

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

LAURA ALVES DE SOUSA

AUTORIAS DA AÇÃO EXPOSITIVA DA ARTE: a exposição como prática social
coletiva e sentidos da autoria no mundo artístico do Recife

RECIFE

2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

LAURA ALVES DE SOUSA

AUTORIAS DA AÇÃO EXPOSITIVA DA ARTE: a exposição como prática social
coletiva e sentidos da autoria no mundo artístico do Recife

Tese apresentada pela aluna Laura Alves de Sousa ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Linha de Pesquisa: Cultura Política, Identidades Coletivas e Representações Sociais

Área de Concentração: Mudança Social

Orientador: Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes

RECIFE

2022

Catálogo na Fonte
Bibliotecário: Rodrigo Leopoldino Cavalcanti I, CRB4-1855

S725a Sousa, Laura Alves de.
Autorias da ação expositiva da arte: a exposição como prática social coletiva e sentidos da autoria no mundo artístico do Recife / Laura Alves de Sousa. – 2022.
200 f. : il. ; 30 cm.

Orientador : Josimar Jorge Ventura de Moraes.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Recife, 2022.

Inclui referências.

1. Sociologia. 2. Práticas coletivas. 3. Arte - Exposições. 4. Autoria coletiva. 5. Mundos da arte. 6. Recife (PE). I. Moraes, Josimar Jorge Ventura de (Orientador). II. Título.

301 CDD (22.ed.)

UFPE (BCFCH2023-143)

LAURA ALVES DE SOUSA

AUTORIAS DA AÇÃO EXPOSITIVA DA ARTE: a exposição como prática social coletiva e sentidos da autoria no mundo artístico do Recife

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Linha de Pesquisa: Cultura Política, Identidades Coletivas e Representações Sociais

Área de Concentração: Mudança Social

Aprovada em: 31/08/2022.

BANCA EXAMINADORA

Participação via videoconferência

Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes (Presidente/Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via videoconferência

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via videoconferência

Profa. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino (Examinadora Externa)
Universidade Federal de Pernambuco

Participação via videoconferência

Profa. Dra. Mariana Correia Trajano (Examinadora Externa)
Universidade Católica de Pernambuco

Participação via videoconferência

Profa. Dra. Simone Magalhães Brito (Examinadora Externa)
Universidade Federal da Paraíba

A Eduardo Souza (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Muitos são os desafios que atravessam cotidianamente a realização de uma pesquisa e os anos de formação em um curso de doutorado. Em meio às definições da hipótese investigativa, dos marcos teórico e metodológico, diante das surpresas que surgem no próprio campo empírico, um turbilhão de fatos pessoais, sociais e coletivos invade nossas práticas e tomadas de decisão. Reviravoltas no cenário político, por exemplo, podem conduzir a interlocuções e debates acerca da nossa solidez democrática e, no caso deste trabalho especificamente, como a produção artística pode enfrentar retrocessos em seus debates públicos e no acesso a investimentos. Da mesma forma que, em amplo sentido educacional e de desenvolvimento intelectual e científico, o pensamento crítico e o ensino das Ciências Humanas (incluindo as artes e teoria estética) são áreas que passam a instigar o amadurecimento de estratégias de resistência e de mobilização social.

Resumindo, a dedicação a um projeto de pesquisa vai além de seus critérios teóricos e seus procedimentos. Envolve, também, a capacidade de captar as disputas significativas e mediar diálogos entre contextos e referências. Junto a esta constante relação entre o interior e o exterior do tema ou da problematização empreendida, adversidades globais podem transformar nossas formas de (sobre)viver, como o estopim de uma pandemia que paralisa o planeta e que nos faz experimentar um luto coletivo em isolamento social e com acelerado acesso a informações (muitas também falsas). Nesses termos, posso introduzir algumas das implicações que penetram esta escrita e que me permitem afirmar que, embora seja um percurso particular (com alguns momentos de solidão), este trabalho é fruto de uma rede de apoio, acadêmica e afetiva, sem a qual nada teria sido possível.

Em primeiro lugar, agradecendo ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, seu corpo docente e funcionários pela oportunidade de cursar o Doutorado e desenvolver esta tese, sempre com todos os suportes acadêmicos e burocráticos necessários.

Agradeço ao Prof. Dr. Jorge Ventura de Moraes por abraçar o meu projeto, pela orientação sempre aberta às minhas próprias experiências e pelo acolhimento diante das implicações práticas e emocionais impostas pelo convívio com a pandemia de Covid-19 que ainda nos assola. Gostaria, também, de agradecer ao Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares pela contínua parceria em disciplinas e projetos artísticos dentro e fora da Universidade, e às

professoras Dra. Maria do Carmo Nino, Dra. Mariana Trajano e Dra. Simone Magalhães Brito que também estiveram presentes na banca examinadora e que, igualmente, teceram análises e observações generosas e enriquecedoras.

Agradeço, também, aos interlocutores sociais que se dispuseram a participar desta pesquisa e responder questões relativas aos seus cotidianos de trabalho e aos significados por eles desenvolvidos sobre suas próprias práticas. Pensando nos meus intercursos entre os agentes do segmento de criação artística pesquisado, sou profundamente grata ao artista e professor Eduardo Souza (*in memoriam*) que me apresentou o mundo da produção de exposições em Pernambuco e no Brasil e partilhou comigo autorias e oportunidades com amizade e profissionalismo.

Sou grata aos meus colegas de turma no PPGS/UFPE pela generosidade e leveza com as quais vivenciamos as disciplinas e pelos incentivos carinhosos.

Especialmente, sou grata aos meus pais - Norma Sandra Alves de Sousa e José Selmo Alves de Sousa -, a Simone Alves de Sousa, Cassiano Nonaka, Helena, Tomás, Antônio e Branca Flor pelos carinhos e cuidados que só a família pode proporcionar. Com a mesma intensidade, agradeço a Guilherme Patriota que, além de operar os equipamentos para registros em campo de pesquisa, partilha comigo vida, sonhos, realizações, universo criativo e me incentiva com profunda compreensão.

Dirijo os mesmos agradecimentos afetivos a Raíza Cavalcanti, Renata Pimentel, Gustavo Pestana, Mari Tavares, Lina Jamir, Lourdinha Campos, Fred Machado, Eric Gomes e demais amigos e amigas com quem pude estar à vontade para dividir toda a minha “obsessão” com o tema e objeto apresentado, sempre recebendo em troca a renovação de ideias e propostas.

Por fim e considerando a importância de defendermos duramente os poucos avanços sociais no desenvolvimento científico brasileiro, agradeço à CAPES pelo financiamento desta pesquisa.

“- É quando surge a natureza do mago no processo artístico.

- E qual seria a mágica?

- O espaço dominado através da disposição das coisas. E esta disposição possibilitando um diálogo entre as partes.

- Diálogo...

- Sim, diálogo. Porque o diálogo é composto de relatos que tornam a narrativa aberta e disponível para combinações diversas.

- Seria, então, esta impressão de mágica. Que não é nada mais do que enfrentar o espaço. O processo passa pelo perceber que não há nada mais o que fazer com as mãos. Apenas olhar para todos os lados”.

(Grupo Camelo, 1997, In: DINIZ; HEITOR; SOARES, 2012)

RESUMO

Esta tese apresenta a identificação de tipos ou categorias de autorias coletivas na produção de exposições artísticas na Cidade do Recife (Pernambuco, Brasil). Apresentando o lugar ocupado pelo estudo da prática expositiva na Sociologia, esta pesquisa articula o conceito de Mundo da Arte de Howard Becker, central na análise de cadeias produtivas de exibição e fruição, com a problematização político-estética desenvolvida por Boris Groys a partir da concepção dos Direitos Estéticos Iguais e das Múltiplas Autorias. Com recursos metodológicos qualitativos e o exercício analítico de diferentes fontes – entrevistas semiestruturais, vídeos, imagens e textos – os significados elaborados pelos próprios agentes sociais, em situações de produção expositiva, trazem os elementos constituintes da Autoria Institucional, Autoria Autoatribuída, Autoria Cooperativa e da Autoria Precarizada. As quatro categorias evidenciam, principalmente, as dinâmicas e discrepâncias entre situações e realidades de produção expositiva onde os atores sociais fluem entre estruturas institucionais/museológicas e atuações/espços nomeados Independentes. A autoria, portanto, assume a forma de uma organização coletiva na qual os agentes envolvidos cooperam e/ou disputam mecanismos de participação e reconhecimento, distanciando-se da ideia de autoria como status individual.

