparar isso com a palavra do crítico porque o discurso do artista e o discurso do crítico não são o mesmo, não tem o mesmo teor, ele fala muito do processo. Eu ouvia eles falarem, eu fazia perguntas, eu estava com eles, por exemplo, eu tentava fazer eles irem além. (NINO – entrevista em 30/1/2018 - APÊNDICE B)

Já em 2002 foi convidada a integrar a curadoria do Rumos Itaú Cultural Artes Visuais, como adjunta de Moacir dos Anjos e a partir daí dá-se início sua trajetória curatorial. Realizou o mapeamento dos artistas da região nordeste nos estados da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte. O projeto durou dois anos e é o qual ela atribui seu maior conhecimento no meio artístico e curatorial, tanto por seu alcance geográfico, quanto pela participação de profissionais de diversos estados. Através do Rumos, Maria do Carmo teve a oportunidade de aprofundar seu conhecimento em Arte Brasileira e em especial Arte Popular. Por viver muitos anos fora do país e ter adquirido seu conhecimento cultural na Europa era necessário descolonizar o olhar.

Porque o que que ocorreu comigo, como eu estudei Artes a partir da minha experiência da França, as minhas referências não eram brasileiras. (...) Então eu tinha todo um trabalho para fazer sobre arte brasileira e o Rumos me ajudou muito nesse sentido. Ele tanto me ajudou a conhecer uma produção recente, que era uma produção emergente. (...) Esse movimento contribuiu muito para eu também me inteirar sobre uma produção brasileira da qual eu era carente. E continuo

carente porque a gente nunca deixa de conhecer né? (NINO – entrevista em 30/1/2018 - APÊNDICE B)

Já na exposição *Contido não Contido* (2010), Maria do Carmo integrou a curadoria com Clarissa Diniz, sua ex-aluna e atual gerente de conteúdo do MAR, no MAMAM. Para a exposição, as curadoras trabalharam com as lacunas encontradas no acervo do Museu, uma ideia inovadora e precursora. Além da valorização do acervo revisitado, era também intensificada a participação do educativo de forma ativa, tanto com a inclusão da equipe nas decisões curatoriais quanto do público em apontar qual artista deveria estar presente neste recorte do acervo. Sobre o conceito curatorial, Maria do Carmo sugeriu que as lacunas do acervo fossem trabalhadas metalinguisticamente, integrando a fita de Moebius como conceito da exposição e de continuidade. A ideia de continuidade foi trazida a partir da referência aos trabalhos *Laço Infinito* de Max Bill e *Caminhando* de Lygia Clark.

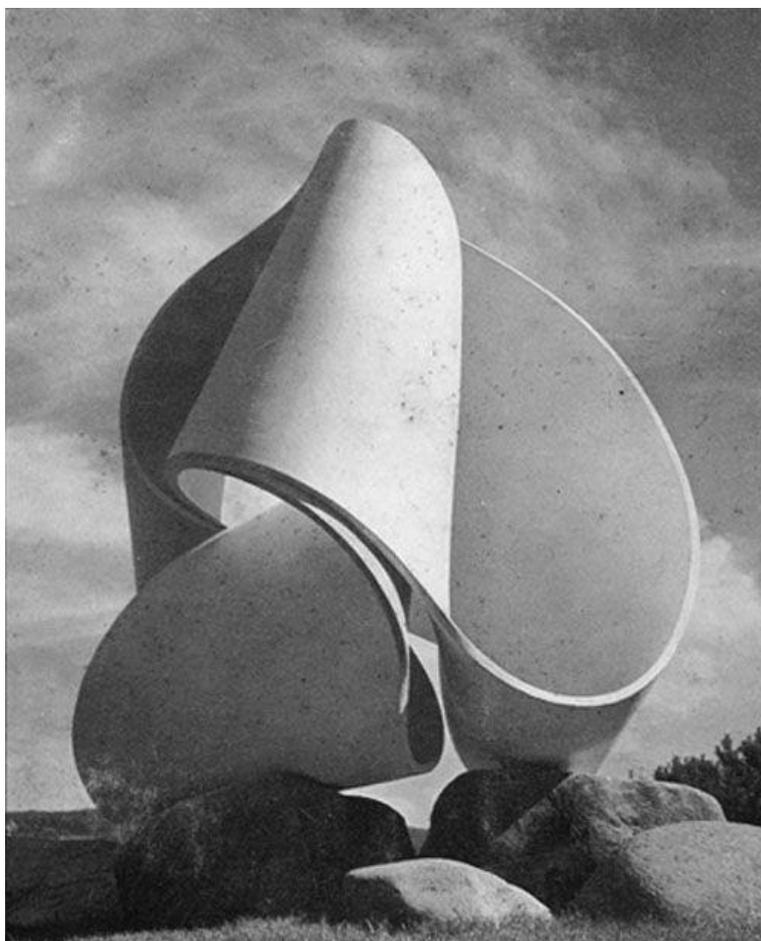


Imagem 6- Escultura Continuity de Max Bill. Zurique. 1946-1947
Fonte:(SCULPTURE CLUB BERLIN. P. 1)

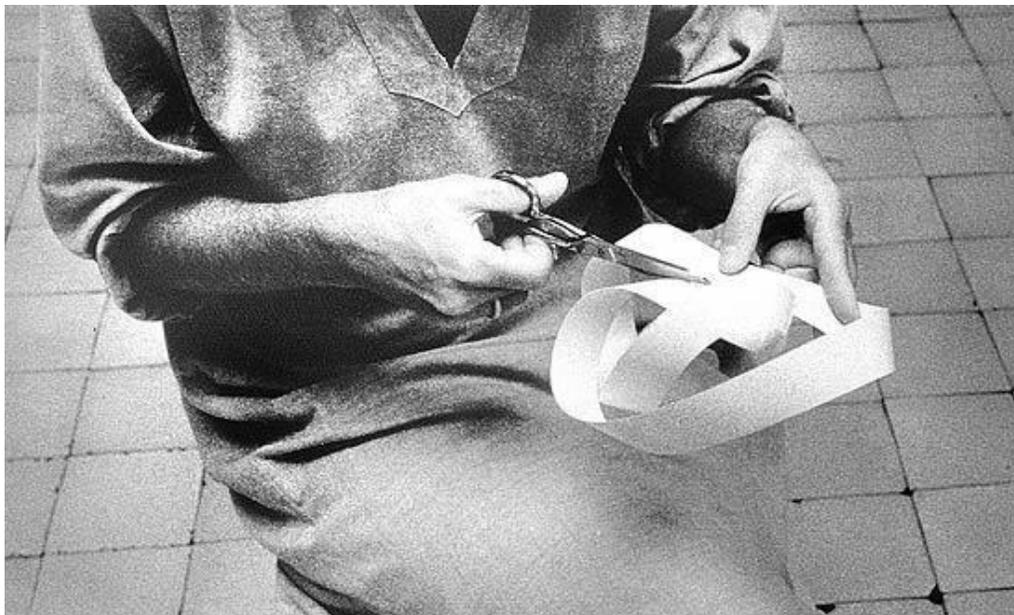


Imagem 7- Lygia Clak. Caminhando. 1963
Fonte: (HERKENHOFF; HOLLANDA, 2006. p. 32)

Esta exposição abre possibilidades de diálogo, tanto para que sejam questionadas políticas de aquisição adotadas pela instituição ao longo dos anos, quanto para a possibilidade de realização de novas práticas curatoriais, convidando educativo e público a participarem ativamente, integrando ainda artistas que considerem pertinentes à Mostra e ocupando ausências existentes. A proposta curatorial era a seguinte, nas palavras de Maria do Carmo Nino:

A análise desses fatos nos conduziu à decisão de seguir um modelo curatorial de cunho adaptável e experimental, uma exposição-processo extensiva a um ciclo de três etapas/recortes distintos que foram inaugurados a cada 2 meses. Outra decisão de importância crucial foi a de propor a ampliação da parceria da responsabilidade da curadoria com a inclusão do Educativo Mamam. Ficou decidido, a partir da longa gestação de todo o processo, que cada uma das duas primeiras etapas abordaria as várias décadas envolvidas na arte praticada em Pernambuco, porém trariam escolhas de artistas, obras e eixos de abordagem diferenciados a cada vez. O terceiro recorte, talvez o mais polêmico, representaria um encerramento provocativo do ciclo, ao propor a ocupação do espaço expositivo baseando-se no confronto de dois artistas com um dos maiores números de obras presentes no acervo Mamam, mas com níveis bem diferenciados de legitimação no cenário local, regional e nacional de artes plásticas. (NINO apud MOURA. 2015, p 18)



Imagem 8- Exposição Contidonãocntido, MAMAM. 2010
Fonte: (REVISTA CONTINENTE. 2017. p. 1)



Imagem 9- Exposição Contidonãocntido, MAMAM. 2010
Fonte: (MOURA, 2015. p. 100)

Em parceria com o também artista-curador Ricardo Basbaum, Maria do Carmo realizou a curadoria do 47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco (2012). Diferente das edições anteriores, não foram selecionadas obras já prontas e sim bolsas para pesquisa e produção dos trabalhos, visando um estímulo educativo. Ao longo de dez meses, os curadores acompanharam a produção dos artistas, dando consultoria e orientação. O resultado final foi exibido no Mamam.



Imagem 10 - 47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, 2012
Fonte: (PADILHA. 2012. p. 88-89)



Imagem 11 - 47º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, 2012
Fonte: (PADILHA. 2012. p. 167)

Além das práticas curatoriais e educativas, Maria do Carmo desenvolve periodicamente textos críticos para artistas e foi coordenadora das galerias da FUNDAJ, no período de 2009/2010 onde coordenou a curadoria de todos os projetos do programa Trajetórias⁶.

2.3 Cristiana Santiago Tejo

Cristiana Tejo é formada em Comunicação Social (1998), mestre em Comunicação (2005) e doutora em Sociologia (2017), todos os cursos concluídos na UFPE. O aprofundamento em temas culturais e artísticos foi iniciado durante uma temporada em Londres (2000), onde pôde vivenciar museus, galerias e bibliotecas, retornando ao Recife (2001) com extensa bagagem cultural. Após o retorno à cidade, com apenas 25 anos, é convidada por Moacir dos Anjos para a coordenação do Departamento de Artes Plásticas da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) e desde então se consolidou na carreira de Artes Visuais. Após um período de quatro anos (2002-2006) na FUNDAJ foi convidada para ser diretora do MAMAM (2007-2008) onde permaneceu por um ano, para em seguida retornar à FUNDAJ (2009-2011) como coordenadora-geral de Capacitação e Difusão Científico-Cultural da diretoria. A própria curadora descreve sua formação artística como autodidata e atribui a sua inserção no segmento cultural a um momento de abertura institucional e investimento em políticas culturais na cidade do Recife e no país, durante os últimos vinte anos.

Eu acho que a minha trajetória de curadora se confunde muito com o contexto brasileiro dos últimos vinte anos, né? Enfim, as oportunidades que eu tive, as questões mesmo de acesso a um pensamento e a uma prática do que seria curadoria eu devo muito às políticas públicas de cultura, né? Eu sempre acho por exemplo que se não tivesse existido o MAMAM no Recife eu não teria sabido possivelmente ou demoraria muito para saber que existia arte contemporânea e isso mudou a minha trajetória, assim como também várias ações da Fundação Joaquim Nabuco (TEJO – entrevista em 05/07/2019 - APÊNDICE C)

Além da experiência acumulada em gestão institucional, realizou relevantes eventos reflexivos sobre práticas curatoriais, que ajudaram não só a fomentar o debate

⁶ O Projeto Trajetórias foi um edital de seleção pública para ocupação das três galerias (Baobá, Massangasa e Vicente do Rego Monteiro), da Fundação Joaquim Nabuco,

sobre curadoria local e nacional em um momento que não existiam ainda cursos de formação sobre o tema, como a chamar atenção à produção teórica e crítica que vinha sendo desenvolvida em Recife e no nordeste do país. O primeiro evento organizado por ela foi o Seminário Panorama do Pensamento Emergente, que contou com duas edições, a primeira em 2008 e a segunda em 2013 e visava promover o debate sobre a produção crítica e curatorial contemporânea. Na primeira discussão participaram dezesseis curadores de diversas regiões do Brasil: Ana Paula Cohen, Bitu Cassundé, Daniela Labra, Fernando Cocchiarale, Fernando Oliva, Ivo Mesquita, Juliana Monachesi, Luisa Duarte, Marisa Flórido, Marisa Mokarzel, Moacir dos Anjos, Paulo Herkenhoff, Roberto Freitas, Rodrigo Moura e Taísa Palhares. Durante as mesas foram apresentados temas como: Curadoria e Projetos Independentes; Curadoria e Instituição; Curadoria e Crítica; Curadoria e Pesquisa; O Que é Curadoria e o perfil da curadoria brasileira. Deste evento originou-se a publicação Panorama do Pensamento Emergente, editado em 2011 pela Editora Zouk. Cristiana Tejo comenta sobre a importância de estudos na área:

a descentralização do circuito ativa esta demanda em regiões que até então não tinham visibilidade de nossa crítica. Eram reconhecidas por sua produção artística, mas não por sua produção de conhecimento e reflexão (TEJO. 2011. p. 9)

Para a segunda edição, que ocorreu como um desdobramento da primeira, trouxeram um balanço sobre questões que haviam sido levantadas na primeira edição. Participaram dez curadores: Ana Maria Maia, Clarissa Diniz, Felipe Scovino, Fernanda Albuquerque, Júlia Rebouças, Kamilla Nunes, Luiza Proença, Luisa Duarte, Marisa Flórido César e Renan Araújo. Segundo Cristiana, nesse evento, algumas das mudanças observadas foram:

(...) notam-se mudanças nítidas do contexto no qual se formam e se inserem os curadores que iniciaram suas trajetórias no final dos anos 2000. Pertencentes a um momento de expansão institucional e de solidificação de políticas culturais públicas, os novos curadores adentram o campo da curadoria com sólida preparação intelectual e iniciam projetos curatoriais ou editoriais independentes, apoiados por muitos dos programas de fomento público. Por encontrar um sistema minimamente estruturado e um repertório teórico já constituído em torno das práticas curatoriais, essa geração apresenta um olhar mais crítico e refinado para não apenas sua atuação, mas toda a forma de funcionamento do mundo da arte. Além disso, eles começam muito cedo na prática da curadoria e passam a ocupar espaços de poder também em idade muito jovem. Como saldo do encontro, temos a impressão de que a profissionalização do meio das artes do Brasil tem atingido certa maturidade, a despeito das flutuações de investimento público nas instituições brasileiras. (TEJO. 2012. p 52)

Analisando a proposta do Panorama atualmente, a curadora revê que também era importante que fossem criadas redes de colaboração entre os curadores, desmistificando a figura do curador individual e totalitário.

A intenção era que ele acontecesse a cada dois anos, a cada ano ou a cada dois anos. O encontro apontou essa necessidade de encontros entre curadores, até porque uma coisa que me incomodava era esse caráter meio individualista da curadoria e eu sempre admirava muito a forma como os artistas se articulam e sou muito fã da forma como os artistas colaboram. E eu me questionava o porque da gente não poder colaborar e pensava que talvez o isolamento fosse um dos problemas. (TEJO – entrevista em 05/07/2019 - APÊNDICE C)

Portanto, além de fomentar o debate sobre as práticas curatoriais em aspectos amplos, Cristiana têm se dedicado a uma reflexão sobre a produção cultural local. Sua pesquisa de mestrado, defendida em 2005, já vinha nesse caminho e foi intitulada “MADE IN PERNAMBUCO: Arte Contemporânea e o sistema de consumo cultural globalizado”. Nela a autora, faz uma análise sobre a cadeia produtiva de Artes Visuais do Estado nos anos 90, a partir da teoria dos Estudos Culturais:

(...) fica claro que a institucionalização do ambiente artístico de Pernambuco, assim como sua inclusão no mapa-mundi da arte contemporânea é consequência da convergência de transformações, demandas e ferramentas geradas em diversos níveis sincronicamente. Essas mudanças que acontecem a partir dos anos 90 vão causar diversas rearticulações na cultura. Em primeiro lugar, a desterritorialização e a fragmentação das narrativas vão proporcionar o que Stuart Hall chama de identidades partilhadas, que agregam artistas e produtores culturais devido a interesses em comum. A pleora de interesses rompe com a unidade identitária que gerou visibilidade e dizibilidade para toda uma região durante quase um século, capitaneada por Pernambuco (ALBUQUERQUE JR, 2001), causando uma re-adequação de práticas, desejos e discursos. (TEJO. 2007.p. 104)

Já em seu projeto de Doutorado, apresenta a tese: “A gênese do campo da curadoria da arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini”, e realiza uma análise a partir do viés sociológico da gênese da curadoria desde meados dos anos 60, concentrando-se na atuação dos curadores em questão. No trabalho, Tejo já apresenta como fundamentação teórica a epistemologia feminista e realiza associações junto à atuação de Aracy Amaral, apresentando a curadora como a única que acumulava ofensas pessoais de críticos durante sua atuação:

Com as ferramentas engendradas pelos feminismos atuais, conseguimos enxergar neste tipo de abordagem que desqualifica a fala de uma mulher os percalços enfrentados por intelectuais assertivas e fortes como Aracy Amaral, mesmo que ela escolha por não achar um fato como este relevante, como uma

forma de não desviar a atenção da sua performance profissional. (TEJO. 2017. p. 132)

Em sua atuação na prática curatorial, Cristiana tem um currículo amplo. Além de diversas curadorias realizadas dentro das instituições pelas quais passou, podemos destacar o 46º Salão de Artes de Pernambuco (2004-2005) no Museu do Estado de Pernambuco, com a participação dos artistas: Alexandre Vogler (RJ), Bruno Vieira (PE), Canal Contemporâneo (RJ), Carlos Melo (PE), Chiara Banfi (SP), Lucas Bambozzi (SP), Marcelo Cidade (SP), Marepe (BA), Mário Simões (PB), Re:combo (PE). A exposição foi intitulada “Tudo Aquilo que Escapa” e seu foco estava em apresentar e fomentar a produção da arte contemporânea em consonância com estratégias artísticas dos anos 60 e 70, além de destacar e homenagear a trajetória artística do artista pernambucano Paulo Bruscky.

o salão de 2004, foi a primeira vez que eu tive recursos para fazer uma exposição, ... Pensar também o projeto, teve pouco espaço de manobra também para pensar o projeto mas pensar uma exposição, um educativo e tal, então isso tudo também foi muito importante. (TEJO – entrevista em 05/07/2019 - APÊNDICE C)

A curadora também participou da edição 2005/2006 do Rumos Itaú Cultural. Com a exposição intitulada “Paradoxos Brasil”, foram apresentados os trabalhos de 78 artistas de todo o Brasil; a coordenação curatorial foi da crítica e curadora Aracy Amaral e a curadoria de Cristiana Tejo, Lisette Lagnado, Luisa Duarte e Marisa Mokarzel. A proposta, diferente da edição que participou Maria do Carmo Nino, onde a pesquisa era realizada na região oriunda do curador, recebeu inovação e cada curador foi enviado para uma região diferente da sua de origem, ampliando conhecimentos transregionais e apostando em uma curadoria que explorou as contradições e os paradoxos trazidos pela produção contemporânea brasileira.

Eu acho que isso para mim também foi uma grande virada. Principalmente porque no Itaú, no Rumos Visuais eu tive a condição de trabalhar com outras curadoras, eram todas mulheres, éramos todas mulheres, é... de contextos muito diferentes e também gerações diferentes. Então, aquilo para mim foi muito importante de criar um diálogo, uma conversa, com outras curadoras e principalmente, claro, a chance de viajar o Brasil, né? Viajar... Eu fiquei responsável por duas regiões, mapeamento de duas regiões, a Centro-Oeste e o Sul.(TEJO – entrevista em 05/07/2019 - APÊNDICE C)

Em 2011 aconteceu em São Paulo o 32º Panorama de Arte Brasileira, no MAM, intitulado ‘Itinerários, Itinerâncias’, com curadoria de Cristiana Tejo e de Cauê Alves, os curadores mais jovens a integrar o Panorama até aquele momento. A exposição

procurou realizar um mapeamento da multiplicidade da arte brasileira e tratou noções de permanência, fluxo e deslocamentos de territórios. A proposta curatorial também seguiu como um projeto colaborativo, incentivando artistas e núcleo educativo a trabalharem de forma integrada como agentes da produção.



Imagem 12 -32º Panorama da Arte Brasileira. MAM-SP. 2011.
Fonte: (JANELAESTUDIO. P.1)



Imagem 13 - 32º Panorama da Arte Brasileira. MAM-SP. 2011.
Fonte: (JANELAESTUDIO. P.1)

A curadora mantém relação com os artistas de Pernambuco e com alguns deles desenvolve trabalhos recorrentes. A exemplo disso está Paulo Bruscky, ao qual Cristiana além de organizar uma sala especial durante a Bienal de Havana de 2009, com mais de

150 trabalhos da carreira do artista, também resultou no livro *Arte em Todos os Sentidos*, lançado em Recife (2011). Desta parceria ainda surgiram três exposições, duas em Pernambuco e uma em São Paulo. São elas: “De Homens, Máquinas e Sonhos” (2007, Galeria Amparo 60); “Arquitetura do Imaginário” (2010, Sesc Garanhuns); “Paulo Bruscky - Arte Correio” (2011, Centro Cultural Correios Recife); e a coletiva com presença de outros dezessete artistas e co-curadoria de Agnaldo Farias, “Futuro do Presente” (2007, Itaú Cultural).



Imagem 14 – Exposição de Paulo Bruscky na 10ª Edição da Bienal de Havana. 2009.
Fonte: (OGRITO!. 2009. P1)

Eu tentava me conectar com, por exemplo, uma experiência do Paulo Bruscky, o Bruscky sendo para mim uma espécie de bússola do que poderia ser nós atuantes no campo da arte em Pernambuco, sendo também internacional. Quer dizer, quando eu conheci o Bruscky há 20 anos, eu era jornalista, fui entrevistá-lo, eu vi ali a possibilidade de estar em Recife e estar no mundo todo. Assim, me conectar. E eu sou bem geração mangue beat, eu adorava Chico Science e todo aquele discurso da antena fincada na lama, aquilo para mim era a metáfora do meu sentimento, com relação ao mundo. (TEJO – entrevista em 05/07/2019 - APÊNDICE C)

Cristiana Tejo também foi co-fundadora do Espaço Fonte – Centro de Investigação em Arte (2011-2015), que funcionou no Edifício Pernambuco, em Recife.

No espaço independente, organizado por ela e mais seis mulheres (Anita Freitas, Margarida Marques, Risolene Cortes, Rosa Pandolfi, Sandra Becker e Tereza Goulart) foram realizados encontros, residências artísticas, seminários e cursos com artistas, curadores e críticos nacionais e internacionais. Cristiana ressalta a importância do trabalho com as demais integrantes potencializando um ambiente de troca e convivência em um momento onde ela sentia-se mecanizada diante do trabalho desenvolvido em instituições ao longo de alguns anos. Com a proposta do Espaço Fonte foi possível ressignificar suas práticas e trabalhar em situações mais orgânicas e menos formatadas. (TEJO – entrevista em 05/07/2019 - APÊNDICE C).

Conhecê-las me fez ressignificar nosso mundo da arte que, na realidade, não é um mundo só. Por isso, falo nas ecologias inter-ligadas, que é um conceito do sociólogo Andrew Abbott, sobre o qual venho pesquisando. É como se coexistíssemos em mundos, dinâmicas, economias muito diversos e que se inter-relacionam por pontos nodais, numa longa cadeia de ação e reação. Elas me ensinaram que há muitas formas de querer estar perto da arte. (TEJO apud MAUS, 2014.p 92)

Em 2015, Cristiana Tejo mudou-se para Portugal com a família. De lá, coordenou à distância o Espaço Fonte até seu encerramento em 2015 e segue na curadoria da Residência Belo Jardim, localizada no agreste pernambucano e iniciada em 2017. O projeto idealizado por Mariana Moura conta com a curadoria compartilhada entre Cristiana e Kiki Mazzucchelli e segue para a sua terceira edição, com sede na Fábrica Mariola, edifício histórico da cidade. A convite das curadoras, artistas contemporâneos realizam uma imersão de dois meses no município e a partir da vivência são criados projetos artísticos envolvendo o contexto local. A proposta é levar discussões acerca da Arte Contemporânea à população, fomentando a educação e incentivando a reflexão sobre o Nordeste a partir de uma imersão no Agreste Pernambucano. Na primeira edição esteve presente o artista Marcelo Silveira que desenvolveu uma série de trabalhos e ações na cidade, desde jantares com moradores, uma biblioteca de artista disponível ao público e a instalação de obras de arte em diversos pontos da cidade.



Imagem 15 - Trabalho instalado nas calçadas do centro de Belo Jardim: "Entre a Surpresa e o que se espera". 2001. Esfera em madeira, 1,20m
FONTE: (SILVEIRA. 2018. p.24)

A segunda edição contou com a participação do artista Carlos Mélo, que evidenciou a relação com o bairro de Barro Branco, onde localiza-se a comunidade quilombola. O projeto estendeu-se por quatro meses e resultou no filme Barro Oco. No texto de apresentação da residência, as curadoras destacam a preocupação de artista e equipe de não ter um caráter extrativista, mas sim que o trabalho fosse realizado juntamente com a comunidade através de um processo de escuta.

Realizar responsabilmente um filme com uma comunidade quilombola neste momento de grande tomada de consciência da persistência das estruturas coloniais no cotidiano brasileiro envolvia um processo denso e zeloso de escuta e de análise. Não se queria repetir o secular roteiro colonialista e extrativista do homem branco adentrando um território desconhecido para exotizá-lo ao mesmo tempo em que silencia as vozes e a vida locais em prol de seu proveito próprio. (TEJO in: MÉLO. 2018. p.59)



Imagem 15 - Tricô com tripas, trabalho de Carlos Mélo realizado durante a Residência Belo Jardim. 2018
FONTE: (MÉLO. 2018. p. 56)



Imagem 16 - Escultura de ossos bovinos, de Carlos Mélo, realizado durante a Residência Belo Jardim.
FONTE: (MÉLO. 2018. p. 43)



Imagem 17- Escultura de ossos bovinos, de Carlos Mélo, realizado durante a Residência Belo Jardim.
FONTE: (MÉLO. 2018. p. 40)

Em Portugal, atualmente Cristiana integra o grupo de pesquisa Artistas e educação radical na América Latina (1960–1970), patrocinado pela Fundação de Ciência e Tecnologia de Portugal. De idealização da pesquisadora italiana Giulia Lamone, o projeto conta também com Margarida Brito Alves, pesquisadora e vice-presidente do Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa. O foco da pesquisa são artistas da América Latina que também atuaram como educadoras, nos anos 60 e 70, durante o contexto político da ditadura militar. As pesquisadoras atualmente visitam os países, coletando material de pesquisa e realizando estudos de caso. Já passaram por alguns países como Brasil, Argentina e Chile, realizando laboratórios críticos com participação de pesquisadores, críticos e estudantes locais. Segundo Cristiana, as três pesquisadoras acabaram convergindo seus interesses dentro da pesquisa: Giulia Lamone com um aporte relacionado à historiografia feminista, Cristiana com educação, curadoria e questionamentos como mulher latino-americana e Margarida com conteúdo relacionado à historiografia, porém partindo de Portugal.

3. Narrativas Curatoriais

Curadoria se vale simultaneamente da liberdade do gesto artístico e de um projeto crítico, pois não há dúvida que a curadoria se configura como tentativa de criar espaços de leitura. (LAGNADO, 2015. p.14)

Com a compreensão da curadoria como um ofício que ultrapassa a criação do texto crítico e compartilhando de pensamentos como o das curadoras Cristiana Tejo e Lisette Lagnado e do curador Moacir dos Anjos, procuro trazer o ofício curatorial também como uma espécie de pesquisador/produtor. Como uma profissão híbrida que envolve conceitualização, expografia, acompanhamento organizacional, publicação e, ainda, a mediação entre artista, público, espaço e entorno. O ofício curatorial deve dialogar com todo o universo expositivo e promover interação e reflexão, não deixando de lado a experiência estética, como menciona também a curadora Glória Ferreira:

Guardando caráter autoral, [a curadoria] exige, ao lado de enfoques teóricos e pesquisas específicas, imaginação e criação, e, assim, a marca de uma subjetividade, como bases de seu caráter ensaístico, em que se explicitam conceitos articulando a construção de sentidos e discursos. Trata-se, de um trabalho experimental. Uma experiência fundada em uma reflexão teórica cuja hipótese se concretiza na realidade, enquanto interação com a arte, mediação entre obra, espaço expositivo e público. Sua dimensão eminentemente pública requer que na relação com o espectador a informação vise à educação, porém com o repasse de conhecimentos, sem desprezar jamais o encontro como experiência estética (FERREIRA APUD CASTILLO. 2014. p. 48).

Sendo o processo curatorial uma prática criadora de processos reflexivos e de experimentalizações, compreendo que o discurso adotado, conforme o curador/pesquisador/produtor desenvolva, possui tanto possibilidades poéticas, como possibilidades políticas. Sigo com o objetivo de colocar a mulher curadora como produtora de significados e questionar quais são esses lugares ocupados na contemporaneidade.

Na organização de uma exposição, profissionais de diversos segmentos estão envolvidos e operam em uma hierarquização: gestores, curadores, artistas, educadores, designers, técnicos, e assim por diante, cada qual com sua contribuição significativa para o processo expositivo. Porém, o curador, por lhe ser atribuída a responsabilidade de levar ao público a ideia do/s artista/s e de ser responsável por articular subjetividades e criar narrativas figura em uma posição do poder. Como aqui entendemos a criação do

discurso a partir do ponto de vista da Análise Crítica do Discurso compreendemos que ele não é autônomo e sim uma interação entre práticas sociais, culturais e políticas que tem a capacidade de reafirmar ou ressignificar relações (DIJK.2009. P. 24). Portanto, este lugar de poder pode reproduzir a lógica do sistema de arte, que é permeado por uma heteronormatividade a partir de um paradigma eurocêntrico, ou pode também quebrá-la.

Sobre esta normatividade imposta, Aníbal Quijano, apresenta o conceito de colonialidade de poder, onde aponta que ela surge com a colonização da América, quando constitui-se o modo de produção capitalista e que opera tanto na dominação das subjetividades quanto na imposição de relações sociais, trazendo como normatização a lógica eurocêntrica. (ELIZALDE; FIGUEIRA; QUINTERO, 2019. P.6). Esta colonização controlaria diversas esferas da sociedade do colonizado sempre impondo como padrão normativo o ponto de vista eurôcentrico, branco e patriarcal.

Nesse cenário histórico geral, a colonialidade do poder configura-se a partir da conjugação de dois eixos centrais. De um lado, a organização de um profundo sistema de dominação cultural que controlará a produção e a reprodução de subjetividades sob a égide do eurocentrismo e da racionalidade moderna, baseado na classificação hierárquica da população mundial. De outro, a conformação de um sistema de exploração social global que articulará todas as formas conhecidas e vigentes de controle do trabalho sob a hegemonia exclusiva do capital. (ELIZALDE; FIGUEIRA; QUINTERO, 2019 p.6)

Já em uma linha de pensamento que iria ao encontro com a colonialidade de poder, Aracy Amaral discorre, em 1988, durante uma mesa redonda realizada no MOMA, sobre o curador-estrela. Nela, a crítica e curadora questiona a postura de curadores internacionais dos eixos hegemônicos por não darem a devida importância a artistas de fora do circuito dos grandes pólos econômicos mundiais. A autora ainda afirma que a arte latino-americana não deveria ser posicionada em um grande balaio, por sermos países com cultura distintas, e conclui o pensamento afirmando que, dentre os eventos de arte mundiais, a Bienal de São Paulo era a única com relevância significativa por afirmar a nossa identidade latino-americana:

Assim, depois de ver no ano passado a Documenta de Kassel, pude constatar que a Bienal de São Paulo apresenta uma abertura, um horizonte que nem a Bienal de Veneza ou a Documenta podem apresentar, por sua localização europeia. A Bienal de São Paulo adquire assim uma riqueza peculiar que pode ou não interessar ao crítico e ao artista mais sofisticados – do Brasil e do exterior – mas oferece um panorama da arte de hoje em dia (com toda a carga de cansaço

inerente a essas manifestações). E isso só é possível por ser a Bienal em São Paulo, no Brasil, país da América Latina, Terceiro Mundo, importadores de informações desde o nosso surgimento, importadores de bibliografias e filosofias até o momento em que economicamente se adquire maturidade suficiente para nossa afirmação como identidade. Até lá, nos interessaremos vivamente por tudo o que ocorre a nossa volta, e nesse vício reside igualmente uma qualidade de nosso meio artístico e intelectual, que nossos colegas dos grandes centros hegemônicos não possuem, pois conhecem a si próprios e a seus competidores mais fortes, ignorando tudo o mais. (AMARAL, 1988, p.6)

Complementando a teoria de colonialidade de poder proposta por Quijano, Maria Lugones apresenta a colonialidade de gênero. Nela, a autora aponta que "não existe descolonialidade sem descolonialidade de gênero" (LUGONES, 2014. p 940). E realiza uma crítica ao feminismo universalista, que refere-se à mulher branca e não compreende as necessidades de mulheres negras, latinas e indígenas. A autora defende que além do gênero seja levado em conta raça, classe e sexualidade e que a colonialidade de poder e de gênero provocou o apagamento das subjetividades e intersubjetividades de diversas culturas em prol desta normatividade imposta. A artista portuguesa Grada Kilomba ao tratar sobre o feminismo negro também argumenta sobre a falta de reconhecimento que mulheres negras teriam em um feminismo que não engloba a racialização:

"No entanto, a literatura feminista ocidental também falhou em reconhecer que o gênero afeta as mulheres de outros grupos racializados de formas diferentes das que atingem mulheres brancas, tornando as mulheres negras invisíveis. Nos discursos feministas ocidentais, o conceito dominante de homem branco heterossexual tornou-se mulher branca heterossexual. Somente uma categoria mudou em oposição ao seu universo de homem para mulher, mantendo sua estrutura racial conservadora: branca." (KILOMBA, 2019. P. 97)

Reconhecer e compreender o feminismo negro, o feminismo decolonial e as interseccionalidades de gênero, raça e classe nos faz ter uma compreensão de que quando falamos de mulheres não estamos nos referindo a todas as mulheres pois não existe sujeito universalizado, existem culturas distintas, existem lugares de poder e lugares subalternizados.

A curadora Maura Reilly apresenta dados sobre a falta de mulheres e de artistas não brancos representados em acervos de museus. Os dados são desanimadores, ainda que após a busca do feminismo por autonomia em diversos campos, ele comece a se concentrar na "virada para a cultura" (BARRETT, 1999. p. 3). No Pompidou, com obras de 1900 até o presente momento menos de 10% são de artistas mulheres e menos ainda de artistas não brancos. no Metropolitan Museum of Art menos de 4% são mulheres e

não existem não brancos. Na Bienal de Veneza de 2017 "Viva Arte Viva", com curadoria da francesa Christine Macel, as mulheres representavam 35% e de 120 artistas apenas uma era negra e mulher.

No âmbito nacional das Artes Visuais vemos o reflexo das discussões feministas tanto na quantidade de exposições recentes, quanto no crescimento da produção técnico-científica relacionada ao tema, e em seguida, na apropriação do tema por instituições e pelo mercado de arte. Em 2016 tivemos a exposição "Elas. Mulheres Artistas no acervo do MAB", no MAB-FAAP (RJ). Em 2017, o MASP promoveu um ano dedicado a sexualidade e gênero e realizou individuais das "Guerrilla Girls" e "Quem tem medo de Teresinha Soares?". Tivemos também as "Mulheres na Coleção de Arte da Cidade", do Centro Cultural São Paulo. Em 2018, foram montadas as exposições "Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana 1960-1985" e a individual de Rosana Paulino na Pinacoteca de SP, "Girl Power" no Museu de Arte do Rio (RJ), além da coletiva "A noite não adormecerá", na galeria Amparo 60 e da individual da artista pernambucana Alice Vinagre, no MAMAM (PE). Em 2019, "História das Mulheres e Histórias Feministas", e individuais de Ana Bella Geiger, Lina Bo Bardi e Tarsila Amaral, no MASP, a individual de "Grada Kilomba: Desobediências Poéticas", na Pinacoteca (SP) e a mostra "Ocupadas" do projeto Ocupe Chris, no Ateliê Águas Belas em Recife. Uma das primeiras exposições coletivas que reuniu artistas brasileiras foi "Manobras Radicais", no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2006 com curadoria de Heloisa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff. Na ocasião, foram exibidos trabalhos de 61 mulheres artistas atuantes no Brasil, com a proposta de apresentar a multiplicidade dos discursos presentes em obras realizadas por mulheres.

Portanto, sendo a curadoria um cenário potente para a criação de narrativas e contestações, tanto contra-hegêmicas quanto contrárias à lógica androcêntrica, é inevitável pensarmos de forma crítica e relacioná-las com questões políticas e de controle de poder. Na revista digital OnCurating, que apresenta estudos ligados à teoria e prática curatorial, a curadora alemã Dorothee Richter afirma, em artigo intitulado "Feminist Perspectives on Curating", que sendo a curadoria uma forma de produção de conhecimento, é também uma forma de produção de gênero. Portanto, deve questionar

paradigmas e propor novas formas de distribuição e produção de significado, configurando um processo político.

Seguindo ainda alguns apontamentos da epistemologia feminista, onde o sujeito de conhecimento deve ser considerado, Margareth Rago, Sandra Harding e Maria Odila Leite da Silva Dias ampliam o debate, ao sugerir que a epistemologia feminista possui o campo metodológico aberto a possibilidades de construir as diferenças e explorar a diversidade dos papéis informais femininos (DIAS apud RAGO. 2012. p 12) e ainda está aberta a inúmeras possibilidades de interpretação:

Na historiografia feminista, vale notar, a teoria segue a experiência: esta não é buscada para comprovar aquela, aprioristicamente proposta. Opera-se uma desierarquização dos acontecimentos: todos se tornam passíveis de serem historicizados, e não apenas as ações de determinados sujeitos sociais, sexuais e étnicos das elites econômicas e políticas, ou de outros setores sociais, como o proletariado-masculino branco, tido como sujeito privilegiado por longo tempo, na produção acadêmica. Aliás, as práticas passam a ser privilegiadas em relação aos sujeitos sociais, num movimento que me parece bastante democratizador. Assim, e como diria Paul Veyne, o que deve ser privilegiado pelo historiador passa a ser dado pela temática que ele recorta e constrói, e não por um consenso teórico exterior à problemática (RAGO, 2012. p. 17)

Se o sujeito de conhecimento deve ser considerado, como nos aponta a epistemologia feminista, sugiro que sejam analisados os discursos criados por elas. Discursos que necessariamente não são considerados como feministas, porém nos ajudam a compreender o campo e o sistema das artes visuais.

Portanto, trechos das entrevistas concedidas pelas curadoras, textos publicados e referências por elas apresentadas serão discutidas através da análise do discurso crítico e suas convergências com as teorias feministas. A análise de discurso segue como sendo uma forma de abordar a intertextualidade presente.

Para tal estudo, fez-se necessário o aprofundamento dentro da análise do discurso crítico, suas intersecções com apoio de teorias feministas e ainda a análise das referências apresentadas pelas curadoras durante as entrevistas. As divisões de subcapítulos foram levantadas através de tópicos pertinentes que surgiram durante as entrevistas⁷, e elas que apontaram o trajeto inicial da pesquisa.

⁷ Todas as entrevistas encontram-se transcritas nos Apêndices A, B e C.

3. 1 O enunciado: o discurso é a existência.

Eu não sei se a gente localiza o enunciado, a palavra curador, porque aí seria uma pesquisa na perspectiva foucaultiana, né? De você pegar quando o dito é dito. O Foucault faz isso com o louco e aí ele vai pela genealogia e pela arqueologia, que são dois métodos dele, buscar quando é que Louco é dito, porque o dito pro Foucault, o enunciado discursivo é a existência, .(LIMA – entrevista em 24/1/2018 - APÊNDICE A. P. 10)

Durante sua entrevista, a curadora Joana D'Arc fala sobre a etimologia da palavra curador, a palavra que origina do latim *curator*, com o significado de tutor, o que cuida, o que cura as imagens⁸, quem organiza e mantém as exposições de obras de arte em galerias, museus, etc (HOUAISS)⁹. Joana também faz correlação com a palavra "curandeira": a benzedeira, quem dá a benção, que promove a cura, ou ainda quem trata doentes sem habilitação médica por meio de rezas, a feiticeira (Houaiss). Para além da origem da palavra, nos interessa aqui analisar o discurso que essas três curadoras desenvolvem como mulheres dentro de suas práticas e ainda questionar os locais onde a prática curatorial está localizada atualmente, sejam eles horizontais e colaborativos ou verticais, indicativos de um local de poder.

Se, na perspectiva foucaultiana, o enunciado exerce a função de existência (FOUCAULT apud PERENCINI 2015. p 51), nos interessa aqui relacionar de que forma esses discursos ajudam a reafirmar ou transformar a questão de gênero na Curadoria das Artes Visuais. Por essa razão, nada melhor do que iniciar esta parte da pesquisa de maneira afirmativa, onde o discurso protagonizado por essas mulheres é a existência.

A partir das respostas das entrevistadas, foram levantados tópicos que merecem maior aprofundamento. Um deles sobre a questão do "feminino" em intersecção com a prática profissional. Para isso, foi pedido que as entrevistadas falassem sobre suas relações de trabalho e sua condição de mulher dentro do ambiente profissional. Em alguns casos, procurou-se utilizar a palavra "feminino" para não induzir uma resposta ou causar um enfrentamento pois, segundo Heloisa Buarque de Hollanda, algumas mulheres podem ter reações de estranhamento ao serem identificadas como feministas

⁸ Aqui refere-se-se também à crítica de Boris Groys realizada no livro *Arte e Poder*, onde o autor relaciona a curadoria como serva da iconofilia, aquele que cura a falta de poder da imagem através das exposições e a eleva ao status de obra de arte. (GROYS, 2015.p 65)

e o uso da palavra ainda suscita algumas questões controversas. Por esses motivos, o curso da entrevista ocorreu da forma como julguei mais apropriado no momento e de acordo com cada situação.

Há como que um desconforto, um tipo muito específico de imprecisão quando se formam grupos e núcleos de estudos sobre a mulher. Pode-se perceber, por exemplo, uma enorme dificuldade na auto-identificação como feministas, inclusive, por parte das profissionais liberais, intelectuais, artistas ou políticas com livre acesso a espaços públicos e centros de decisão. Esta imprecisão, se não me engano, diz respeito, de forma bastante direta, aos mitos que regem a lógica das relações de gênero entre nós e, de forma mais geral, à especificidade das relações de poder no Brasil. (HOLLANDA. 2003. P. 16)

Joana foi a primeira entrevistada para a pesquisa. Na semana anterior tinha ocorrido a abertura da Exposição “Os da Minha Rua: Poéticas de Re/existência de Artistas afro-brasileiros” (Outubro/2018)", no Museu da Abolição. Durante a conversa, a entrevistada apontou artistas mulheres com quem trabalhou em pesquisas pontuais e quando questionada sobre a relação do feminino/ismo dentro da prática profissional demonstrou preocupação e citou o campo onde possui mais proximidade que é o de Arte Afro-Brasileira.

Tem outras questões mas eu acho que essa é uma das urgências, acho que a gente vive um momento de urgência e essa urgência ela é brutal e necessária. Eu acho, parafraseando um pouco o Vladimir Safatle, eu acho que a arte, concordo com ele, **a arte do século XX saltou muito pouco no vazio, arriscou muito pouco e** portanto que mulheres, as questões étnico-raciais, as negras, os negros... Quando esse debate que nos invade, que tá dentro desse campo, do feminismo, do gênero, da sexualidade, foi esmagado. As questões do racismo então são históricas né? Há 500 anos. E a arte do século XX arriscou muito pouco, saltou pouco, então essa urgência agora ela é brutal, não pode mais. Nós devemos articular o nosso pensamento, a nossa reflexão e construir epistemologias mesmo. (JOANA, APÊNDICE A. 2018 P. 17)

Portanto, por seu discurso compreendemos que Joana compreende e partilha da preocupação com novas urgências no debate. Atualmente a curadora também leciona sobre Arte Africana e Afro-Brasileira na Educação Infantil e no Ensino Fundamental nos Países da Integração¹⁰ na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, em Redenção (CE). Entendemos que o seu discurso, por uma questão do contexto no qual está inserida em suas práticas cotidianas, vai em direção a questionamentos étnico-raciais e estudos decoloniais. Além disso, a curadora conclui o

¹⁰ Informações retiradas do site: <https://sig.unilab.edu.br/sigaa/public/docente/portal.jsf?siape=1295044>

seu pensamento ressaltando a importância de novas epistemologias e de como a arte e a curadoria pode auxiliá-las nessa construção (2018.P.17).

Sobre a exposição que acabara de abrir, ela conta que a inspiração veio do livro de contos do escritor angolano Ondjaki, que narra histórias ligadas a memória e a infância do escritor (2019. p.208). A curadoria foi assinada por Joana, e contou também com suporte no pré-projeto da artista Rosana Paulino. Integraram a exposição os artistas: Adelaide Santos (PE), Ana Lira (PE), Dalton Paula (GO), Edson Barrus (PE), Izidorio Cavalcanti (PE), José Barbosa (PE), Maré de Matos (MG/PE), Moisés Patrício (SP), Priscila Rezende (MG), Renata Felinto (SP/CE), Rosana Paulino (SP) e Ypiranga Filho (PE). A abertura da exposição ainda contou com apresentação da poetisa e rapper Adelaide Santos em um formato de slam e apresentação de dança de Derek e Felipe. Portanto, a mostra contou com uma preocupação de interação social de artistas e público durante a abertura e também com uma representatividade feminina significativa.



Imagem 18 - Apresentação de Derek e Felipe durante a abertura da exposição Os da minha Rua, no Museu da Abolição. (2018)

Fonte: (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS)

No trabalho "Embalando Mateus ao som de um hardcore", apresentado pela artista e professora universitária Renata Felinto para a exposição, podemos observar a interseccionalidade entre gênero e raça. O trabalho consiste em diversos comprovantes de pagamento envolvidos na criação de duas crianças durante o período de um ano que

são transformados em uma estampa e revestem um enxoval. Uma discussão sempre atual da mãe solteira e de suas responsabilidades enquanto sofre violências cotidianas em uma sociedade patriarcal.



Imagem 19 - Trabalho "Embalando Mateus ao som de um hardcore"(2017). da artista Renata Felinto.
Fonte: (FELINTO. 2017. P.1)



Imagem 20 - Trabalho "Embalando Mateus ao som de um hardcore"(2017). da artista Renata Felinto.
Fonte: (FELINTO. 2017. P.1)

Maria do Carmo Nino, possui importante trajetória na Curadoria, além da atuação na educação e na crítica. Nosso encontro foi marcado na UFPE, após uma de suas aulas. Durante a entrevista, ela contou sobre o envolvimento com as Artes Visuais, a relação com a família, a formação acadêmica na França, seu trabalho autoral artístico, o início nas atividades curatoriais e o desenvolvimento de textos críticos. Quando questionada sobre uma preocupação feminina em suas práticas curatoriais, a curadora afirma que particularmente nunca sentiu resistência no campo artístico por uma condição de gênero, mas que isso também não quer dizer que a problemática não exista.

Em 2017, Maria do Carmo organizou a exposição "Presenças de Anita", na galeria Capibaribe, no CAC-UFPE. A exposição foi um convite de artistas mulheres a uma reinterpretação da crítica recebida por Anita Malfatti pelo então crítico de arte Monteiro Lobato, publicada no jornal O Estado de São Paulo, em 1917. O texto ficou conhecido¹¹ como "Paranóia ou mistificação?" e impactou profundamente na produção posterior da artista. Para a exposição, a proposta da curadora era que as artistas convidadas criassem uma obra tendo em mente a crítica do escritor, como uma resposta. Na ocasião foram convidadas dez artistas: Ríkiá Amaral, Luciana Dantas, Késia Duarte, Ângela Agra, Beatriz Brenner, Mitsy Queiroz, Madalena Zaccara, Roberta Guimarães, Guilhermina Velicastelo e Ana Lisboa. Durante a conversa questionei se serem mulheres foi uma preocupação na seleção das artistas ao passo que Maria do Carmo respondeu que não e complementou:

Serem mulheres sim, foi um critério que eu adotei, eu só vou chamar mulheres, porque era a ideia colocar-se no lugar de Anita. Como é que um homem se colocaria no lugar de Anita? Me diga. Já é difícil você no século XX, cem anos depois, se colocar no lugar dela, imagina pra um homem? Eu quis naturalmente dar esse espaço à reação feminina, isso eu fiz. [...] **Eu não acho que eu tenha pensado conscientemente em mulheres feministas, mas feminino sim. Eu acho que as reações das meninas (...) as escolhidas e o que elas trabalharam nas imagens, eu acho que da parte delas tiveram ideias feministas, algumas delas parecia uma reação mais visceral.** Aí parecia uma reação mais feminista, entendeu? Então não deixa de a exposição ter contemplado esse lado a partir da contribuição delas. Porque foi uma curadoria que foi também meio artística (NINO - APÊNDICE B- p. 26)

¹¹ O texto foi publicado em 1917 com o título: "A propósito da exposição Malfatti", e em 1919 foi republicado como "Paranóia ou Mistificação?".

No trecho destacado, a curadora afirma que "*da parte delas tiveram ideias feministas, algumas delas parecia uma reação mais visceral. Aí parecia uma reação mais feminista, entendeu?*". Neste excerto ela realiza uma co-relação entre feminismo e reações viscerais. E compreendemos que levantes feministas também podem ser viscerais, pois seriam situações que já não podem mais ser suportadas. Como aponta Judith Butler:

Fala-se de um foco de frustração e ódio, mas reações tão viscerais trazem à tona principalmente a consciência e a convicção, por parte de um grupo de seres humanos, de terem chegado ao seu limite. (BUTLER. 2017. P. 23)

Porém, aqui fica um: o feminismo tem que necessariamente vir do âmago? Não podemos considerar que a preocupação por uma representatividade feminina dentro da exposição já não é tido como uma metodologia feminista apontada pela curadoria? Quando a curadora afirma que um artista homem não conseguiria se colocar na posição de uma mulher ela já se posiciona e cria um discurso, uma narrativa de resposta a uma crítica que claramente carregava um preconceito de gênero. Em texto de Mariah Silva, uma das mediadoras da exposição:

A exposição também contou com um espaço de interação para o público, "A linha do horizonte". A proposta de Maria do Carmo Nino, em promover este espaço onde o público pôde intervir, foi a de aguçar nas pessoas a sensação do futuro, o que se quer alcançar, o inalcançável. Neste espaço, qualquer pessoa pôde se colocar." (SILVA. 2017. P. 177)

Além da representatividade de artistas mulheres participantes, houve também uma preocupação da curadoria em ter um local de interação com o público. Entendemos aqui, que mesmo a exposição estando em um edifício público de uma universidade, o que nos leva a um entendimento inicial de democratização de acesso, o projeto expositivo ocorreu de forma colaborativa e horizontal.

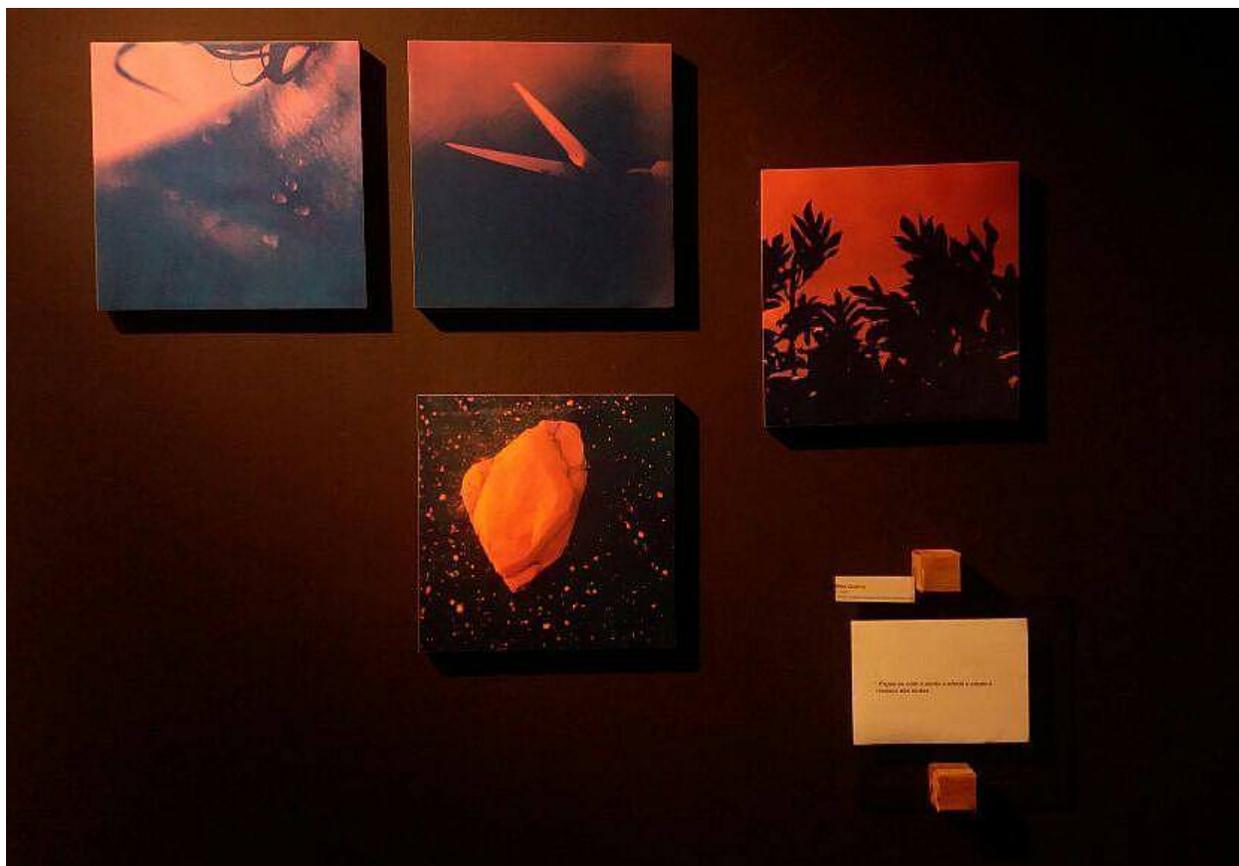


Imagem 21 - Trabalho "Sem Título", da artista Mitsy Queiroz (PE). Fotografia, inversão de película redscale. (2017)

Fonte: Mitsy Queiroz.

Cristiana atualmente está consolidada como curadora independente inclusive internacionalmente participando de júris, projetos, seminários e exposições ao redor do mundo, além de fazer itinerâncias com o projeto de pesquisa "Artistas e Educação na América Latina: anos 1960-1970". Durante sua trajetória ela aponta algumas ocasiões onde percebeu um estranhamento com questões ligadas ao fato do gênero no campo profissional.

Eu acho que eu só fui entender, sentir mais, o que é o patriarcado quando eu tive meu filho. Até então, eu sabia, eu via muito, tanto as críticas que eu recebia, nos jornais, dos artistas, aquilo tudo eu via como uma coisa do lugar que eu ocupava, era um lugar de poder, era uma discussão de arte contemporânea que eu tava, enfim, que eu tava totalmente alinhada. As pessoas da cidade tinham essa reação, mas depois de um tempo, quando eu comecei a ler mais sobre um feminismo mais atual e comecei a entender mais essa questão do patriarcado eu fui vendo o quão na realidade, aquilo tudo, a forma como eu era julgada tava totalmente permeada por um preconceito sexista. (TEJO – entrevista em 05/07/2019 - APÊNDICE C. P. 7)

Atualmente as críticas já não são realizadas à maneira de Monteiro Lobato, porém continuam internalizadas em conversas do dia-a-dia, dentro e fora do campo cultural. É importante ressaltarmos também que Recife, assim como outras regiões do país, foi colonizado sobre uma cultura latifundiária e escravagista e portanto ainda possui muitos resquícios introjetados dessa herança colonizadora, patriarcal e branca.

Os latifúndios de cana de açúcar eram grandes extensões de terra que compreendiam muitas vezes, não só a plantação como ainda o engenho, a senzala e a casa grande. Sem planejamento prévio, segundo S. B. Holanda (1936), os colonizadores portugueses fizeram uma exploração agrária sem ter em vista o Brasil como um todo, mas particularizada, conforme as suas convêniências. A grandeza das terras os deixava isolados fazendo de cada latifúndio uma autarquia onde o poder dominante era o do pater familias. A figura do pai, senhor da família, era a autoridade suprema do lugar, um verdadeiro aristocrata sem título. Esta sociedade patriarcal tomou raízes tão arraigadas na cultura pernambucana que ainda hoje podemos vislumbrar indícios e laços estruturais desta organização social nas relações sociais e nas manifestações culturais pernambucanas. (CRUZ, 2002. p. 18)

Ao mesmo tempo, Pernambuco segue sendo uma referência no campo cultural e conta com importantes artistas e pesquisadoras mulheres de destaque no campo das Artes Visuais, como Fedora do Rego Monteiro, Tereza Costa Rego, Ladjane Bandeira, Guita Charifker e Ana Mae Barbosa na Arte Educação.

Quando conversamos sobre o que levaria Pernambuco a possuir uma representatividade de mulheres nas práticas curatoriais, Cristiana afirma que as políticas públicas que ocorreram nos últimos vinte anos ampliaram muito o acesso à um pensamento crítico, pois era constante a realização de eventos, debates e a passagem de críticos e curadores pela cidade. A curadora complementa que o surgimento de um interesse maior na curadoria não se deve a uma genialidade mas sim a um ambiente que contribuiu para esse processo, o qual ela chama de "Escola de Curadoria de Recife".

Agora o fato de serem mulheres é interessante, porque eu lembro que tinha assim, alguns homens que se interessavam um pouco pela prática, não é? Pela prática, mas é que as mulheres, essa mulheres tinham mais ambição, talvez, eu acho que encontraram no discurso crítico um espaço de atuação, um espaço de inserção, um espaço possível. Não sei, não sei se a minha presença também ajudou, não sei, ver uma mulher. No meu caso eu não tinha nenhuma referência de mulheres curadoras mas como eu te disse foi fantástico ir para (...) para o Rumos e conhecer a Lisette Lagnado, Aracy Amaral, a Marisa Mokazel. (TEJO – entrevista em 05/07/2019 - APÊNDICE C)

Para fomentar novas práticas e pensando uma proposta mais orgânica, Cristiana criou o Espaço Fonte (Recife/2011-2015), um local com intuito de possibilitar trocas e aprendizado sobre estudos decoloniais, pós-coloniais e novas epistemologias. O espaço

realizou residências de artistas e pesquisadores, seminários, cursos e conversas abertas. Uma das residentes recebidas no espaço foi a curadora porto-riquenha Carla Acevedo-Yates¹², com uma pesquisa de enfoque em práticas curatoriais transnacionais e colaborativas, evidenciando a preocupação do espaço e da Curadora na busca por esses estudos.



Imagem 22- Conversa entre o poeta e cineata, Jomard Muniz de Britto e a curadora Carla Acevedo-Yates. (2014-PE)
Fonte: (ESPAÇO FONTE)

¹²Carla Acevedo-Yates é curadora, pesquisadora e crítica de arte de San Juan, Porto Rico e Nova York. Em 2008, fundou o Dawire.com, uma plataforma on-line de arte contemporânea que aborda a produção artística emergente na ilha e no exterior. Desde 2011, trabalha como curadora independente. Foi residente curatorial no Espaço Fonte (Recife, Brasil) em 2014 e RIC (Santiago, Chile) em 2015. Sua pesquisa curatorial concentra-se em histórias de arte recuperativas, abstração como geografia experimental e metodologias curatoriais pós-decoloniais-globais. (Retirado do site da artista: <http://www.carlaacevedo.com/>)

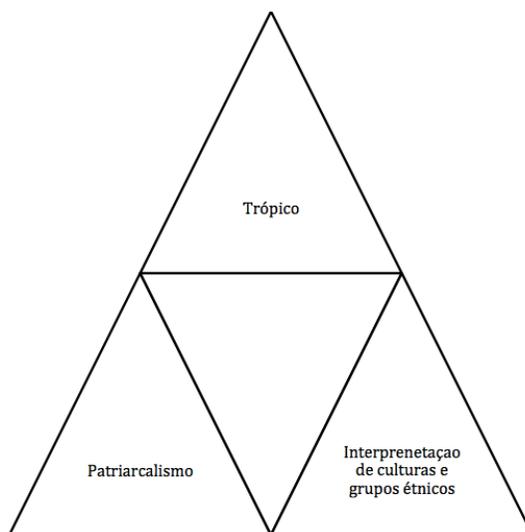


Imagem 23- Gráfico apresentado no projeto "The Institute for Tropical Research (ITR)", desenvolvido por Carla Acevedo Yates, no Espaço Fonte. (2014).

Fonte: (ACEVEDO-YATES, P. 1)

A pesquisa desenvolvida por Carla Acevedo-Yates recebeu o nome de "The Institute for Tropical Research (ITR)" e investigou as vanguardas tropicalistas que foram desenvolvidas em contextos de repressão, como a ditadura militar no Brasil.

3.2 A autonomia no campo das Artes Visuais

Segundo a teoria dos campos de Pierre Bourdieu os agentes e as instituições funcionam como uma rede de forças, estão interligados e ora se opõe, ora se agregam, sendo o agente da criação regido por relações sociais (BOURDIEU apud LIMA, 2010. p 14-15.). Além disso, o campo intelectual possui uma hierarquia com instâncias legitimadoras, a que Bourdieu classifica como: instâncias legítimas de legitimação que seria a universidade e academia; instâncias de legitimação concorrentes e que pretendem a legitimidade: Críticos, salões e clubes; e instâncias não legítimas de legitimação: publicidade (BOURDIEU. 2002 P. 32). Nesse caso entendemos a curadoria como uma esfera de legitimação para as Artes Visuais, seu agente possui capital cultural e simbólico e está inserido no campo de poder¹³. Para que esse campo obtenha

¹³ campo de poder¹³ é o espaço de relações de força entre os diferentes tipos de capital (econômico, social cultural e simbólico) ou o espaço de relação entre os agentes que dispõem de tipos de capital para predominar no campo. (BOURDIEU apud LIMA, 2010. p 16.)

autonomia relativa e seja capaz de legitimar ou subverter determinadas ações, é necessário que ele consiga operar independente de outras esferas, criando assim, seu próprio *modus operandi*.

O pesquisador argentino Nestor Garcia Canclini vai além e aprofunda a noção de campo e autonomia de Bourdieu, apresentando o conceito de “Pós-Autonomia” onde afirma que considerando o cenário contemporâneo globalizado onde diversos campos se entrelaçam existe uma condição pós-autônoma que não se restringe somente a complexidade dos campos mas à toda uma condição transnacional. Ele afirma que as fronteiras já não são as mesmas, não compreendendo somente fronteiras geográficas e que a arte operaria na iminência:

"A arte é o lugar da iminência. Seu atrativo procede em parte, do fato, de anunciar algo que pode acontecer, prometer o sentido ou modificá-lo com insinuações. Não compromete fatalmente com fatos duros. Deixa o que disse em suspense."(GARCÍA CANCLINI. 2012. P 19)

Na pós-autonomia, segundo Canclini, não é possível condicionar a obra e o artista somente a questões advindas do capital, é necessário "compreender as tensões entre projetos artísticos e condicionamentos concretos de galerias, museus, críticos, colecionadores e espectadores (GARCÍA CANCLINI. 2012. P. 38)". Pois essas tensões estão diretamente relacionadas às mudanças na produção, circulação, distribuição e legitimação artísticas.

Com a agente curadora situada neste campo de poder e atuando como instância legitimadora ou subversiva ela, como tal, depende do seu entorno e de toda a engrenagem artística, mercadológica e institucional para atuar relativamente de forma autônoma.

Em sua entrevista, Maria do Carmo afirma que migrou do campo da Arquitetura para as Artes Visuais pois ficou encantada com a possibilidade de autonomia criativa que o campo artístico poderia lhe proporcionar.

(...) então foi por aí que eu comecei a vislumbrar uma *certa autonomia em arte* que eu não tinha na arquitetura. Porque? A arquitetura é criação? É, mas é criação e você tem um programa para cumprir, você tá fazendo para um cliente, você tem demandas técnicas que você tem que obedecer e às vezes essas demandas técnicas, dependendo muito do projeto, elas são muito pontuais. Se você está fazendo um hospital, tem dados técnicos que você não pode fugir. Quando comecei a fazer pintura e desenho, são as duas disciplinas que eu me matriculei lá em Belas Artes, eu me vi diante de uma liberdade que me seduziu porque eu

podia fazer o que eu bem entendesse (...) (NINO – APÊNDICE B – Novembro/2018)

Destacamos aqui a palavra “certa autonomia”, pois entendemos que Maria do Carmo, assim como Canclini, entende o campo das Artes Visuais como relativamente autônomo. Cristiana complementa ao dizer que acredita em relações de interdependência, como a rede de forças citada no campo intelectual de Bourdieu.

Então, falar de autonomia (...), não existe uma autonomia completa. Por isso eu gosto muito do Abbott¹⁴ porque ele vai comentando que(...), não só ele mas também o próprio Bourdieu, a sociologia vai dizer que são campos de interdependência. Na realidade somos todos interdependentes. O que me chamava atenção é porque surge então uma profissão como a curadoria ou uma prática como a curadoria no Brasil (TEJO - APÊNDICE C - Julho/2019)

Em determinadas situações, as curadoras entrevistadas afirmam que, em casos específicos, elas não possuíram autonomia necessária para atuação dentro do seu campo. O que seria um trabalho de concepção, escolha de artistas, acompanhamento de todo o processo expositivo acaba resultando em um texto crítico e uma assinatura curatorial:

Fiz uma chamada, antes do La Greca, fiz uma que eu assinei mas eu não tive muita autonomia (...) Se chamava Escambo. Era uma exposição que juntava uma série de artistas pernambucanos e a exposição tava no escopo do Festival de Inverno, e aí estava ligada a Fundarpe, eu assino a Curadoria mas as escolhas dos artistas foi feita de maneira muito coletiva (...). E aí fui fazendo outras né? Mas sempre dentro dessa fragmentação de fazeres (...) (LIMA – APÊNDICE A - Novembro/2018)

No Brasil essa prática é comum, tanto por falta de orçamento em políticas públicas de cultura quanto por falta de direcionamento deste orçamento em Instituições privadas. Uma autonomia relativa pode ser obtida através de exposições de grande porte como a Bienal Internacional de São Paulo, Rumos do Itaú Cultural e similares ou em universidades e espaços independentes¹⁵. Relativas, pois no primeiro exemplo ao trabalhar para uma instituição privada como um banco uma possível subversão é controlada e no segundo exemplo normalmente os espaços funcionam com orçamento reduzido o que resulta em profissionais com baixa remuneração. Em contrapartida, essas

¹⁴ Andrew Abbott, sociólogo americano que desenvolveu a sociologia das profissões.

¹⁵ Espaços Universitários como a Galeria Benfica no Centro de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Pernambuco e o Instituto de Arte Contemporânea - IAC - Benfica e Espaços independentes como a Mau Mau (Recife), e a antiga Casa do Cachorro Preto (Olinda), ou ainda espaços independentes em São Paulo como Condomínio Cultural, Ateliê 397 e Casa do Povo.

iniciativas costumam ter propostas mais colaborativas e horizontalizadas. Maria do Carmo também fala sobre o assunto e o desenvolvimento do texto crítico:

(...) veja, a questão da experiência curatorial e do texto é meio um imbróglio, porque às vezes me chamam mais para o texto, do que para a criação curatorial de escolher as obras. fazer o recorte. Então às vezes eles falam:

- Maria a gente vai fazer o catálogo, queria que você escrevesse o texto. Que é um texto que analisa, que problematiza mas que não é algo como o que eu fiz em Brasília. Que eu fiz o recorte, que eu escolhi as obras. (NINO– APÊNDICE B - Novembro/2018)

A curadora refere-se ao projeto curatorial realizado para o Rumos Artes Visuais (2002) em Brasília. As três curadoras entrevistadas passaram pelo Rumos de maneiras diferentes, Maria do Carmo e Cristiana Tejo na realização da Curadoria e Joana premiada por sua trajetória a frente do programa educativo do Instituto Ricardo Brennand em 2008. O envolvimento de Joana com o educativo foi o que a levou às práticas curatoriais, a seleção do projeto foi realizada através de um edital público, do Museu Murillo La Greca:

Essa exposição Arte e Participação do La Greca que eu acho que marca mesmo a minha primeira assinatura como curadora. É a marca, mesmo exercitando uma prática que nós nominávamos como curadoria educativa, a gente não usava o colaborativa, esse termo eu acho que é novo na nossa gramática, no nosso campo mas a gente articulava muito a curadoria educativa. (...) (LIMA – APÊNDICE A - Novembro/2018)

Por ser um edital de seleção pública, Joana teve autonomia relativa, desenvolveu o projeto curatorial, realizou a escolha dos artistas e inaugurou a exposição denominada Arte e Participação. A mostra contava com uma proposta de curadoria educativa que surgiu de diálogos com Luiz Guilherme Vergara, que cunhou o termo em 1996¹⁶ e afirmava que curadoria educativa significaria um conceito de curadoria expandida:

Uma Curadoria Educativa tem como objetivo explorar a potência da arte como veículo de ação cultural. (...) A ação cultural da Arte implica em dinamização da relação arte/índivíduo/sociedade - isto é, formação de consciência e olhar. (...) Neste sentido ao se propor a exibição de arte como ação cultural - se tem como objetivo criar uma perspectiva de alcance para a arte ampliada como multiplicadora e catalisadora dentro de um processo de conscientização e identificação cultural. (VERGARA. 1996. p. 4)

¹⁶ Paul O' neill e Mike Wilson em 2010 falam do educational turn, que seria uma "curatorialização" da educação onde a curadoria passa a ter como o foco principal projetos com discursos educacionais. (O'NEILL;WILSON. 2010. p13). Apesar de citarem no livro sobre uma virada cultural para a educação não hegemônica e citarem Paulo Freire e Jorge Menna Barreto em um dos artigos, Luiz Guilherme Vergara não é mencionado.

As três curadoras tem envolvimento direto com a educação e levam as práticas educacionais para a curadoria em diversos momentos de seus percursos. Tanto Joana com Arte Participação, Cristiana com o Espaço Fonte e Maria do Carmo Nino na Exposição Contido não Contido. Outro exemplo de autonomia relativa trazida pelas curadoras pode ser exemplificado com a exposição Contido não Contido que se deu pela realização de uma curadoria compartilhada entre as curadoras pernambucanas Maria do Carmo Siqueira Nino e Clarissa Diniz e a equipe do educativo do museu. Com um convite para elaborarem um projeto curatorial que não teria verba para aquisição de novos trabalhos (NINO – Apêndice B, Novembro/2018) as curadoras resolveram trabalhar as lacunas do acervo em diálogo com a equipe educativa do Museu e com o público. O projeto que contou com três recortes expositivos durante o período de um ano convidava o público a indicar artistas que poderiam estar presentes no acervo. O ambiente contava com um computador, impressora e poderia ser montada uma pasta com a sugestão deste artista, que a partir daí entrava em um arquivo do que não estava contido na exposição e posteriormente eram realizadas conversas com educativo e curadoria. Portanto, vemos um trabalho de pesquisa, diálogo e experimentação que cria um ambiente frutífero de produção de conhecimento tanto para a curadoria, quanto para o público e para a instituição.