Palavras-chave: práticas coletivas; exposições artísticas; autoria coletiva; mundos da arte; recife.

ABSTRACT

This thesis presents the identification of types or categories of collective authorship in the production of artistic exhibitions in Recife (Pernambuco, Brazil). Presenting the place occupied by the study of exhibitions practice in Sociology, this research articulates Howard Becker's concept of ArtWorld, central to the analysis of productive chains of exhibition and enjoyment, with the political-aesthetic problematization developed by Boris Groys from the conception Equal Aesthetics Rights and Multiple Authorships. With qualitative methodological resources and the analytical exercise of different sources – semi-structural interviews, videos, images and texts – the meanings created by the social agents themselves, in situations of artistic exhibition production, bring the constituent elements of *Autoria Institucional*, *Autoria Autoatribuída*, *Autoria Cooperativa* e *Autoria Precarizada*. The four categories show, mainly, the dynamics and discrepancies between situation and realities of exhibition production where social actors flow between institutional/museological structures and performances/spaces named *Independentes*. Authorship, therefore, takes the form of collective organization in which the agents involved cooperate and/or dispute mechanisms of participation and recognition, distancing themselves from the idea of authorship as an individual status.

Keywords: collective practices; artistic exhibitions; collective authorship; artworlds; Recife.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Exposição Thomaz Farkas -	29
Figura 02 – IV Salão de Arte Moderna da SAMR –	65
Figura 03 – I Exposição de esculturas de Abelardo da Hora no Recife –	69
Figura 04 – Exponáutica Expogente da Equipe Brusky & Santiago –	82
Figura 05 – Exposição Paulo Bruscky – Arte Correio –	84
Figura 06 – “Tudo Consumido” de Waldemar Cordeiro –	110
Figura 07 – Queermuseu –	117
Figura 08 – Exposição Permanente Museu do Homem do Nordeste 1 –	124
Figura 09 – Exposição Permanente Museu do Homem do Nordeste 2 –	125
Figura 10 – Exposição Permanente Museu do Homem do Nordeste 3 –	125
Figura 11 – “ABC da Cana” de Jonathas de Andrade –	126
Figura 12 – “Verde Canavial” de Aloísio Magalhães –	126
Figura 13 – “Da Lama ao Caos” e “Cabaré de Biú Véia” de Elizângela das Palafitas –	127
Figura 14 – “Eito” de Lula Cardoso Ayres –	127
Figura 15 – Exposição Bela Aurora do Recife 1 –	132
Figura 16 – Exposição Bela Aurora do Recife 2 –	133
Figura 17 – Exposição Bela Aurora do Recife 3 –	133
Figura 18 – Mini Atelier Bela Aurora do Recife -	134
Figura 19 – “contidãocontido” 1º Recorte -	141
Figura 20 – “contidãocontido” 2º Recorte -	142
Figura 21 – “contidãocontido” 3º Recorte -	143
Figura 22 – Capa Fanzine Housing -	155
Figura 23 – Ilustração Lucas Aquino Fanzine Housing -	156
Figura 24 – Poema e Ilustração Fanzine Housing -	156
Figura 25 – Housing noite 1 -	158
Figura 26 – Housing noite 2 -	158
Figura 27 – Desenho expográfico Fluxo Fantasia 1 -	161
Figura 28 – Desenho expográfico Fluxo Fantasia 2 -	162
Figura 29 – Sala 1 Torre Malakoff, Fluxo Fantasia -	163

Figura 30 – Sala Fotografias, Fluxo Fantasia -	164
Figura 31 – Sala “O Silêncio”, Dantas Suassuna –.....	166
Figura 32 – Sala “O Caos”, Dantas Suassuna –	167
Figura 33 – Sala “O Labirinto”, Dantas Suassuna –	168
Figura 34 – Sala “O Altar”, Dantas Suassuna –	169
Figura 35 – Maria Mulambo, Ariana Nuala –	177
Figura 36 – Exposição Banzo Thiago Costa –	180
Figura 37 – Exposição Entremoveres, Coletivo Trovoa –	181
Figura 38 – Projeto “Lançamento de Artista” –	182
Figura 39 – Instalação Artur Barrio no MAMAM –.....	185

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
DDC	Diretoria de Documentação e Cultura
EBAP	Escola de Belas Artes de Pernambuco
FUNCULTURA	Fundo de Incentivo à Cultura
FUNDAJ	Fundação Joaquim Nabuco
FUNDARPE	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
MAM/SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAM/RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAMAM	Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MOMA	Museum of Modern Art
MCP	Movimento de Cultura Popular
SAMR	Sociedade de Arte Moderna do Recife
SECULT/PE	Secretaria de Cultura de Pernambuco
SESC/PE	Serviço Social do Comércio em Pernambuco

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	MUNDOS DA ARTE E A PRÁTICA EXPOSITIVA COMO ATIVADORA DE VIVÊNCIAS AUTORAIS.....	24
2.1	PRÁTICAS EXPOSITIVAS DA ARTE E A PROBLEMÁTICA DA AUTORIA.....	26
2.2	AS CADEIAS PRODUTIVAS DE EXPOSIÇÕES E SUAS AUTORIAS NO MUNDO ARTÍSTICO DO RECIFE: UMA HIPÓTESE DE PESQUISA.....	34
2.3	TEORIA SOCIAL E A ABORDAGEM DA AUTORIA EXPOSITIVA.....	35
2.3.1	<i>Mundo da Arte e os sentidos da prática coletiva.....</i>	<i>36</i>
2.3.2	<i>Campo da Arte e os sentidos da prática de consagração.....</i>	<i>41</i>
2.4	INSTALAÇÕES E PRÁTICAS EXPOSITIVAS: BORIS GROYS E OS CONCEITOS DE OBRA E DE AUTORIA ARTÍSTICA.....	48
3	PRÁTICAS COLETIVAS E A PESQUISA SOCIAL QUALITATIVA.....	55
3.1	MUNDOS E VIVÊNCIAS DAS ARTES VISUAIS NA CIDADE DO RECIFE EM SEUS CONTEXTOS EXPOSITIVOS.....	60
3.2	RELAÇÃO ENTRE PROBLEMATIZAÇÃO E ANÁLISE.....	92
4	TRÂNSITOS OU FLUXOS ENTRE AUTORIA INSTITUCIONAL E AUTORIA AUTOATRIBUÍDA.....	95
4.1	AUTORIA AUTOATRIBUÍDA E LIMITES INSTITUCIONAIS.....	96
4.2	AUTORIA INSTITUCIONAL E HIERARQUIA.....	108
4.3	AUTORIA INSTITUCIONAL E ASPECTOS COOPERATIVOS.....	121
4.4	AUTORIA AUTOATRIBUÍDA E DIÁLOGOS INSTITUCIONAIS.....	134
5	AÇÕES E ESPAÇOS INDEPENDENTES NO FLUXO ENTRE COOPERAÇÃO	

E PRECARIEDADE: DESDOBRAMENTOS AUTORAIS.....	144
5.1 CORRELAÇÕES ENTRE AUTORIAS COOPERATIVA E PRECARIZADA.....	145
5.2 ESPAÇOS INDEPENDENTES.....	170
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	188
REFERÊNCIAS.....	194

1 INTRODUÇÃO

As práticas expositivas da Arte têm se consolidado como relevante objeto de estudo na medida em que são entendidas como eventos públicos efêmeros, circunstâncias de visibilidade contextualizadas em arquiteturas específicas e vivências que marcam narrativas sociais sobre tais acontecimentos. Os aprofundamentos sociológicos, e também historiográficos, sobre tais ações e suas coletividades têm sido engendrados a partir das perspectivas Modernas e Contemporâneas da Arte que trazem ao centro do processo de trabalho elementos como espacialidades, tempo/memória/arquivo e as possíveis sociabilidades resultantes (BORGES, 2011; CASTILLO 2008, 2014; CRIMP, 2007; GONÇALVES, 2004; GROYS, 2015).