Então quando a gente traz o educativo para discutir conosco a gente questiona o próprio poder autoral do curador, porque a gente chega e diz ok a gente quer que vocês contribuam é uma decisão nossa, termina sendo uma decisão curatorial, mas a gente delega a elas um papel ativo, e o último módulo foram eles que escolheram totalmente quem ia participar. (NINO – APÊNDICE B - Novembro/2018)

Apesar de reconhecer o campo de poder da curadoria Maria do Carmo aponta para a importância de trazer o educativo para um espaço horizontal de diálogo. Vale ressaltar também, que ainda que a exposição contasse com esse recorte democrático, poucas mulheres estiveram presentes na Mostra. No primeiro recorte expositivo, que consistiu em arte produzida a partir do século XX em Pernambuco, de vinte e seis artistas a exposição contou com trabalhos de apenas três mulheres: Ladjane Bandeira representando o período de 1940-1950 e Liliane Dardot e Nilza Torres de Melo no período compreendido entre 1980-1990, em 2000 não existe menção a nenhuma artista. No segundo recorte que buscou trazer questões acerca dos paradigmas acadêmicos,

modernistas e regionalistas (DINIZ; NINO. 2015. p. 84), de vinte e cinco artistas apresentados foram expostos o trabalho de quatro mulheres: Guita Charifker e Maria Carmen no período de 1960-1970, Oriana Duarte entre 1980-1990 e Alice Vinagre nos anos 2000. No terceiro recorte fruto de diálogos entre curadoria, educativo e público o resultado contou com duas exposições dos artistas João Câmara e Luiz Carlos Guilherme. Podemos supor que essa falha deve-se à políticas de aquisição adotadas até aquele momento (2011), porém elas escancaram a urgência da necessidade de discussões feministas dentro do cenário nacional de Artes Visuais.

4. Poéticas e Políticas

Como já apontado anteriormente, diversas iniciativas têm sido realizadas ao longo dos últimos anos afim de diminuir a ausência de artistas mulheres em acervos, tanto nacionais quanto internacionais. Um exemplo de exposição recente que contou com perspectiva histórica e uma proposta de descolonizar o pensamento feminista temos “Mulheres Radicais: arte-latino americana, 1960-1985”, (Pinacoteca de SP, 2018) com curadoria da historiadora da arte Cecilia Fajardo-Hill e da pesquisadora Andrea Giunta. Na exposição foram reunidas 120 artistas mulheres, representando quinze países e somando mais de 280 trabalhos. Dentre as brasileiras presentes estiveram: Letícia Parente, Ana Maria Maiolino, Teresinha Soares, Lygia Clark e Liliane Dardot, entre outras. No catálogo da exposição, as curadoras contam um pouco sobre os desejos que movimentaram a pesquisa:

Mulheres Radicais surgiu de nossa convicção comum de que o vasto conjunto de obras produzidas por artistas latino-americanas tem sido marginalizado e abafado por uma história da arte dominante, canônica e patriarcal. (...) As questões que nos guiaram neste projeto assumem três vertentes. Em primeiro lugar, o que aconteceu com essas artistas e suas obras? Em segundo lugar, quais foram as circunstâncias culturais, políticas e ideológicas que permitiram omiti-las ou até mesmo fazê-las desaparecer? E, em terceiro lugar, qual é a natureza de suas contribuições? (FAJARDO-HILL; GIUNTA, 2018. P. 18)

Com um enfoque similar de decolonização, porém voltado à artistas e educadoras mulheres da América Latina, Cristiana Tejo integra atualmente o grupo de pesquisa "Artistas e Educação na América Latina: anos 1960-1970", idealizado por Giulia Lamone. Segundo Cristiana além de refletirem sobre as formas que a "prática pedagógica retroalimenta a prática artística" (2019. P.20), têm sido também uma forma de refletir sobre feminismo e decolonialidades realizando uma auto-análise e reconhecendo os locais ocupados por cada uma delas¹⁷. Apesar de não ser um projeto curatorial expositivo a iniciativa é importante para preencher lacunas presentes.

a gente tem se visto como uma espécie de coletivo de investigadoras e a gente tem tentado trazer para a nossa realidade os questionamentos que o feminismo e o pós-colonialismo trazem. (...) Nós trazemos essa angústia desses discursos serem só discursos instrumentalizados por uma prática que no final, não é nem feminista nem anti-colonial, nem pós-colonial nem decolonial. Então, é um pouco isso, a gente tá até alterando um pouco os pressupostos do projeto diante da nossa auto-crítica e de defrontarmos também com cenas tão distintas, como Argentina, Chile e Brasil, (...) Quer dizer, eu acho que questionar a geopolítica,

¹⁷ Vale ressaltar que duas das pesquisadoras são da Europa: Giulia da Itália e Margarida de Portugal.

questionar o patriarcado, tudo isso pode ser desmembrado de várias formas.
(TEJO – entrevista em 05/07/2019 - APÊNDICE C)



Imagem - Detalhe da obra *Circumambulatio*, de Anna Bella Geiger.
Fonte: Instituto de História da Arte - Universidade Nova de Lisboa

A curadora e pesquisadora Maura Reilly fala sobre o ativismo curatorial, que consiste em uma ética do curador em compreender narrativas contra hegemônicas nos projetos expositivos, com uma preocupação em incluir artistas que historicamente foram marginalizados e excluídos. Nesta ética, o curador que exerce uma função de estimular o pensamento crítico, não poderia ignorar que o mundo da arte contemporânea é sexista, racista e opressor se não ele estaria compactuando com uma lógica patriarcal e branca que é predominante no sistema de arte.

Um dos exemplos citados por Reilly de contribuição curatorial ativista é o curador Jean-Hubert Martin com a exposição *Les Magiciens de la Terre*, em 1989, no Centro Georges Pompidou. Nela, o curador procura descentralizar a visão etnocêntrica e colonialista em curso e apresenta uma curadoria global, com a participação de cinquenta artistas europeus e cinquenta de fora do continente. A exposição visava colocar em cheque os modelos coloniais apresentados nas Artes até o momento e apostou na

descentralização da produção artística. Mesmo com a criação de um discurso que colocava em xeque modelos vigentes, houve críticas sobre a forma com que a curadoria lidou com a expografia, estimulando uma visão segregada pela divisão entre o “nós” e “eles” (RAMOS, 2009.p. 1575) e não tendo de fato apresentado uma proposta de reescrita de um passado colonialista.

Com a exposição *Magiciens de la Terre*, Martin ambicionava corrigir esses problemas curatoriais etnocêntricos, mas acabou preso na mesma cilada ao expor sob um olhar subjetivo cem artistas de todo o mundo, cinquenta ocidentais e cinquenta fora do eixo europeu, isto é, mais uma vez, nós e eles, o ocidente e os outros. Além disso, ao escolher *Magiciens de la Terre* como tema para sua exposição, Martin recupera uma filosofia eurocêntrica da figura do artista como um ser diferenciado, um criador mágico privilegiado pelo dom supremo e autônomo em relação aos problemas das políticas e da cultura. (RAMOS, 2009, p. 10)

Já em um contexto latino-americano, temos a I Bienal Latino-Americana, em São Paulo (1978), que incentivada¹⁸ pelos críticos Aracy Amaral e Juan Acha também tensionou algumas dessas questões. Além do objetivo de aproximar a produção dos artistas latino-americanos, realizada por latino-americanos, visava uma abertura de diálogo para a produção do continente e funcionava como uma crítica à posição servil onde se encontrava a produção artística nacional:

Nós, os latino-americanos, ficávamos meio que ‘de pingentes’, por assim dizer..., não nos olhando muito e vendo-nos sempre como um reflexo nativo em versão subdesenvolvida das correntes europeias ou norte-americanas. Sempre foi assim. Observávamos sempre o que acontecia na Europa, depois nos Estados Unidos, e nunca a nós mesmos, como possíveis pontos de partida ou de revisão crítica das metrópoles. [...] No início da década de 1970, [...] as queixas que sempre ouvíamos na América Latina eram as de que a Bienal de São Paulo, servilmente ligada à crítica europeia, desconhecia a arte latino-americana, traindo sua vocação que deveria ser, por sua própria localização, a de divulgar, estudar e projetar internacionalmente a arte dos países do nosso continente. (AMARAL apud LAGNADO. 2015. p. 83)

Portanto, quando falamos em novas formas de diálogo e em processos curatoriais é necessário pensar a partir do contexto no qual estamos inseridos, reconhecendo até onde podem chegar as possibilidades de pesquisa, realização, e fruição com esta certa autonomia. Tratando especificamente de Recife, situado no nordeste, em um país tão díspare quanto o Brasil, podemos propor formas de resistência, subversão e enfrentamentos a partir de determinados lugares ocupados. Durval Lima dentro desse

¹⁸ Aqui não é utilizada a palavra curador/curadoria pois na I Bienal Latino-Americana de São Paulo havia o Conselho de Arte e Cultura (CAC), comissão de curadores que participaram da escolha do eixo temático “Mitos e Magias”.

contexto sugere que sejam criadas formas de resistência dentro destas redes e afirma que "o Nordeste nasce onde se encontram poder e linguagem, onde se dá a produção imagética e textual da espacialização das relações de poder."(p. 33):

"A resistência que podemos exercer é dentro desta própria rede de poder, não fora dela, com seu desabamento completo. O que podemos provocar são deslocamentos do poder que nos impõem um determinado lugar, que reserva para nós um certo espaço, que foi estabelecido historicamente, portanto em movimento. Até que ponto a melhor forma de provocar um deslocamento nesse dispositivo e nesse saber é nos postarmos diante do poder, assumir a posição de sujeito vencido e discriminado? Não seria melhor se negar a ocupar este lugar? (ALBUQUERQUE JUNIOR. 2018.p.32)

O historiador refere-se ao embate sobre o pensamento regionalista porém acreditamos que seja um raciocínio válido para aplicarmos a essa pesquisa, e tentar uma proposição de deslocamento dessas redes de poder e de colonização de gênero e raça a partir do local em que estamos. Com uma iniciativa pensada para o contexto local em diálogo com a comunidade Cristiana Tejo cita a residência de Belo Jardim:

O que é pensar a partir de Pernambuco, o que é pensar não só o local, Belo Jardim mas o que é Arte Contemporânea, essas coisas para uma plateia e um público que não é o habitual de Arte Contemporânea e como é pensar de uma maneira sustentável, anti-colonial? Como é que a gente pode fazer algo que não coloniza o outro? (...) Como é que a gente pode pensar de uma maneira mais possível, horizontalizada e colaborativa. Então é isso, eu acho que esse projeto é um pouco. (TEJO – entrevista em 05/07/2019 - APÊNDICE C)

Posto isso, o questionamento que podemos fazer é como conciliar as poéticas e políticas nas práticas curatoriais e no diálogo com público? Ou ainda como relacionar a estética e o social? Segundo Bishop, a virada social da arte seria uma preocupação da crítica contemporânea com critérios éticos em sobreposição à estética. A autora fala sobre arte-participativa, que poderia ser chamada também de colaborativa, dialógica ou engajada e que consiste em uma relação onde estão envolvidos múltiplos participantes e não ocorreria em uma relação um para um. Através de exemplos que vão de Joseph Beuys à Tânia Bruguera ela cita o Oda Projesi, um coletivo de artistas mulheres situado em um bairro da periferia de Istambul, que possui como foco a arte participativa com a comunidade, em especial crianças. Sobre o coletivo Bishop acredita que o foco está no social e não no estético por que existe uma maior preocupação com o processo colaborativo do que com o processo artístico. Bishop cita Rancière e argumenta que "a estética não precisa ser sacrificada no altar da transformação social, já que ela contém

inerentemente tal melhoria como promessa" (2008. P. 155). Ao final, a autora conclui que acredita que os projetos mais efetivos em arte colaborativa "tratam dessa força contraditória entre a autonomia e a intervenção social". (2008. P. 155). Ao longo do texto podemos questionar o que pode e o que não pode ser considerado estético, porém segundo a autora seria um trabalho que envolve um processo de elaboração, uma densidade conceitual e uma significância artística.

Nos parece portanto, que relacionar poéticas e políticas é o que as curadoras estão fazendo ao criarem discursos e narrativas que abrem caminho para espaços de reflexão.

1. Considerações Finais

A pesquisa buscou abordar através de depoimentos de curadoras mulheres atuantes de Pernambuco, aspectos que podem auxiliar em uma maior compreensão do fazer curatorial e sua intersecção com estudos feministas e decoloniais. Pernambuco foi escolhido pela relevância na cena cultural e pela representatividade de curadoras atuantes na cena nacional. O recorte escolhido buscou curadoras com maior atuação dentro da cidade do Recife na cena de Arte Contemporânea.

Através de uma entrevista aberta, onde puderam falar sobre o que achassem pertinente, fomos guiados pelas entrevistadas. Cada uma delas possui um ponto de vista particular sobre feminismo e uma compreensão sobre curadoria. A intenção da pesquisa não foi a de atribuir sentido feminista ou decolonial para suas falas ou para suas práticas mas sim ouvir e criar pontos de reflexão a partir do que nos foi apresentado. Porém, também compreendemos que ao fazer um recorte ou uma edição já estamos criando uma narrativa e que esta pode suscitar diferentes interpretações.

Como aporte metodológico fomos até a análise crítica do discurso em confluência com teorias feministas e decoloniais, onde todas abordam formas de dominação e questionamentos ao lugar de poder explicitando a importância de um enfrentamento à propostas hegemônicas. Buscou-se abrir uma pesquisa crítica e reflexiva nesse sentido.

Compreendendo as questões abordadas por Bourdieu e Canclini vimos os conceitos de autonomia e pós-autonomia e podemos considerar que não existe uma autonomia completa e sim relativa dentro do campo de atuação, não possuindo capacidade de se sustentarem independentemente, pois dependem do mercado, do capital e da crescente espetacularização da arte. Com relações inter-dependentes e com um fluxo de trocas acelerado, inclusive geograficamente por conta das mudanças de fronteiras e da globalização. Por isso, é natural que essas agentes transitem entre cidades, e diferentes locais. Joana leciona no Ceará e muitas das suas curadorias são realizadas em Pernambuco. Cristiana reside atualmente em Portugal porém ainda está presente nas reuniões da Residência Belo Jardim.

Outro aspecto importante a ser observado é que as três entrevistadas tem passagens por Instituições de grande porte, em Institutos ou Fundações, o que

demonstra o peso desses espaços como instâncias legitimadoras para o cenário nacional das Artes Visuais.

Em poéticas e políticas trazemos reflexões sobre como tratar de questões sociais, em concomitância com a estética do projeto curatorial. E fica evidente a importância de uma curadoria ativista, como a proposta por Maura Reilly, demonstrando como o curador tem a responsabilidade de se mostrar contestador com o perigo de ser considerado conivente com pautas excludentes se não o fizer. Com isso também ressaltamos a importância de serem realizadas auto-análises reconhecendo uma posição privilegiada para não serem reproduzidas práticas colonizadoras e patriarcais. Nesse aspecto percebemos que as curadoras têm realizado essa reflexão em seus projetos e em seus discursos durante as entrevistas.

Vale ressaltar que no diagrama apresentado no capítulo 1, que apresenta um panorama porém não representa a totalidade de curadoras atuantes no país, temos somente duas representantes negras - Sânzia Pinheiro e Diane Lima- e uma afro-indígena - Beatriz Lemos, de um total de quarenta curadoras, o que exemplifica bem o sistema desigual das Artes Visuais do qual falamos ao longo do projeto

Uma característica presente em todas os depoimentos das entrevistadas é a preocupação com a educação e ambientes que estimulam a participação. Curadorias compartilhadas, participação ativa do público, espaços de reflexão e incentivo ao pensamento crítico e ao diálogo. Levando-nos à reflexão que a contribuição do educativo em propostas curatoriais agregam inúmeros saberes e ampliam o aprendizado. Formas de autoridade compartilhada¹⁹, e práticas horizontalizadas parecem ter mais êxito como instâncias democratizadoras.

A presente pesquisa não se esgota pois inúmeras leituras podem ser realizadas abrindo caminho para futuras reflexões. Todas as curadoras que somaram ao projeto estão ocupando lugares importantes para a construção de discursos reflexivos e do pensamento crítico, realizando assim, um protagonismo feminino importante e fundamental no campo da curadoria no Brasil.

¹⁹ Formas de autoridade compartilhada é utilizada por Boaventura de Sousa Santos na Ecologia dos Saberes como propostas descolonizadoras.

REFERÊNCIAS

ACEVEDO-YATES, Carla. **The Institute for Tropical Research** <<http://www.carlaacevedo.com/index.php?/online-projects/institute-for-tropical-research/>> Acesso em: 27-Abr-2020

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. São Paulo: Cortez. 2011

ALMEIDA, Rita Tatiana Gualberto de. Performances desobedientes compartilhadas com crianças: diário do professor performer. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. 2019

AMARAL, Aracy. **O curador como estrela**. in: www.novoscuradores.com.br. MOMA. NY. 1988.

BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, Brasília, n. 11, p. 89-117, mai./ago. 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n11/04.pdf>>. Acesso em: 27 mar. 2019.

BARRETT, Michelè. **As palavras e as coisas: materialismo e método na análise feminista contemporânea**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 7, n. 1, jan. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/11957/11224>>. Acesso em: 06 mar. 2019.

BARRIENDOS, Joaquim. **Confluência Esférica: Curadoria Global após Magiciéns de la Terre**. Art Research Journal. 2015

BARROS, Roberta. **Elogio ao Toque: Ou Como Falar de Arte Feminista a Brasileira**. Rio de Janeiro. Ed. Do Autor.2016.

BISHOP, Claire. **O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur**. Concinnitas. ano 16. v. 2. número 27. dez - 2015.

_____. **A Virada Social: Colaboração e seus desgostos**. Concinnitas. ano 9. v.1, número 12. Jul-2008

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Editora Bertrand do Brasil. 1998.
_____. **Campo de Poder, Campo Intelectual**. Buenos Aires: Montessor. Jungla Simbolica. 2002

BORDO, Susan. **A Feminista como o Outro**. Revista Estudos Feministas. Número 8. Florianópolis. 2000

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero. Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2003
_____. **Levante**. in: DIDI-HUBERMAN, Georges. Levantes. São Paulo: Edições Sesc. 2017

CASTILLO, Nirlyn Seijas. **Práticas curatoriais como possíveis ações políticas: perspectivas latino-americanas**. Salvador: UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, 2014.

CARVALHO, Ana Maria Albani. Opacidade e transparência: O sistema da arte contemporânea e a lógica do dissenso. ANPAP, 2013.

CESAR, Marisa Flório. **Curadoria: deslocamentos, impasses, possibilidades**. Revista Poiésis. v16. n. 26. p. 51-64. Dezembro de 2015.

CRUZ, Lia Cristina Gonzalez. **As mulheres e a arte no contexto social pernambucano**. Disponível em:
http://repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/9840/arquivo9357_1.pdf?sequenc e=1&isAllowed=y. Acessado em 24/07/2017

ELIZALDE, Paz Concha; FIGUEIRA, Patricia; QUINTERO. **Uma breve história dos estudos decoloniais**. MASP. Afterall. 2019.

DIJK, Teun A. Van. **Discurso y Poder**. Barcelona: Gedisa Editorial. 2009

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de SP, 2018.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e Mudança Social**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FELINTO, Renata. **Embalando Mateus ao som de um hardcore**. 2017 in:
< <https://renatafelinto.com/embalando-mateus/> >. Acesso em: 01/02/2020.

FOUCAULT, Michel. **ARQUEOLOGIA DO SABER**. Rio de Janeiro: Forense Universitária

GABRIELLI, Cassiana Panissa. **ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO E TEORIA FEMINISTA - DIÁLOGOS FRUTÍFEROS**. XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, BAHIA, out. 2007. Disponível em:
<<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/CASSIANA%20PANISSA%20GABRIELLI.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2019.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2012

GROYS, Boris. **Arte, Poder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015

HARDING, Sandra. **A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista**. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 7-31, jan./jul. 1993. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15984/14483>>. Acesso em: 30 mar. 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; Herkenhoff, Paulo. **Manobras Radicais**. CCBB. 2006

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil**. in: SUSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (orgs). Vozes Femininas: gêneros, mediações e prática de escrita. Rio de Janeiro: 7letras, Fundação Casa Rui Barbosa. 2003.

_____ **Tendências e Impasses**. O Feminismo Como Crítica da Cultura. Rocco. 1994

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS - IBRAM: <https://www.museus.gov.br/museus-ibram-trazem-programacao-especial-para-o-mes-da-consciencia-negra/>. Acesso em: 07- Jul-2019

INSTITUTO DE HISTÓRIA DA ARTE.
<https://institutodehistoriadaarte.wordpress.com/are-artists-and-radical-education/>

JANELAESTUDIO. **Exposições/sinalização: 32º panorama da arte brasileira.** Disponível em: <<https://janelaestudio.com.br/32o-panorama-da-arte-brasileira/?color=ffcb05>>. Acesso em: 07 mar. 2019.

JORNAL DO COMÉRCIO. **A arte nada compactada de marcelo silveira.** Disponível em: <<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2016/11/17/a-arte-nada-compactada-de-marcelo-silveira-260578.php>>. Acesso em: 07 mar. 2019

JORNAL DO COMÉRCIO. **Daniel santiago induz ao sonho em exposição no mamam.** Disponível em: <<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/artes-plasticas/noticia/2017/06/20/daniel-santiago-induz-ao-sonho-em-exposicao-no-mamam-290674.php>>. Acesso em: 07 mar. 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAGNADO, Lisette. **Por uma revisão dos Estudos Curatorias.** Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/p26/p26-3-dossie-8-lisette-lagnado.pdf>

LAGNADO, Lisette; PEDROSA, Adriano. **27ª Bienal de São Paulo: Como Viver Junto.** Fundação Bienal. São Paulo. 2006

LAURENTIIS, Gabriela Bazarghi De. **Louise Borgeouis: e modos feministas de criar.** São Paulo: Anablume, 2017.

LIMA, Denise Maria De Oliveira. **Campo do poder, segundo Pierre Bourdieu.** Cógito, Salvador, v. 11, n. 11, p. 14-19, out. 2010. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cogito/v11/v11a03.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2019.

LIMA, Joana D'Arc de Sousa. **Cartografias das Artes Plásticas no Recife dos anos 1980: deslocamentos poéticos entre as tradições e o novo.** Recife: O autor, 2011.

_____. **Os de Minha Rua: Curadoria e presença de artistas Negras e Negros na Arte Brasileira.** in: Vazantes. vol. 3. n. 01. 2019.

_____. **Daniel Santiago em 2 tempos.** Recife: Sem Título Produções. 2017

_____. **Ypiranga Filho: Rio Vermelho.** in: RÉGIS, Lêda (org). Recife: Cepe, 2018

LIND, Maria. **Por que mediar a arte?** In: CUY, Sofia Hernández Chong; HOFF, Mônica (Org.). A Nuvem: uma antologia para professores, mediadores e aficionados da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2013. p. 177-189.

_____ **Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi. out-2004:** Disponível em: <https://transversal.at/pdf/journal-text/743/> Acesso em: 20/03/2020

LIPPARD, Lucy. **The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art.** Paperback.1995.

LUGONES, María. **Rumo a um feminismo descolonial.** Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/36755/28577>>. Acesso em: 27 mar. 2019.

_____ Colonialidad y Genero. Tabula Rasa n. 09. p. 73-101. Bogotá: Julho-Dezembro 2008.

MAUS, Lilian. **A palavra está com elas:** diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais. 1 ed. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2014. 214 p.

MCLAREN, Margareth. **Foucault, Feminismo e Subjetividades.** Intermeios Cultural. 2016.

MÉLO, Carlos (org.) **Residência Belojardim Carlos Mélo.** Rio de Janeiro: Automática, 2018. '[

MIGNOLO, Walter D. **Aiethesis decolonial.** Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte, Colombia, v. 4, n. 4, p. 10-25, jan. 2007. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3231040>>. Acesso em: 22 mar. 2019.
_____ **en guatemala, sobre (de)colonialidad en ciudad de la imaginación.** Disponível em: <<http://waltermignolo.com/en-guatemala-sobre-decolonialidad-entrevista-de-rosina-cazali-escobar-con-walter-mignolo/>>. Acesso em: 22 mar. 2019.

MOUFFE, Chantal. **Quais Espaços Críticos para a Prática de Arte Crítica?** Arte & Ensaios. Rio de Janeiro. Dezembro/2013

_____ **Prácticas artísticas y Democracia Agonística.** Museu de Arte Contemporânea de Barcelona. 2007

MOURA, Clarissa Diniz de. **Crachá: Aspectos da legitimação. (Recife:Olinda, 1970-2000)**. Recife: Editora Massangana. 2008.

_____ (org.) **Contidãocontido**. Recife: Ideário. 2015

NOCHLIN, Linda. **Porque não houve grandes mulheres artistas?** Edições Aurora. 2016

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da Curadoria**. Rio de Janeiro: Cobogó. 2014
_____ **Uma Breve História da Curadoria**. BEI. 2010

OGRITO!. **Paulo bruscky**. Disponível em: <<http://revistaogrito.com/paulo-bruscky/>>. Acesso em: 07 mar. 2019.

PERENCINI, Tiago Brentam. **O ENUNCIADO NO PENSAMENTO ARQUEOLÓGICO DE MICHEL FOUCAULT**. in: Kínesis, Vol. VII, nº 15, Dezembro 2015, p.135-150.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. Editora Contexto. 2006

POLLOCK, Griselda. **Visión y Diferencia: Feminismo, Femenidad y Historia del Arte**. Buenos Aires: Fiondo. 2013

RAGO, Margareth. **Epistemologia Feminista, gênero e história**. Sacauntos. 2012

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Políticas e Poéticas no Pós-colonialismo**. UDESC. 2009

REILLY, Maura. **What is Curatorial activism?** Artnews. 2017
<https://www.artnews.com/art-news/news/what-is-curatorial-activism-9271/> acesso em: 20/03/2020

REILLY, Maura. **Toward a Curatorial Activism**. Arts Queensland. 2011.
<http://www.maurareilly.com/pdf/essays/CIAFessay.pdf> aceso em 20/03/2020

ROLNIK, Suely. **Desentrenhando Futuros**. in: Conceitualismos do Sul. São Paulo: Annablume.2009

REVISTA CONTINENTE. **O mamam em si mesmo.** Disponível em: <<https://www.revistacontinente.com.br/secoes/artigo/o-mamam-em-si-mesmo>>. Acesso em: 07 mar. 2019

REZENDE, Renato; BUENO, Guilherme. **Conversas com curadores e críticos de arte.** Rio de Janeiro: Editora circuito, 2013.

RICHTER, Dorothee. **Feminist Perspective on Curating.** ONCURATING.org Numero 29. Maio de 2016. Disponível em: <http://www.on-curating.org/issue-29-reader/feminist-perspectives-on-curating.html#.WX-0tMrK1t>. Acessado em 24/07/2017

RIBEIRO, Marília Andrés. **A ARTE NÃO PERTENCE A NINGUÉM: entrevista com frederico morais.** Rev. UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 336-351, jun. 2013.
SANTOS, Boaventura de Sousa. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social.** São Paulo: Boitempo. 2007

SILVA, Mariah Cisneiros da. **Experiências com mediação cultural** in: Sem Mandamentos: Conversas de estágios em Artes Visuais, Dança e Teatro. org: Luciana Borre, Maria Betânia e Silva e Eduardo Romero. Recife: Ed UFPE. 2018.

SILVEIRA, Marcelo (org). **Residência Belo Jardim Marcelo Silveira.** Rio de Janeiro: Automática, 2018.

TEJO, CRISTIANA SANTIAGO. **A gênese do campo da curadoria da arte no Brasil: Aracy Amaral, Frederico Moraes, Walter Zanini.** Tese (doutorado em sociologia), Recife. jan. 2017.

_____. **Made in pernambuco:** arte contemporânea e o sistema de consumo cultural globalizado. Recife/PE: Universidade Federal de Pernambuco, 2005.

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

_____. (Coord.). **Panorama do pensamento emergente.** Porto Alegre. Zouk Editora, 2011.

_____. **II Seminário Panorama do Pensamento Emergente** in: COSTA, Izabel (org.). Rede Nacional Funarte de Artes Visuais 2012: 9ª edição. Rio de Janeiro. Funarte. 2012

TRIZOLI, Talita. **Feminismo e Arte Contemporânea**. Disponível em http://feminismo.org.br/web/wp-content/uploads/2014/09/Feminismo-e-arte-contempor%C3%A2nea_Talita-Trizoli.pdf . Acesso em 24/07/2017

_____. **Ana Vitória Mussi and Thereza Simões: Expanding poetic fields in brazilian guerrilla war art during the military dictatorship** in: n.paradoxa. vol. 35. Jan/2015.

_____. **Trajetórias de Regina Vater: Por uma crítica feminista na arte brasileira**. 2011. 289 f. Dissertação (mestrado em Estética e História da Arte). Universidade de São Paulo. São Paulo: 2011.

_____. **Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70**. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2018.

Vallejos, Adriana; Yannoulas, Silvia; Lenarduzzi, Zulma. **Lineamientos epistemológicos**. En publicación: Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, Vol. 81, Nro. 199, Brasília. Set-Dez. 2000. 425-451 pp. FLACSO, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Rio de Janeiro, Brasil.

VERGARA, Luiz Guilherme. **Curadoria Educativa: Percepção Imaginativa / Consciência do Olhar**. São Paulo: ANPAP. 1996

WOOLF, Virginia. **Profissões para Mulheres e outros artigos feministas**. L&PM Pocket, 2018

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. São Paulo: Tordesilhas. 2014.

APÊNDICE A – Entrevista transcrita com Joana D’Arc de Sousa Lima

Entrevistada: Joana D’Arc de Sousa Lima

Data: 24/11/2018

Duração: 1 hora e 14 minutos

Joana: Eu nasci em São Paulo e acabei por uma questão muito de um certo engajamento de meados dos anos 80 com a abertura política eu ainda era estudante secundarista, então aquela coisa, as primeiras eleições do PT, a primeira eleição do Lula para Governo de SP, eu no ensino médio então tudo isso acabou me contaminando e eu quis fazer o curso de história. Aí eu fiz o curso de história na universidade e quando eu terminei o curso de história, isso em São Paulo, aí eu entro no mestrado na USP. Fiz o curso de História na Unesp em uma cidade do interior, que era Franca, fiz muito movimento estudantil. Quando eu terminei, voltei para São Paulo e fui fazer mestrado na USP, uma pesquisa que eu tinha iniciado na graduação, que era sobre memórias de velhos mas com uma temática que era muito mais de um professor, que era meu orientador, do que efetivamente de uma escolha minha, eu tinha uma relação muito grande com as questões políticas. Entrei no mestrado e simultaneamente eu fui trabalhar no jornal do Partido do PC do B.

Paloma: Isso em que ano?

Joana: Isso, começo da década de 90, 1991, A Classe operária e eu trabalhava no arquivo da classe operária, alimentando os jornalistas de imagens e textos para a pauta do jornal e tinha aquela coisa de estar trabalhando com documentação com imagem, não sei o quê e comecei a dar aula também na escola pública passou um tempo eu fazendo essas coisas, esse mestrado eu acabei não terminando que era uma coisa que não tinha mais a ver com o que eu tava querendo e fazendo e eu fui trabalhar no Itaú Cultural. O Itaú ainda era recém criado e eu fui trabalhar lá no setor de atendimento ao público, orientação cultural e na pesquisa, então lá eu tive um contato muito enorme com a história da pintura e com o Frederico Moraes que era o coordenador, era um assessor na verdade de pesquisa e aí por conta da minha experiência no movimento estudantil,

com partido, com PC do B, com jornal, com as questões de esquerda, eu me interessei por um dito do Frederico Moraes que eram as questões de Arte e Guerrilha, e aí fui fazer um mestrado em Sociologia sobre este grupo e esta narrativa do Frederico Moraes. Aí nesse sentido, eu acho que essa é a marca que eu entro para a pesquisa em Arte, para o Mundo da Arte, é no Itaú Cultural. Então todo aquele debate sobre Arte e Educação com a Ana Mae Barbosa, a abordagem triangular, Arte Brasileira, Antropofagia, em seguida eu fui trabalhar na Bienal da Antropofagia, que foi a Bienal do Herckenhoff,.

Paloma: Lá você trabalhou em que área?

Joana: No setor educativo, porque no Itaú Cultural eu tava nesse setor que era um setor educativo, que a Instituição tinha, a gente recebia escolas e tal e tal e com essa pesquisa no banco de dados que o Itaú também tinha, mas assim em seguida eu sai do Itaú e apareceu a oportunidade de ir para a Bienal e em seguida a gente se mudou para Recife e aí eu chego em Recife no final de 98, início de 99.

Paloma: E você veio porque para o Recife?

Joana: Ah, aí são as questões de vida né? As subjetividades, as verdades mesmo, eu já tava casada com o Maurício, eu já tinha o Francisco, o meu primeiro filho, e a gente tava querendo sair da cidade, eu muito... Tinha saído do Itaú Cultural, pedido demissão, eu tava num momento assim, um pouco de abortar uma série de coisas porque muito recentemente meu irmão havia falecido e tinha uma implicância muito grande, essa história tem uma implicância muito forte comigo. E aí sabe quando você tá naquele momento que você quer, querendo desaparecer de Si. Hoje eu entendo mais assim, na época eu acho que eu tava abortando, eu usava muito esse termo mas agora eu até li um livro recentemente de um sociólogo e o título do livro é esse “Desaparecer de Si”, que aí ele vai olhar esse desaparecer de si como um sintoma da contemporaneidade e eu acho que eu tava naquele momento que era um pouco isso. Aí viemos para cá Maurício recebeu uma proposta de trabalho, eu tava no mestrado aí eu fui fazer um outro mestrado, eu tava no Itaú Cultural, fui fazer o mestrado em sociologia porque eu sou de história mas fui fazer em sociologia, porque tinha um sociólogo que é muito interessante, que é o Marcelo Ridenti. Ele é bem interessante, ele estuda artistas e intelectuais

sobretudo sob o regime militar, até os anos 80. A tese de livre docência dele é um livro foi publicado ele vai fazer essa leitura, não são só artistas visuais e artistas plásticos. Ele trabalha com dramaturgos, teatrólogos, aquele pessoal que era do teatro e vai trabalhar na rede global, atores então é assim é rico, é muito rico o trabalho do Ridenti. Então eu tinha já lido coisas do Ridenti e eu falei: ah, como eu quero trabalhar com Arte e Guerrilha e exatamente o tempo do recorte o mestrado era entre 68 e 2, aquele período mais duro da ditadura militar, o Ridenti era a interlocução que me pareceu naquele momento a mais profícua e ele me recebeu de braços abertos, eu com muita dificuldade de escrita e ele foi um querido.