Estamos tratando, portanto, de um agenciamento social coletivo em sua necessidade de desenvolvimento de fazeres, discursos e mercados que foram substanciando seus universos autônomos e especializados. Para Jean-Marc Poinot (2016), por exemplo, a ação expositiva da Arte ganha significância ao ser entendida como Máquina Interpretativa ativada em dinâmicas planejadas de ver e compreender, o que nos liga à complexidade de seus componentes sociais envolvidos. Essa é uma formulação desvinculada da ideia de interpretação como uma tradução ou elucidação de conteúdos por meio de obras artísticas (SONTAG, 1987). Em sua capacidade de mobilizar campos do conhecimento, a concepção de Máquina Interpretativa relaciona o fazer expositivo com inevitáveis posicionamentos teóricos/estéticos sobre formas, normas e conceitos que participam da validação crítica de artistas e demais agentes envolvidos com a Arte (POINSOT, 2016).

Trazer esta ordem de pensamento para o estudo de práticas sociais nos permite, também, expandir a referida noção de complexidade da máquina expositiva para além do que é visto ou presenciado como projeto estético que ocupa um lugar e favorece lógicas de fruição/consumo. Torna-se possível, propriamente, levantar dados e propor análises sobre a cadeia produtiva de serviços e funções que torna a criação expositiva factível e acessível. Esta é a percepção que move a presente pesquisa, considerando que a produção de exposições tem aprofundado seus acordos de divisão social do trabalho artístico e de coletivização de suas autorias que não se resumem às obras e criações de status individual. Processo social, este, que é aqui identificado no mundo artístico da Cidade do Recife. Neste sentido, a centralidade do conceito de Mundo da Arte (BECKER, 2010), na orientação analítica, se dá na interlocução com as definições de

Autorias Múltiplas (GROYS, 2015) e Totalidade Expositiva (CASTILLO, 2008). Esta última, também, em coadunações com a já mencionada Máquina Interpretativa (POINSOT, 2016).

Em amplo sentido, pensar as possibilidades de autoria(s) da prática expositiva, por exemplo, a partir das vanguardas e segmentos contemporâneos da Arte na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina, não é uma abordagem inédita em termos de investigação social. Estudos que tratam dos mecanismos de legitimação e de agenciamentos dentro e fora do mercado artístico, por exemplo, elencam perspectivas do debate sobre como lugares de poder e formas de criação estabelecem parâmetros de colaboração (entre sujeitos e suas práticas) ou sistemas de *hierarquização* cultural presentes em modelos de exibição pública das artes (GROYS, 2015). A literatura sobre o tema pode desenhar um fio condutor de compreensão, sobretudo, recorrendo à historicidade dos conceitos estéticos vanguardistas e contemporâneos que dominaram os discursos e narrativas sobre a educação e a crítica/curadoria para as artes no Brasil (CASTILLO, 2008; CAVALCANTI; OLIVEIRA; COUTO; MALTA, 2016).

Independente dos preceitos artísticos em voga, ou da eventual indefinição deles, o que passa a marcar as exposições como ações objetivadas sociologicamente é a coletividade da produção, principalmente, como potência visual e performática entre obras, lugar arquitetônico/simbólico e o tempo/experiência dos expectadores ativos ou inertes, participativos ou contemplativos. Tal ideia de coletividade pode ser estudada na esfera cotidiana e colaborativa dos sujeitos que fazem funcionar um mundo do trabalho especializado na produção de obras artísticas e pode estar, também, nas amplas esferas do poder (econômico, político, intelectual, etc.) que fazem as pontes entre o mundo artístico e os outros mundos sociais com os quais a Arte dialoga ou entra em conflito (BECKER 2010; 1977). Justamente entre as coletividades nos processos de criação estética e de recepção social dos bens artísticos é que se encontra, em constante transformação, a percepção da autoria, incluindo a autoria da exposição de arte enquanto linguagem singular.

A partir da posição dominante do pensamento artístico ocidental, a premissa de uma autoria da ação expositiva tem sido debatida como um vetor de disputas conceituais e discursivas entre artistas, curadores e instituições museológicas (CURY, 2005; GROYS, 2015; HEGEWISCH, 2006; HEINICH, 1996; RUPP, 2011; VÁLIO, 2008). O presente trabalho nasce, justamente, de um incômodo diante da ausência de olhares sobre as noções de autoria e de criação coletiva que podem ser desenvolvidas e debatidas por outros sujeitos atuantes diretamente na pré-produção e na montagem efetiva de exposições de arte. Podemos pensar, então, em atores sociais como: pesquisadores, designers expográficos, designers gráficos,

produtores executivos, arte educadores, estagiários, montadores (cenotecnia, iluminação e montagem fina) e muitas outras funções demandadas pelas especificidades de cada proposta expositiva.

No presente trabalho, portanto, a literatura consultada sobre o tema traz amadurecimento às questões que venho desenvolvendo a partir da minha própria entrada em equipes de produção expositiva da arte na Cidade do Recife. Diante do privilégio dado aos valores e significados atribuídos a atores sociais tidos como “protagonistas” – curadores, artistas, críticos, galeristas, museólogos –, um primeiro questionamento surgiu de dentro da própria lógica atual de produção: como podemos entender os critérios de valor atribuídos às funções exercidas por pessoas diretamente envolvidas nas redes de produção expositiva no Recife?

A organização cada vez mais especializada da distribuição do trabalho artístico ligado às exposições, consequentemente, desperta o interesse de entender quais critérios valorativos podem emergir das relações interacionais entre trabalhadores(as). Atingindo um terreno das circunstâncias vivenciais de produção, o cenário expositivo da arte no Recife é observado em sua (in)consistência de formação profissional e na variedade de proposições coletivas para exibição artística. Ou seja, pessoas com diferentes níveis de escolaridade e distintas trajetórias de inserção no mundo artístico circulam entre situações que ora estabelecem hierarquias para as atuações e ora estabelecem relações quase amadoras. Tanta variação de conjunturas nos leva a usar o termo trabalhadores(as) para tratar os atores sociais levantados no campo de pesquisa, já que nem todos os papéis ou ofícios em jogo passam, necessariamente, por uma lógica de profissionalização.

Adentrando a cadeia de produção para as artes visuais, tive a oportunidade de integrar equipes em diferentes cidades pernambucanas e meu olhar sobre os contatos e trocas que se estabeleciam entre indivíduos, entre áreas formativas, entre obras e entre instituições (museus, galerias, empresas, etc.) foi abandonando a espontaneidade cotidiana e ganhando organização na forma de anotações a partir da observação e do diálogo com trabalhadores aos quais fui tendo acesso paulatinamente. Em todas essas camadas de convivência – institucional/museológica ou em iniciativas ditas “independentes” de realização – destacavam-se as tomadas de decisão que davam corpo e identidade às montagens expositivas e aos seus mecanismos de mediação com o público. Nos diversos planejamentos, quais atores sociais se sobressaíam no reconhecimento artístico/autoral atribuído ao resultado final, entregue aos visitantes, e quais ficavam em uma penumbra destinada às atividades conhecidas como secundárias ou de apoio (BECKER, 2010)?

Esta é uma pergunta forjada no dia a dia das interações moventes e configuradas a partir das realidades de determinado mercado da produção cultural, estabelecedor de costumes para uma distribuição social das práticas e consequente estruturação de redes de trabalhadores que buscam atender às demandas de cada etapa de execução de um projeto expositivo específico. Tratando-se do cenário social de produção expositiva no Recife, as engrenagens institucionais públicas e privadas têm suas redes de agentes e serviços alimentadas, também, pelas práticas nomeadas “Independentes” e que adentram muitas das situações de promoção das artes em Pernambuco e seus intercâmbios com outros contextos de trabalhadores e trabalhadoras da cultura no Brasil. Como poderá ser melhor especificados nos dois últimos capítulos, o termo Independente é aqui empregado para designar as experiências de trabalhadores(as) e espaços que não possuem unicamente vínculos empregatícios institucionais, mas que participam das estruturas museológicas em um constante entrar e sair dos círculos dominantes de sentidos para a cadeia de exposições.