Joana: Aí eu fui fazer o mestrado, fiz o mestrado sobre Arte e Guerrilha sobre o grupo do Frederico Morais, que é o Cildo, o Barrio, o Antonio Manuel, a Wanda Pimentel. Eu entrevistei a Wanda. Olha que luxo! Eu tenho uma entrevista com ela linda. Havia mais mulheres no grupo que não aparecem na História da Arte, a Wanda aparece, recentemente ela fez uma exposição que ela é uma grande pintora, mas é a Teresa Simões a outra, que era casada com o Cildo na época em 68 e a Odila Ferraz, que também ficou... Quando eu a entrevistei ela estava morando num sítio, ali nos interiores do Rio de Janeiro. Eu fui até esse sítio entrevista-la e ela conta as histórias também um pouco, porque era um grupo de homens né? Era Cildo, Barrio, Antonio Manuel, um pouco Raimundo Colares, O que era casado com Odila, era namorado com Odila, Luis... ai meu deus vou esquecer o nome, um artista que trabalha muito com land art. Esqueci, era um grupo, o crítico era homem, Frederico Morais, avia um artista negro que era o Manuel Messias, que desapareceu, ninguém dá notícias e certamente segundo Frederico conta, o Manuel Messias deve ter virado um cara de rua, um morador de rua para você ter uma ideia, desapareceu sem deixar notícias e era negro, isso é uma questão, né? Enfim. Então quando eu vim para cá eu tava num meio do mestrado, eu pedi demissão do Itau Cultural louca, tava surtada, não aguentava mais a vida, em São Paulo.... Desaparecer de si, fui subi aquele prédio da avenida Paulista, pedi demissão, me arrependi, me arrependi, chorei semanas, deprimida mas em seguida eu fazia pesquisa também pesquisa iconográfica para alguns materiais, para o almanaque abril.

Joana: Aí eu tava... sai do Itaú, fui trabalhar no Almanaque, me chamaram para fazer eu já tinha feito outras pesquisas e aí fiquei freela, aí pintou a Bienal, a Bienal do Herckenhoff. O pessoal do educativo era excelente, a Mila Chiovato que hoje tá na Pinacoteca, é coordenadora do setor educativo da Pinacoteca há 500 anos e tinha toda aquela discussão da antropofagia né? Mas em seguida Maurício recebeu a proposta de vir para Recife e eu vim. Nós viemos, né?

Paloma: Você já conhecia Recife?

Joana: Eu já conhecia porque meus pais são paraibanos então eu tenho até tias que moram aqui da parte da minha mãe. Aí viemos para cá e eu aqui comecei a fazer alguns trabalhos mais de formação de professores e fui terminar o mestrado, terminei o mestrado em 2000, defendi o mestrado e comecei a trabalhar no campo das Artes Plásticas em Recife no Salão Pernambucano.

(Pausa 13:43 até 14:23).

Joana: Então aí em 2000 eu começo a trabalhar no campo artístico em Pernambuco, eu fui chamada, mandei currículo para um monte de lugar, aí fui chamada pela Fundarpe, pela Maria Regina que na época coordenava o setor de Artes Visuais da Fundarpe ou de Patrimônio, não me recordo bem, e iria acontecer o Salão Pernambucano de Artes Plásticas, que o Raul Córdula foi curador, e foi um salão incrível.

Paloma: Onde foi o salão?

Joana: As exposições ocorreram no Museu do Estado, era uma exposição retrospectiva dos salões, uma exposição histórica porque há 10 anos que o salão de artes não acontecia. Então o Raul foi chamado um pouco para reabilitar o salão, teve uma curadoria incrível, uma curadoria cujo o escopo teórico era um salão voltado para o público e não para o artista, então por isso que o setor de formação, de ação educativa, foi muito potente, e eu vim para fazer esse pedaço. Aí eu fui convidada para fazer isso e a exposição dos inscritos, selecionados e premiados no salão foi na Torre Malakoff e no MAC Olinda, que estava aberto, então foi um salão que mobilizou muita gente, teve cursos de formação. A Aracy Amaral veio, se eu não me engano acho que a Lisette

Lagnado, eu não tenho muita certeza, aei tiveram seminários, cursos, foi bárbaro, muita formação de professores, muita visita de estudantes, escola e tal então desde então eu venho trabalhando no campo artístico, da cidade., a partir desse salão. (16:46)

Joana: E sempre com essa prática e essa vivência nos setores educativos, então do Salão Pernambucano, isso foi 2000, em 2001 eu fui premiada, fui selecionada por um edital público do Governo de Pernambuco para fazer uma formação em mediação cultural em Paris, era um projeto do Governo do Estado de abrir um centro de formação em Artes e isso ia acontecer na Fábrica de Tecidos Tacaruna, ali entre Olinda e Recife, tem uma Fábrica antiga que é uma antiga tecelagem, não virou, fizeram um edital público, selecionaram acho que doze profissionais, todos foram fazer uma formação paga pelo Governo Federal, nós passamos meses, alguns passavam seis, outros três. Eu fui fazer uma formação, fiquei oito meses fazendo formação em Paris em mediação cultural aí atuei no Louvre, na Cite de la musique, no ateliê de portas abertas, no 19M, que era uma coisa com arte contemporânea, para dança, foi para várias linguagens, várias instituições e haviam vários cursos. Também fui para a escola de altos cursos de ciências sociais que é a Ecole e participei de um grupo. Porque aí o Marcelo Ridenti me indicou para o Afrânio que é o diretor lá da Ecole de um grupo de Brasil Contemporâneo, era uma formação também a partir do Brasil Contemporâneo dentro da Ecole, foi ótimo, aí quando eu volto para cá, continuo trabalhando, isso 2001 aí 2002 eu retorno abrem o Instituto Ricardo Brennand, inaugura e eu sou convidada para coordenar o setor educativo da Instituição e lá eu fico sei lá, oito anos.

Paloma: E como foi a experiência no Instituto Ricardo Brennand?

Joana: A experiência foi extremamente rica, tanto que eu sou premiada pelo Rumos Itaú Cultural pela experiência de educação no setor educativo do Ricardo Brennand porque é um acervo como você sabe extremamente eclético com uma produção de arte, não é arte contemporânea, um acervo de armas brancas difícilimo... Nossa uma confusão! E aí, o que a gente fazia no setor educativo? A gente criava experiências propositivas, laboratórios de vivências estéticas e poéticas a partir da arte contemporânea para abrir diálogo com obras por exemplo do Franz Poszt, uma pintura do século XVII ou com a coleção de pinturas de paisagens do Brasil que o Ricardo Brennand tem que é muito

curioso, importante, do século XX. Então foi uma experiência ótima, ali foi uma equipe fantástica trabalhando todos no campo da arte ou como artistas ou, a Mabel não, a mabel não teve nesse pedaço, a Mabel foi mais no Mamam, mas por exemplo, a partir dessa experiência eu vou fazer várias coisas... Aí eu começo a fazer trabalhos no Museu de Arte Moderna, e é nesse momento, é por que assim no Ricardo Brennand a gente criava uns percursos que nós chamávamos de percursos curatoriais e educativos. Nos parece que era bem ligado, nos parece e também porque a gente abriu uma conversa muito grande com o Guilherme Vergara, que já então naquele momento vinha desenvolvendo, reflexivamente e teoricamente esta ideia de uma curadoria educativa, então a gente se apropriava. Eu sempre fui uma profissional da apropriação. Entendeu? As ideias, me apropriando de autores, de ideias de coisas do mundo e a partir dessas apropriações, eu vou criando percursos de criação. Criando percursos de criação é uma redundância mas inventando percursos onde a criação seja a experiência. E aí a gente fazia curadorias, por exemplo, quando a gente tinha um programa que foi até pensado por uma educadora que hoje é gestora e curadora no Paço do Frevo, que é a Nicole Coche, ela criou um programa chamado aí meudeus, acho que até hoje, aí não vou me recordar e aí eu dei continuidade, ela como educadora e eu coordenava o programa e aí a cada mês o público visitante escolhia uma obra do acervo, a gente tirava a obra do acervo, colocava pro debate, deslocava de lugar, num diálogo com o público a gente deslocava do espaço físico ou então tirava e colocava em outro lugar abria um diálogo dessa obra com uma série de obras ou de objetos da arte e da cultura, então a gente criava uma narrativa curatorial de diálogos com outras peças, e fazia uma conversa pública, num determinado dia, uma vez por mês esse programa funcionava então isso para nós, nós entediamos isso como curadoria. Já que o museu não tinha curador, nunca teve até hoje, a gente fundou lá um núcleo de pesquisa e o setor educativo. Então, simultaneamente abriu um edital no Museu Murilo La Greca, chamado Amplificadores, esse edital ele propunha que as pessoas inscrevessem projetos curatoriais para fazer exposições, depois ampliou para crítica de arte, foi conduzido pela Beth da Matta que é uma mulher incrível, essa mulher é incrível e artista né? Então a Beth fez uma gestão de artista naquele museu, então dentro desse programa eu inscrevi uma proposta como curadora, começou assim...

Paloma: Qual era a proposta?

Joana: A proposta era uma proposta de Arte Participação, o recorte curatorial era esse e dentro dessa perspectiva eram trabalhos que ativassem o público a participar, obviamente que tá calcado no Helio Oiticica, tá calcado no Wladimir Dias Pino, que era... morreu há pouco tempo, era incrível do ponto de vista da poesia visual que mobiliza o público, então não eram só trabalhos como o parangolé, que ao ser usado, você sabe mas por exemplo a poesia visual e é por isso que o Alexandre (Dacosta) tá aqui, que tem essa dimensão, aí ao projeto era esse eu inscrevi, e aí quem eram os artistas: Lula Wanderley que é um artista pernambucano mas radicado no RJ, incrível importantíssimo, Ricardo Basbaum, que trouxe aquele trabalho, ele fez a dinâmica de grupo do “eu, você” demais! Depois você pesquisa para eu não me alongar aqui, chama-se dinâmica de grupo e ele veio e fez com a gente durante três dias e a gente botou um vídeo também da dinâmica já realizada, acho que num país da América Latina, era Paulo Bruscky com os livros sensoriais, são incríveis, são lúdicos e naquele momento por eu trabalhar nos educativos essa dimensão também do homo ludens, da brincadeira e a brincadeira leva ao riso, a brincadeira é irônica, a gente gargalha, tudo isso eu queria juntar na exposição, então os livros do Paulo me trazia muito isso, né? Eu coloquei também uns outros albúms de fotografia dele, não me recordo mais o que era, (fim áudio Joana 1).

Áudio 2

Joana: No Rio de Janeiro e dois jovens artistas Carlos Lima e Carlito Person, que tinha um trabalho de performance com uma camisa branca, acho que era uma camisa que eles vestiam e uma era ligada com a outra pelas mãos, e eles se entrelaçavam, se soltavam, trabalho super de corpo, afeto mas que um depende do outro, nesse sentido a participação, foi aí.

Joana: O bom é que tá dando essas pausas assim, uma coisa São Paulo, uma coisa aqui, ou uma coisa SP de como eu chego no campo artístico.

Joana: Entrevista aberta é boa por isso, né? Tô quase te convidando para fazer uma curadoria comigo, por isso que te perguntei de? Vamos pensar eu vou pensar em algo, que eu sou de impulso, eu adoro trabalhar com equipe. A curadoria me parece que

também é um pouco isso, né? Na minha perspectiva, né? Acho que uma exposição se faz de colaboração, muitas vezes institucional, com os artistas... E com as pessoas que você trabalha, né? Eu não consigo trabalhar só, a não ser escrevendo mas até escrevendo a gente tá com aquele monte de gente que a gente lê, né? Mas é bom né? Estudar é bom né? Adoro.

Paloma: E eu entendo um pouco o curador não como o dono da exposição.

Joana: É eu acho que essa figura em um dado momento até teve mais forte, eu acho que esmaeceu bastante, eu acho.

Paloma: E aqui no Brasil também né?

Joana: Eu acho, acho que tivemos sim porque eu tô contando essa história e isso é meados de 2000, acho que 2007 essa exposição Arte-Participação do La Greca que eu acho que marca mesmo a minha primeira assinatura como curadora. É a marca, mesmo exercitando uma prática que nós nominávamos como curadoria educativa, a gente não usava o colaborativa, esse termo eu acho que é novo na nossa gramática, no nosso campo mas a gente articulava muito a curadoria educativa. Eu tenho documentos no Ricardo Brennand que a gente fala isso, escrevemos, né? A gente falava isso. Isso era verbalizado, lia, apresentava publicamente como curadoria educativa era o que fazíamos mas efetivamente assinar a curadoria no campo artístico, no lugar do museu é no Murilo La Greca,. E aí desde então eu venho desenvolvendo curadorias mas eu acho que eu não me encontro, não me vejo na posição de curadora. É eu acho isso. Porque eu tenho um exercício, sou professora, sempre fui, mesmo fazendo tudo isso que eu já narrei eu nunca deixei de dar aula e simultaneamente eu sempre estive ligada aos programas acadêmicos, ao mundo da academia, que você sabe que tem uma dinâmica, tem um léxico, tem um lugar de poder, tem uma hierarquia e tem debate, um diálogo, né? Que você tem que fazer com o campo que você trabalha e como eu sempre tive muito ligada no lugar da universidade, acadêmico, no campo da história, eu tive a passagem pela sociologia mas o meu trabalho é muito histórico. No mestrado mesmo o Ridenti sendo um sociólogo o final do trabalho foi um trabalho histórico com diálogo sociológico e da sociologia da arte, em particular. Eu vou dar continuidade aos estudos então vou fazer

um doutorado quando eu volto da França, faço coisas por aqui, fico um tempo trabalhando, aí volto para a Academia, vou para a História que aqui não tem doutorado em Artes, aí fui para a História no departamento de História e lá no Departamento de História, assim de certa maneira acabei fundando também um lugar de pesquisa histórica em Artes, em Museus, com essas dobras que a Arte tem né? A Arte como fazer e produção, a Arte como recepção, a Arte como Instituição, então o lugar da exibição da Arte então isso eu tenho uma certa consciência e orgulho porque tem vários estudos que nasceram um pouco também dessa minha passagem pelo Depto de História, ela eu fiz o doutorado, em seguida fui fazer pós-doc e virei professora.

Paloma: O seu doutorado é em que ano?

Joana: Meu doutorado eu terminei em 2011.

Paloma: Então você já tinha ligação com a cena artística daqui?

Joana: Já, já tinha feito o La Grecca e fiz outras, eu teria que pegar até no meu currículo, ah fiz uma chamada, antes do La Grecca, fiz uma que eu assinei mas não foi muito, eu não tive muita autonomia porque eu fiz uma no Sesc de Garanhuns que se chamava Escambo, que era uma exposição que juntava uma série de artistas pernambucanos e a exposição tava no escopo do Festival de Inverno, e aí tava ligada a Fundarpe, eu **assino a Curadoria mas as escolhas dos artistas foi feita de maneira muito coletiva**, com uma pessoa que é artista e era gestora também, com a Betânia Correa de Araújo, essa também foi uma curadoria.

Paloma: Bethânia que é professora?

Joana: Não, ela é diretora do Museu da Cidade e é artista também. E aí fui fazendo outras né? Mas sempre dentro dessa fragmentação de fazeres, que sei lá né? Não sei se é bom ou ruim mas tem sido assim.

Paloma: E das exposições dentro da sua trajetória que tem mais importância?

Joana: Eu acho que a do La Grecca foi bastante importante até por ter trazido esse conjunto de obras e esse conjunto de artistas.

Paloma: Tem mais alguma que você acha que merece destaque?

Joana: Ah, tem, tem. Então vamos, lá.

Paloma: Talvez fazer de trás para frente?

Joana: Tem tanta coisa que eu gosto, acho que a do Daniel Santiago, “Entre dois tempos”, acho que foi importante porque ao mesmo tempo que tem uma entrada no arquivo dele e ao entrar eu retiro de lá uma série de produções que viram lambe-lambe, então sabe essa coisa de deslocar de novo, você abre as gavetas e você tira uma materialidade que tem um registro histórico que tá num papel, que é um cartaz, que é uma proposta. As vezes que já foi até escaneado por ele, tá na internet e aí você desloca isso. Então você vai tirando as coisas de lugar e vai um pouco dotando outros lugares e as coisas com outros sentidos, para serem vistas. Então eu acho que o Daniel foi super legal e ter embarcado na ideia dele que era botar aquelas camas, eu acho que o Daniel é uma grande experiência de fazer curadoria. Eu acho, é um artista que te dá uma possibilidade de invenção gigantesca. Então é uma curadoria quase arte. Sabe? Vai se tornando isso.

Paloma: Liberdade né?

Joana: Isso, de criação enorme. Então Daniel meu grande... Aí tem o Marcelo Silveira também, que é um artista que eu tenho trabalhado e que tenho aprendido muito, nesse percurso de fazer curadoria porque é muito, é muito colaborativa (rs) é muito colaborativo trabalhar com o Marcelo porque além de ter uma imersão um pouco na própria poética dele, no entendimento de como é que o artista constrói e pensa o seu trabalho articulado com todas suas questões de vida e subjetividade dele e minha é sempre numa equipe muito grande, é sempre em decisões muito horizontalizadas, então em nenhum momento eu sou chamada a decidir algo assim: - não, agora você decide porque você é a curadora. Então, é muito bom trabalhar com o Marcelo Silveira e aí a gente fez a compacto na galeria Amparo 60, que foi quase assim, ele me salvou, sabe quando você tá em Recife na maior crise, a crise institucional na cidade e aí ele me falou:- Quer fazer uma exposição? Vamos fazer!. Fizemos com as nossas forças, a galeria abriu o espaço, apoiou, participou mas foi uma exposição que nós inventamos e aí esse projeto a gente

aprovou para fazer uma itinerância dele agora em 2019 no Funcultura, então percebe como as coisas também vão se desdobrando? A curadoria vai amadurecendo. Da experiência, não havia projeto curatorial a 'Compacto', a gente inventou quase como um objeto artístico e realizamos no percurso a gente achou tão legal, que dá exposição o Marcelo criou uma obra, que a gente vai realizar agora, e o projeto ganhou conceito. Havia um desenho conceitual, agora o projeto ganhou conceito, amadurecimento, pesquisa, estofo, intenções, novos lugares de ocupação, e obviamente que esse projeto curatorial, ele vem recheado de camadas, quase que como tatuagens das nossas vidas, do que a gente tá vivendo, das nossas emoções, das nossas loucuras, da nossa falta, do nosso excesso. Entende? Eu acho que a nossa curadoria ela vem quase que calcada, eu fico imaginando às vezes sabe um corpo tatuado? Um corpo curatorial que é tatuado com a nossa própria pele, a nossa própria existência.

Paloma: E você sente que em todos os projetos você carrega essa sua experiência?

Joana: Eu acho que sim, eu acho que sim. Teve recentemente a 'Caleidoscópio' que juntou três artistas e a gente itinerou por uma cidade do sertão, de garanhuns, em cada espaço, a exposição tomou uma forma quase que mambembe. Então, a Curadoria também, o projeto curatorial e a realização da exposição ela me parece também que tem dois timings, que é o timing do imaginário, projeto e o timing da realização e quando ela tá pronta, como é que ela vai ser apropriada, lida e fruída pelos públicos, também me interessa muito. Eu tenho pensado e aqui talvez seja minha última fala para eu não me alongar, e discutido com uma colega que tem estudado curadoria, que é a Carolina Ruosso, que é uma pessoa importante, ela é professora da UFMG, do curso de Belas Artes, é recente e ela tem criado, criou um laboratório de curadoria, um curso lá da formação dos alunos. Então ela vem pensando muito sobre isso e a gente vem discutindo e dentro das nossas discussões já apareceu trazido por ela um percurso, que isso faz parte da curadoria também que é o registro da exposição, que eu acho que faz parte da Curadoria, o registro fotográfico que a gente têm chamado, isso tem até uma tese de um francês, que é vistas de exposição, fotografia como vistas de exposição. Que seria o registro da exposição, do projeto curatorial que resta após a desmontagem e aí tem toda uma leitura, uma tese depois eu posso te passar e vou te colocar também em contato

com a Carolina, porque recentemente na História da Arte tem-se debatido, a História da Arte vem se revendo, a História não mas a historiografia melhor dizendo, a historiografia da arte, neos historiadores da arte a gente tem criado fóruns de debate, textos, muitas publicações, revendo a escrita dessa nossa História da Arte, tanto uma escrita que é eurocêntrica quanto uma escrita que não dá conta mais de pensar essa história desenhada pela trajetória dos artistas, isso é antigo, vem lá do Vassari mas o Vassari foi como historiador da arte que propôs isso, ele foi recolocado no nosso campo então as publicações, republicaram ele, a gente releu, então esse debate tem sido um debate muito profícuo. E a terceira camada desse debate é pensar a História da Arte pela História das Exposições, então esse é o debate que vários curadores tem enfrentado, inclusive saiu na select não sei de que mês mas é aquela select que tem aquela artista afro-americana na capa, não me lembro o nome mas é aquela que faz umas performances nua, ela tem um corpo gordo avantajado e ela ocupa espaços simbólicos na cidade de NY ou dos EUA e ela aparece ela se coloca com o corpo nu com o sapato branco, só de sapato branco, subindo a escada de um prédio, é lindo a capa é essa e lá tem um artigo onde tem vários curadores falando sobre essa revisão da história da arte. Então nesse sentido a Carolina é uma das jovens historiadoras, ela não tem feito muito curadoria, mas acho que o caminho é esse mas ela tem feito reflexões e a gente tem debatido muito sobre isso, é também pensando...é eu falei isso para fazer o link para a gente não perder com a fotografia de vistas de exposição. Que é um registro que nos possibilita articular reflexivamente, o pensar sobre um projeto curatorial, sobre uma narrativa curatorial .

Paloma: E nesse caso entra como um catálogo da exposição?

Joana: Não, nesse caso não entra como as fotografias do catálogo, é um outro olhar. Depois eu te passo a tese, é um pesquisador francês jovem que fez na Sorbonne I ou II mas na Artes , na História da Arte, sobre o patrimônio e ele tem nos feito pensar um pouco sobre isso também e isso a gente tem trazido para pensar como é que a curadoria o projeto curatorial ele não termina...Onde é que ele termina ? A pergunta nossa é essa, ele termina na expografia? Ele se prorroga e se prolonga nas atividades criadas porque muitas vezes essa expografia, 'Os da minha rua' para mim é uma exposição super

importante que efetivamente marcou minha pele, super em todos os sentidos, pele, osso. Coração, mente, cabeça. Mas ai super querida a exposição por que ela me cura, como eu te contei várias coisas que ocorreram , eu me sinto curada quando eu vou lá recentemente, quando eu entro na exposição, né? Então, mas para mim é uma exposição super importante e o projeto curatorial ampliou, estendeu, isso não é novidade, mas assim, não tem sido novidade no nosso campo, né? Que é criar as performances expandidas, isso não é novo mas é uma marca, tem que ser levada a sério.

Paloma: Você falou de se curar, você sente que você tá sempre se curando durante as exposições?

Joana: Eu, na verdade me apresento para os artistas mais como curandeira do que como curadora, porque num dado momento...

Paloma: É, curadoria a palavra tem um pouco disso né?

Joana: É, e curandeira é uma coisa bonita, né? Vêm de uma experiência, de uma ancestralidade, vem de uma matriz afro e afro-brasileira né? Porque tá em nós, tá no que é chamado de cultura popular, que nada mais nada menos é a arte afro-brasileira, talvez não pensando em origem mas pensando em começo, então a curandeira tá lá, tá na cultura indígena e aí eu gosto, eu sou mais curandeira do que curadora, porque curadora o termo para nós em um dado momento, do alargamento e da institucionalização do campo artístico pelo menos aqui no Recife houve muitas insatisfações, com o curador, aqui.

Paloma: Que situações?

Joana: Por artistas, (pausa) Acho que teve, no Brasil de maneira geral, mas eu acho que muito aqui forte, porque eu tava vivendo aqui, né? No eixo Rio-SP eu acho que a institucionalização faz muito parte do sistema, né? Rápido, né? Pq é uma cidade que se institucionaliza que é muito operacional, né? Mas aqui eu acho que a figura do curador vai chegando na década de 2000, aqui né? Chega no Brasil acho que nos anos 80. Aracy

Amaral tem uma fala importante, né? Tem uma série de pessoas, os anos 70 por exemplo eu não sei se você consegue localizar...

Paloma: Mario Pedrosa ?

Joana: Mario Pedrosa? Eu não sei se a gente localiza o enunciado, a palavra curador, porque aí seria uma pesquisa na perspectiva foucaultiana, né? De você pegar quando o dito é dito. O Foucault faz isso com o louco e aí ele vai pela genealogia e pela arqueologia, que são dois métodos dele, buscar quando é que Louco é dito, porque o dito pro Foucault, o enunciado discursivo é a existência, é o real, então... e na curadoria eu não me recordo se na documentação dos anos 60 e 70 esse termo aparece, o enunciado, eu li a tese da Cris Tejo, a de doutorado você leu? E tem uma coisa que ela busca a gênese, eu acho que ela localiza nos anos 60 talvez, não me recordo mais. A tese dela precisa ser lida. Tá gravando? Acho que tá (Paloma). Tá gravado Cris, acho que não pode passar sem, é grande referência. Mas, então, só retornando assim para finalizar que é a questão de como nós aqui na cidade nós enfrentamos essa questão, como é que foi a recepção? Melhor dizendo. E quais foram os enfrentamentos. A recepção acho que foi muito criticada por parcelas de setores e de gerações de artistas. Por exemplo, só me lembrando, o Raul Córdula em 2000 já chama de curadoria o que ele tá fazendo, que é o salão, que ele foi curador. A gente já falava curador, então não sei quando que a gente começou a falar curador, tem que dar uma pesquisadinha mas já se chamou curador. O Raul fez uma curadoria muito generosa no salão, muito, mas quanto o curador começa a ganhar uma fala de autoridade considerada mais relevante do que a própria obra, o próprio artista, uma série ou um conjunto de obras há uma indisposição os artistas, há um incômodo com esse lugar que o curador começa a ocupar. Você veja que eu usei todos os termos .

Paloma: É o Frederico Moraes ele enxerga a exposição como uma outra obra.

Joana: É ele tem isso, ele fala isso nos anos 70. Porque ele é um criador, né? Ele diz que é uma criação artística, ele vai, ele tem isso, é... E aí eu acho que isso teve, a gente enfrentamentos difíceis, gerações e aí teve gerações de artistas. Os mais jovens se adequam mais a esse sistema, isso é historicamente compreensível, né? Você tem mais

proximidade com o tempo presente, quanto mais jovem você é, isso é uma tese, é uma tese de um historiador super importante que é, humm daqui a pouco vem mas é um grande historiador da escola nova, escola do Zanalli, mas tem isso, quanto mais longe você tá do tempo presente a sua aderência à esse tempo é mais ruidosa e aí os artistas de gerações anteriores, como por exemplo dos anos 60 e 70 na cidade, tem uma repulsa, uma repulsa acho que é um termo ruim mas tem um incômodo, tem um estranhamento, eles não entram mais no sistema, o sistema também é todo datado por editais, são práticas que os artistas não tem e aí começa uma necessidade de se falar sobre curadoria e este lugar e aí ocorrem debates, né? Nesse sentido, o Moacir dos Anjos acho que é o curador desta geração, deste sistema de arte que se assume, é um pesquisador, economista que vai assumir um lugar de curador no Museu de Arte Moderna, um pouco na Fundaj mas o MAM é o lugar, eu tenho uma orientanda que tá fazendo um mestrado sobre o Moacir e Curadoria e o Moacir.

Paloma: Onde?

Joana: Na história, tá fazendo no Depto de História, a Lorena, vai ser um trabalho importante. E aí eu acho que tem isso também neste debate como é que a curadoria também vai, eu acho que naquele momento ela se institucionaliza mesmo, no sistema os curadores são respeitados mesmo nesse sentido que eles que legitimam procesos artísticos, trajetórias, não seio eles mas eles sobretudo, sem falar nos pró-labores, né? Que tem uma diferença, hoje eu não sei como que tá, o meu é sempre bem pequeno, sou brasileira de estatura, gosto muito de fulana mas siclana é quem me quer. Então assim, eu sempre coloquei cachês iguais aos do artista, artista tem que ganhar igual do curador, se o curador ganha 4 o do artista e 4, raras excessões as vezes que sei lá é uma coletiva de 20 artistas, 10 e aí assim né? Não dá, se eu vou ganhar 4, se os 10 artistas ganharem 4 o orçamento extrapola então aí a gente vai adequando mas essa também, eu acho que é um posicionamento curatorial que eu tenho. Não sei como que tá hoje mas havia também uma crítica grande aos pró-labores dos curadores, os artistas tendo que expor sem ganhar nada, nada, botasse o traalho lá e achar que aquilo era bom para o curriculo do artista, para o currículo do curador, sendo ele jovem ou sendo ele assim um medalhão então a gente também, tudo isso aparece também nesse debate

da curadoria. Aí eu acho que na cidade nascem desse processo experiências muito importantes que é Moacir em seguida Cristiana Tejo, que vem muito na esteira... vem ocupando os lugares que o Moacir ocupou, ela tem uma história interessante, Clarissa Diniz que começa, que é mais jovem que é artista, se diz artista, depois vai negar que é artista porque assume mesmo o lugar de curadoria e Ana Maria Maia e eu com tendências à curadorias com pegadas muito históricas também. Criando narrativas históricas... Eu fiz uma interessante no Murilo La Greca também sobre o Murilo La Greca, que era bem histórica, que foi sobre... ah, pegava várias coisas do Murilo mas para pensar a Modernidade do Murilo La Greca, como o Murilo La Greca era um artista moderno, eu afirmo isso na curadoria, e ser moderno não significa ser de vanguarda porque o modernismo ele é extremamente ambíguo, então no modernismo cabe tanto trabalhos tradicionais e românticos, o romantismo é moderno e nesse sentido o Murilo era um homem do seu tempo . A Curadoria tinha essa tese e aí eu procuro trazer trabalhos, um pouco como se fosse uma tese mesmo, histórica, para provar o que eu tô querendo dizer. Mas foi uma curadoria e uma exposição super bem cuidada, uma montagem bonita.

Paloma: Que ano que foi mais ou menos você lembra?

Joana: Aí eu não me lembro mais mas depois eu te passo.

Paloma: Tinha só mais uma questão com o feminino, você pensa nisso?

Joana: Acho que agora a gente tá pensando né? Porque é fundamental, é fundamental.

Paloma: Agora você sente essa preocupação de levar essas questões? Não só do feminino mas também de outras questões.

Joana: Tem outras questões mas eu acho que essa é uma das urgências, acho que a gente vive um momento de urgência e essa urgência ela é brutal e necessária. Eu acho, parafraseando um pouco o Vladimir Safatle, eu acho que a arte, concordo com ele, a arte do século XX saltou muito pouco no vazio, arriscou mto pouco e portanto que mulheres, as questões etnico raciais, as negras, os negros, odo esse debate que nos invade, que tá dentro desse campo, do feminismo, do gênero, da sexualidade, foi esmagado. As

questões do racismo então são históricas né, há 500 anos. E a arte do século XX arriscou muito pouco, saltou pouco, então essa urgência agora ela é brutal, não pode mais, nós devemos articular o nosso pensamento, a nossa reflexão e construir epistemologias mesmo. Este é um pouco meu lugar, é um lugar um pouco de pensar a construção de narrativas e isso é a construção de uma epistemologia que possa ser capaz de enfrentamento à uma epistemologia estabelecida, né? Na verdade a mim me parece não é nem apagar essas epistemologias que se generalizaram e são hegemônicas mas eu acho que é um campo de disputa e que nós precisamos então hoje quando eu penso numa curadoria eu penso em mulheres e homens, em outras sexualidades e outras vozes e enunciados que dizem, que não é nem homem nem mulher, as vezes que não é nem negro e nem branco né? Que é uma outra coisa, então que coisa é essa? Então essas coisas, esses ditos me interessam, me interessa ouvir, me interessa colocar dentro desse exercício curatorial.

Audio 3

Joana: Desarticulado e mesmo os depoimentos, você quer provar algo, não sei quais são as questões que você tá se propondo mas aí você tem que sempre estar um pouco atenta a isso. Mas aí a escrita que vai fazer você nos mostrar, o exercício dessa escrita, desconfiar sempre. Sabe?

Joana: A marca da minha curadoria além dessa coisa de pesquisa histórica é o deslocamento, é fazer deslocar de sentido.

APÊNDICE B – Entrevista transcrita com Maria do Carmo Nino

Entrevistada: Maria do Carmo Siqueira Nino

Data: 30/11/2018

Duração: 2 horas e 20 minutos

Maria do Carmo: Eu posso falar um pouco de como eu cheguei nisso. Não sei se você acompanhou um pouco a minha trajetória... Eu sou arquiteta formada aqui no CAC em 1980 e fiz arquitetura, eu não tinha uma aproximação com as Artes Visuais, a não ser desenhar, e na época eu acho que o que mais se aproximava da questão dessa ideia de desenho era o curso de arquitetura, até porque a gente fazia perspectiva na mão. Hoje em dia não é mais assim você tem o autocad, mas havia muito esse desenho manual tanto é que a gente cursava disciplinas que eram do departamento de artes que na época era um curso geral de Arte e Educação, era um curso misturado, né? Era um curso de arte e educação. Não era um curso separado de arte e outros cursos, era um professor (Reinaldo Esteves) de arquitetura, mas ele era locado aqui em artes e ele dava desenho, de modelo vivo, sabe? Tinha uma relação com isso. Mas foi depois de terminar a faculdade que eu comecei a trabalhar numa empreendedora, numa construtora e o meu horário era de 7h as 13h. E aí ou seja, solteira, morando na casa de papai e mamãe, o que eu ia fazer das 13h as 18h? ai eu tinha que fazer Belas-artes... Pois é, aí eu fui para o Derby, me matriculei porque não era particular e comecei a frequentar aulas de pintura e en-lou-que-ci! Com todas as letras: Pi-rei! E comecei a entrar em crise com a arquitetura, de repente eu me vi, porque foi muito depois de terminar, foi 1984, não, minto, eu fiquei nessa de 1980 a 1983. Então, foi por aí que eu comecei a vislumbrar uma certa autonomia em arte que eu não tinha na arquitetura, porque? A arquitetura é criação? É, mas é criação e você tem um programa para cumprir, você tá fazendo para um cliente, você tem demandas técnicas que você tem que obedecer e às vezes essas demandas técnicas dependendo muito do projeto, elas são muito pontuais. Se você ta fazendo um hospital, tem dados técnicos que você não pode fugir. Quando comecei a fazer pintura e desenho, pintura e desenho, são as duas disciplinas que eu me matriculei

lá em Belas-artes, eu me vi diante de uma liberdade que me seduziu porque eu podia fazer o que eu bem entendesse. Então isso virou a minha cabeça de um jeito aí cheguei para os meus pais : -Tô em crise. O que que eu faço? Aquela coisa toda. Bom, toda história e paralelamente eu estudava na Aliança Francesa, francês, comecei a estudar tava sozinha, nós somos quatro filhos mas só tinha eu, assim a filhinha de papai que tava em crise. Minha filha você quer fazer terapia? Não, não quero não. Aí eu tive a oportunidade de fazer uma viagem para a França. Bom, você gosta de Arte e vai para a França aí que você bate o martelo de vez, é isso que você quer. Porque não tem como, eu tinha o idioma, tinha estudado na Aliança, de 1980 a 1986 eu tinha estudado na Aliança, daí me defendia bem no idioma, e tinha acesso, você se comunicava bem, tinha leitura, bibliotecas maravilhosas, museus a não dar conta, aí bateu o martelo de vez eu fui e voltei antes do tempo. Porque eu fui com a passagem válida por um ano. Presentão, né? E voltei antes do tempo. Ainda cheguei a dar um giro, viajei, eu vi o muro em Berlim, eu ainda vi o muro em pé, gente! Porque o muro foi derrubado em 1989, eu viajei em dezembro de 1988. Então eu ainda peguei os últimos tempos do muro. Isso abriu ainda mais a minha cabeça, o fato de você viajar é impressionante como isso abre a tua cabeça. Eu acho que hoje a gente vive em outro momento porque esse acesso à tecnologia... tem um bando de informações que chega até você, você estando no mesmo lugar. Na minha época nem os cursos... Você chegava num consulado você só tinha tipos, ah tem um curso disso aqui, mas era muito mais difícil de você perceber do que que era realmente o curso e tal. Então, a minha ida em 1996 foi importante também, fora esse reconhecimento de área porque eu fui na universidade, eu me inteirei dos cursos com um tipo de informação que jamais iria ver aqui. Eu vi o que era necessário e voltei depois de alguns meses eu voltei, uns cinco meses antes do prazo com a ideia, ok, eu já sei o que eu quero fazer, eu quero estudar e meus pais abraçaram a ideia e eu voltei em 1987, eu fui em 1986, voltei em 87 e em 88 eu voltei novamente já como estudante. Porque você tinha que sair do Brasil como estudante, com carteira de estudante, então eu tinha um teste de idiomas para fazer, e aí foi no consulado eu fiz um teste, mandei um passaporte, eles carimbaram como estudante e eu recebi um passaporte lá. O que para mim não foi um problema, me preocupou mais o conteúdo do exame do que o exame em si.