Muitas vezes, as reflexões produzidas por agenciamentos independentes podem provocar significativos enfrentamentos ao que o senso comum reproduz sobre arte e autoria. Frequentando espaços e iniciativas no Recife, uma interferência artística efetivada por Eduardo Souza, no ano de 2015, tornou-se o episódio que me despertou para o relevo que a problemática da autoria poderia continuar a ter. Eduardo Souza era desenhista, artista conceitual, designer expográfico reconhecido e requisitado, professor e diretor da Art.Monta Design, empresa de produção e montagem de exposições, sediada no Recife, na qual eu trabalhava desde 2013. Seu atelier/escritório ocupava uma das salas do Espaço Peligro, no bairro de Casa Forte. Um lugar de práticas Independentes que, em 2015, estava se reconfigurando e mudando de proposta ao se tornar a Casa da Rua. Para a inauguração da nova fase, produzimos cooperativamente uma exposição coletiva com obras de todas as pessoas que alugavam salas e/ou trabalhavam diretamente em eventos do lugar. Com recursos próprios, realizamos curadoria, expografia, divulgação e montagem que exibia, também, obras artísticas dos técnicos montadores da equipe comandada por Eduardo Souza que assumiu o projeto expográfico. No entanto, ele não poderia deixar de contribuir com uma obra no espaço expositivo. Naquela sistematização completamente independente, quando todos esperavam que ele levasse um de seus desenhos para a galeria, Eduardo Souza apresentou uma tela de pequena dimensão pintada de preto onde o artista sobrepôs, com tinta branca, sua assinatura cursiva e a frase “A obra é do artista, a exposição não”.

Com aquele simples gesto, Eduardo Souza estava instaurando um espaço expositivo em que ele poderia tornar pública sua posição sobre o processo de reconhecimento e partilha da exposição como uma obra em si. Sendo responsável pelo desenho expográfico da mostra, Eduardo levou sua assinatura como dispositivo de demarcação autoral. Colocava-se em posição de criação conceitual e firmava, portanto, que a vivência da totalidade expositiva não dependia apenas da legitimação de obras individuais e do poder crítico dado a curadores, mas de uma rede ampla de tomadas de decisões plásticas que desvelavam o papel do espaço e do processo criativo na justaposição de valores e linguagens.

Para quem já conhecia as falas e posicionamentos de Eduardo Souza, aquela ação era uma síntese de suas provocações diante de uma lógica produtiva que torna comum uma separação entre ações artísticas e aquelas que seriam um suporte. Junto ao seu quadro, a mostra de inauguração da Casa da Rua apresentava alguns dos técnicos montadores como artistas. Em suas reverberações, as reações do público à frase contida na pintura me fizeram entender que o mundo artístico do Recife seria um interessante campo de investigação para examinar tipos e significados das autorias elaborados pelos próprios agentes atuantes.

Sendo delineado o objetivo principal, a escolha do Recife como campo de análise, para além da minha própria trajetória, justifica-se pela mobilidade que os trabalhadores da ação expositiva conseguem exercer entre museus, galerias e espaços Independentes. Essa fluidez de interações entre distintas estruturas de convívio, financiamentos e políticas vai descortinando as ambivalências que a autoria, enquanto categoria analítica, pode apresentar nas lógicas de recentes produções de mostras artísticas.

Enquanto problemática, a autoria não é tratada, aqui, como status individual, da mesma forma que não temos como objetivo determinar quais funções da cadeia produtiva merecem o mérito da criação. Particularmente, define-se o interesse de examinar a coexistência de esferas coletivas de vivência da autoria. Esta última sendo configurada como território social de partilha do fazer expositivo, onde os processos interacionais entre trabalhadores resultam em significados ou valores processuais que desvelam cooperações eficientes ou precárias entre os componentes do referido mundo artístico.

Outra característica, pertinente ao campo de pesquisa tratado, são as desigualdades das condições de trabalho empregadas. A limitada quantidade de instituições formativas e a instabilidade das políticas de financiamento, por exemplo, resultam em discrepâncias na divisão das funções produtivas e no reconhecimento atribuído aos fazeres. Por outro lado, as relações

produtivas se enriquecem com os estratagemas dos trabalhadores e espaços Independentes que assumem essa classificação por estarem no trânsito dentro e, ao mesmo tempo, fora das sistemáticas institucionais. Suas atuações abraçam perspectivas do serviço *freelance* e do empreendedorismo e, constantemente, acessam recursos oriundos das políticas públicas ou de patrocinadores. Dentro de um panorama histórico, veremos que a atualidade das ações Independentes é herdeira de uma longa continuidade de soluções coletivas, principalmente, entre artistas recifenses para colocar em disputas práticas de exibição e fruição.

Obviamente, as características citadas e outras que aparecerão ao longo dos capítulos não podem ser atribuídas exclusivamente à cadeia social das artes visuais do Recife. Contudo, considerar a potência da cidade na reconfiguração de perspectivas dos fazeres artísticos se torna uma contribuição sobre o tema. Neste sentido, a hipótese de trabalho defendida considera que a cadeia social produtora de exposições no Recife nos permite examinar a coexistência de diferentes vivências coletivas das autorias. Estas últimas são categorizadas a partir dos significados que os próprios agentes dão aos processos interacionais partilhados e, também, disputados em circunstâncias de compreensão e valoração dentro e fora das instituições.

A autoria é aqui tratada, portanto, como articulação de interações entre trabalhadores(as) que, entre cooperações ou disputas, podem identificar diferentes status atribuídos aos seus ofícios. Assim, esta pesquisa resultou na identificação e definição de quatro tipos de autorias que se colocam em constante movimento e interlocução na fluidez de circulação dos trabalhadores entre práticas institucionais e independentes. Identificamos, então, a Autoria Institucional, a Autoria Autoatribuída, a Autoria Cooperativa e a Autoria Precarizada.

A realização do campo de pesquisa foi iniciada com a conciliação entre anotações e o direcionamento teórico-metodológico qualitativo para o desenvolvimento de entrevistas semiestruturadas com trabalhadores(as) do mundo das artes visuais recifense. As entrevistas iniciais foram registradas com equipamento audiovisual para que fatores comportamentais e a qualidade do som contribuíssem no desenvolvimento de quadros analíticos. Contudo, essa fase de procedimentos empíricos foi atravessada pela pandemia da Covid-19, que atingiu o Brasil em março de 2020, e todas as implicações sanitárias e sociais necessárias para a busca do controle de transmissão do Novo Coronavírus. Junto ao isolamento social imprescindível, veio a intensificação da Internet e das plataformas virtuais como instrumentos para a continuidade do levantamento de dados. Sobretudo as plataformas de vídeo e áudio se revelaram um meio amplamente explorado pelo segmento das artes para a exibição de entrevistas e palestras. Assim, as entrevistas semiestruturadas realizadas no campo de pesquisa no período pré-

pandemia se encontram, aqui, ao lado de entrevistas, palestras e relatos acessados na Internet nos conturbados anos de 2020 e 2021, mantendo a natureza da problematização aplicada neste trabalho.

Em sua completude, o *corpus* de dados apresentado agrega vídeos, imagens e relatos textuais a partir dos seguintes tipos de fontes: 1) Entrevistas qualitativas semiestruturadas registradas em vídeos; 2) Vídeos acessados na Internet com entrevistas, palestras e projetos expográficos animados em softwares específicos; 3) Imagens de exposições montadas no Recife e de projetos expográficos e 4) Depoimentos textuais, de agentes envolvidos em ações expositivas no Recife, publicados em catálogos e livretos similares.

Variar as fontes se tornou fundamental diante da instabilidade de registro e memória das práticas expositivas. No enquadramento efetivado no Recife, o recorte de casos expositivos e de falas examinados foi determinado sob o critério de identificação de situações e agentes marcados pela fluidez entre situações institucionais e independentes de produção. Nesse sentido, as análises empíricas ao longo dos dois últimos capítulos conjugam personagens e circunstância relevantes em seus potenciais de deslocamento entre as categorias autorais coletivas trabalhadas, independentemente do nível de legitimação alcançado por pessoas e atuações dentro e fora do Recife.

A amostra, sob tais fundamentos, traz os seguintes atores sociais e casos de estudo:

- Entrevistas semiestruturadas com Albino Oliveira (Chefe de Museologia do Museu do Homem do Nordeste), Gustavo Albuquerque (designer gráfico, produtor e montador no Museu de Arte Aloísio Magalhães e projetos independentes), Raíza Cavalcanti (socióloga, ex-diretora do MAMAM do Pátio e ex-coordenadora de ações educativas na 31ª Bienal de São Paulo) e com uma designer expográfica recifense que, por conta da natureza de suas declarações, será identificada como Entrevistada 01.
- Entrevistas, palestras e depoimentos consultados/acessados em canais de vídeos e podcast na Internet com Moacir dos Anjos (curador na Fundação Joaquim Nabuco e ex-diretor e curador no MAMAM), André Aquino (artista, museólogo e professor), Clarissa Diniz (curadora e pesquisadora), Ana Maria Maia (curadora e pesquisadora), Everson Melquíades (arte educador na Escolinha de Artes do Recife) e Ariana Nuala (ex-curadora e arte educadora no Museu Murillo La Greca).