Maria do Carmo: E o próprio curso de arquitetura ele podia ser muito mais próximo do que artes. Até mesmo hoje eu tenho alunos que reclamam um pouco disso... Que o curso podia (sic) privilegiar mais um flerte com as artes... mais do que ele faz... Na realidade principalmente hoje, que você tem uma liberdade muito maior nas linguagens, na instalação que usa a noção de espaço de uma maneira muito grande, tem como você fazer uma ligação de uma maneira mais visceral do que ela é, mais moderna. Eu acho que era menos ainda do que é hoje. Então quando eu cheguei lá, que eu fiz a prova, eu já estranhei o conteúdo porque eles usaram na prova um conteúdo que, eu lembro de falarem do dadaísmo. Adoro Duchamp. Mas sabe o que é não entender nada? Tá precisando de umas aulinhas... mas assim o importante era que eu conseguia me comunicar, tanto me fazer entender, como entender o que estava sendo pedido e claro eu tava ali para estudar.

Paloma: Era uma graduação?

Maria do Carmo: Era uma pós graduação. Veja, na França não existe mestrado quando você termina o que seria equivalente a graduação, eles chamam de metrise [verificar], que é equivalente ao nosso mestrado.

Maria do Carmo: Aí no DEA [verificar nome] você no final escreve uma memória. No meu caso foram 30 páginas, porque eu saí do Brasil achando que eu ia estudar história da arte, achando que eu ia estudar Volpi, um colorista maravilhoso... Vou estudar Volpi! Só que chegando lá eu percebi que eu tinha duas opções na área que eu estava que era a parte de artes visuais... E aí você tinha duas opções; uma que era só teórica onde você abordaria do ponto de vista do historiador de arte, você poderia estudar a obra de outro artista ou você se voltaria a dividir o seu trabalho entre uma produção artística e a reflexão sobre a produção. E eu que nunca tinha tido a experiência de escrever... mas eu gostei da idéia de dar vasão a minha produção então eu optei por essa segunda opção que foi a opção de... eu sabia que no final eu ia ter que ter as duas coisas, uma produção e a reflexão. E a reflexã,o era a reflexão que eu tinha tido antes da produção. Porque a produção não era a ilustração da reflexão entendeu? Porque você primeiro faria, depois contextualizaria aquilo dentro, como é que você viu, como você fez, como é que dialoga, quais as suas referências, qual é a área da história da arte com a qual você se identifica,

porque você pensou nisso... O tempo todo nós eramos levados a refletir e problematizar, contextualizar o trabalho. Dentro de uma atualidade, uma atualidade que eu tava me ambientando, aprendendo e descobrindo. E é que eu quero dizer, eu realmente vivia muito aquém dos meus colegas. Porque eles tinham convivido durante muito tempo com um ensino que privilegiava isso, desde muito cedo. E a gente ouve falar de Mondrian já na faculdade, então esse tipo de coisa me colocava o tempo todo diante desse desafio: de eu tenho que colocar meu traseirinho aqui e estudar. E eu fui realmente imbuída com essa intenção. E foi o que eu fiz, eu era rato de biblioteca, você tem algo para estudar, você tem bibliotecas públicas maravilhosas, a vida acadêmica cara, você tinha uma taxa de matrícula... o caro era viver.

Maria do Carmo: Eu fiquei de 87 a 95 No final no DEA quando você terminava sua disciplina escrevia sua memória. Se você não terminasse sua memória no final, você poderia repetir outras disciplinas no semestre seguinte. Era dado a chance à você de você fazer isso seu DEA de 2 anos. Você só não podia apresentar a memória antes. Eu não apresentei minha memória no fim do primeiro ano e eu fiz de novo um ano de DEA com outras disciplinas e outros professores. Porque houve a oportunidade de tornar minha base mais.... e também porque em Paris nos seis primeiros meses eu me mudei quatro vezes de lugar. Então até achar um lugar... durante um ano e sete meses que eu fiquei para achar um lugar eu demorei muito tempo, isso tudo atrapalha porque você está no tempo de adaptação, né? Adaptação. Então chegou no final do ano e eu falei: - Eu não apresento minha memória agora e eu volto e faço outras disciplinas, outras matérias, me aprofundar nos meus conhecimentos. E aí, no final do segundo ano eu apresentei a minha memória.

Paloma: Demais né? É uma super oportunidade!

Maria do Carmo: Uma super! E também no doutorado eu fiquei 5 anos porque lá não existe a pressão que existe aqui. Veja, se eu tivesse uma bolsa CNPQ, eu teria o limite que todo bolsista tem, 4 anos e pronto, mas eu não tinha essa bolsa. Eu cheguei a solicitar e foi recusada porque eu não tinha vínculo, solteira, não tinha vínculo com a universidade... Vários brasileiros lá me diziam: -Você vai conseguir a bolsa. Com o mestrado é difícil mas quando você tiver no doutorado você consegue! Aí eu tentei uma

vez não consegui, aí eu falei com meu pai e ele falou: - Enquanto der você faz. Ele foi um super paizão, uma super mãezona, os dois foram. E assim, com privilégio meu que na época eles não podiam fazer isso por todos os filhos mas como eu digo na época tava tudo encaminhado. Todos nas suas famílias com filho e tal e tinha eu que tava na crise da meia-idade. E aí eles viram, realmente viram a possibilidade de, para o pai, para uma mãe na geração deles de ter um filho estudando na Sorbonne.... ter um filho que está fazendo um curso de doutorado na Sorbonne, é um nome né? Isso deu prazer e eles também deles poderem proporcionar à mim esse tipo de oportunidade, eles sabiam que eu daria o meu melhor. Eu estava realmente estudando e eu fiquei 5 anos, eu escrevi o máximo que eu pude.

Paloma: E na sua família tinha uma preocupação acadêmica?

Maria do Carmo: Meu pai nem diploma universitário tinha, minha mãe formou-se em contabilidade com 54 anos, com os filhos já grandes. Minha mãe sempre gostou de estudar mas ela casou-se muito cedo foi cuidar dos filhos aquela coisa, foi morar no interior, eu nasci em Triunfo.

Paloma: Você nasceu em Triunfo?

Maria do Carmo: Eu nasci em Triunfo, saí de lá com 2 anos, mas eu nasci em Triunfo. Eles moraram 8 anos em Triunfo... Então, era aquela coisa familiar ela não trabalhou fora, ela trabalhou quando solteira, aos 16 anos ela trabalhou. Ela ainda era menor de idade, ela trabalhou numa cooperativa como contadora, ela gostava dessa questão de contas. E meu pai era auditor da Receita Federal na época, hoje você precisa ter diploma porque hoje em dia você precisa ter diploma universitário mas na época dele não. Então, ele foi auditor mas ele não tinha diploma universitário, mas meu pai era um jogador de xadrez, leitor de Pascal, era um leitor.... Entendeu? Então, era alguém que não tinha um diploma mas ele era um exemplo e um estímulo de leitura. Isso tudo ele era. Então, eu não tinha esse em artes, zero. Eu realmente não sei porque artes. Eu diria que se tivesse uma arte na qual a minha família se aproximaria mais seria no canto e na música. Porque minha mãe cantava. Ela participou de não sei o quê na igreja. Ela cantava muito bem, então seria isso... E eu tenho um irmão que estudava música. Então, não era muito

comum na época um cara nascido em Bezerros, na época de 40 chamado-se Mozart, meu irmão mais velho. Entendeu? Então, havia um pouco mais essa aproximação com a música. Meu pai gostava de música, não necessariamente música clássica, não. Era uma coisa, se eu me lembrar se de algum tipo de expressão artística em casa era mais a música e o canto do que qualquer outra coisa. Eu não me lembro de visitas à museus, não sei de onde surgiu... Realmente é interessante, né? Teve uma época que eu estudava no científico, que eu fazia científico, que eu não sabia se eu cursava medicina ou arquitetura... Você comprava um manual para se inscrever no vestibular e ele trazia duas vias, e eu preenchi as duas, uma para medicina, outra para arquitetura. E na hora de pagar, acho que no banco eu falei: - Ó, vai essa! Quando eu cheguei em casa eu falei: - Olha, eu optei por arquitetura. Ele falou: - Olha, acho que você tá mais para arquitetura, realmente. Eu não sei o que passou pela minha cabeça de fazer medicina. Eu acho que eu não teria nem terminado o curso, mas realmente teve um momento que eu pensei... E eu cogitei, mas assim... A psiquiatria... Eu gostava da ideia da mente., Não aquela coisa do cirurgião mas teria que passar por todo aquele processo né? Aula de anatomia você opta pela psiquiatria já partir do início, realmente no fundo. Mas assim eu sempre pensei numa coisa mais mental. Mas acho que realmente não seria minha praia.

Mas assim, eu cheguei na França, comecei a fazer esse estudo, comecei a pensar e o método lá, que eu trouxe para cá quando entrei para faculdade. Era muito você produzir e falar sobre sua produção. Parecia uma terapia, tinha vezes que eu me sentia numa terapia. Porque você se desnuda muito, você faz uma coisa... e aí você vai dizer o que te motivou, quais os artistas que você faz referência... O modelo era esse, era a ideia de você associar à produção e à reflexão. Sobre a técnica, às vezes tinham professores que pediam duas ou três folhas escritas, mas você não escapava dessa apresentação oral, e não era PowerPoint não, você tinha que chegar e falar mesmo. Você podia anotar algumas coisas, mas enfim... Hoje o aluno prepara tudo, já tá com tudo escrito e só lê, e você só lê o que está escrito, mas enfim... Foi uma coisa que começou a me conscientizar, que eu gostava de história da arte. Porque você encontra de tudo, né? Eu tinha colegas que tinham a maior dificuldade com o discurso, esses aí um super bem na parte de.. na parte prática. Tinham outros que tinham uma facilidade enorme no discurso, já na prática... Mas, difícil era o equilíbrio. O mais difícil era você conseguir equilibrar na

balança as duas coisas. Como sempre o equilíbrio é sempre mais difícil. Mas assim, eu não tinha consciência, minha questão de autoconhecimento mesmo, que eu gostava tanto dessa área de leitura e de escrever, sobre me dava prazer... procurar referências... Então, isso começou a me dar prazer. Eu não tive dificuldade de escrever, eu não tive, foram várias produções.

Paloma: O que foi que você apresentou?

Maria do Carmo: Eu cheguei lá e comecei a frequentar as exposições e teve uma obra sobre papel artesanal que me chamou atenção. Achei bonita a textura do papel. Tinha um cartãozinho da artista, que ela dava o curso sobre papel artesanal e aí eu fui fazer o curso dela, que era um curso sobre técnica, era um curso só de ensinar a técnica, uma vez que você aprenda a técnica, você caminhava. Então, a minha memória do DEA, eu fiz oito painéis, o que eu chamei de papel matéria. Meu orientador gostou muito, eu inventei esse termo né? Papel matéria. Por que o próprio trabalho era a pintura, engraçado.. eu não reciclava papel no sentido tradicional. Eu não pegava folha do papel já usada, eu passei a comprar papel nas cores que eu queria, eu passei a comprar papel bom porque lá também tem uma quantidade enorme de materiais aí eu comprava papéis e desmanchava para fazer na polpa, na polpa aqui que eu tinha... na cor que eu queria e aí eu fazia o papel. A própria pintura já era o papel, na própria construção dele. Tá entendendo? A pintura não era sobre o papel matéria, o próprio papel matéria já era a pintura. Eu posso passar para você, eu tenho as imagens até. Outra coisa, como eu percebi desde muito cedo que eles pediam contextualização, não somente histórica mas também conceitual e problematização. Eu digo, filosofia zero, né? Comecei a fazer aula de filosofia, né? Aí como ouvinte, como aqueles anfiteatros eram muito grandes eu comecei a frequentar o curso de de uma professora na área de filosofia, ela começou com os gregos, eu me encantei logo de cara com os pré-socráticos: Heráclito e Éfeso que tem como principal a ideia do Devir. É a ideia para Heráclito: nada é, tudo está. Cadê, né? Você não entra no mesmo rio duas vezes, com o pé, com outro já é outra, né? Essa é a ideia do eterno devir. Veja, o que os nossos professores nos concientizavamé que se alguma coisa fica habitando em você, fica assim no seu pensamento é porque tem alguém com você, fica. Então logo de cara que eu me inteirei

desse conceito heraclitiano Ele me tomou e tá até hoje. E ao mesmo tempo eu tava tendo uma experiência em termos de natureza que era muito diferente do que eu tinha aqui no Brasil, porque lá a natureza muda, o ciclo da natureza. Então eu abordei na memória primavera, verão, eu abordei pinturas. E pelas cores me apontavam o que era primavera-verão, pelas cores porque minha pintura nunca foi figurativa. Então, era uma questão que eu realmente resolvo com as cores. O que para mim era representativo no verão, representativo na primavera... E a ideia de ciclo e de repetição porque a natureza se repete, mas se repete diferentemente. E aí eu conheço o senhor Gilles Deleuze. Que na tese dele, na tese de doutorado dele, ele chamou de diferença e repetição. Quando eu bati o olho nesse livro, eu li a primeira vez e não entendi nada mas eu sabia que tinha a ver comigo porque é uma obra complexa, né? Mas o pensamento deleuziano é um pensamento que leva você... ele escreveu sobre Nietzsche, Nietzsche escreveu sobre Guattari, aí você começa a ver as coisas se encadear. Porque começa lá em Heráclito, mas é só ponta do iceberg, aí você começa a ver que Nietzsche trabalhou a lei do eterno retorno. O próprio Deleuze revê Nietzsche, aí vem com a questão de diferença e repetição, a repetição vestida que ele vai dizer que a repetição do vestir, que é a repetição que inclui a diferença e o ato de repetir... E aí eu disse isso é a natureza, uma igual a outra mas ao mesmo tempo a gente tá repetindo ciclos, né? E por isso que meu trabalho, inclusive o doutorado, chamou-se a natureza e os seus estados. Que era uma série em que eu abordava esses ciclos da natureza e da cor. Então, basicamente meu trabalho, tanto a monografia quanto à matéria do doutorado, ele se valeu desses conceitos deleuzianos, nietzchianos, heraclitianos. Centrados na matéria de transformação e de Devir. E, claro o que eu estou falando para você é todo o apoio que na filosofia e na história da arte... porque tem várias pessoas que trabalharam com isso: a ideia de série. E aí eu fui atrás da ideia de série em história da arte, vários artistas que trabalharam em série, o próprio Monet. Aí, tem a série das pinturas, pinturas autônomas, tem a série da continuidade. Aí, eu fui atrás disso, quer dizer, eu trago a produção e a partir disso eu contextualizo e trago para problematizar. Eu estou falando isso tudo porque a minha afinidade depois quando eu volto ao Brasil, quando eu entro na universidade... porque na época a produção artística não era uma produção acadêmica, academicamente reconhecida, o que era esperado de você. Principalmente se você vem do doutorado é

a produção textual. Então logicamente você é levado mais a escrever do que, até pelo curso da gente que é uma licenciatura, não é bacharelado. Vai ser agora, né? Mas assim, eu entrei na pós em letras, texto a relação entre texto e imagem. O que serviu para mim nessa experiência do doutorado? Nesse sentido foi me conscientizar de que eu era uma pessoa que podia escrever. Eu me encontrava também neste processo, eu gostava de produzir imagens. Para mim é uma coisa muito natural parecia orgânica. Escrever para mim é um parto

Paloma: Sério?

Maria do Carmo: Sério, escrever não é fácil, é um processo. Mas eu tenho que fazer e quando eu fiz, quando eu terminei... O processo em si é meio duro, né? Assim, eu vou na geladeira 500 vezes, eu acendo a luz, eu apago a luz, eu tomo água, eu demoro a começar...

Paloma: Eu sou assim também eu vou lavar roupa...

Maria do Carmo: Pronto. Outra coisa é uma coisa que você demora a entrar... outra coisa, eu tenho uma amiga que fez doutorado comigo na época... que ela consegue escrever em qualquer lugar, escrever fragmentos. Ela vai, leva o iPad dela, para em qualquer mesa escreve no arquivo que ela vai entregar semana que vem. Eu não consigo. Na hora de escrever eu tenho que estar focada em escrever. Junto com os meus livros com meu ambiente de trabalho, então cada pessoa tem um modo de operar, para escrever eu preciso estar concentrada na escrita. Talvez, por isso também eu tenho essa... eu acho que é um processo especial para mim, mas assim eu encontro prazer na escrita. É uma coisa que para mim faz bem quando eu pego o trabalho de um artista, eu vou fazer esse processo, sabe? Como é que o trabalho dele pode dialogar? Como que eu posso problematizar? Como é que eu posso inserir ele dentro? Então, isso tem tudo a ver com o processo porque curadoria e crítica... elas são muito relacionadas, né? E principalmente no Brasil que Essas funções convergem mesmo. Então, a parte textual ela ganhou, ela se amplificou. Então, de repente as pessoas têm mais uma referência nesta área textual, curatorial do que na área como artista plástica. Só que eu nunca deixei de produzir, entendeu? Mas a própria visibilidade, publicações ... Entende? E para

mim tudo bem, porque assim, o importante para mim é que eu tivesse trabalhando com arte.

Paloma: Para você teve algum marco de você ter começado a escrever textos críticos? Ou mesmo realizar curadoria?

Maria do Carmo: Teve, teve. Eu entrei na universidade, meu primeiro concurso foi 98, em março, faz 20 anos agora... Entrei na pós-graduação em Letras em 99 e aí começou a se intensificar uma produção textual. Até porque a minha disciplina lá é intersemiose, ou seja, Literatura e as outras Artes, então... questão de adaptação literária... as referências... Você participa de bancas, isso começa a aumentar as suas referências de uma maneira exponencial. E em 2000 o Itaú Cultural tinha um programa chamado Rumos Culturais, que eles alternavam, um ano era literatura o outro ano era... um ano era artes visuais, o outro era teatro.

Paloma: É o Rumos Artes Visuais que tem agora ?

Maria do Carmo: Eles convergiram, né? Com várias linguagens. Porque eles viram que realmente dividia, realmente é um absurdo, né? Mas na época que eu participei ainda era Rumos Artes Visuais. Então, de 2001 a 2003 eu fui chamada para ser curadora do Rumos Artes Visuais junto com o Moacir dos Anjos. Foi o primeiro trabalho mais de vulto que eu fiz na área curatorial, Porque? Porque o Rumos, ele procurou fazer um mapeamento do Brasil, então ele contratou curadores e também queria descobrir curadores das várias regiões, então curadores daqui... criadores do Norte...

Paloma: você tem material desse desse projeto?

Maria do Carmo: Tenho. Tem o livro, tem o catálogo das exposições que eu fiz, da exposição que eu fiz em Brasília. É um Marco, né? Dentro dessa trajetória curatorial, porque foram 2 anos e foi um investimento do Itaú. Eles não investiam só em descobrir artistas, eles investiram também em descobrir curadores e para eles era interessante que os curadores fossem da região.

Paloma: então vocês mapearam...

Maria do Carmo: então eu mapeei a área de Paraíba, a área aqui... Tinha o curador da Bahia... aí dividia um pouco as áreas, o norte, várias regiões, né? eu fiquei com a Paraíba Rio Grande do Norte e Pernambuco.

Paloma: e quantos curadores?

Maria do Carmo: três curadores, eu e Moacir daqui e outros curadores também aos pares, porque tinha o curador adjunto, que era o meu caso, e o curador a quem eu apresentava os meus levantamentos de artistas.. Porque o quê que eu fazia enquanto curadora? Eu visitava o ateliê dos artistas, me inteirava sobre a produção deles incentivava eles a se inscreverem no Rumos Artes visuais e a partir daí esses dossiês eram analisados em São Paulo pela equipe do Rumos, os três curadores, entre eles quem liderava esses três curadores era o Cocchiarale, Fernando Cocchiarale, ele era o curador-chefe .

Paloma: era interessante essa, proposta né? talvez mais interessante que agora porque agora tem uma comissão.

Maria do Carmo: Agora eles têm uma comissão mas eles não dividem mais as linguagens.

Paloma: até porque ele já tem muita inscrição né? Eles dão incentivo para algumas regiões, vamos fazer umas conversas onde não tem tanta inscrição. Mas eles não têm mais esses grupos locais né?

Maria do Carmo: É. A ideia é eles cobrirem o Brasil e o Brasil é tão divergente, né? E o curioso, assim é claro havia muito mais gente inscrita em São Paulo do que na Amazônia. Então, é mais fácil entrar um artista com menos experiência na Amazônia do que em São Paulo que é muito mais acirrado, então muita gente, muita gente ficava de fora. É difícil você escolher... Então, quem ficou com São Paulo e Rio lutou muito mais do que quem ficou em Manaus. Entendeu? Mas é importante que tivesse representante de todas as regiões. Então, tinha gente mais experiente em São Paulo que ficava de fora, mas entrava o cara lá de Manaus por que era importante o mapeamento do Brasil. Porque, senão haveria forçosamente uma concentração muito grande no sudeste, tanto por

número, quanto por qualidade. Porque lá você tem mais recursos, mais cursos, mais professores e é claro que isso abunda em mais talento, mais gente e mais talentos né? Mas a proposta deles realmente era fazer o mapeamento. Então eu fui à Campina Grande, eu viajei a Natal eu fui a Mossoró. Claro que eu não viajei porque eu continuava aqui na universidade, então eu conseguia equilibrar as viagens as necessidades dessas viagens com a minha demanda aqui como professora, né? Mas foi uma experiência muito forte porque você fazia relatórios das viagens, então era para isso que servia o curador a quem eu prestava contas, no meu caso era o Moacir dos Anjos, eu mostrava para ele, Eu conversava com ele, fazia verbete dos artistas que eu achava que podiam entrar... O Itaú Cultural tem um dicionário, né? Eles tem um site, uma enciclopédia digital, o Itaú Cultural, então era importante que a gente fizesse verbetes sobre esses artistas para eles ficarem inseridos neste mapeamento. Mesmo que eles não fossem escolhidos na escolha final porque... Na escolha final a gente escolheu os 69 artistas para participar da exposição que houve em São Paulo, na sede. E depois cada curador fez um recorte de exposição sua. A minha foi em Brasília e a minha foi sobre humor. Eu escolhi cinco artistas que eu escolhi aí foi uma escolha minha pessoal, Dos 69 que foram escolhidos no Rumos, eu escolhi cinco artistas que eu achava que podiam dialogar com o recorte curatorial que eu fiz em torno do humor. Ela se chamou Risíveis Humores. É um flerte, né? Com aquele livro de Kundera. Risíveis Amores. E aí eu fiz a exposição em São Paulo, no caso no Itaú, tudo bancado por eles. E aí eu fui fazer essa exposição com esses cinco artistas lá, né?

Paloma: ai quero ver esse material. Quem eram os artistas?

Maria do Carmo: Graziela Kunsch e depois eu te passo é melhor. Veja, foi uma experiência de 2001 a 2003, nesses dois anos eu fui em reunião em São Paulo, tinha passagem, tudo pago, você só tinha que ir lá, pegar um avião, participar da reunião... Então, foi uma experiência gratificante de todos os pontos de vista. Primeiro, que houve uma coesão da equipe, era uma equipe que se deu bem, onde todo mundo se dava bem, cada um tinha seu espaço, ninguém tava competindo com ninguém e a gente aprendeu muito. Fora que o próprio Itaú, como ele tem edições deles, a gente chegava e tinha pilha de livros, a gente recebia de presente, então a gente voltava com a mala cheia de coisa.

Que ganhava do próprio Itaú né? Livros, material de exposição, né? Isso tudo é riquíssimo. Porque o que que ocorreu comigo, como eu estudei Artes a partir da minha experiência da França, as minhas referências não eram brasileiras. Eu não conheci a produção brasileira e assim, eu sempre tive uma memória muito boa. Então eu sempre trouxe para as aulas essas referências externas. Então, eu tinha todo um trabalho para fazer sobre arte brasileira e o Rumos me ajudou muito nesse sentido, ele tanto me ajudou a conhecer uma produção recente, que era uma produção emergente, como também essas próprias obras que o Itaú, sei lá.... Então sei lá, um link de esculturas brasileiras da década de 20.... Esse movimento contribuiu muito para eu também me inteirar sobre uma produção brasileira da qual eu era carente e continuo carente porque a gente nunca deixa de conhecer né? E hoje você tem fontes de acesso de informação... Se você sabe procurar, fantástico, né? O Itaú faz as coisas muito bem, né? Porque essas reuniões não aconteciam só com a gente, eles chamavam pessoas, sobre mercado, merchands, curadores, Heloísa Buarque de Hollanda. Maravilhosa! Ou seja, eles chamavam gente para conversar com a gente, com a gente, os curadores e com os artistas... Porque eles bancavam a ida dos artistas escolhidos, dos sessenta e nove... Eles tiveram também acesso à essas aulas, essas reuniões... Isso já mais para o final.

Paloma isso também te deixou mais perto da cena daqui né de Pernambuco?

Maria do Carmo: Pois é, essas viagens... Campina Grande, museus, os artistas... Na época que eu cheguei aqui, eu voltei... Eu defendo em 95 e voltei em outubro de 95 e a FUNDAJ fez uma série de cursos em que eu conheci Agnaldo [Farias]. Ela começou a trazer pessoas do sudeste para dar cursos aqui sobre Arte Contemporânea, Moderna e eu passei a frequentar esses cursos porque ninguém tinha ouvido falar em Maria do Carmo e lembre-se eu não tinha experiência em visitar museus, exposições... Eu adquiri isso lá. Então, quando eu cheguei aqui do doutorado ninguém sabia quem era e eu tinha que fazer essas coisas... Então, esses cursos da Fundaj, eles me auxiliaram nesse sentido porque eu comecei a trazer perguntas... quer dizer quando você faz uma pergunta você se coloca muito na pergunta, você demonstra muito conhecimento que você tem já na pergunta. Então, a própria maneira de como está apontado na pergunta pessoal já pergunta quem é quem. É, eu voltei 95... eu só fui entrar na universidade em

98, mas esses cursos também ajudaram e o tempo também que eu morei em São Paulo, 96 eu fui para São Paulo, em 97 meu pai faleceu. Minha mãe tinha falecido em 95 e aí eu voltei em 97, minto em 97 eu fui chamada para ocupar aqui porque tinha uma vaga de professor visitante, que era basicamente: - Olha a gente tem interesse em você, você tem o doutorado. Não tinha Doutorado na área de artes visuais aqui. Não tinham doutores artes visuais aqui eu fui a primeira doutora. Nós tínhamos um doutor em educação que era o Sebastião Pedrosa, na área de educação e tinha feito sobre a escolinha de arte. E nós tínhamos um doutor na área de teatro que era [verificar nome] Bispo. Feito também nos Estados Unidos mas em artes visuais não tinha. Então, eu fui a pessoa que quando houve o concurso só eu tinha. Porque era um concurso para doutor você tinha que ser doutor. Não teve candidato para o concurso. Por isso que eu digo eu acho que não tinha outro doutor se não tinha se apresentado. Veja, eu fiquei 10 meses como professor visitante o professor visitante ele chega a ser uma exceção. Porque dentro da academia é um professor que já tem experiência, devido à experiência dele que ele é chamado para ser professor convidado.

Paloma Mas você já tinha dado aula?

Maria do Carmo: Eu não tinha o vínculo empregatício mas eu tinha o contracheque, eu recebia igual a um doutor da casa mas eu não tinha vínculo. Nunca dei aula na vida. Porque chamar um professor que nunca deu aula para ser professor visitante é uma exceção. Porque o professor visitante já é uma pessoa que tem experiência na área, né? Mas assim, foi a maneira que eu acho que eles encontraram de dizer assim: - Olha, não deixa ela escapar, precisa dela aqui.... Então enquanto o concurso não abre, você tá aqui. O que para mim foi bom porque eu comecei a dar aula normal, eu fui integrada no curso como professora visitante. E eu fiquei 10 meses como professora visitante abriu o concurso e eu entrei .

Audio 2:

Maria do Carmo: A exposição foi em 2010 em 2011, ela já era formada. Isso... Mas ela era uma menina muito nova e sim teve um momento também sempre incentivada por ela... Quando ela era aluna que ela cuidou do DA , Diretório Acadêmico de Estudantes e ela promoveu encontros aqui no horário de almoço, ela chamou artistas para se apresentarem, sobre a profissão deles, sobre o trabalho deles... Sobre essas questões, iniciativa dela. Então, de repente a gente tinha artistas vindo aqui falar sobre sua trajetória para os alunos. Mas com isso também a gente se inteirava de uma produção de artistas experientes, de artistas mais jovens que vinham falar com agente, Gil Vicente, Câmara chegou a vir... Mas ela vai falar disso, ela sempre demonstrou esse interesse de conhecer a produção, de conhecer os artista, de pesquisar em jornais.... Teve um ano, eu era muito chamada para comissões de pautas de galeria por exemplo, comissão da FUNDAJ. As bolsas por exemplo, Salão de Arte de Pernambuco... Eu era chamada para comissão e teve um ano que eles abriram, seria uma bolsa durante um ano eles abriram pela primeira vez para trabalho teórico e ela ganhou, era um trabalho de pesquisa dela, o Crachá. Aquele livro foi resultado da pesquisa que ela fez nos jornais de Pernambuco e ela foi atrás de como era a crítica de arte nos anos 60, 70, nos jornais... Ela foi atrás, levantando isso e não só. E Clarissa tem uma capacidade extraordinária de liderança, ela pagou colegas com a bolsa dela para ajudar na pesquisa. É uma pessoa que tem foco. Ela era melhor aluna, era da boca de todo mundo, porque ela foi a melhor aluna quando ela fez teatro. Ela mostrou ao professor de teatro porque quando ela fazia ela fazia certo. Então, tudo que ela fazia, ela fazia certo. Então, Beth da Matta chamou a gente para fazer, pelo conhecimento dela no acervo e pela minha experiência.. eu já tinha participado do Rumos... no Rumos eu não conhecia Clarissa ainda, ela não era do curso ainda, mas eu tinha essa experiência curatorial, né? Então, ela chamou a gente para fazer essa, né? A ideia mesmo partiu de Clarissa, Maria o acervo é cheio de lacunas e o que foi colocado para gente por Beth: - Olha, a gente não tem como conseguir verba para trazer ao museu obras de fora, então a gente vai ter que trabalhar com obras do acervo... Então, a gente tem técnica, a gente usa para fazer o mobiliário, as coisas... Mas a gente tem que lidar com esse acervo, e tem que ser uma exposição que se desdobre em vários meses. Iria durar mais do que normalmente dura, iria durar em torno de 2, 3 meses . E aí a gente trabalhou em cima dessas duas condições tinha que ser do

Acervo. E aí eu fui começando a me inteirar com ela das lacunas que existiam, então veio daí a ideia de trabalhar metalinguisticamente as próprias lacunas de seu próprio acervo. Que conceitualmente foi maravilhoso. A fita de moebius, que é um símbolo. Porque eu tenho uma relação com moebius, na minha casa tem duas Coleções uma de Renoir que está no Masp, A Menina de Rosa e a Menina de Azul, e a outra era uma escultura de Zurique. Era uma escultura de concreto, que eu não entendia em concreto e que era... a fita de moebius. Que eu tentei reproduzir, eu olhava cada imagem e reconhecia, era uma fotografia de uma escultura que tinha sido destruída na guerra, o nome dela era a continuidade, de um artista chamado Max Bill. E aí quando eu comecei a estudar as histórias das bienais, Max Bill foi um dos primeiros premiados na Bienal de São Paulo. Porque a estrutura da fita de moebius... Você sabe como é né? É uma estrutura muito simples, vou ver se eu consigo para você. Porque, é uma coisa fascinante... Inclusive, Lygia Clark no trabalho dela caminhando, é uma fita de moebius. É o seguinte, se você une as duas pontas assim, você tem o dentro e o fora, se você dá uma torção ímpar.. era essa a escultura do Max Bill. Isso, em concreto enorme, numa praça de Zurique. Eu olhava para esse negócio e pensava, mas como é isso? Eu não entendia essa espacialidade. Eu vim aprender muito tempo depois que isso veio da matemática, que é uma propriedade da matemática que é a patologia e ela possui propriedades espaciais muito específicas porque você não tem mais dois lados, você tem um lado. Por isso que o nome dela é continuidade, se você unir com um durex e você vier cortando com a tesoura ela não se rompe, ela sofre uma transformação morfológica mas ela não solta porque ela é um lado só. Eu digo, isso é perfeito... Porque quando a gente começou a problematizar o que é estar no acervo e o que é não estar no acervo... Para o senso comum, estar no acervo de um museu é legitimação, é uma legitimação institucional muito grande, mas tem pessoas que estão no acervo e nunca foram mostradas então é um tipo de pertencimento ambíguo ou seja, ela fala de estar dentro e estar fora ao mesmo tempo. Claro, que você chega nisso conversando, as lacunas... Gente, como que não tinham Zé Cláudio no acervo? A gente tem uma obra do Acervo do Zé Cláudio... o Zé Cláudio é um artista de uma importância enorme... E aí você tem uma obra dele para cobrir décadas de trabalho e ele ainda está aí produzindo. Então, a gente começou a conversar sobre como a gente ia trabalhar essa

problematização do acervo e trazer a ideia de pertencimento e de não pertencimento do que é estar no acervo, o que é estar presente e ao mesmo tempo não ser mostrado.

Paloma e vocês também tiveram um trabalho com educativo, né?

Maria do Carmo: Pois é, isso foi ótimo. E aí entra muito a liderança de Clarissa nessa questão, porque como eu te disse ela sempre liderou muito as próprias colegas. Nas pesquisas dos jornais ela promoveu esses encontros que na hora do almoço esses artistas vinham para cá, e os artistas se apresentavam, ela tem esse dom de congregar ela não é professora ela não age como uma figura de autoridade, ela é uma aluna como eles, ela é tão próxima deles como poderia ser como colega... Então, ela tinha um acesso a eles, ela era muito querida, ainda é... hoje. Então, no educativo ela propôs, eu acatei de imediato a ideia. Vamos trazer o educativo para participar das discussões, porque normalmente o que ocorre é que você traz o material, o processo curatorial, você compõe um certo número de informações sobre os artistas, e aí ok... você passa para o educativo e pronto. Mas a gente trouxe uma questão que eu acho que tá super dentro da espacialidade moebiana, porque Moebius traz o cima, embaixo, o dentro o fora, ele torna ambíguo as separações entre os limites, é isso que moebius faz. Então quando a gente traz o educativo para discutir conosco a gente questiona o próprio poder autoral do curador, porque a gente chega e diz ok a gente quer que vocês contribuam é uma decisão nossa, termina sendo uma decisão curatorial, mas a gente delega a elas um papel ativo, e o último módulo foram eles que escolheram totalmente quem ia participar. No caso de Câmara e do artista que tem muitas obras no acervo sem nunca ter sido mostrado, é um artista que morreu jovem e tem muitas obras no acervo, eu esqueci o nome dele, não sei, Guilherme... Ele é um dos artistas que mais tem obra no acervo, porque na minha época, hoje não é mais assim, não existia uma política de aquisição de acervo então uma pessoa poderia doar seu trabalho para, na época, a Galeria Metropolitana aceitar. E foi o que aconteceu ele morreu muito jovem a família pegou a produção inteira que ele tinha e doou e a prefeitura recebeu, e uma vez que ela recebeu, ela não pode mais dar fim. E aí, incorporou o acervo mas era um artista jovem que eu nunca tinha ouvido falar dele, mas ele tem o mesmo número de obras de Samico. Veja, os artistas que mais tem obras dentro do acervo: João Câmara, Samico e ele. Samico

porque a cada ano ele doava uma gravura, não sei se havia um plano de aquisição mas Samico tem um grande número de gravuras.

Paloma: E mulheres? Mulheres são poucas, né?

Maria do Carmo: Na gestão de Moacir, que aí já era.... mas é, tem menos, isso é o que mais ocorre. Se você for ver, o Museu do Prado por exemplo tem 49 obras de mulheres e 5.000 de homens, bem equilibrado, né? E assim, 200 anos que eles fizeram a primeira exposição de uma mulher, aí não é ótimo? Já que você está trabalhando sobre mulheres eu vou te mostrar... É uma artista que chama Clara Peeters do século 17, se eu não me engano foi em 2016 para 2017, foi a primeira individual de uma artista mulher no Prado. Mas veja, ela fazia natureza-morta no século 17, primeira exposição dedicada à uma mulher artista. Olha o que ela fazia:naturezas-mortas... Mas ela inseria pequenos autos-retratos em reflexos. Vou te mostrar o detalhe, tem reflexo dela aqui em tudo que era metal... Aí ela escolhia um ponto na imagem que ela colocava o auto-retrato dela. Porque 200 anos de instituição é a primeira exposição que o Prado dedica a uma mulher? Isso já é um dado para você e no dado momento ele fala sobre a diferença do acervo, né? Olha, que o Prado mantém apenas 41 obras de mulheres contra o número acima de 5000 de homens.

Paloma em algum momento isso foi levantado na exposição do mamam? como eram as políticas de aquisição se tinham mulheres artistas no acervo?

Maria do Carmo: é você tinha perguntado isso, né? Tinha porque na gestão do Moacir... e aí ele implementou uma política de aquisição. Ou seja, eu não posso chegar com meu trabalho e dizer: - Olha, compra o meu trabalho aí Moacir... não é assim. Então, hoje existe um critério, a gestão de Moacir foi uma boa gestão, foi uma ótima gestão porque primeiro ,ele trouxe artistas importantes e uma das prerrogativas, porque o mamam nunca teve dinheiro para adquirir obras, era o artista doar uma obra na exposição que ele participasse, ele doava uma obra... para fazer parte do Acervo, que é interessante para o artista também.... Mas isso aí deu à instituição um certo... Veja, isso Clarissa me orientou, ela disse: - Maria, as lacunas são menores nos anos mais recentes, as lacunas maiores é lá para trás. Então, quando chega nos anos mais recentes essa política de

aquisição é mais equilibrada, em partes pela política que o Moacir instituiu e de uma certa forma eu acho que os artistas gestores deram uma continuidade depois... Eu não tenho essa informação mas depois você pode ver, e aí você tem um guardião do acervo que eu acho que é o Ypiranga, ele conhece profundamente.

Paloma então tem artistas mulheres no acervo né?

Maria do Carmo: Tem, tem fotografia... Moacir, não sei quando foi a gestão mas foi anos 90. Eu sei que sua pesquisa é sobre mulheres mas conversar com Moacir também pode ser interessante. Porque ele também é uma pessoa como Clarissa, que é muito focada na curadoria, então ele tem experiência, tanto local, nacional e internacional em curadoria e gestão, ele é uma pessoa antenada com isso. E ele foi muito durante muito tempo do Mamam conhece bem, conhece os artistas, ele é o curador que conhece os artistas, visita os artistas e tal. Eu participei com Clarissa também durante um tempo, ela me incentivou, ela me incentivava muito na época... eu tinha uma máquina de filmar... Então, na época a gente foi e ela falou vamos lá e lá a gente vai conhece os artistas, então a gente foi na casa de Montez Magno.

Paloma Vocês foram para essa exposição?

Maria do Carmo: Não, não a gente foi só para conhecer, para ter esse material e para fazer alguma coisa com ele e toda vez que eu vejo Beth da Mata eu digo: -Beth eu tenho aquele material, e tem que fazer alguma coisa. Agora preciso editar, transcrever. mas veja a gente tem entrevista com José Cláudio com Montez Magno, aquele que morreu esqueci o nome dele.

Sim. Então, mas veja, a questão da experiência curatorial e do texto é meio um imbróglio porque às vezes me chamam mais para o texto, do que para a criação curatorial, de escolher as obras, fazer o recorte. Então, às vezes eles falam: - Maria a gente vai fazer o catálogo queria que você escrevesse o texto, que é um texto que analisa, que problematiza mas que não é algo como o que eu fiz em Brasília, que eu fiz o recorte, que eu escolhi as obras. A ideia de crítica talvez, até a visão de Clarissa talvez seja mais enfática do que a minha, eu vejo a crítica como uma análise, claro, que se você for fazer um um texto apresentando um artista não é um espaço claro para você apresentar

problemas da produção do artista, você tem a possibilidade de fazer isso talvez se você apresentar numa revista, se você escrever principalmente em revistas acadêmicas onde você tem mais espaço. Eu esqueci de falar um negócio super importante em 2000, ou seja, antes do Rumos, a prefeitura de Recife, já por conta a prefeitura entrou em contato comigo, eles tiveram verba aquele ano e promoveram durante 2 meses e meio quase 3 meses o que eles chamaram de encontro de artistas, então tanto os artistas quanto eu recebemos uma verba. Então, o quê que eu ia fazer? Isso, eles me davam um espaço, a gente ia para o auditório mamam e os artista falavam sobre o seu trabalho.

Paloma: e os artistas se inscreviam?

Maria do Carmo: Eles eram... não fui eu que escolhi os artistas, eles foram chamados pela prefeitura de Recife, então foi chamado Rodrigo Braga, Márcio Almeida, Alexandre Nóbrega, Carlos Melo, esses artistas atuantes aqui. Eles foram chamados e ao longo de dois meses e meio eu ouvi, tomei notas... A ideia era apresentar um relatório para a prefeitura, para a prefeitura fazer alguma coisa com isso e a prefeitura nunca fez nada mas eu produzi isso, fiz um relatório de todos os artistas. Posso te passar isso chamava Com a Palavra o Artista, a ideia era de você ouvir o artista e de você comparar isso com a palavra do crítico porque o discurso do artista e o discurso do crítico não são o mesmo, não tenho mesmo do teor, ele fala muito do processo.. Eu ouvia eles falarem, eu fazia perguntas, eu estava com eles, por exemplo eu tentava fazer eles irem além, eu tentava tirar deles a descrição do processo deles... mas eu trabalho com pintura a óleo, Ok, mas qual o conceito? Assim como a questão conceitual do devir... Qual era a questão para eles? Nem sempre isso vinha, então eu anotava isso porque o meu papel ali era fazer um apanhado de como tá essa consciência do artista e contar como essa experiência de uma pessoa que está vindo de fora para ver o artista falar. Então, eu entreguei para prefeitura, diz que foram 25 artistas, mas o que que eu fazia? Eu chegava em casa, eram dois artistas por encontro, eu ia memorando, chegava em casa e transcrevia com as anotações e com a memória, no final eu entreguei para eles um relatório com a esperança que fosse fazer alguma coisa, no final não virou nada mas eu transformei isso em um artigo acadêmico e escrevi para uma revista da Bahia. Mas como era um material muito mais extenso, eu fiz um enxugamento, mas aí não era nenhuma questão de eu

gostar mais ou menos da obra, era uma questão de eu perceber o artista com mais profundidade. Eu considero esse trabalho importante mas ele se transformou nesse arquivo acadêmico, que eu posso mandar para você depois, mas fora isso ele não teve uma divulgação maior, mas existe esse material e existe esse material dessas visitas em ateliês que eu fazia com Clarissa.... nem sei porque era quando eu podia, quando ela podia e quando o marido de Beth podia porque ele gravava.

Paloma: agora eu vou tentar levar um pouquinho mas para outra questão, do feminino, se você notou essa preocupação no seu trabalho. Como que você se sente com isso sendo levantado? Como você se sente com essa perspectiva agora histórico feminista?

Maria do Carmo: Pois é, em 2016 vai lá e aí surgem as Mulheres Radicais e é como se as pessoas tivessem se antenado...

Paloma: Como que você vê de terem tantas mulheres curadoras em Recife?

Maria do Carmo: Engraçado, tem um trabalho que eu orientei da Lia em Letras das mulheres na arte pernambucana. Ela não analisa o trabalho de ninguém ela faz um trabalho de uma perspectiva sociológica. Então ela faz uma entrevista comigo mas eu me lembro que nas perguntas dela ela me perguntava algo assim: - Você sentiu alguma questão, alguma resistência pelo fato de ser mulher? Que eu me lembre não. Agora eu não sinto, não quer dizer que não exista.

Paloma: E tem uma coisa até interessante, aqui tem muitas curadoras mulheres. Acho que é relevante para cá, diferente de São Paulo, e sai um pouco do eixo do sudeste. E o que você acha, isso se deve à que?

Maria do Carmo: Sim, sim. Nunca refleti isso....Tem a Cristiana, Joana...

Paloma: Clarissa, Ana Maria Maia. E assim tem outras, galeristas, que já sai um pouco da curadoria mas que também tem esse posicionamento....

Paloma: É uma coisa que eu fico pensando, você não precisa necessariamente tratar disso no seu trabalho. Mas também de perceber uma condição...

Maria do Carmo: Não, mas eu me lembro que nas perguntas que ela fez, como é um trabalho voltado sobre isso. Ai ela “você sentiu alguma resistência pelo fato de ser mulher?”, que eu me lembro não. Agora, veja, eu não sinto o que não quer dizer que não exista, é diferente... Hoje reconheço que isso aqui é um flagrante do tema, você pega a história da arte não tem como não ver. E ai existem n (sic) razões que você pode abordar isso, né? Porque antes a mulher por exemplo o Eduardo Monet ele tinha um irmão chamado Eugênio que era casado com uma pintora que era a [34:45-34:47] ela não podia colocar quando ela preenchia... como profissão dona de casa , ela vinha de uma certa burguesia e ela não [34:57-35:00], tem filmes que eu cheguei a ver. E ela tinha no Eduardo uma pessoa de muita experiência, ela morria de medo de perguntar sobre a opinião e de ele pegar o pincel e fazer uma correção na tela dela, aquela coisa de ir melhorando de meter a mão e ir em cima. Mas assim, ela tinha um respeito por ele, era aquela história, ele era mais mestre do que ela. Ela era dona de casa. E não tinha esse lado social também, porque era abafado, entendeu? Isso não era discutido. Mais para o início do século XX que isso vai aparecer.

Paloma: Eu fico curiosa mesmo, também pensando no local. Mas também não é de grande novidade a cena cultural daqui...

Maria do Carmo: É a várias coisas que contribuem para isso...

Paloma: Eu acho que é expressivo comparado com outras regiões, é uma coisa que eu tenho pensado um pouco até de reflexão assim...

Maria do Carmo: E aí eu comecei a fazer textos para cursos independentes de curadoria [36:16-36:18] fiz um texto para ela. Acho que o primeiro texto curatorial que eu fiz – curatorial não, texto sobre o artista que ia constar no catálogo - mas aí eu fiz o texto pra ela, aí eu comecei a descrever e isso foi criando realmente uma teia de referências. E aí o texto ele também é visto também como elemento de [36:44]. Antigamente você fazer um catálogo e ter um texto de um crítico, de um curador. Isso também é um elemento que entra como tratamento [36:58-37:02]. Essas coisas são simplificando, mas geralmente a maioria das experiências curatoriais elas já vem com esse viés “olha eu queria que você fizesse um texto assim assim e assim. O que é que você acha?”

Paloma: Não é sempre que tem todo o processo, né? É era um pouco isso também, de tentar pincelar nesse finalzinho se você vê alguma diferença, se você sentia ou profissionalmente ou na vida, no dia a dia, se você não sente por ser mulher ou...

Maria do Carmo: Não, se eu disser para você que sinto eu estaria mentindo, eu nunca senti diretamente. Mas quando eu vejo dentro de uma escala mais ampla eu percebo que rola. É claro que tem. Mas é isso, não é uma experiência minha, pessoal, que eu tenha sentido na pele isso.

Paloma: E a exposição que eu tinha comentado presença de Annita... Foi aqui né? Foi de trabalho do que?

Maria do Carmo: Foi. Aí foram pessoas que eu convidei. Eu tinha viajado no final do ano com um grupo de amigos para visitar galerias em São Paulo, e aí eu fui com amigos que são pintores que não são necessariamente da universidade, são pessoas que eu conheço que são artistas, são fotógrafos, tinha colecionador. E aí eu fui na Pinacoteca diante de um quadro de Anitta que soou para mim “ gente vai ser 100 anos de [38:58-39:04] Aí eu contei a história e disse “ vou fazer o projeto” e ai eu sabia [39:08- 39:12] aqui na galeria, e aí eu fiz o projeto. Eu incluí pessoas aqui do curso mas também incluí alguma dessas pessoas que não são da universidade. Aí foi um convite meu, foi convite mesmo. Eu convidei algumas pessoas para participar.

Paloma: Artistas daqui?

Maria do Carmo: Artistas daqui de Recife, mas não necessariamente daqui da universidade. Misturou, né? A minha ideia era misturar mais a questão textual com a questão da imagem né. Eu convidei também algumas pessoas pra se posicionar...

Paloma: E era como se fosse uma resposta à carta ou não?

Maria do Carmo: É, por reação. Eu queria que as pessoas reagissem. Eu deixei muito em aberto [39:57]. É uma carta que assim, ele assume uma figura autoritária, de verdade, do que prestava do que não prestava, e ele reconhece [40:13] de Annita, mas ele acha que ela está indo para o mal caminho. E ele diz claramente que é uma pena que ela não esteja [40:23- 40:30] indo pelo mal caminho, reconhece que ela tem talento ela passou

um tempo sem pintar. Então quando eu conversei com as pessoas sobre isso, os alunos já conheciam mais [40:34-40:40]. Como eu comentei isso com algumas pessoas então eu deixei em aberto para elas reagirem a carta. Eu passei a carta a todos para eles pesquisarem, aí tem o trabalho de pesquisa que cada um fez, aí eu pedi que elas reagissem a carta, mas elas podiam escolher qualquer viés.

Paloma: E tinham artistas homens e mulheres também?

Maria do Carmo: Não, presença feminina.

Paloma: Então já tinha uma preocupação?

Maria do Carmo: Não, veja. Como eu acho que o teor da carta de Anita, eu fico imaginando por exemplo Lazar Segal antes de Anita ele tinha feito uma exposição, que Lazar Segal também não tinha uma obra dentro dos moldes, ele também tinha uma experiência expressionista, sabe? Mas exposição dele não causou uma reação tão visceral como a exposição de Anitta, e a dele foi antes. Aí teve uma das artistas que disse “É porque ela era mulher, porque a dele não causou”.... A exposição dele foi uma surpresa e não causou essa polêmica. É porque a dela conseguiu também pra semana...

Houve também uma polêmica maior porque houve também contingências, histórias que contribuíram e que deram uma visibilidade maior, também teve isso. Mas assim, eu acho que o fato de ser uma mulher contribuiu. Talvez, pela figura dele de autoridade ser muito forte. Pelo menos essa foi a reação que o grupo tinha. Mas assim, eu chamei mulheres porque era a ideia mesmo de se colocar no lugar dela. A pergunta que eu fiz a eles era “como é que você reagiria se alguém que assumisse essa figura de crítico, de curador, de um intelectual de peso como [43:04] Que tinha uma força muito grande no cenário cultural do país. Como é que você reagiria se você se visse diante de uma reação dessa ao seu trabalho? [43:18 – 43:35]

Paloma: Foi no ano passado?

Maria do Carmo: Foi. E aí eu comprei em São Paulo mesmo um papel que eu levei para Recife, era um papel de bolha que eu fiz uma faixa e deixei em branco com um lápis, sei lá, [43:55] para as pessoas colocarem o que quisessem, eu abri esse espaço para o

público colocar recomendações. Então eles criaram [44:07- 44:10] com as pessoas colocando perguntas, fazendo grafitti, como se fosse grafitti mesmo. Ai alguém escreveu “onde estão as negras? “

Paloma: Tinham artistas mulheres negras?

Maria do Carmo: Tinha uma trans. que era Guilhermina [44:28-44:32]. Mas eu não me preocupei com isso. A ideia não era ter uma representatividade. Eu chamei essas minhas amigas, porque eu tinha contato.

Paloma: Nem serem mulheres existia uma preocupação?

Maria do Carmo: Ser mulheres sim, foi um critério que eu adotei, eu só vou chamar mulheres, porque era a ideia colocar-se no lugar de: como é que um homem se colocaria no lugar de Anitta? Me diga. Já é difícil você no século XX, cem anos depois, se colocar no lugar dela, imagina pra um homem? Eu quis naturalmente dar esse espaço à reação feminina, isso eu fiz.

Eu passei vários e-mails inclusive para Renata, pra Vitória, pra Virgínia. Vocês não queriam a partir da carta...

Porque a ideia era colocar trabalhos e também uma frase que as pessoas pudessem dizer com relação a isso. Marilena [45:47] mandou, mas foram poucas pessoas que mandaram. Mas cada uma das artistas colocaram uma frase e um trabalho a partir da leitura da carta. E Marilena também mandou uma frase. Eu devo ter registrado. [46:17]

Maria do Carmo: Eu não acho que eu tenha pensado conscientemente em mulheres feministas, mas feminino sim. Eu acho que as reações das meninas as quais as escolhidas e o que elas trabalharam nas imagens, eu acho que dá parte delas tive ideias feministas algumas delas parecia reação (sic) mais visceral. Aí parecia uma reação mais feminista, entendeu? Então, não deixa de a exposição ter contemplado esse lado a partir da contribuição delas. Porque foi uma curadoria que foi também meio artística [47:20-47:25] [47:38 – 47:57]

Paloma: Tem um DVD também, mas ele é de um bate-papo né? Eu comecei assistir, mas não vi inteiro...

Maria do Carmo: Pois é, porque a ideia do dvd foi “e ai como é que o educativo [48:19]”, como é que a gente vai pedir que o educativo faça um texto né? são várias pessoas e como é que vai sair esse texto [48:28-48:35]. Aí a reação deles, eles terem contado a experiencia deles na agremiação, a interação deles com o público, como é que foi a recepção da exposição, que é uma coisa que foi vivenciada por eles, que é uma coisa que a gente não tinha o cotidiano da exposição junto ao público.

Paloma: Mas o público tinha essa participação né?

Maria do Carmo: Ficou muito aquém do que a gente queria. A gente queria uma participação muito [49:08]. Essa exposição ela foi experimental em vários níveis, né? Porque esse modelo expositivo não é o modelo que tem que ser, não é comum você chegar numa exposição sem encontrar livros pra pesquisar, você encontrar uma mesa e encontrar computador para pesquisar, não é. É um modelo que não se aplica, era um modelo que você não simplesmente ia ver o que estava, era um modelo que você podia passar ali horas pesquisando e mais, trazer material. Então se você tivesse um catálogo antigo de artistas, você podia trazer e colocar nas pastas, criar uma pasta, tipo: “ai eu tinha um tio que pintava desde que ele era solteiro e continua pintando”, ok , traga a lista de exposições que ele fez, traga fotografias. Você podia criar uma pasta de um artista que acha que nunca [50:06-50:08]. E aí iria criar essa possibilidade do próprio museu e do público se inteirar por isso. Mas assim eu acho que a própria ideia do público de senso comum de que o acervo do museu é um processo de [50:27] algumas pessoas achavam que isso iria redundar em futuramente em o museu adquirir obras, inserir essas pessoas, que a gente não tinha... Na verdade a intenção não era e nem poderia ser porque a gente não tinha autoridade para isso. [50:48- 50:59] ... um pouco com essa tentativa frustrada, eu acho. Mas assim, era um modelo curatorial não curatorial, mas um modelo de exposição que era inovador nesse sentido. Era a exposição que se desdobrava em três módulos, e que ela trazia implícita a ideia de visita ao espaço que se demoraria muito mais do que você visitar a exposição, era pra você ficar, pesquisar, ir atrás.

Paloma: Mas um modelo curatorial também, ou não?

Maria do Carmo: [51:37]: É quando eu [51:40-41:45], eu fui a Documenta de Kassel duas vezes, né? lá mesmo, que é uma vez a cada 5 anos né, e uma vez quando eu já estava aqui na universidade eu viajei pra ver. Eu imediatamente percebi que era uma exposição, ela dura 3 meses na cidade, em toda a cidade de Kassel, é enorme. É enorme como exposição embora Kassel seja uma cidade pequena, mas em cada lugar, em cada espaço você vê. É coisa demais também para ver. E eu me lembro 'Meu Deus, como é que uma pessoa como eu está aqui observando não vai dar conta de ver tudo isso'. [52:53] Então tinha lá mesas livros para as pessoas visitarem, abrirem, ler. Ele era dirigido para as pessoas que moravam. Foi isso que percebi. Havia ali um estímulo a própria população de Kassel, muito mais vezes que nós como turista não iríamos ter a chance. Então eu me lembrei disso naquele período, eu digo, de alguma maneira a gente está criando a perspectiva de você...a ideia era que um professor de arte viesse e fizesse isso junto com outro aluno, entendeu. Era um estímulo à isso, mas aí o modelo não firmou. Talvez a gente precisasse insistir mais, e ter outras experiências para que isso se configurasse mais, mas eu continuo achando que foi uma experiencia muito boa. E assim, a estrutura desse catálogo foi também importante. Porque o catálogo ele permite, até 4 anos depois, mas ele permite uma extensão da discussão que eleva a função do catálogo. Eu fiz o texto, mas foi o Rodolfo Mesquita que foi o artista que eu gosto muito. Tem uns textos que eu gosto muito. Você perguntou quais as curadorias que se destacam? Talvez tenham mais textos que se destacam pra mim do que curadorias. Quando eu fiz, por exemplo, o texto de Fernando de... Roberto [54:05], é um texto que eu gosto, é do Museu do Estado. Mas assim, é um processo que não é curatorial no sentido pleno, muito embora eu tenha discutido com ele, eu fui totalmente livre na leitura de corrigir o trabalho dele. Mas quando eu tive em companhia dele, ele já sabia o que ele queria expor, ele já sabia o que é que ele queria, então eu não agi como curadora, eu agi como uma pessoa que [54:34-54:39]... e vai problematizar

Paloma: Mas esse aqui do Museu do Estado você entrou como curadora ou não?

Maria do Carmo: É porque no catálogo a pessoa que faz o texto ela entra como uma pessoa de curadoria. Por isso [54:58-55:02]

Paloma: E instituição no geral né, ou não até a galeria?

Maria do Carmo: É eu acho que quando você ... [55:09-55:15]. Por exemplo, a experiência do [55:16] era bem...dava pra discernir bem o papel do curador, o que reporta a gente, a exposição [55:25-55:27] com 69 artistas e depois cada curador que escolher os seus artistas para [55:32-55:40]

Paloma: Mas você acha que tem mais liberdade quando você faz toda a concepção de um projeto curatorial?

Maria do Carmo: É o ideal. Eu na experiência de arquitetura né quando você, é muito raro [55:54-56:00] ...'eu fiz o quarto do meu filho', não é a mesma coisa...

Paloma: Foi ótima essa, gostei.

Maria do Carmo: Então, eu sempre gostei mais do projeto do que de decoração, mas o que mais me aparecia é decoração, então quando aparecia a decoração de uma casa toda já era uma festa. Porque normalmente era sala, quarto. E quando tinha projeto de decoração aí era raro. Raríssimo. Mas é isso, normalmente as coisas acontecem neste dialogo. Mas assim, dependendo da abertura do artista, e isso eu tive várias experiências nesse sentido pra cuidar, você dá um conselho, você dialoga, se o artista é aberto ele vai lhe acatar, ele também quer o teu olhar, ele também dá crédito a isso. Ou seja, é um dialogo, aliás não deixa de ser nunca né. No caso de [57:09-57:15] eles tinham que saber aquelas obras, então eles já tinham feito a escolha deles antes.

Paloma: Então não é um processo que você participa de todo...é, mas também não deixa de ser...

Maria do Carmo: É curadoria mesmo nesse sentido ideal é quando você acompanha um artista, como [57:38-57:47] vai acompanhando, vai vendo, vai até conversando com o artista, vai influenciando nesse sentido dizendo 'ó presta atenção que teu trabalho tá...porquê que você não lê pra orquestrar nesse sentido?' vai dando orientações nesse sentido.

[58:12] Rodrigo Braga que foi casado com a Clarissa, teve um período que...Rodrigo conheceu Clarissa aqui, e assim ele já era formado, mas ele ficou muito impressionado porque ele foi um dos artistas que veio se apresentar no [58:29-58:31]. E aí ela começou a conversar com

ele, e aí ele chegou pra mim e disse que ficou muito impressionado com a análise que ela fez do trabalho dele. E aí já criou um clima na verdade [58:51-58:57]. Mas assim, nesse ano da bolsa. Teve um ano da bolsa. Em que Rodrigo já era formado e ele me procurou. Ele disse “Maria eu vou fazer um projeto para a bolsa daqui do Estado de Pernambuco, é uma bolsa de 10 meses em que o artista recebe mensalmente e eu queria lhe chamar para você entrar junto comigo” era uma iniciativa dele. Neste ano eu não gostei da condição, ele é quem me chamou, quando eu fiz a proposta de trabalho ele já incluiu meu nome então assim “ eu conversei com Maria do Carmo ela vai lhe orientar”, eu não sei se isso [59:50], eu sei que o projeto foi excluído, ele me ligou “ Maria já foi excluído” e ai pararam a ideia, eu queria toda uma história sobre a fantasia [59:58]. É um trabalho que colocou Rodrigo no mapa. Veja, no que é que eu ajudei. Ele tinha uma ideia de colocar essa história do [1:00:15- 00:18] da síndrome do pânico e tal. O que é que ele queria? Eu ajudei no sentido de conversar com ele, a gente ia em encontros, ele vinha aqui pra conversar, indicava leituras, ele mostrava o que estava fazendo, porque ele usou o dinheiro da bolsa pra fazer um curso de photoshop pra dominar bem a técnica porque no caso do trabalho isso era muito importante que as pessoas vendo aquela imagem percebessem o domínio técnico naquela manipulação né, ele mandou Sueli – aquela professora de barro- ele raspou a cabeça e mandou fazer um molde dele, e pediu que eu fizesse uma carta para o professor de veterinária porque ele precisava de um cachorro que quando surgissem lá - porque claro no curso de veterinária eles não pegam cachorros que não tem dono e tal – o que ele queria, que quando surgisse um cachorro de um determinado porte ele fosse chamado para fotografar a operação do cachorro. E pra isso eu escrevi uma carta dizendo que estava à frente do trabalho com ele pra se configurar o trabalho como uma pesquisa né. E aí ele foi avisado, ele foi com o Marcus que era um amigo que foi quem fez a fotografia com ele tal. Então a história é essa. Eu entrei com esse apoio, apoio de leitura, apoio de conversa, de tranquilizar ele, de “olha está indo legal, está forte, essa imagem está melhor do que está” nesse sentido de um toque, entendeu. Foi importante nesse sentido. Foi um trabalho que teve uma repercussão que a gente nunca poderia sonhar, ele recebeu mais de 200 cartas do mundo todo. Pois é, porque as pessoas não entenderam aquilo como manipulação, elas pensaram que ele realmente sacrificaram o cachorro para o trabalho, já começou daí

porque ele não fez isso. Ele respondeu processo. Nós fomos para a delegacia, porque eu como tutora, [3:03-3:05] vou para a delegacia de Boa Viagem que tem um processo pra gente responder. É o seguinte: essa exposição ela estava no Museu de Porto Alegre e como lá era um museu institucional da universidade federal de Porto Alegre, uma pessoa que viu a exposição achou um absurdo, no que na cabeça dele era uma verba federal, para subsidiar [3:33] bolsa acadêmica. E aí [3:37] me chamou de uma hora para outra para tomar satisfações, de se eu tinha...porque se eles não encontraram os arquivos. Mas eu digo: “Ele é formado. A bolsa não é da Capes, é uma bolsa do salão de Pernambuco”. E coincidentemente, naquele período, ele tinha sido chamado para expor no Museu Internacional. Eu digo “é muito bom que a universidade estivesse envolvida, mas ela não está não”. Mas assim, a pessoa foi um belo senhor, e abriu o processo na justiça, então a gente foi em Boa Viagem e ficou no lucro, não teve nada... foi muito simples...

Paloma: E era uma pessoa de onde?

Maria do Carmo: Eu não sei quem. Mas precisa ainda apurar se houve prejuízo do animal por causa do trabalho. E não houve.

Paloma: Gente que dor de cabeça...

Maria do Carmo: E ele me pediu desculpas. Mas apesar de ele colocar muito claramente no site, nas palestras. Rodrigo é uma pessoa muito [4:58], o trabalho é muito visceral. Porque a maneira como ele trabalhou as imagens... Você chegou a ver né? São imagens muito fortes, são muito impactantes. E ele montou de uma maneira quase clínica, porque Marcus tirou fotografia dele na maca a coincidir com os ângulos que ele tinha tirado do cachorro para se encaixar bem, sabe. Então houve muito estudo mesmo, para dar verosimilhança como se ele mesmo tivesse colocado aquelas partes do cachorro no próprio rosto dele. E pior, o que causou muita reação visceral no público foi a ideia da defesa dos animais “como um animal? Isso é absurdo...”. A ideia de que o animal tinha sido sacrificado por causa trabalho. Mas assim, foi um trabalho que abriu pra Rodrigo um espaço muito impressionante. Agora o trabalho dele depois, assim traz essa carne visceral, porque o trabalho do

Rodrigo tem visceralidade. Mas ele não se encaminhou, porque o trabalho de fantasia de compensação [6:30], ele lidava justamente com o que é real e com o que é ilusão, e o trabalho dele não entrou [6:38]. Porque justamente essa manipulação digital deixava perceber essa ambiguidade de até onde eu acredito aqui, está parecendo real, mas não é. E o trabalho dele depois não seguiu esse viés, é outra coisa. Mas ele traz essa visceralidade.

Paloma: Que ano que foi isso aí mais ou menos?

Maria do Carmo: Eu consigo pra você.

E agora Roberta Monita [7:09] ela fechou um trabalho com o Futura...

Paloma: Que o projeto dela foi sobre isso né?

Maria do Carmo: Foi. Foi sobre...

Paloma: A Roberta fez mestrado aqui né, e o trabalho foi...

Maria do Carmo: Foi sobre o Rodrigo

Paloma: É eu lembro desse trabalho dela...

Maria do Carmo: Eu participei da banca. Eu não oriento aqui né? eu participava de comunicação e literatura [7:33]...

Paloma: Eu vi um outro que você participou da banca, um da Ana Cristina Cesar. Um recente. A Vitória me emprestou ...

Maria do Carmo: Da Luiza [7:43]...

Paloma: Que eu queria citar ela também em alguns momentos em alguma parte de literatura, sabe

Maria do Carmo: Aí eu fui orientadora. Antes da Ana Cristina Cesar a Luíza...

Paloma: Eu gosto da Ana Cristina Cesar. Minhas referências estão bastante na literatura. Apesar que tem uns vídeos que ela fala que não se diz nada feminista, que ela não se preocupa com questões de mulheres.

Maria do Carmo: Não, não [8:14-8:23]. Mas assim eu não conhecia [8:23], foi Luiza que...o bom de orientar é isso você aprende.

Paloma: Uma coisa que eu tenho pensado...Porque agora que ela está aparecendo né? Conheci na flip que ela fez

Maria do Carmo: [8:34-8:38]...

Paloma: Da geração 80...

Maria do Carmo: Mas ela participou de uma geração que era muito... que era poucas mulheres. Ela tinha... Ela atuava dentro de uma...Ela era conhecida, talvez não nacionalmente, mas talvez naquele eixo de Rio -São Paulo. Principalmente dentro da condicionante marginal.

Paloma: É verdade eu vi uma coisinha dela também.

Maria do Carmo: E ela tinha uns desenhos também [9:20-9:26]

Paloma: Eu estou com o trabalho dela lá...

Maria do Carmo: Mestrado né. E é bem simples viu...

Eu vou te passar alguns textos que eu acho bem importantes. Porque Rebeca que é uma pessoa também do [9:58- 10:02]... inclusive texto sobre o acervo fotográfico, o que saiu no catálogo foi o prêmio [10:10-10:16] aí ela me chamou para fazer um texto sobre a fotografia. Aí foi um texto contando...um texto que saiu de um prêmio né

Paloma: Foi recente esse?

Maria do Carmo: É, menos de 5 anos. Mas tem algumas coisinhas que eu vou te mandar.

Paloma: É eu vou mandar uma mensagenzinha para você

Maria do Carmo: E como vai ser do [10:42] aí eu falo do Paulo [10:45], é porque no acervo de fotografia que é mais uma coisa que foi na gestão do Moacir.

Paloma: É um acervo do Mamam de fotografia?

Maria do Carmo: É um acervo de fotografia do Maman. E aí tem mulheres que, muito embora não só.

Paloma: Mas já é um pouco mais diversificado? Bacana, desse prêmio eu também não sabia. Acho que é sempre bom a gente conversar para saber também. Ainda mais eu que estou chegando, conhecer um pouco da produção do local e tal.

Maria do Carmo: Tu vieste de São Paulo? Estudaste aonde?

Paloma: Santa Marcelina. Mas na Santa Marcelina eu fiz uma especialização em curadoria e gestão com a Lisette e a Mirtes. E a graduação eu me formei em fotografia, no bacharelado. Eu participei ainda de uma especialização que era arte e cultura, que era um pouco voltado para acervo, tinha uma parte de restauro, mas não tinha crítica, poucas matérias teóricas né, mais prático mesmo. Depois de um ano eu fui fazer especialização.

Maria do Carmo: Sabe quem é Eduardo [12:24]. Eduardo quando ele fez o mestrado de antropologia [12:23- 12:36]. Aí no mestrado dele ele escolheu 3 artistas eu, Bete Camargo e Rodrigo [12:50-12:56]. E aí é o olhar dele sobre o meu trabalho. Um olhar antropológico. E aí tem Rodrigo, Bete Camargo e eu. Bete também tem uma produção artística. Bete foi uma das artistas que falei desses encontros com da prefeitura né [13:16]

Paloma: Esse é um dos trabalhos que eu vou procurar também. O trabalho do Eduardo, mas eu acho que eu já vi esse trabalho, só que eu não li ainda.

Maria do Carmo: Você ia gostar do trabalho de Bete Camargo.

Paloma: E quero ver também o material que você tem. Aí qualquer coisa eu fotografo, a gente faz alguma coisinha assim. Mesmo que não estiver digitalizado a gente faz alguma coisa assim.

Maria do Carmo: É eu me lembro de ter algumas coisas duplicadas que eu possa passar e texto, que no momento...