- Depoimentos em textos consultados em publicações (catálogos e similares) com Beth da Matta (artista e ex-diretora do MAMAM), Maria do Carmo Nino (artista, professora e curadora) e Clarissa Diniz.
- Estudos de caso por meio das ações expositivas “Housing” (artista Gentil Porto Filho), “contidãocontido” (curadoria de Maria do Carmo Nino, Clarissa Diniz e do Setor EducAtivo do MAMAM), Exposição Permanente do Museu do Homem do Nordeste (curadoria dos setores educativo e de museografia), “Bela Aurora do Recife” (artista Wilton de Souza), “Fluxo Fantasia” (artista Guilherme Patriota), “Fragmentária: O Silêncio, O Caos, O Labirinto e O Altar” (artista Dantas Suassuna), “Relíquias” e “Ocupação Relíquias” (Grupo Obcínico e Coletivo Expográfica).

Para que os significados desenvolvidos pelos próprios atores sociais possam somar às perspectivas estéticas das próprias montagens expositivas, uma rota teórica e metodológica integra o desenvolvimento dos capítulos 2. “Mundos da Arte e a prática expositiva como ativadora de vivências autorais” e 3. “Práticas Coletivas e Pesquisa Social Qualitativa”. No primeiro, há o amadurecimento da definição da prática expositiva como objeto de estudo e dos objetivos desta pesquisa para, em seguida, ser especificada a importância do conceito de Mundo da Arte (BECKER, 2010) para o estudo de definições autorais em uma cadeia de produção artística sem, contudo, desconsiderar as implicações históricas que estabelecem princípios estruturais da teoria do Campo da Arte (BOURDIEU, 1996; 1983; 2002) no amplo cenário brasileiro ao qual o circuito do Recife está ligado. No percurso das percepções teóricas sobre autorias das práticas, destaca-se, também, a contribuição de Boris Groys (2015) a partir dos conceitos de Instalação Artística, Direitos Estéticos Iguais e Múltiplas Autorias.

No Capítulo seguinte, há a junção da historicidade do fazer expositivo no Recife com o marco metodológico definidor dos procedimentos empíricos. Dessa forma, o lugar do estudo das práticas coletivas, no universo das pesquisas sociais qualitativas, encontra-se ao lado da forte relação entre o desenvolvimento histórico da ação expositiva da arte no Recife e as escolhas de fontes, dados e procedimentos analíticos empregados.

O exercício empírico de exame das fontes listadas acima se dá propriamente nos capítulos 4. “Trânsitos entre Autorias Institucionais e Autoatribuídas” e 5. “Ações Independentes entre a cooperação e a precariedade: desdobramentos autorais”. No primeiro deles, são evidenciadas as interferências entre Autoria Institucional e Autoria Autoatribuída em um contínuo encaminhamento de falas e processos que desvelam as ambiguidades das relações

autorais coletivas. Por sua vez, o último capítulo traz os movimentos a partir das Autoria Cooperativa e Autoria Precarizada. Inevitavelmente, os dois capítulos se complementam e demonstram as imbricações entre as distintas estruturas e normatizações do fazer expositivo na Cidade do Recife.

Por fim, a tecitura entre quadro metodológico e fontes de pesquisa apresenta as perspectivas de trabalhadoras e trabalhadores das práticas expositivas da arte no Recife como meios de compreender suas disputas por reconhecimento e por superação das deficiências institucionais, formativas e políticas que ainda dominam suas Convenções (BECKER, 2010) de produção e fruição.

2 MUNDOS DA ARTE E A PRÁTICA EXPOSITIVA COMO ATIVADORA DE VIVÊNCIAS AUTORAIS

Antes de relacionar diretamente o lastro teórico com a hipótese de trabalho e a metodologia aqui empreendidas, podemos iniciar dando maior profundidade à formulação do ato expositivo como objeto de pesquisa. O estudo das práticas constitui, aqui, a abordagem sociológica fundamental para a centralidade da dimensão coletiva do fazer artístico, o que se torna indispensável para o entendimento da prática social que tomamos como alvo investigativo: as exposições de arte e suas cadeias de distribuição do trabalho.

Em seus possíveis propósitos de sociabilidade, as exposições adentraram as narrativas modernas e contemporâneas da Arte e suas reconfigurações.

Enquanto máquina interpretativa, a exposição transforma ao mesmo tempo as obras, os olhares e a sociedade, e essa operação, relativamente incontrolável, adquiriu no curso do século XX a capacidade de ter continuidade sob a forma de re-encenação. Voluntária ou involuntariamente o artista tira suas consequências disso e os mais hábeis são aqueles que sabem produzir obras resistentes à interpretação rápida e unívoca demais sem desencorajar o exercício interpretativo (POINSOT, 2016, p. 13).

Tomando a exposição de arte como “*aparato interpretativo complexo*” (2016, p. 11), Poinot advoga uma problematização epistemológica que se coloca entre o “sentido” proposto dos discursos e qualidades sensíveis e o “valor” relacionado aos usos sociais que surgem da própria circunstância estética e seu funcionamento. Assim, uma ação expositiva específica desenvolve sua dinâmica histórica e social de acordo com seu desempenho (“sentido” e “valor”) enquanto máquina interpretativa. Tal relevância dentro da sistemática social de produção e reconhecimento artístico faz a prática expositiva ampliar, do ponto de vista transdisciplinar, a percepção sobre a sua “*partilha interpretativa*” (2016, p. 23) e as estratégias de formação do público.

Ao localizar, por exemplo, a relevância da mostra “When attitudes become form”, realizada em 1969 sob curadoria de Harold Szeemann, Poinot destaca a pertinência do estímulo político de liberdade interpretativa afirmando que “*A inteligência de sua abordagem, que mudou verdadeiramente olhares, estava em sua recusa em enquadrar os trabalhos em denominações e classificações em um momento no qual a inflação desses termos testemunhava o fracasso desse modelo*” (2016, p. 15). Mais do que o poder de crítica judicativa, a autoria de

um curador, por exemplo, tornava-se uma articulação social com modos de produzir que já se estabeleciam em um universo de agentes dedicados à arte.

A aplicabilidade da noção de Mundo da Arte, faz de Becker (1977, 2010) uma referência sociológica de identificação das condições coletivas de (re)formulação das categorias de reconhecimento da arte, do seu mundo social e das variáveis de entendimento da prática como resultante, ou não, da reflexão diante das Convenções. Por isso, ao Mundo da Arte não interessa apenas os marcos históricos de reformulação interpretativa atribuída a um único agente. Interessa compreender como uma rede produtiva expande as possibilidades de fruição e de fatos artísticos contrários ou continuadores das normatizações que levam a entender os lugares ocupados nesse mundo específico.

Quando se torna possível investigar a constituição de verdadeiras cadeias de trabalhadores(as) empenhados nos acontecimentos artísticos, algumas investigações estéticas despertam, também, para o entendimento social da emergência de autorias em perspectivas que se apartam da obra de arte individual. Assim, este capítulo aborda as contribuições e as aproximações entre o aparato teórico-metodológico de Becker (2010) e os conceito de Múltiplas Autorias (GROYS, 2015) para o estudo das práticas expositivas como ativadoras de vivências autorais coletivas. Contudo, ao ser entendida como uma linguagem em si, a prática expositiva assume as implicações de sua cadeia de trabalho. Esta última articula-se em torno da Totalidade Expositiva (CASTILLO, 2008) e suas interações produtivas estimulam ou não os sentidos e valores associados à complexa Máquina Interpretativa (POINSOT, 2016).

Esse é, portanto, o quadro de referências que, neste capítulo, nos ajudam a estabelecer parâmetros para a posterior arguição sobre o mundo da prática expositiva na Cidade do Recife e sua diversidade de condições coletivas de valoração da autoria expositiva.