Paloma: E estou nisso né, estou nesse exercício de entrevistar e também como escrever né.

Maria do Carmo: Tu conheces Graziela Kuntsch? Foi uma das artistas do meu recorte curatorial lá no [14:19]. Porque ela fez um vídeo hilário né, ela saiu da Faap até a boca do lixo chama-se Nightshot, com a máquina Nightshot que filma no escuro né, e ela latindo para as pessoas, era um modo de comunicação , ela filmava a reação das pessoas ao latido dela, ela colocou isso no vídeo e eram 4 horas e tanto de vídeo né. É porque eram 4 horas aí tem gente que diz que vai chamar a polícia, tem gente que ri, tem gente que xinga, tem gente que alisa a cabeça dela, tem de tudo. É hilário. Mas assim, é um vídeo muito interessante, e apesar de não ter sido um vídeo original dela é um vídeo a gente imediatamente escolheu esse trabalho muito interessante, mas assim era um trabalho que ela queria que ,com o texto que ela colocou, fosse muito visceral mas assim ele provocou na ente riso, foi por isso que eu escolhi ele. Apesar de não ter sido a ideia original dela, porque ela [15:46-15:50] então muito partidária de alguma coisa mais visceral. Mas como eu disse, quando você vê aquilo mediado pelo aparelho o distanciamento é muito maior, então é [16:08] ver as reações das pessoas, algo que pra ela foi muito visceral pra nós funcionava como comédia de [16:16]. Aí eu falo um pouco sobre isso, eu queria fazer até um texto mais longo, eu fiz, mas teve que ficar mais curtinho., mas eu fiz o texto que foi para o catálogo.

Paloma: Eu anotei aqui umas coisas pare te pedir, eu posso te mandar uma mensagenzinha.

Maria do Carmo: Sim eu posso juntar um material que eu tenho e deixar com você. Aí eu posso deixar aqui mesmo que eu não esteja presente você pega no escaninho.

Paloma: O escaninho é aonde?

Maria do Carmo: Aqui é a coordenação o escaninho é lá no departamento editorial.

Paloma: Mas eu tenho vindo aqui, acho que pelo menos nas duas próximas semanas, duas ou três viu, porque eu to fazendo também uma matéria no CFCH de sociologia.

Maria do Carmo: Com o Paulo? O Paulo é ótimo.

Paloma: É, estou fazendo essa daí com o Paulo e estou gostando bastante. Aí também é bastante teoria né eu também estou nesse processo de muita leitura, tentando conciliar com o final dos trabalhos.

Maria do Carmo: Ele fez sobre Hélio Oiticica né?

Paloma: E ele está orientando a Cristiana no Doutorado né?

Maria do Carmo: Ela já defendeu.

Paloma: Terminou? Mas ele foi orientador né?

Maria do Carmo: É defendeu. Eu sei porque eles me convidaram pra banca, mas eu não tive disponibilidade na época, era uma questão de viagem e tinha que ser naquela data.

Maria do Carmo: Ah sim, eu não falei do período que eu fui curadora...Eu passei 2009 e 2010 eu fui chamada pela Fundaj para assumir as três galerias como curadora.

Paloma: É isso é importante. Não imagina, mas acho que é normal também a gente ir lembrando, porque também como é uma coisa de ir puxando...

Maria do Carmo: É porque é uma coisa importante porque foi assim, na Fundaj ela me chamou para assumir as três galerias porque o Moacir ia fazer um Pós-Doc e ia passar um ano fora e ele era o gestor das galerias, e aí eu iria assumir a gestão da galerias. As três né? Porque tem duas em Casa Forte e uma no Derby. E aí eles tinham um projeto...

Paloma: São duas em Casa Forte?

Maria do Carmo: Sim, a Baobá e a Massangana e a do Derby que é [20:14]. E aí eu passei... era a Isabela Cribari que era a diretora [20:23], e aí eles me chamaram e a universidade aceitou, e eu fui cedida parte do meu tempo, eu não deixei de dar aulas,

mas expediente da tarde eu estava lá, o que é uma loucura. Porque uma coisa é você trabalhar no meio de tarde num trabalho só, e ter outro a tarde é uma loucura. Foi rico né, porque a Fundaj tem recursos e tal, tem mais recursos que aqui porque a universidade aqui, por exemplo, nível Brasil a referencias que [20:59- 21:05...

Paloma: Sério? Uma possibilidade de trabalho que não tem em outros lugares.

Maria do Carmo: Mas assim, as galerias tinham palcos que você abria, então tinha o projeto Trajetórias que eu fiz todos os textos curatoriais de todos os artistas do Trajetórias.

Paloma:: A que demais, você tem todo esse material?

Maria do Carmo: Pois é, é outro tipo. Porque veja, é tipo o Rumos. Você manda o projeto, os projetos são escolhidos por uma comissão aí a gente faz a montagem da exposição e eu faço o texto curatorial.

Paloma: Mas não deixa de ser uma curadoria. Eu não sei, mas eu entendo um pouco a curadoria nesse lugar.

Maria do Carmo: É uma curadoria, assim a proposta é do artista né, ele escolhe o que quer mostrar. Mas é aceito pela curadoria “Isso é bom. Isso é legal” como seleção né.

Paloma: E que dessa forma você também cria uma narrativa né. Aceitando ou não aceitando.

Maria do Carmo: É que assim você discute montagem, você discute o viés do trabalho. Tinha todo um estudo. E foi um período de muita produção textual. Era uma loucura, todo dia eu ia dar aula, todo dia eu ia participar de pós, e essas três galerias tinham programações. Eu cheguei a expor na Fundaj como artista na época de Moacir, mas você como curadora você está à frente de vários processos. E esse material tinha que ficar pronto antes porque tinham vários processos, tinha que [22:47]. Mas foi bom porque até me deu uma agilidade na escrita, que me obrigava a ser ágil porque é daquela história né “ou faz ou faz” (sic), não tem duas opções. E aí eu mandava brasa. Agora eram textos

curtos, eram textos de uma [23:12], mas como eram sempre de três exposições né, quando estava acontecendo alguma coisa eram três textos né.

Paloma: É corrido né. Mas os espaços também era você que acompanhava?

Maria do Carmo: Pois é eu acompanhava tudo. Eu era a gestora da curadoria então eu tinha que estar presente na montagem. Sim foi uma experiência muito boa. Eu tive até ulcera. Porque em 2005 eu tinha comprado um terreno e comecei a juntar dinheiro para construir, porque eu não queria pegar empréstimo com a caixa. Quando eu achei que dava eu disse “ok eu sou arquiteta”, foi em 2009, então eu estava aqui, estava na Fundagem e estava construindo a casa. Eu nunca tinha lidado com a construção civil, você lidar com mestre de obras, é um meio muito viril. Meu terreno era assim... Então teve calculista, de engenharia muito forte, tinha o recorte do terreno. Então era matando um leão por dia. E assim é um meio muito viril entendeu? Você convencer um mestre de obras que tem grandes experiência, e aí ele acha que você não sabe o que está falando. Então mesmo sem querer eu contratei uma arquiteta. Eu discuti muito com ela o projeto, mas quem entrou como projeto foi ela. Ela que deu entrada na prefeitura porque eu não estava mais atuando. Eu fui uma cliente chata, como ela diz. Porque eu era uma cliente que entendia, chegava um corte eu dizia: que não quero esse corte assim quero assim. Mas foi ela que fez o projeto e eu acatei [25:44-25:46]. Mas assim eu contratei uma calculista, arquiteta, então esse bando de homens comandado só por mulheres num meio que é muito viril.

Paloma: Vocês não enlouqueceram?

Maria do Carmo: Eu tive ulcera. E era pra eu ficar dois anos na Fundaj, mas quando eu tive ulcera que foi realmente uma ulcera nervosa, eu não tive a bactéria. Pois é, eu tive realmente um impacto nervoso, aí o médico disse para diminuir o ritmo. Aí eu saí da Fundagem. Era para eu ter ficado 2 anos e eu fiquei 1 ano e ...Porque eu pensei, o meu empregador é a universidade eu estou cedida a Fundagem, então se eu tivesse que sair de alguma coisa era da fundagem. Mas também eu tive um problema na construção porque eu contratei um arquiteto que era ele que contratava os funcionarios e ele se enrolou. E teve também esse...

Maria do Carmo: Mas assim foi um momento muito traumático. Eu mudei. Foi o ano todinho de 2009.

Paloma: Foi rápido até como construção.

Maria do Carmo: Foi. Mas assim foi rolando sempre mais empréstimo no finalzinho da casa que era uma coisa que eu não queria né. Mas já passou. Mas assim parte do fato eu ser mulher contribuiu para esse estresse. De brigar com essas pessoas da construção civil que é um meio muito cruel. Porque assim há hierarquias né. O peão não é nada, e aí basta eu lhe dizer que eu vim descobrir que eles não colocaram tampa da minha caixa d'água, então quando eu estava arrumando, veja, eu tinha que destruir o telhado para saber se tinha tampa na caixa d'água eles construíram a caixa d'água, impermeabilizaram e não colocaram tampa. Aí depois de um ano eu comecei a notar na água saindo alguns resíduos. Aí mandei alguém subir lá em cima, e não tinha tampa. Resto de morcego e eu correndo risco de pegar uma doença...

APÊNDICE C – Entrevista transcrita com Cristiana Tejo

Entrevistada: Cristiana Tejo

Data: 05/07/2019

Duração: 1 hora e 19 minutos

Paloma: Bom, primeiro se você pudesse me falar um pouquinho dos trabalhos dentro da sua trajetória que você acha que são mais importantes, que eu tenho que citar e os referenciais teóricos que você utiliza normalmente em curadoria.

Cristiana: Certo. Nossa... é escolher, fazer um recorte...

Paloma: É, difícil né? Depois eu vou fechando um pouquinho mais.

Cristiana: É engraçado pensar nisso porque é... eu acho que eu tô numa outra fase agora e por tá longe também, né? Tô aí fazendo... ainda tem um projeto que acontece todos os anos mas tô em outro país já faz quase cinco anos. Também entre os dois lugares. Então é... é muito louco olhar para o Brasil né? E eu acho que a minha trajetória de curadora se confunde muito com o contexto brasileiro dos últimos vinte anos, né? Enfim, as oportunidades que eu tive, as questões mesmo de acesso à um pensamento e a uma prática do que seria curadoria eu devo muito as políticas públicas de cultura, né? Eu sempre acho por exemplo que se não tivesse existido o MAMAM no Recife eu não teria sabido possivelmente ou demoraria muito para saber que existia Arte Contemporânea e isso mudou a minha trajetória. Assim como também, várias ações da Fundação Joaquim Nabuco. Então, depois que eu fiz meu doutorado em Sociologia, eu não consigo mais enxergar a minha trajetória de uma maneira que não seja contextual e também entendendo como enfim... Claro que há a agência mas principalmente entendendo essa estrutura que propicia e que às vezes impele que a gente crie agência, né? Crie resposta à isso.

Então, talvez assim, eu acho que olhando para trás, já são dezessete anos atuando como curadora. Eu acho que eu comecei a me sentir curadora, assim, de fato, em 2005, depois

de três anos na Fundação Joaquim Nabuco, quando eu já tinha conseguido na Instituição recursos para conseguir fazer, enfim, minimamente, exposições um pouco mais profissionalizadas com apoio aos artistas. Então, também é uma época que eu comecei a fazer o Rumos Visuais do Itaú. Eu acho que isso para mim também foi uma grande virada. Principalmente porque no Itaú, no Rumos Visuais eu tive a condição de trabalhar com outras curadoras, eram todas mulheres, éramos todas mulheres, é... de contextos muito diferentes e também gerações diferentes. Então, aquilo para mim foi muito importante de criar um diálogo, uma conversa, com outras curadoras e principalmente, claro, a chance de viajar o Brasil, né? Viajar. Eu fiquei responsável por duas regiões, mapeamento de duas regiões, a Centro- Oeste e o Sul. Então... E a minha exposição foi para Belém, então assim, foi para mim um grande, foi uma curadoria no sentido né? Mais stricto sensu mas foi um projeto que mudou a minha maneira de pensar e a... Enfim, e até o entendimento da minha... Do meu trabalho.. Mas eu acho assim... Bom, em 2005 também é o ano que a gente finalmente na Fundação começou a ter recursos e a gente, por questões burocráticas, comecei a entender o que era a burocracia da Fundação Joaquim Nabuco, isso mudou o perfil da seleção pras galerias, é... E eu acho que essa seleção de 2005, de artistas que fizeram... Que a gente chamou Trajetórias foi talvez uma das mais fortes, foi quando começou a ficar eu acho que mais fortalecido o projeto da Instituição, né? O projeto da Fundação. E, deixe-me ver, 2005, nessa altura também foi quando começou o meu projeto, bom, 2005 eu também tava ao mesmo tempo no... desculpe na Torre Malakoff e comecei a implementar um projeto de exposições comissionadas. Enfim, eu convidei cinco artistas, era para ser um artista por... quatro artistas por ano, eu convidei cinco, já pensando no ano seguinte e por conta da burocracia, do dinheiro, da Fundarpe, isso acabou fazendo com que esses cinco primeiros convidados fossem os únicos convidados. Então: a Oriana Duarte, Paulo Meira, Martinho Patrício, José Patrício e Lucia Koch, foram os convidados e era, a intenção era que eles fizessem projetos inéditos, pensando no local. Enfim, nas galerias, nas duas salas da Torre Malakoff. Então assim, não é só um projeto, talvez eu possa pensar um pouco em termos de também projetos mas principalmente épocas assim, né? Eu acho que épocas, eu acho que 2005 eu começo a ter mais claro, enfim, quais eram meus interesses como curadora. Ainda muito, como eu posso dizer, muito voltada para

responder uma demanda institucional, eu não tinha totalmente total liberdade. Havia, na Fundação Joaquim Nabuco já uma, um formato que já tava, e eu acho até que eu aperfeiçoei esse formato, já tava em marcha. Na Torre Malakoff foi, claro, eu tive a condição de pensar um projeto, talvez a Torre Malakof para mim foi muito importante, porque fugia de um formato que já tava colocado. É, e deixe-me ver, 2005, é eu acho que esse é um ano bem importante. Depois eu acho que um outro ano importante foi 2007, quando eu já fui para o Mamam, assumir a direção do Museu, por vários motivos, por essa questão afetiva, que eu tinha comentado, sem o Mamam eu não saberia nem que existiria arte contemporânea e isso me emocionava, pensar assim – Nossa dez anos se passaram desde que eu comecei a me interessar por arte Contemporânea e eu tava, de repente eu já tava a frente dessa Instituição, né? Foi um ano e meio, quer dizer, quase dois anos. Só que eu peguei o final da gestão, do prefeito João Paulo e eu não tinha consciência do que significava final de gestão. É, então mas enfim foi interessante... Desculpe, acho que bati aqui sem querer . Foi interessante porque mesmo assim eu acho que havia no meu caso uma intenção de pensar em algo que fosse além da minha gestão, além das exposições que eu queria fazer. Porque existia uma necessidade do Museu ser reformado, quando eu cheguei na transição, enfim no processo de transição eu tomei conhecimento de vários laudos que apontavam risco de incêndio, a casa ao lado tava quase desabando, então isso tudo me fez ficar, então novamente eu não entendia o que era um final de gestão e fui em busca de recursos para fazer a reforma elétrica do prédio. Então, isso também mobilizou a minha equipe, mobilizou os recursos da, eu até cheguei a desviar, não desviar assim, como se diz, passar recursos que eram de uma exposição para poder virar reforma. Quer dizer, normalmente não se faz isso porque já tem pouco dinheiro para exposições, mas havia uma urgência da gente fazer uma intervenção no prédio. E então eu acho que a minha gestão aconteceu muito mais com o Mamam no pátio, com as exposições que aconteceram, as performances do que propriamente no Museu, porque no final das contas eu só consegui fazer uma exposição curada por mim no Museu principal, né?

Paloma: sim.

Cristiana: E além disso, deixe-me pensar 2007... em 2008. Eu faço um projeto, que esse projeto para mim é importante. Só um minuto, deixa eu só desligar aqui o meu... pronto, meu facebook, porque o povo fica me mandando mensagem e fica entrando aqui. É... eu em 2008 consegui realizar um projeto que eu já vinha pensando desde 2004 que era um encontro de curadores da minha geração. Quando eu pensei nesse projeto em 2004, era muito no sentido de criar interlocução com curadores da minha geração. Eu me sentia isolada no Recife, apesar de ter sempre um diálogo muito interessante, muito bacana com o Moacir dos Anjos, que era um curador que já tava enfim em outro patamar de carreira e de vida também, ele é bem mais velho do que eu. Mas eu senti essa necessidade de discutir, enfim de discutir questões que me perturbavam naquele momento e levei quatro anos para conseguir esses recursos. Então em 2008 mandei esse projeto para a Funarte, consegui esse porte, esse apoio e aconteceu, em 2007 eu mandei o projeto e 2008 aconteceu o primeiro Panorama do Pensamento Emergente. **A intenção era que ele acontecesse a cada dois anos, a cada ano ou a cada dois anos. O encontro apontou essa necessidade de encontros entre curadores, até porque uma coisa que me incomodava era esse caráter meio individualista da curadoria e eu sempre admirava muito a forma como os artistas se articulam e sou muito fã da forma como os artistas colaboram. E eu me questionava o porque da gente não poder colaborar e pensava que talvez o isolamento fosse um dos problemas. Além, claro, depois eu fui entendendo que isso tem a ver com a própria natureza da curadoria ou pelo menos a expectativa que se tem da curadoria, de ser algo autoral, autori..., autoridade, é... de uma assinatura individual.** Então, isso tudo, naquele momento ainda não tava muito claro. Então saímos da, desse encontro com isso muito evidente, que a gente deveria se reunir mais vezes, que isso deveria acontecer mais vezes. É, só que por questões pessoais, familiares, minha mãe faleceu, tive um filho, eu não consegui no ano seguinte fazer o novo encontro, eu também já tava de partida do Museu, eu tinha sido convidada para voltar para a Fundação Joaquim Nabuco com outro cargo, não mais como curadora de Artes Visuais mas como coordenadora geral de, era um nome burocrático, mas enfim de difusão e capacitação e na realidade isso me agradou muito porque uma das coisas que eu tava na altura muito angustiada era esse ritmo de fazer exposições, de fazer... Chegou uma altura que eu já

me sentia uma máquina de fazer exposição e isso me deixava muito angustiada e também por outro lado eu comecei a pensar nisso: - O que exatamente eu gosto de Curadoria? Quer dizer, eu não tive chance nunca de ser assistente de curador, curador adjunto... Eu já comecei sendo curadora sem ter nenhuma noção do que era, a não ser coisas que eu lia, que eu via e tal. Então, aprender na prática tudo isso, foi ótimo mas por outro lado, não me deu margem de erro, não me deu espaço para errar como qualquer pessoa que começa. Claro, eu errei muito na função mas o que eu quero dizer é que eu não tive essa oportunidade de aos poucos ir amadurecendo até chegar num lugar de poder, né? Então, isso... Eu acabei pulando também o salão de arte, o salão de 2004, foi a primeira vez que eu tive recursos para fazer uma exposição, é... Pensar também o projeto, teve pouco espaço de manobra também para pensar o projeto mas pensar uma exposição, um educativo e tal, então isso tudo também foi muito importante. Mas, mesmo assim, não era nada que eu, eu nunca tinha tido oportunidade de pensar de fato o que eu gostava, o que me interessava. Então, então foi isso que me agradou, voltar à Fundação não mais como curadora de exposições mas como curadora de conteúdos, de projetos, de enfim, concursos e debates. Isso para mim foi muito, na época foi uma coisa que me deu uma refrescada assim, sabe?

P: Sei.

Cristiana: De repensar, e também pensando um pouco isso o que que me interessa? O que que é possível ser feito como curadora. E aí passa um tempo, 2011 eu já tava na Fundação, nessa função e aí em 2010 eu fui convidada para fazer o Panorama da Arte Brasileira, claro e isso também é um marco. Porque é um projeto, enfim, muito conceituado. Eu e o Cauê Alves acho que fomos os curadores mais jovens a fazer o panorama da Arte até aquele momento. E eu acho ótimo porque surge muito dessas conversas com o Cauê e com esses colegas de geração, né?

Cristiana: Então eu gostei, foi ali a primeira oportunidade que eu tive de fazer um projeto em dupla. Eu comecei a entender que eu gosto muito de trabalhar em dupla, com outras pessoas. Claro, gosto de trabalhar sozinha também mas aquilo para mim, a experiência foi: Olha, é por aí, vamos realmente trabalhar com outras pessoas. Então, 2011 também,

quando abriu o Panorama, na sequência a coordenação que eu trabalhava na Fundação foi fechada. A fundação tava passando, já fazia um tempo mas uma aceleração de um processo de enxugamento da Instituição e aí eu fui demitida porque eu era cargo de confiança e foi um momento muito bom porque aí eu tive a chance, depois de praticamente dez anos, trabalhando em Instituição Pública, de parar para estudar, de fazer um doutorado, é enfim.... Repensar tudo, né? Repensar tudo. E eu peguei essa oportunidade, entrei no doutorado em sociologia, fui estudar também o campo da curadoria, a Gênese no campo da Curadoria no Brasil, tentei analisar um pouco as condicionantes que permitiram que começasse essa transição de uma ecologia da arte moderna para uma ecologia da arte contemporânea. Também surgiu muito no desejo, na conversa e na minha convivência com Aracy Amaral no Rumos Visuais e ouvir o que ela contava em projetos que ela já tinha feito. Eu ficava impressionada o quanto a gente não sabia da história da curadoria no Brasil.

Cristiana: Então, desde 2005 eu fiquei com aquilo: -Nossa, tem tanta coisa para a gente conhecer e eu acho ótimo que exista, que a gente pesquise artistas visuais, que a gente historicize mas eu sentia a necessidade também... Tanto de conversar com pessoas da minha geração, quanto pensar o que é história no campo que a gente tava começando a atuar. Então, é isso, em 2012 eu comecei a fazer o meu doutorado em sociologia, na UFPE. E mudou, assim, radicalmente, a minha visão sobre várias coisas. Porque a sociologia, e é uma coisa que sempre me interessou, trabalha totalmente a dinâmica e os papéis sociais, ou seja, embaixo da própria história.

Cristiana: E você costuma trazer a sociologia para dentro das suas curadorias? Isso é uma pergunta que eu tinha até colocado porque eu tinha visto uma entrevista no Conversas com Críticos e Curadores, sabe? Um livrinho da Funarte?

Cristiana:: Sim, sim, sim.

Paloma: E aí você fala

Cristiana: Nossa, faz tempo, sim.

Paloma: É . E aí você fala sobre a sociologia, que não dá para dissociar. Como que é? Deixa eu ver. É: Porque não consegue enxergar a arte separada do contexto social e histórico. E aí eu ia te perguntar quais são os discursos que você está tentando criar. Depois da sociologia, dentro da curadoria.

Cristiana: Pois é, interessante. Porque na altura dessa entrevista eu não tinha começado ainda com o meu doutorado, eu já flertava com a sociologia mas o que acontece é que eu, a minha formação foi em jornalismo. A minha graduação foi em jornalismo, meu mestrado foi em comunicação, é Midia e Cultura, mais Cultural Studies, é então e eu comecei a saber que tinha Artes Visuais e isso ser um objeto para mim de interesse, quando eu já tinha dezoito anos. Quer dizer, isso não foi uma coisa natural da minha casa, meu pai era poeta, escritor, todo o interesse dele era cultura popular, cultura nordestina e tal. Então, quando eu viajei com dezoito anos para alemanha, passei três meses na Alemanha e fui mochilar, aquilo, eu entrei em contato com essas obras e eu fiquei totalmente apaixonada sem entender o que era aquilo. Então, quando eu voltei, isso foi 94 para 95. Em 97 eu viajo de novo, eu ganhei uma bolsa para a Alemanha para passar mais dois meses e aí eu já me aproximo mais da Arte Moderna e quando eu volto, um pouco depois, abre o Mamam. Então assim ó: eu acho que a minha própria experiência me fez ter esse entendimento. Quer dizer, que a gente, claro que há predisposições, há interesses que às vezes você dá assim mas o ambiente social é extremamente importante, quer dizer o que que você tem acesso? Que tipo de informação? Que tipo de experiência de vida vai fazer você ter determinado... determinada sensibilidades ou referências e é eu acho que a minha biografia é que me fez já ter essa sensação de que não dá, não existe estética pela estética.

(corte no áudio) 20:22 Bom e nessa altura...e eu acho que foi sempre para mim muito claro, que a gente precisa compreender dessa forma. Eu sempre tive muita dificuldade, talvez por não ser uma nativa da estética ou do ambiente artístico das artes visuais, eu sempre tive muita dificuldade de como se diz? De ter essa crença na arte pela arte. Que

há uma experiência pura. Eu sempre via isso como um discurso, né? Então é isso, acho que os meus interesses sempre passaram por uma arte mais experimental, meio iconoclasta. Eu que a questão também, que a minha experiência, eu cresci em Brasília, eu nasci em Recife mas eu fui com quatro anos para Brasília e depois voltei com quatorze anos para Recife, Então eu sempre me senti fora do lugar, me sinto totalmente pernambucana mas não aquela pernambucana com ranço, então eu sempre me senti assim meio fora da... fora do contexto assim (21:26). Desde os meus colegas de turma, tenho amigos de infância, de adolescência eu sempre me senti meio ali, eu faço parte mas não faço parte. Então isso me fez, me fez ter talvez muitas desconfianças da naturalidade dos discursos que permeavam o mundo artístico no final dos anos 90 e início dos anos 2000. Então, isso talvez, tenha me propiciado essa abertura maior e um interesse maior por um discurso de arte contemporânea que na altura era visto como algo de São Paulo, do exterior, isso era uma coisa que não era pernambucano. Enfim, uma série de coisas que eu fui... eu, no contato com os artistas eu fui entendendo e fui ficando um pouco como se diz? Curiosa. Então assim, é isso, nunca me senti assim pertencente totalmente à uma turma, as panelinhas de Recife. Então, não sei dizer mas eu acho que a minha biografia me leva e claro, a minha formação em comunicação social também. Quer dizer a gente... nós somos emissores de discursos, somos mediadores. Então também nunca vi muita diferença do que eu tava fazendo no jornalismo para a curadoria, no início, claro, depois eu fui afinando melhor esse meu entendimento do que é curadoria. Que é a construção de uma narrativa histórica, curatorial, bababa... mas no final das contas o fato de ter sido jornalista, ter trabalhado nessa tentativa de se fazer claro um discurso que é um discurso especializado para um grande público, isso para mim facilitou muito essa transição para a instituição pública e eu via como a mesma, quase como o mesmo papel de mediação, de difusão de ideias, de esclarecimento também e bom, é isso. Talvez isso tenha sido também uma forma de não entrar em pânico, de assumir uma coisa que eu, assim, não tinha nenhuma noção, assim, fui na cara e na coragem, né? É, mas enfim, a sociologia, quando eu comecei realmente a estudar sociologia, ela me trouxe respostas para muitas angústias que eu senti naquela época, quer dizer antes, né? 2008 quando teve a Bienal de SP e houve a pixação, toda aquela, aquele auê todo dos pixadores. E eu senti um desconforto porque eu não

conseguia adentrar na questão da pixação sem ter um olhar moralista, sem ter...enfim, e eu senti que eu precisava estudar outras coisas, senti que eu precisava ter outros referenciais teóricos, que até então a minha ... o meu interesse era a relação entre periferia e centro, o fato da gente estar no nordeste, sem ser regionalista. Como é que a gente pode fazer a formação de um olhar cosmopolita? Eu tentava me conectar com, por exemplo, uma experiência do Paulo Bruscky, o Bruscky sendo para mim uma espécie de bússola do que poderia ser nós atuantes no campo da arte em Pernambuco, sendo também internacional. Quer dizer, quando eu conheci o Bruscky há 20 anos, eu era jornalista, fui entrevistá-lo, eu vi ali a possibilidade de tá (estar) em Recife e tá no mundo todo. Assim, me conectar. E eu sou bem geração mangue beat, eu adorava Chico Science e todo aquele discurso da antena fincada na lama, aquilo para mim era a metáfora do meu sentimento, com relação ao mundo. Então, o Bruscky foi, o encontro com o Bruscky, talvez até antes de ser curadora porque eu conheci ele em 99, então mudou muito, para mim foi uma ... E ele sempre foi uma espécie de bússola. Olha, é possível. Recife também é isso, né? Então, até 2011, quando eu entro no doutorado em sociologia, e eu senti também, por exemplo o Panorama da Arte para mim foi uma espécie de encerramento de questões, eu depois... Assim, eu terminei ali a exposição, eu disse: eu não tenho mais o que dizer, assim tudo que eu tinha estudado no meu mestrado que era cultural studies, muito Stuart Hall, Spivak, toda essa discussão, é eu sentia que aquilo tinha se esgotado. Não só porque eu sentia que o mundo tava... as questões que tavam emergindo no mundo já iam para outro lugar, quanto eu própria já tinha outras experiências e outros interesses. O fato também de eu ter tido um filho modificou muito a minha observação do que é ser uma profissional mulher com filho. Eu acho que eu só fui entender, sentir mais o que é o patriarcado quando eu tive meu filho. Até então, eu sabia, eu via muito, tanto as críticas que eu recebia, nos jornais, dos artistas, aquilo tudo eu via como uma coisa do lugar que eu ocupava, era um lugar de poder, era uma discussão de arte contemporânea que eu tava, enfim, que eu tava totalmente alinhada. As pessoas da cidade tinham essa reação, mas depois de um tempo, quando eu comecei a ler mais sobre um feminismo mais atual e comecei a entender mais essa questão do patriarcado eu fui vendo o quão na realidade, aquilo tudo,

a forma como eu era julgada tava totalmente permeada por um preconceito sexista, não é? E eu senti na pele isso. Ou seja,...

Paloma: Isso dentro das instituições ou isso de forma geral?

Cristiana: Não, mais fora mas dentro... Dentro não, mas eu digo entre os colegas, entre o mundo da arte. Eu comecei por exemplo, desde que meu filho nasceu, eu disse para mim, até então eu mantinha a minha vida privada totalmente assim, eu não tinha facebook, quer dizer, eu tinha orkut, não eu era... eu tinha essa percepção, não olha a vida privada (gesto com as mãos 27:17), a vida pública e claro, eu tava numa instituição pública e quando meu filho nasceu eu disse: - olha, eu não posso deixar ele, eu amamentava, eu tenho que levar ele comigo. Mas isso não é profissional. Então assim, toda a minha perspectiva do que era para ser uma curadora profissional, o que era ser alguém, né? Sério no trabalho, caiu por terra porque o meu instinto dizia que era outra coisa. Então eu acho que o nascimento do meu filho fez a minha cabeça dar um giro e eu entrei em crise., muito forte. Então, a sociologia para mim foi muito importante porque foi me dando ferramentas para entender, não só as questões do mundo e da arte, que estavam me deixando angustiada, mas também a minha própria existência como profissional. Entender um pouco a sociologia das profissões, entender um pouco que também há essa disputa não é? De posicionamentos e tudo e como a partir do momento que eu tive um filho isso foi sendo usado contra mim, inclusive. E depois comecei a conversar mais e mais com colegas curadoras em vários lugares do mundo e fui entendendo que isso é uma constante no mundo da arte internacional. A maternidade é um tabu, é uma questão séria. Não a paternidade, porque na cabeça de todo mundo não tem problema, a mãe da criança vai cuidar da criança, né? Então eu acho que isso, quando eu chego a entrar em contato com colegas do doutorado que estavam estudando feminismo, entender melhor questão do parto humanizado e uma série de coisas que eu não tinha acesso, não entendia e principalmente encontrar, encontrar uma, como se diz, uma, um outro referencial teórico que se conecte com o cultural studies e que me chocou por eu não conhecer que é os estudos decoloniais, pós- coloniais e principalmente o Boaventura de Sousa Santos. É, eu tive uma chance numa disciplina de ler o Boaventura

e eu fiquei assim chocada porque eram todas essas conversas e assuntos que me interessavam mas trazendo para uma discussão em português. Ou seja, numa colonialidade em português, e não em inglês e não em francês. Ou seja, era essa a literatura que eu tinha acesso. Então eu conversando com o meu professor que depois virou meu orientador, comprimentei e disse olha é impressionante esse autor e ele disse ele vive aí, ele veio aqui várias vezes no departamento de sociologia e tal. E eu fui me dando conta que esse homem tava no Brasil há muito tempo no Fórum Social Mundial, em Porto Alegre, aí eu disse mas porque que eu nunca ouvi falar desse homem? Então, assim novamente eu já vinha nessa onda de auto-questionamento e tal e eu fui entendendo que o fato de eu não conhecer não era ignorância minha apenas, era uma blindagem do próprio campo da curadoria. Aquela questão da decolonialidade e pós-colonialidade tava colocada já em alguns lugares mas não no Brasil, não no Brasil. Então eu comecei a ler o Boaventura, eu comecei a ler outros autores como Mignolo, Walter D. Mignolo e principalmente o Aníbal Quijano e aquilo assim fez “pum”, abriu a minha cabeça e eu fiquei enlouquecida. Só que eu tinha que fazer minha tese e o meu referencial teórico era Bourdieu, era campo da arte não era pós-coloniais.

Paloma: é, eu ia te perguntar. Porque você fala do campo da arte, da autonomia do campo da arte no doutorado e eu ia perguntar se você sente essa autonomia na prática. O que que você sente?

Cristiana: Então, o que eu acho é engraçado. Porque assim o campo, estudar mais a fundo tanto o Bourdieu quanto alguns autores como a Natalie Heinich que traz uma, inclusive ela tem um livro sobre o Harald Szeeman, né? Um caso singular é o nome do livro. Mas eu lendo a Natalie, o Norbert Elias, outras fontes referenciais, eu fui entendendo muito essa questão da genialidade, ou ah esse curador, esse artista genial, isso são construções também, são... é acesso à um discurso, à uma predisposição individual. Então, o que é chamado de sociologia da individualidade também me interessou, isso, Nathalie Heinich, o Norbert Elias e tem também a sociologia das profissões também. Entender como é que um campo profissional surge. Quer dizer, como é que, se a gente pensar do ponto de vista extritamente, como se diz? Teórico, o

campo da curadoria não seria, principalmente no Brasil e em muitos lugares do mundo, um campo profissional *ipsis litris*. Porque precisa ter regulação, precisa ter uma série de coisas mas eu encontrei um autor, chamado Andrew Abbott, que traz isso de um aspecto menos....

Paloma: Como?

Cristiana: Abbott, eu acho que o primeiro nome é Andrew Abbott.

Paloma: Depois eu procuro.

Cristiana: Eu esqueci até, dois anos depois e eu tô sequelada ainda da tese, e eu ainda tô totalmente sequelada da tese.

Paloma: Eu imagino.