2.1 – PRÁTICAS EXPOSITIVAS DA ARTE E A PROBLEMÁTICA DA AUTORIA

Como apresentado na Introdução deste trabalho, o surgimento desta pesquisa foi marcado pelas minhas primeiras oportunidades de integrar profissionalmente equipes de criação e montagem de exposições na Cidade do Recife (PE). Esses trabalhos se tornaram um ponto de virada observacional e perceptivo diante da ação social especializada na produção de exposições das artes visuais, expandindo minhas concepções sobre o ato de expor e sobre meios de questionar criticamente uma mostra de arte visitada. Naturalmente, o “olhar” – vamos, aqui, ultrapassar o ato de ver com os olhos, e agregar a transversalidade entre referenciais históricos, teóricos e comportamentais – desprendeu-se da busca por significar a obra de arte e/ou o artista isoladamente e passou a interpelar as interações entre atores dessa cadeia produtiva, entre suas áreas de conhecimento, entre espaço ocupado e proposta artística ocupante, entre instituição museológica e argumento curatorial, entre corporeidades e montagem expositiva, etc.

O sentido de Prática Artística na abordagem sociológica, portanto, está relacionado ao universo de estudos sociais que problematizam os modos de reconhecimento da Arte enquanto tal, de suas materialidades e conceitos institucionalmente aceitos. Tratamos, portanto, de um território sociológico que Nathalie Heinich (2008), por exemplo, considerou uma superação das definições “*arte e sociedade*” e “*arte na sociedade*”, colocando em evidência a “*arte como sociedade, isto é, o conjunto de interações dos autores, das instituições, dos objetos, evoluindo juntos de modo a fazer existir o que chamamos comumente ‘arte’*” (2008, p. 27-28).

Observa-se um conjunto de agenciamentos que, a partir da institucionalização da Arte, proporciona a operacionalização da Ação Expositiva como prática social coletiva que vai além do aparato crítico/teórico do próprio artista ou da curadoria. Neste sentido, a prática da exposição contemporânea da Arte será, aqui, trabalhada como produção social efetivada por uma cadeia cada vez mais complexa de trabalhadores pertencentes ao *modus operandi* da Arte como instituição social. Em uma acepção conceitual, sabemos que a ideia de Arte Institucional tem sua origem na autonomização do seu terreno social nos grandes eixos culturais da Europa e das Américas do Norte e Latina, a partir dos séculos XIX e XX, sendo uma estruturação social simbólica e mercadológica privilegiada pelas historiografias ocidentais. Adentrando o debate sociológico de reconhecimento da Arte institucional, a sua natureza coletiva não está resumida às formas de materialização de obras/práticas e suas interfaces, mas considera, também, ampla

economia de formação, valoração e definição que recepciona a coletividade dos meios de exibição e de fruição.

Para o desenvolvimento deste trabalho de tese, o enquadramento da prática expositiva como prática artística e social encontra um recorte espacial (lugar geográfico e cultural) que marca o desenvolvimento empírico da pesquisa de campo. Tomando por base teórico-metodológica o conceito de Mundos da Arte (BECKER, 2010), a ser abordado com maior profundidade mais adiante, o campo de pesquisa a ser explorado é constituído pelo circuito de profissionais e/ou especialistas que atuam na Cidade do Recife (PE), envolvendo atores sociais como: artistas, curadores, produtores culturais, expografistas, educadores, gestores, técnicos montadores, cenógrafos, iluminadores, designers gráficos, estagiários, etc. Todos inseridos, de diferentes formas, em papéis sociais e instituições que (re)organizam lógicas e modelos de contratação, hierarquização e reconhecimento. O que, no caso do mundo expositivo do Recife, arregimenta interlocuções entre fazeres museológicos e independentes, dando riqueza ao exame das interações entre trabalhadores e os espaços artísticos.

Nesse campo empírico específico, existe um fator a ser, aqui, profundamente objetivado: a(s) autoria(s) da totalidade expositiva¹ no âmbito das interações entre trabalhadores envolvidos na fluida rede de pessoas entre instituições e atuações independentes. Proponho, por este viés, que a ideia de autoria seja uma chave para entender como os atores sociais compreendem e participam do encadeamento das várias habilidades que se interligam na ação expositiva. Tal interesse vem do entendimento de que a própria exposição artística constitui, em si, uma linguagem e um processo com distintos conhecimentos teóricos e processuais de criação (CURY, 2005; RUPP, 2011; VÁLIO, 2008). Por meio destes conhecimentos, que ordenam etapas de execução artística, podemos nos dar conta das características dos trabalhadores envolvidos, indo além do artista (autor, geralmente, das obras expostas) e do curador (autor, geralmente, do argumento comunicado ao público na exposição). Sendo assim, a prática expositiva, ao ser considerada uma forma de criação, torna-se o ponto que fundamenta a escolha dos referenciais teóricos a serem apresentados adiante e tem seu funcionamento observado como mobilização e distribuição (normalmente desigual) de potências simbólicas produzidas por atores sociais compromissados com o Mundo da Arte (BECKER, 2010). Por dentro de um percurso de pesquisa que atenta, também, para interações e situações entre os sujeitos, os aspectos Coletivo e Cooperativo da prática artística, nos moldes

¹ A ideia de “totalidade expositiva” será explicada mais adiante por meio da definição da prática expositiva empregada por Sônia Salcedo Del Castillo (2008).

definidos por Howard Becker (1979; 2010)², estarão metodologicamente associados à compreensão de que uma exposição transforma um espaço físico para que nele sejam somadas várias outras vivências estéticas e coletivas (CASTILLO, 2008, 2014; GONÇALVES, 2004). Isto caracteriza os aspectos sociais e políticos das práticas e da temática apresentadas. Neste sentido, será exposta a pertinência e a escolha da noção de Mundo da Arte, de Becker, para compreensão da produção social de exposições no Recife sem que, com isto, ignore-se completamente a dimensão da prática criadora no debate do Campo artístico bourdieusiano em sua percepção sócio-histórica das disposições interiorizadas (*Habitus*) e estruturas sociais em jogo.

A perspectiva da autoria como “artefato” interpretativo da ação expositiva não se restringe à reverberações da atualidade. Exemplos das história da arte brasileira são continuamente trazidos à tona em estudos que focam práticas e exposições que destoam das Convenções de seus tempos. Assim podemos considerar a exposição “Estudos Fotográficos” do fotógrafo Thomaz Farkas realizada em 1949 no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). De acordo com Helouise Costa (2016) a mostra com 70 fotografias foi considerada a primeira de fotografias artísticas no Brasil.

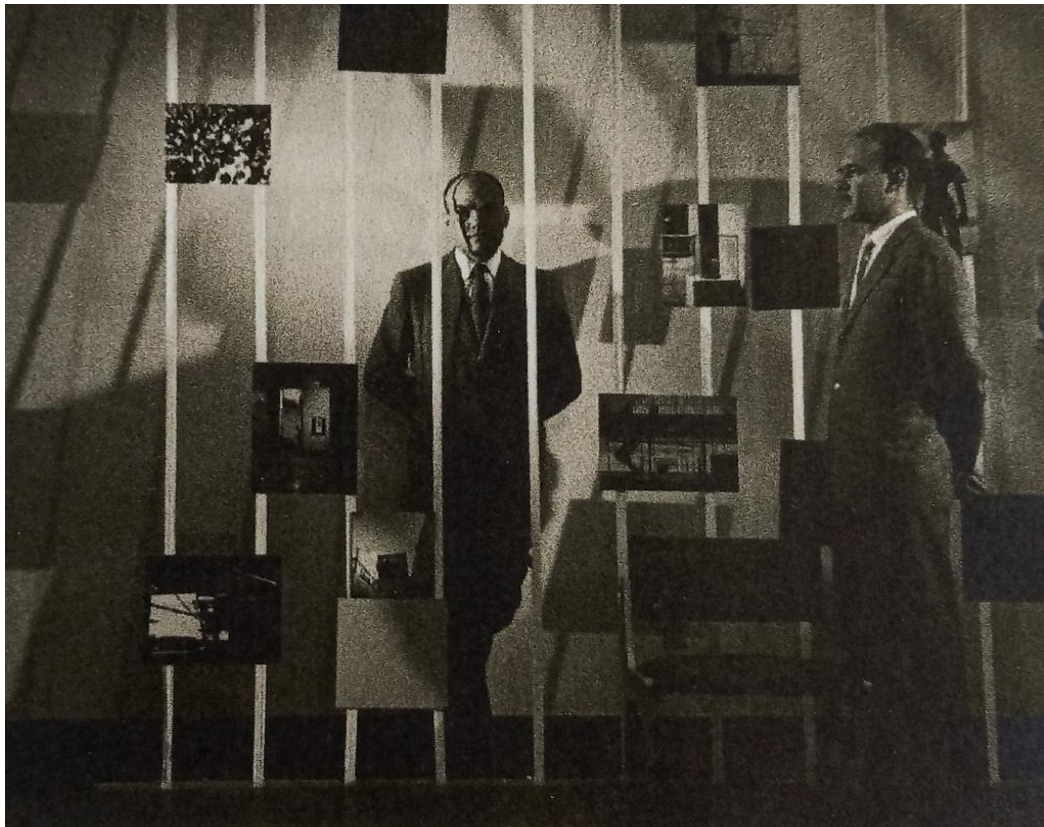
Mais do que um apanhado sequencial de imagens fotográficas, se destacou pelo desenho de ocupação das obras no espaço expositivo (expografia) assinado pelos arquitetos Jacob Ruschti e Miguel Forte. A influência da montagem expositivas pode ser tão fundamental para a fruição do visitante que suas características podem guiar até mesmo o registro fotográfico da própria exposição.

Além de oferecer um trajeto linear de visitação, por meio de uma sequência de fotos panorâmicas, Farkas buscou evidenciar, em tomadas mais próximas, os efeitos resultantes dos recursos expográficos utilizados. A documentação demonstra ainda a preocupação do fotógrafo em retratar os responsáveis pela viabilização da mostra, que aparecem sempre no espaço expositivo em poses cuidadosamente ensaiadas. Vemos, assim, ele próprio, bem como os arquitetos Ruschti e Fortes, posando em diversas situações, geralmente em duplas. Tal recurso possibilitou introduzir a escala humana nos registros e, ao mesmo tempo, valorizar a autoria compartilhada do projeto (COSTA, 2016, p. 117).

² Howard Becker aborda esses dois conceitos fora da visão do senso comum. Ou seja, as categorias de coletividade e de cooperação estão a serviço da noção de Convenção. Tratando-se de práticas interacionais que pertencem a um funcionamento de mercado, próprias aos objetivos de produção com o mínimo de interrupções e com o máximo de aproveitamento do tempo (BECKER, 2010).

Ou seja, o próprio Farkas introduziu os elementos de produção e montagem como valorizadores do conjunto de suas fotografias expostas e assumiu a coletivização da autoria da situação a ser visitada. Por este viés, a referência historiográfica consultada demonstra que os princípios da fotografia de arte no Brasil, por exemplo, são enriquecidos pelo referido marco expositivo experimental.

Figura 01 – Exposição Thomaz Farkas



Fonte: COSTA, 2016, p. 119. Foto original: Thomaz Farkas

Iniciando o entendimento de como o estudo do fazer expositivo enriquece o estudo da arte em si, podemos voltar a tratar da configuração do objeto de pesquisa – as autorias no desenvolvimento da Ação Expositiva – entendemos a importância de localizar esta prática coletiva em uma narrativa social. Por isso, buscando a historicidade que interpreta a atualidade da prática expositiva, podemos iniciar o reconhecimento deste objeto de estudo no interior da cultura moderna ocidental. A era industrial abriu as possibilidades de massificação estética, influenciando formas de produção e exibição de obras e de imagens desde os salões parisienses

até modelos críticos/curatoriais que se destacaram no pós-II Guerra Mundial (BENJAMIN, 1994; BORGES, 2011; CASTILLO, 2008).

Podemos considerar que (passado o auge das primeiras vanguardas europeias) a consolidação do modelo Cubo Branco de montagem expositiva, pelo MOMA de Nova Iorque, e os conceitos da arte contemporânea ocidental (neovanguarda, pop art, arte conceitual, minimalismo, etc.) priorizaram outros princípios de ocupação dos espaços e forneceram bases para questionamentos e teorias museológicas (CRIMP, 2005; BELTING, 2012; GOLDBERG, 2006). Poderíamos, até mesmo, colocar esses conceitos artísticos em suas funções de dessacralizar a pureza do objeto de arte único, sempre ligado a um sistema de exibição excludente, tomando referência no declínio da aura da arte a partir das vanguardas (BENJAMIN, 1994; BÜRGER, 2008). Justamente por meio dessas novas vivências do espaço-tempo da realização artística é que a narrativa histórica abre caminho para as narrativas expositivas que coabitam tantos circuitos. O que nos remete a algumas conceituações da exposição de arte como uma situação de ativação social que envolve conteúdos, cenários, ações corporais e outras linguagens (CASTILLO, 2014; GONÇALVES, 2004; HEGEWISCH, 2006; RUPP, 2011).

Reforçamos, portanto, que a crítica de arte e os conceitos vanguardistas (os chamados movimentos ou “ismos”) são peças fundamentais para o entendimento da especialização da arte enquanto produto e área autônoma de conhecimento e atuação. No princípio do século XX, portanto, as artes visuais apresentavam a relação com o espaço de exibição a partir de problemáticas próprias ou internas à criação artística. Iniciava-se um caminho de radicais e variadas proposições multidimensionais que faziam da institucionalização da Arte, também, uma questão técnica e museográfica (CASTILLO, 2014). Com o estabelecimento da curadoria no funcionamento museológico, a exposição de arte passou a ser vista como um “*discurso apoiado em um conhecimento instituído*” (GONÇALVES, 2004, p. 57) que se baseia na história e na crítica de arte. Este discurso, ou narrativa, participa da interação entre significados, entre obras e entre sujeitos. Enquanto ação, esta situação estética tem um mundo particular de trabalho e reconhecimento.

As exposições se inscrevem no âmbito da prática; nesse sentido, da mesma forma que no fazer artístico, seus conceitos teóricos e críticos surgem junto à elaboração de sua totalidade. Apesar de a natureza da atividade expositiva demandar o mesmo raciocínio que impulsiona os fundamentos da teoria e da crítica de arte, ou seja, o embate direto diante da obra, a devida compreensão das exposições pressupõe, nesse embate, uma

conscientização da questão espacial. Assim, inscrevendo-se na esfera da arquitetura, o entendimento das exposições implica relações espaço-temporais, surgindo, não apenas da experimentação perceptiva e intelectual do sujeito fruidor diante da obra, mas de uma totalidade advinda do entrelaçamento dessa experimentação com o espaço por ambos habitado (CASTILLO, 2008, p. 22).

Portanto as exposições se consolidaram como práticas coletivas para criação de discursos, espacialidades e visualidades. A totalidade espacial mencionada vai além da estrutura arquitetônica e inclui a totalidade de áreas do conhecimento e de atores sociais envolvidos no funcionamento das instituições da arte e/ou das condições sociais de ação Independente de artistas e produtores. Aliada à vivência de uma coesão a ser comunicada, a totalidade expositiva não está engessada em uma única possibilidade de fruição, principalmente, depois que se tornaram tão comuns as itinerâncias de montagens temporárias. Como especifica Ángela Garcia Blanco (1999), cada montagem, mesmo que de um único projeto curatorial, é única porque muitas variáveis – como objetos, tema da mostra, objetivo, recursos técnicos, características do espaço expositivo, etc. – podem ser combinadas a partir de uma situação contextual que a torna distinta de todas as outras anteriores.

Ao longo de uma historiografia que reverberou as totalidades expositivas instituídas e suas circunstâncias de produção, o relacionamento da performance com as artes visuais faz parte do desenrolar das vanguardas artísticas do início do século XX e permanece vivo na comunicação expositiva, cada vez mais, mesclada a interfaces tecnológicas (SANTOS, 2010; 2012). Torna-se marcante que, por anos, a performance foi deixada de lado pela tradicional história da arte. No entanto, as articulações sociais que levaram ao Surrealismo, ao Dadaísmo, ao Construtivismo friccionaram literaturas, teatralidades e visualidades por meio de performances e instalações radicais para a Europa do período entre guerras. Como argumenta RoseLee Goldberg, *“sempre que determinada escola – quer se tratasse do cubismo, do minimalismo ou da arte conceitual – parecia ter chegado a um impasse, os artistas se voltavam para a performance como um meio de demolir categorias e apontar para novas direções”* (GOLDBERG, 2006, p. VII). Este é um fluxo de atuação identificado, também, no Brasil. Annateresa Fabris (2016), em uma revisão crítica do modernismo paulista da década de 1920, identifica uma teatralidade ativista (no sentido verborrágico e performático de defesa do discurso) como o mecanismo que fez aquele grupo específico de poetas, artistas plásticos e intelectuais fomentarem algum frescor vanguardista em meio a contradições teóricas e sociais:

Dentro dos limites de uma modernização nascente e de uma sociedade em vias de transformação, o grupo modernista adota uma atitude de vanguarda, embora suas obras não sejam vanguardistas e suas ideias a respeito de arte moderna sejam bastante confusas, quando não permeadas de categorias acadêmicas. Atuando como um grupo de pressão, os modernistas, desde fins de 1920, começam a travar um combate sistemático contra as instituições artísticas e seus códigos cristalizados. Inspiram-se, para tanto, no movimento futurista italiano, do qual esposam a proposta ativista, mas não a plataforma estético-artística, demasiado radical para um ambiente cultural como o paulista (FABRIS, 2016, p. 91).