Cristiana: Mas é isso, depois eu vou lembrar. São... E isso me ajudou muito a entender essa, esse balé, na realidade é um grande balé, entre indivíduo e sociedade, entre ideias que tão naquele momento e insights individuais, não é? Então, isso tudo... E aí, isso tudo também foi me ajudando a compreender os meus limites, a minha atuação, e bom é isso. Eu comecei a trazer... Principalmente o que é importante, para mim, entender como tudo é político. Na realidade para mim isso foi a grande questão. Fazer arte é um ato político mas também ser mãe é um ato político e não há essa diferenciação, para mim ficou cada vez mais evidente que não tem que ter, que existir.. Então, é isso de 2012 para cá já são sete anos, é eu acho que as crises continuam porque eu sinto que o mundo está em crise, não é? Esse mundo inclusive da arte que a gente conhecia no Brasil, é... não existe mais. Assim, já é uma outra coisa. Então, essa crise que eu sinto em especial, de uma maneira individual é também reflexo do que acontece no mundo. Né? Então assim, ontem eu fui assistir aquele, o documentário, democracia em vertigem e tava lá o Caetano Veloso e tava lá cheio de brasileiro, portugueses e brasileiros que tão aqui exilados como eu e tal e aí vem sabe aquele.... Emerge essa certeza que no campo da

arte que foi construído, que não foi construído mas foi é... desenvolvido nos últimos anos, nos últimos quinze, vinte anos, esse campo não existe mais. Quer dizer... as instituições estão sendo desmobilizadas. Ou seja, toda essa estrutura que deu à condição da gente no Recife criar um sistema mais profissional, no sentido de que o fator amizade, o fator família, é sei lá, meu pai é rico, meu pai é senador, logo eu tenho acesso ao dinheiro, logo... Isso tudo mobilizou uma outra categoria, uma outra forma de trabalhar. Então, eu vejo dessa forma, é isso que tá em declínio e é claro que eu vou me sentir em declínio também porque até então a minha maneira de atuação baseou-se muito na questão da política cultural, de ajudar a desenvolver política cultural mas também usufruir dessa política cultural, né? Porque enfim, eu sou classe média, não sou rica, não dependo de ninguém, não tenho acesso ao mercado de arte, tô em outro lugar... Então, o fato de não ter mais tanta coisa acontecendo, isso influencia também inclusive na minha capacidade de propor coisas, de fazer coisas e blablabla. Então é isso, eu acho que é um processo de auto-reflexão, de auto-crítica, de entender melhor esse passado recente, não só meu mas de Recife, do campo da arte do Recife. Então, falar de autonomia também, voltando para a sua pergunta, falar de autonomia, não existe uma autonomia completa. Por isso eu gosto muito do Abbott porque ele vai comentando que ... e não só ele mas também o próprio Bourdieu, a sociologia vai dizer são campos de inter-dependência. Na realidade somos todos inter-dependentes. O que me chamava atenção é porque surge então uma profissão como a curadoria ou uma prática como a curadoria no Brasil e que se eu não fosse buscar as referências estrangeiras, porque isso era uma coisa que eu sentia muita falta, quando eu comecei a fazer projetos... Nossa, eu acabei esquecendo do projeto Made in Mirrors, desculpa talvez depois eu tenha que responder dos projetos porque meu deus é tanta coisa... É o Made in Mirrors, enfim o Made in Mirrors me fez entender essa condição de trabalhar de uma maneira constante na Holanda, na China, Egito, aquilo foi fantástico, não sei como que eu consegui esquecer isso mas enfim... E era engraçado porque com esse contato com colegas estrangeiros isso ia ficando cada vez mais evidente, como é diferente, como é... Quando a gente fala curadoria parece que é uma coisa só e não é. Por mais que estejamos em contato, que estejamos em contato ou fazendo trocas e tudo, as condicionantes de cada lugar fazem toda a diferença. Quer dizer, eu me lembro quando eu tive em 2007 em amsterdam, quer dizer

fui a Holanda à convite da Mondrian Foundation, visitei várias cidades e eu me lembro de ficar chocada de ver assim curador que não era do museu, era de um espaço de arte com dois, três anos para fazer uma exposição. A pessoa tava trabalhando não sei quantos anos para fazer uma exposição. Eu olhava aquilo e falava: Gente, isso é um sonho!

Paloma: Como?

Cristiana: Não existe isso, eu ficava pensando: - Cara, nem a Bienal de São Paulo, o curador tem três anos para fazer uma exposição, você tem no máximo, no máximo dois e geralmente é um ano e meio. Então, assim eu ficava impressionada com as diferenças sabe? E eu disse: -Olha, eu acho que são mundos muito dispares mas estamos interconectados, né? Quer dizer, estamos aqui conversando e tudo mais, mas a minha realidade profissional é totalmente diferente da sua, e da dele e da dela e tal. Mas enfim, é... eu creio que tá tudo interdependente, interligado mas sim nós temos questões que são próprias e eu queria saber o que que era o que que tinha de singular no Brasil, o que tinha, que forças, que situações históricas e sociais-econômicas tavam ali colocadas para a gente, enfim, para essas modificações. Então eu tava cansada de ver, também por outra coisa, por conta dessa minha leitura, do cultural studies e tal eu tinha essa... sempre é uma questão de geopolítica, sempre fui interessada em questões de geopolítica então eu tava cansada de ler os livros de curadoria que eram lançados lá na Holanda, na Alemanha, na Inglaterra, nos Estados Unidos, e aquela coisa que eu dizia: Cara, não é a nossa realidade. Sabe, por mais que...

Paloma: Completamente diferente...

Cristiana: Cara, é totalmente diferente e esse olhar totalmente eurocêntrico pra sabe?: Ah o Harald Szeeman que faz, transforma isso em forma, ali é o grau zero da curadoria independente e tal.. e eu ficava: Tá, mas aí o Frederico Morais fez o apo... sei lá, o Arte no aterro em 68, um pouco antes do AI-5, a gente tava numa ditadura, numa época péssima, outras coisas tavam acontecendo. O Walter Zanini tava ... então assim, era

essa a minha intenção sabe? Desviar um pouco e tentar entender minimamente esse nosso território, nosso terreno. Então, eu acho que no final das contas quando eu olho para trás, eu acho que as questões sempre foram as mesmas... é...Primeiro, continuar no nordeste como lugar de resistência, como statement, pensar o mundo a partir do nordeste mas não de uma forma regionalista. E eu acho que nesse momento que eu tô em Portugal, eu continuo pensando a partir de Pernambuco, principalmente, cada vez mais a partir de Pernambuco, é... Por mais que eu esteja pensando em outros lugares também.

Paloma: é, eu ia te perguntar como que é essa sua mudança para Portugal. Como que foi isso? Dentro do seu fazer curatorial. Pensando num eixo decolonial.

Cristiana: é, interessante, é... Bom, depois da Fundação eu comecei um espaço independente, chamado Fonte e foi um momento muito importante porque era isso, eu tentei pensar naquele momento. Eu queria sair de um cinismo que eu sentia dessa prática profissional, que assim, quando você vai entrando muito numa rotina de trabalho você vai ficando mecanizada, eu me sentia mecanizada, eu me sentia cansada das minhas próprias respostas, sabe? Eu não... Então eu comecei a pensar em 2000 e... antes de acabar a Fundação, enfim, antes de fechar a coordenação eu tava pensando como que eu poderia voltar a ter espanto pela vida, pelas coisas do mundo da arte, eu tava sentindo tudo muito previsível e aí pensei... bom, surgiu esse apartamento lá no Edifício Pernambuco, era um apartamento de 300m², era maravilhoso, eu tinha uns móveis de uma residência que aconteceu do Made in Mirrors, tava guardado num guarda-volumes, eu tinha uma casa toda montada e aí consegui esse espaço e tinha, tava conversando com umas alunas de artes plásticas do bacharelado da AESO, que tavam querendo continuar a estudar e tudo. Então eu disse, olha vamos tentar fazer alguma coisa juntas e éramos oito mulheres, então a gente fez a reforma, uma pequena reforma no apartamento e fomos construir o que é que seria aquilo ali, Para mim, seria muito fácil chegar, com toda a minha rede de contatos e pum instalar uma coisa mas diante das leituras que eu tinha feito, não é? Do Boaventura, Quijano e o Paulo Freire, e eu ficava: Como é que eu posso assim fazer algo mais orgânico? Sabe? Menos

formatado. Foi por aí. Bom, 2014 eu viajei várias vezes e tal mas meu companheiro ficou com vontade de passar um ano fora. Enfim, ele veio à Portugal para um trabalho e voltou assim: A gente tem que passar um tempo em Portugal e eu, eu... já há muitos anos ele queria sair do Recife, muitos anos, ele não gostava, não queria e eu fiquei insistindo que é muito mais interessante a gente tá em Recife do que tá em SP, num lugar, porque assim, a gente pode trabalhar nesses lugares mas eu gosto de... não sei, eu sinto que há uma potência quando você tá na periferia. Então, eu já não tinha mais como dizer para ele porque já não tinha mais nenhum motivo para ficar em Recife, no sentido de ficar o tempo todo e aí eu topei, vamos então passar um ano em Portugal, então nós viemos, uma viagem de última hora. Viajamos dia 31 de dezembro de 2014, chegamos aqui em primeiro de janeiro de 2015, vimos a posse da Dilma, já aqui em Portugal. E tudo começou a acontecer a partir da posse da Dilma, a partir desse movimento de golpe começou a acontecer e ao mesmo tempo a gente começou a gostar do estilo de vida daqui e decidimos ficar mais um tempo e era isso, fomos ficando. E aí durante esse ano fiquei administrando com as meninas, mesmo de longe, o espaço Fonte, e a cada três, quatro meses eu ia à Recife e foi quando começou a crise, essa conversa da crise e a gente achou melhor fechar o espaço porque, enfim, eu já tinha decidido ficar, nós já tínhamos decidido ficar mais tempo aqui e não fazia sentido entrar numa crise e a gente ficar então, pronto. E eu tinha que terminar o doutorado e eu não ia ter pique de ficar trabalhando assim, de longe e aí bom, a gente fechou. Então, é isso, na realidade não foi uma decisão, não foi uma escolha no sentido, ahh estrategicamente queremos ir pra tal lugar, tem sido, na realidade é um processo de imigração, não foi uma decisão tomada mas tem sido imigrando, nós estamos imigrando, já vai fazer quase cinco anos mas eu ainda me sinto em estado de imigração porque não foi... não foi uma coisa estudada e pensada..

Paloma: Você tem sentido que tem influenciado, que esse deslocamento tem influenciado na sua prática?

Cristiana: Sim, Para mim, então para mim... Engraçado, se você me perguntasse a alguns anos atrás eu ia dizer vários países menos Portugal, eu tinha uma relação muito

conflituosa com Portugal porque tive aqui, numa das vezes que eu passei um tempo na Europa e foi muito ruim a minha experiência em Portugal em 1997, foi péssima, eu tinha 20 anos, 21 e isso também me intrigou muito para estudar um pouco mais história porque que tinha esse amor e ódio entre os países, essa ignorância, essa coisa toda. Então, não era um lugar, mas justamente chegando aqui... O fato de eu me espantar com várias coisas em comum com a África, outros países que falam português, o Brasil... eu comecei a entender que esse... o meu desconforto é na realidade um grande laboratório. Quer dizer, o que eu sinto aqui, com relação ao racismo, totalmente a falta de autocrítica nacional, sobre o que foi a colonialidade portuguesa ou o que ainda é.. Porque no Brasil nada mais é... a gente vivencia ainda hoje tudo que tá plantado, né? Então a base é muito sólida, do racismo e do colonialismo. Então, é isso, para mim foi ficando interessante e novamente eu prefiro tá aqui do que tá em Londres, apesar de eu amar Londres, Londres por muitos anos foi a minha cidade favorita mas eu gosto de tá aqui, eu gosto de tá aqui, eu gosto de tá num lugar que é mais low-profile, que a gente tem mais tempo, de adentrar as experiências e que tem coisas pra serem feitas né? Mas não é um país fácil, então em vários momentos eu fico assim totalmente (?? 47:15) porque já deu a experiência, (??), o mundo é pequeno, é um país pequeno, o mundo de arte é pequeno, é tudo numa escala que a gente não tá acostumado, sabe? Mas enfim, mas eu entendi que eu tenho que tá ente Brasil e Portugal, essa foi... têm sido uma escolha ainda. Ficar entre os dois países e principalmente (?? 47:37) eu agora tô tentando justamente sobre essas relações de colonialidade entre Brasil e Portugal, e países de língua, desculpa África e língua portuguesa e outros lugares, e o trânsito e a inter. Como é que se diz? A inter-alimentação entre esses países, no mundo da... eu tô falando do ponto de vista das Artes Visuais...

Paloma: Tá...

Cristiana: mas enfim é um processo. Eu acho que isso tem deslocado de fato o meu enfoque, para essa relação que novamente eu comecei a entender que o fato da gente não olhar muito para Portugal significa a gente totalmente rechaçar, isso é sinal, sim de uma relação colonial e é isso, eu tô tentando fazer e até vendo o fluxo que sempre foi

permanente entre Brasil e Portugal, mas no mundo da arte a gente vai estudar mais a presença dos italianos do que dos portugueses ou dos africanos e isso também faz parte do (gesto com a mão indicando o todo 48:40) da mentalidade colonial. Então é um pouco isso, isso tem alterado bastante a minha.. o meu foco, e eu acho que tem tudo a ver com o que tá acontecendo no Brasil também, a discussão do feminismo negro, é né? Eu acho concomitante, assim, meu interesse de vir para cá e ao mesmo tempo o Brasil, eu fico feliz de ter cada vez mais material. Cada vez que eu vou ao Brasil eu trago livros e livros e livros, tem muita publicação sobre escravatura, escravidão, sobre racismo, isso tem sido um grande aprendizado.

Paloma: Sim

Cristiana: Entender também o meu lugar de privilégio como mulher branca do nordeste, entre outras coisas, né?

Paloma: Sim. Você tá com uma pesquisa agora ligada a artista e educação radical na América Latina, né? Eu ia pedir para você falar um pouquinho. Sobre mulheres também, né?

Cristiana: Sim. Exato. Então, essa pesquisa não... é uma pesquisa que foi iniciada por uma pesquisadora que mora aqui, uma italiana chamada Giulia Lamone e é uma pesquisadora muito interessante, pesquisa artistas mulheres do Brasil, América Latina, esse é o foco da pesquisa dela há mais de dez anos e então essa é uma pesquisa que surge do espectro de pesquisa da Giulia. E eu enfim, diante da minha experiência no Brasil e na América do Sul, principalmente, América Latina e meu interesse também por educação e nossas... a gente tem muitos interesses em comum. Enfim, eu fui chamada para concorrer à uma bolsa da... para participar do projeto e foi aceita, então agora esse projeto já.. enfim, somos eu, a Giulia Lamone e Margarida Brtio Alves. A Margarida é vice-presidente do Instituto de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, que é esse Instituto que eu tô ligada como investigadora associada, membro integrado e ... Então para mim é fantástico porque esse período é o período também da minha tese, não

é? Apesar de eu não ter estudado as mulheres, um dos meus estudos foi sobre a Aracy Amaral, curadora mulher, crítica mulher e isso tudo para mim no processo de doutorado foi ficando claro mas não era o meu referencial teórico e a questão da educação me interessa bastante porque na Fundação Joaquim Nabuco eu iniciei o departamento educativo, comecei a criar junto com os estagiários, enfim... Depois eu fundei um Bacharelado de Artes Plásticas na AESO, então assim, a questão de entender o que é educação, quais são, como é que se diz? Quais são as práticas? Isso tudo me interessa já há 15, 16 anos então não é totalmente novo. Mas esse projeto é como se fosse a convergência de vários interesses ao mesmo tempo. Quer dizer, esse meu... cada vez mais esse olhar para a questão do feminismo, a presença das mulheres, essa auto, também, essa auto-análise do meu papel. Como mulher, curadora mulher e aí vai.. Então esse projeto é muito rico, a gente tem notado que é um projeto para muito mais tempo do que tava previsto inicialmente, o escopo dele é muito mais amplo. Há uma grande invisibilidade dessa questão, não só para as artistas mulheres mas também principalmente na historiografia da arte sobre os processos de transmissão e de construção de conhecimento. Então a gente entendeu, já vai fazer quase um ano que a gente tá com o projeto, que há uma espécie de ponto-cego. Sabe? Então essa junção entre artista mulher, história da arte e pedagogia. Não existe, quer dizer, a gente chega pra pesquisar por exemplo, até artistas mulheres que já tem bastante literatura sobre elas, como a Ana Bella Gueigger, é muito pouca a literatura sobre a prática dela como educadora, como.... E principalmente a gente tá interessada em ver quando essa prática pedagógica retroalimenta a prática artística, não é só assim eu vou lá e dou a minha aula e tudo, é naqueles casos em que alguma coisa, inclusive não dá para diferenciar uma coisa da outra. Então a gente entendeu que é um trabalho maior do que o que a gente tinha se proposto que eram estudos de caso, a gente tá diante de uma tarefa e de uma... As pessoas tão nessa expectativa que a gente faça uma espécie de livro, de mapeamento extensivo dessa presença, dessa... e talvez a gente vá fazer isso de fato. Esse material todo que a gente tá regimentando, fazer uma coisa mais ampla e depois os estudos de caso. Então é.. estamos agora em busca de outros fundos, outros editais porque essa pesquisa é financiada pela Fundação de Ciência e Tecnologia de Portugal e então assim a gente precisa de outros recursos e não estava previsto livro, exposição

mas a gente entendeu que isso é naturalmente um desenvolvimento da pesquisa, né? E aí tem sido muito bom porque nós três temos perspectivas diferentes, até geográficas, de vida, de formação também mas são complementares, não é? Eu trago muito esse questionamento de quem vem da América Latina, inclusive desafiando um pouco essas epistemologias que fundamentam o olhar historiográfico da arte. A Giulia por sua vez, o trabalho dela é totalmente voltado para uma historiografia feminista e a Margarida tem um olhar, ela é arquiteta de formação, mas um olhar que também questiona as narrativas historiográficas mas desde Portugal, ou seja, ela é Portuguesa, então é isso, a gente tem se visto como uma espécie de coletivo de investigadoras **e a gente tem tentado trazer para a nossa realidade os questionamentos que o feminismo e o pós-colonialismo trazem, para, isso quer dizer, para mim cada vez mais importa mas para elas também de formas individuais. Nós trazemos essa angústia desses discursos serem só discursos instrumentalizados por uma prática que no final não é nem feminista nem anti-colonial, nem pós-colonial nem decolonial.** Então, é um pouco isso, a gente tá até alterando um pouco os pressupostos do projeto diante da nossa auto-crítica e de defrontarmos também com cenas tão distintas, como Argentina, Chile e Brasil, que são os países que a gente (visitou) até agora. Quer dizer totalmente diferente, a cronologia é diferente, o meio de arte é diferente, cada meio responde de uma maneira totalmente diferente às ditaduras, né? Então isso tudo é a parte mais gostosa da pesquisa, quando a gente tá diante da coisa viva, né? E não só o que a gente imagina dentro de uma caixa, então eu acho... eu vejo como.. para mim é engraçado porque eu tenho vários interesses ao mesmo tempo hoje em dia, e eu tô cada vez mais tranquila em relação a esses múltiplos interesses que eu tenho e que no final eu vejo que não são tão diferentes assim, não é? Quer dizer, eu acho que questionar a geopolítica, questionar o patriarcado, tudo isso a gente, isso pode ser desmembrado de várias formas. Inclusive, por exemplo, na minha tentativa de deslocar um pouco uma historiografia da curadoria para o Brasil. Ou seja, agora eu tô pegando mais material, curadoras mulheres, críticas mulheres e isso me intrigou na minha tese mas também coisas interligadas na América do Sul, né? Que a gente acaba conhecendo pouco. Se você não tem 70, 80 anos não vai lembrar quem foi Romero Brescio (?) ou Juan Acha ou não sei... Então assim, eu tô tentando também, não encerrou totalmente, a minha tese não tá totalmente encerrada

totalmente, já tô trazendo mais material mas também a coisa da educação mas também a questão entre Brasil e Portugal. Então assim, eu também tenho várias outras gavetas e o fato de eu tá agora na academia com mais presença na academia, não me impede de pensar curatorially, até porque eu tenho um vício, que isso tá tudo interligado, a curadoria interliga. Então é isso, desse projeto também vai vir uma exposição, não tava previsto isso, mas quando eu entrei no projeto..

Paloma: Esse que você tá fazendo agora.

Cristiana: Exatamente, não gente tem que ter uma exposição disso, isso tem que circular em outros circuitos também, não só na academia, não só... Então, é um pouco isso, eu vejo que as coisas vão se reorganizando, sabe? Vão se reconfigurando.

Paloma: No começo da minha pesquisa eu comecei a ver que Recife tem uma quantidade significativa, comparativo aos outros estados, de curadoras mulheres. Eu ia perguntar o que que você acha disso. Porque para mim, me intrigava um pouco sabe?

Cristiana: Não, total, total. Sim, e é engraçado..

Paloma: E fora do eixo Rio, sudeste, SP. Enfim...

Cristiana: (58:04) Eu acho engraçado assim porque isso é uma coisa que eu sempre observei e eu nunca vi ninguém fazer uma matéria sobre isso, nem o fato de que além de serem mulheres. Recife, talvez, tirando o Rio e São Paulo, qual é a outra cidade e o outro estado do Brasil que tem um número tão grande de curadores nacionais? Entende?

Paloma: Sim.

Cristiana: Então, é isso, é isso que eu chamo de escola do Recife, de Escola de Curadoria do Recife. Isso não é só em relação aos curadores mas também aos artistas, isso tem tudo a ver com o que aconteceu, em termos institucionais nos últimos vinte anos

na cidade . E aí quando eu falo de mim, de como eu cheguei, vi o MAMAM, vi Arte contemporânea no MAMAM e aquilo foi... e eu também me lembro muito claramente da primeira vez que eu encontrei Julia Rebouças, que eu encontrei Ana Maria Maia, Clarissa Diniz, eu lembro tudo disso, não é? Então para mim eu não consigo naturalizar. Elas não estavam sempre lá, quer dizer a gente começou a estar lá porque várias coisas estavam acontecendo no Recife. Sem o Recife não teria, sem o Recife da seguinte forma, se você olhar uma outra geração de curadores, críticos que eram nordestinos, eles tinham que sair do nordeste para poder fazer uma carreira. Paulo Sergio Duarte é paraibano, Mario Pedrosa é pernambucano, é deixa eu pensar... Mario Schenberg era pernambucano, é... como que era o nome dele? Roberto Pontual era pernambucano. Não havia até 2000 uma, o eixo tava totalmente ali Rio-SP, não havia um ambiente nem de formação, nem de profissionalização, nem de inserção. Quer dizer, não é a toa, por exemplo, se não tivesse acontecido tantos projetos no Recife, tantas pessoas tivessem passado pelo Recife, com certeza Clarissa Diniz com certeza nunca ia conhecer por exemplo Paulo Herkenhoff, jamais iria ter acesso a varios discursos de curadoria que tavam acontecendo, que tava sendo permeado em Recife. Julia Rebouças tão pouco Ana Maria Maia muito menos. Ou seja, o que tava acontecendo, como eu também tive acesso à escola, todos nós estudamos numa grande escola que eram os eventos e as pessoas que estavam passando por Recife. Então, eu acho que esse ambiente gerou algo único no Brasil e não tem a ver só com: Ah é porque tem muita gente inteligente no Recife, não é isso, é um ambiente propício e políticas voltadas para a solidificação do meio de arte interessante, robusto, fora do Rio-SP. Até que chegou o momento em que elas tiveram que migrar, até porque era uma geração mais jovem.

E quando elas começaram a sair foi quando começou a desaparecer o SPA das Artes, o dinheiro começou a escassear, então... Foram para SP e Rio, não é? Talvez se Recife tivesse nesse passo das coisas, ao invés de estancar e diminuir e desmembrar, desmobilizar, tivesse ampliado, elas teriam espaço também para trabalhar. Tanto é, que todas elas começaram com projetos em Recife, com dinheiro de Pernambuco. Não, é? A Tatuí da Clarissa, o dois pontos da Ana Maria e da Julia. Quer dizer, isso tudo era dinheiro de Recife, de Pernambuco, então não é dinheiro privado, é dinheiro público. Então eu acho que da mesma forma que a gente fica, nossa porque que os principais

filmes tão saindo de Pernambuco? É um lugar que só tem gênio? Não! É uma política cultural de mais de vinte anos que tava em marcha, é o resultado. Quer dizer, é muito interessante. Como a discussão em SP e Rio é sempre sobre SP e Rio eu nunca vi uma matéria sobre isso, essa grande escola.... Só um minutinho, deixa eu só avisar aqui uma coisa... Que daqui a pouco eu vou ter que ir para um café com um artista que tá por aqui, perai, só um minutinho.

Cristiana: Eu nunca vejo essa conversa, da mesma maneira que eu fico pensando, e também as pessoas não questionam, é o fato de a gente ter hoje, a gente sempre teve artistas importantes em Pernambuco, super importantes da Arte Moderna, desculpe, da arte moderna, da arte contemporânea mais histórica. Isso sempre ocorreu mas nunca eu acho a gente teve uma geração que se internacionalizou de uma forma tão forte, como é a geração da Barbara Wagner, do Jonathas de Andrade, que também é fruto desse momento do Recife, né? Quer dizer, ou o próprio Cristiano Lenhardt que não é pernambucano mas que chegou em Pernambuco por conta de uma bolsa. Quer dizer, por causa do SPA das Artes fazer uma performance, depois aplicou para uma bolsa do salão, entra na bolsa do salão, e vai para Recife. Quer dizer, então a gente precisa se questionar, as pessoas não veem, novamente, como diz o Norbert Elias, num livro que eu acho maravilhoso, A Sociologia de um gênio, sobre Mozart, quer dizer não existe gênio, existe um ambiente propício, existem condicionantes, inclusive de acesso ao poder, há códigos, que são códigos hegemônicos e a partir daí você fica alfabetizado naquela língua e você tem acesso direto aos interlocutores que vão lhe dar acesso à instâncias de poder. E foi isso que aconteceu no Recife. Basta você olhar, ninguém ali, os dois saíram da Universidade Federal, do curso de Artes Plásticas, desculpa do curso de Comunicação Social, um de Publicidade o outro de jornalismo, como eu também sai de jornalismo, Moacyr saiu de economia, quer dizer é isso não tínhamos história da arte em Pernambuco, agora tem, enfim agora vocês tem o mestrado, não sabia nem que era possível. E foram esses postos de trabalho, foram esses projetos que foram dando essa configura... Primeiro que você entrando em contato, existe isso, depois que é possível fazer isso e depois a gente começa a fazer isso. Né? Então, eu acho que é por aí... Agora o fato de serem mulheres é interessante porque eu lembro que tinha assim, alguns

homens que se interessavam um pouco pela prática, não é? Pela prática, mas é que as mulheres, essas mulheres tinham mais ambição talvez, eu acho que encontraram no discurso crítico um espaço de atuação, um espaço de inserção, um espaço possível. Não sei, não sei se a minha presença também ajudou, não sei, ver uma mulher. No meu caso eu não tinha nenhuma referência de mulheres curadoras mas como eu te disse foi fantástico ir para , como eu te disse, por isso foi fantástico ir para o Rumos e conhecer a Lisette Lagnado, Aracy Amaral, a Marisa Mokazel e a Luisa Duarte, aquilo de entender, principalmente aquele contato com as duas curadoras mais velhas que eram mães... Foi esse contato que me incentivou a ter um filho, por exemplo, porque eu achava que não encontrava. Eu não via, isso não era discutido, eu não via as curadoras com os seus filhos, nem sabia se elas tinham filhos ou não. Foi essa intimidade que o projeto proporcionou que eu pude conversar e pensar na possibilidade.. ah, sim, é possível você ter as duas coisas, né? Então, enfim, não sei se eu te respondi...

Paloma: respondeu sim...

Cristiana: é, interessante. Do ponto de vista feminista eu não sei dizer. Porque eu não me lembro porque eram mais mulheres interessadas.. Ah também tinha a Ana Luisa Lima, ali na Tatuí tudo. Havia mais mulheres interessadas nessa questão da crítica do que homens naquele momento.

Paloma: E você acha que o Panorama ajudou também a formar esse interesse?

Cristiana: Eu acho que...

Paloma: Fazendo um balanço agora...

Cristiana: Então, eu acho que já existia um interesse porque o que acontece? A curadoria com o início do trabalho do Moacir em 98, por aí, 99 aí ele foi... Foi muito rápida a trajetória dele, enfim, daqui a pouco ele já tava no Rumos Visuais 1999, já tava... enfim... E começou, tava a frente da Fundação Joaquim Nabuco, depois foi para o

MAMAM, aquela coisa toda, depois eu fui para o Mamam e aí a nossa entrada desestabilizou um arranjo que existia no mundo da arte de Pernambuco que era muito centrado nas amizades, né? Assim, eu sou seu amigo, você é secretário de cultura. Então você me dá dinheiro, ou então se fazia exposição num restaurante ou então, assim... Havia muita reação também à nossa presença, o discurso que a gente trazia, a questão da Arte Contemporânea. Havia uma grande reação negativa, e aí de repente eu me lembro que, inclusive num SPA, não sei se foi no SPA 2003, SPA das Artes 2003 ou 2004 que fizeram, a própria Clarissa com um grupo, não sei se foi ela, acho que sim. Como se fosse uma espécie de igreja, uma capelinha (gesto com as mãos) com dois santos, uma foto do Moacir e uma minha, os santos curadores, uma espécie de como se diz, a crítica era assim: Havia toda essa liturgia em respeito à essas duas imagens, essas duas figuras, pareciam dois deuses, alguma coisa assim.. Então eu acho que o fato de existir essa presença, esse novo agente – Que porra é essa de curador? Porque quem é essa pessoa? O que eles fazem? Eles tão mandando em tudo, não é? Só vem artista de fora... E o nosso mercado aqui? Um equilíbrio digamos do campo da arte, isso chamou a atenção, né? Então havia uma grande aposta dos artistas também porque eu acho que a emergência, principalmente da Tatuí era... foi uma emergência muito voltada a se contrapor ao que a gente tava fazendo nas Instituições, como se fosse uma voz de parte dos artistas que era voltada com a tal da arte contemporânea ou com... Enfim esses discursos de organização, normatização da arte a partir de códigos que não eram extritamente locais e tal. E há uma outra tática há dois pontos, da Ana Maria Maia e da Julia Rebouças que tinha um aspecto menos de reação e mais de proposição e de interlocução com esse campo hegemônico, né? Então eu acho que esse discurso crítico veio muito como resposta a essa nova ordem do estado. No caso da Julia e da Ana Maria, elas vinham do Jornalismo. Então fazer um blog e escrever era uma coisa quase que natural para elas ali. E a Clarissa pelo que eu soube, enfim na época ela chegou a falar, ela sempre quis ser crítica de arte, morou muitos anos fora do Brasil, enfim, foi alfabetizada no exterior, morou muito tempo fora. Quer dizer, de todos da geração dela ela era a que tinha tido uma socialização num lugar onde existe história da Arte, onde existe museu, onde existem universidades, uma coisa em que tudo isso tá muito solidificado, não é? O restante ali não. Mas ela vinha e isso era muito claro ver na sua

articulação o quão esses anos que ela passou, eu acho que era no Reino Unido, então isso influenciou, ela era muito nova e já tinha toda uma bagagem, que o meio de arte não tinha. Foi uma maneira também de resposta e eu acho que havia uma urgência dos artistas, daqueles que não se sentiam contemplados pelos projetos institucionais também fazerem uma espécie de contraponto ali. Acho que elas eram uma espécie de voz desses grupos. Mas enfim, eu não sei é engraçado, eu trabalhei.. A Julia foi minha assistente na Fundação, Ana Maria conheci muito, acompanhei enfim, a Clarissa menos mas acompanhei, vejo, lembro de tudo na trajetória, também trabalhou comigo rapidamente no Made in Mirrors mas seria bom saber delas, o que que...

Paloma: é, então eu queria bastante ter incluído mas aí começou a ficar muita coisa.

Cristiana: Não, fica muita coisa.

Paloma: é tive que selecionar porque se não não ia dar, fica para uma outra hora.

Cristiana: é , outro estudo.

Paloma: Ah deixa só eu te perguntar, dentro das suas curadorias atuais você tem alguma preocupação assim com feminismo, tem tido ultimamente?

Cristiana: Sim, sim mais como... eu tenho tido um interesse muito grande mais como método, pensando como metodologia de trabalho, o feminismo como metodologia de trabalho e também o pós colonial, o anti-colonial também como metodologia de trabalho. Quer dizer, é menos um tema e mais a forma de trabalhar. Daí nesse caso eu acho que a residência Belo Jardim é fruto disso. Apesar das últimas edições terem sido feitas por dois homens como artistas, foi também uma decisão, não foi só minha, foi uma decisão conjunta de levar os dois primeiros artistas que são da região agreste. Que tem inserção institucional no mundo da Arte contemporânea mas essa edição agora vai ser com a Camila 'Sposatti' e a gente já começa a trazer artistas que não são da região, a Camila

é de São Paulo para fazer um trabalho que esse sim é totalmente voltado par as discussões de gênero e eu posso te mandar depois o material.

Paloma: Ah eu quero sim.

Cristiana: As duas primeiras publicações, eu vou te mandar um link com um site para você baixar as duas primeiras publicações, tem um texto meu e da Kiki Mazukelli? E também um pouquinho, um resumo do que a gente ai desenvolver na próxima residência.

Paloma: Eba. Vai começar agora em julho?

Cristiana: Então, íamos começar agora em julho mas não tem o dinheiro todo, ontem tivemos um skype e aí a edição de 2019 só vai acontecer em Abril do próximo ano. Até porque é um projeto também que requer, a gente agora tá mudando, vai ter um educativo que na realidade a grande base vai ser o educativo que é formado por mim, a Kiki, a Monica Hoffman, que é uma curadora pedagógica, que tem uma ampla experiência. Ela é de Porto Alegre mas mora em Florianópolis e a Rita Venus que é a nossa assistente (...) e ela fez o primeiro ano conosco e ela também vai integrar. Então vai ter uma mudança muito grande no projeto e a própria pesquisa da Camila requer uma imersão no Belo Jardim, assim para resumir muito, a lei Rouanet só abriu em março, a gente conseguiu mandar assim que abriu, aí foi aceito na Lei Rouanet e quando a gente voltou para o patrocinador, o patrocinador não deu o dinheiro todo porque teve uma queda no seu lucro, então isso vai refletir. Então a gente entendeu que não dá para atropelar, então vamos colocar no próximo ano e já começa agora para ir estruturando tudo que a gente acha que vai ser importante na residência. Mas eu vou te mandar, eu acho que a residência se espelha em um pouco de tudo isso.

Paloma: Ah, bacana.

Cristiana: O que é pensar a partir de Pernambuco, o que é pensar não só o local, Belo Jardim mas o que é Arte Contemporânea, essas coisas para uma plateia e um público

que não é o habitual de Arte Contemporânea e como é pensar de uma maneira sustentável , anti colonial, como é que a gente pode fazer algo que não coloniza o outro.

Paloma: Sim, sim.

Cristiana: Como é que a gente pode pensar de uma maneira mais possível, horizontalizada e colaborativa. Então é isso, eu acho que esse projeto é um pouco.

Paloma: ótimo eu quero ver. Você me manda pelo face depois?

Cristiana: Eu te mando pelo face os links e aí depois pelo Whatsapp eu posso te adicionar e a gente vai conversando.

Paloma: Tá, tá ótimo. Eu te passo meu telefone por lá depois. Obrigada viu, Cris? Obrigadíssimo e foi ótimo.

Cristiana: Eu que peço desculpa por essas loucuras todas mas é muita correria.

Paloma: imagina.

Cristiana: essas escalas assim, aí eu digo aí meu deus e coisas acadêmicas que eu fico horas para escrever, dias para escrever, um texto acadêmico é um saco..

Paloma: Não, imagina obrigada por disponibilizar um pouco do seu tempo.

Cristiana: Não é a minha linguagem. Eu vou te mandando tá querida?

Paloma: tá bom Cris Obrigada. Bjos

APÊNDICE D

Diagrama realizado pela autora com consulta as bases da Enciclopédia Itaú e no Fórum Permanente. E o critério adotado levou em conta curadoras que mantêm ou mantiveram vínculos com instituições ou realizam/realizaram uma produção curatorial com relevância e relativa frequência nas Artes Visuais. A divisão foi realizada por década de nascimento.