Dentre tantos processos de transição, a arte ocidental passou a incluir criações de obras e situações estéticas que destruíram e reconstruíram simbolicamente as espacialidades e introduziram modelos expositivos que modificaram, também, o funcionamento do mercado. Dessa forma, os conceitos sobre instalações, cenografias e corporalidades da prática expositiva fazem parte tanto da concepção do Cubo Branco – que advoga a neutralidade do espaço (O'DOHERTY, 2002) –, quanto da teatralização dos posteriores museus e salas expositivas.

Espaços e seus corpos ocupantes foram, aliás, questões imprescindíveis, também, para parte da neovanguarda brasileira nas décadas de 1960 e 1970. Artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, entre outros, viram a urgência em criar propostas artísticas que encadeavam politicamente “*arte – vida – ação*” em pleno acirramento da Ditadura Militar (ARANTES, 1983). Na presença do corpo atuante, que completava o sentido dos ambientes instalados por Oiticica, e das trocas relacionais dos jogos de Clark, o cotidiano mais prosaico ganhou sentidos políticos e um fluxo de destruição/criação pôs em xeque as convenções museográficas e de recepção do público (ARANTES, 1983). Este referencial crítico amplamente (re)escrito e disseminado abre perspectivas sobre como a prática expositiva, no Brasil, foi se tornando diversificada em seu planejamento e em sua execução. A ligação entre fazer a obra e a forma de exhibir (ou de ocupar o espaço) torna a exposição de arte um objeto de pesquisa que, em sua totalidade, é uma obra/criação na qual seus agentes atribuem significados à situação estética (espaço – tempo – linguagens). O espaço constituído, ao ser ocupado, tem sua própria performance e libera ações na mesma medida em que, também, impõe limites, sendo alvo de um pensamento crítico que o considera uma ativação artística e social:

A exposição se funda na presença de objetos que fazem sentido, num espaço que os torna acessíveis aos sujeitos sociais. Ela funciona como espaço de representação. Pode-se, de imediato, depreender que a *mise en scène* da exposição tem papel fundamental no processo comunicativo de seus conteúdos. A exposição pode ser entendida como um processo de comunicação, uma mediação. Nesse sentido, ela implementa informações culturais voltadas para o visitante, para seu receptor. Ela é sempre uma “ativação” (GONÇALVES, 2004: 18).

Da década de 1980 para cá, podemos falar sobre um processo de expansão das instituições e de suas práticas que se tornaram mais complexas. Aproximadamente na virada do século XX para o XXI, a discussão sobre as mega-exposições, no Brasil, começa a considerar o uso de tecnologias interativas e de ambientações com cores, projetos de cenografia e iluminação de verdadeiros cenários. Naquele contexto, o circuito do Recife, por exemplo, também consolidava questões da arte contemporânea sob o viés expositivo, sobretudo, após a transformação da Galeria Metropolitana em Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM) em 1997 (LIMA, 2014; VIEIRA, 2019). Nesse momento, a performance e a Cidade já haviam adentrado o horizonte de criação e conceituação local em trajetórias como as de Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Sílvio Hansem e de uma geração seguinte de artistas, propositores de coletivos e ocupações, como Maurício Castro, Rinaldo Silva, Beth Gouvêa, Paulo Meira, Maurício Silva e outros que, na década de 1980, relacionaram a urbanidade à luta pela redemocratização política (LIMA, 2014). Já na década de 1990, artistas como Marcelo Coutinho, Oriana Duarte, Lourival Cuquinha e outros(as) expandiram as narrativas dos territórios urbanos e, sobretudo, as possibilidades materiais de produção artística (CAVALCANTI, 2011). Em intensos processos de ressignificações de obras e usos expositivos, os curadores ganharam mais destaque do que os galeristas e tradicionais marchands e a formação de coleções e acervos para os museus passou a ser uma promessa da política cultural (VIEIRA, 2019). Com trabalhadores que começavam a se especializar aqui e em outras regiões, o Recife entrou no calendário nacional de grandes exposições e com um público que, numericamente, justificava a formação de especialistas. Ao longo dos anos, a expansão do debate estético acompanhou mudanças nas práticas especializadas de agentes artísticos institucionais ou independentes. Na abordagem metodológica que dá forma ao Capítulo “Práticas Coletivas e a Pesquisa Social Qualitativa”, outras especificidades sobre instituições e práticas artísticas do Recife serão mencionadas.

Dando continuidade à abordagem geral da prática expositiva, quando pensamos a relação entre proposta artística e planejamento expositivo, precisamos considerar as peculiaridades de cada experimentação estética colocada em exibição. Contudo, as particularidades de cada ação coletiva de exposição estão inseridas em contextos de procedimentos e posições que se tornam comuns e reproduzíveis, sobretudo, para que todos os agentes envolvidos possam contar com mútuas colaborações e participar de um amplo processo (BECKER, 2010). Em termos sociológicos, o sistema das práticas artísticas nos interessa em sua esfera interacional, estabelecendo diálogos entre indivíduos e destes com instituições e

políticas de acesso ao fazer artístico que interferem diretamente no terreno cotidiano de criação e no poder de demarcação de possibilidades e limitações.

Voltando a tratar as autorias da totalidade expositiva como fator de problematização que recorre ao estudo das interações entre atores sociais e suas instâncias de trabalho, adentraremos a relação entre o objeto de pesquisa e a hipótese desenvolvida.

2.2 AS CADEIAS PRODUTIVAS DE EXPOSIÇÕES E SUAS AUTORIAS NO MUNDO ARTÍSTICO DO RECIFE: UMA HIPÓTESE DE PESQUISA

Após a breve contextualização que localiza historiografias da ação expositiva da arte, pode-se articular a problemática da autoria da prática expositiva com o modo de funcionamento do Mundo da Arte do Recife para que, em seguida, o perfil teórico seja aprofundado. Partiremos, nesse sentido, da observação de que a rede profissional da prática expositiva revela interações/criações que, coletivamente, distribuem autorias. No entanto, essa distribuição de práticas e de autorias revela as desigualdades que regem as relações entre diferentes papéis sociais. O trabalho no campo de pesquisa tem mostrado que esta divisão dos papéis sociais gera, entre os sujeitos envolvidos, questionamentos acerca da forma como a potência da criação é partilhada em autorias reconhecidas para alguns sujeitos e não para outros. Sobretudo, o campo de pesquisa tem ajudado a observar que trabalhadores apontam a “precariedade”³ da divisão dos papéis sociais até mesmo em tradicionais museus e instituições de pesquisa artístico-cultural do Recife.

Por meio de alguns dados que se destacam, principalmente, nas entrevistas semiestruturadas e nas entrevistas acessadas na Internet, a hipótese de trabalho se define no sentido de admitir que: o Mundo da Arte do Recife apresenta interações criativas constantes entre os agentes produtores de exposições, mas que essas interações não operam igualdade no reconhecimento autoral da totalidade expositiva. Mais que isso, a mencionada “precariedade”, em situações extremas, exige que os próprios sujeitos improvisem práticas que não correspondem aos seus cargos ou funções especializadas. Estamos tratando de um contexto entre as instituições e as práticas Independentes que, por um lado, facilita interações para a

³ “Precariedade” foi o termo usado por mais de uma pessoa entrevistada para esta pesquisa. Seu uso se destina, muitas vezes, à descrição de um cotidiano de improvisos para as soluções de produções expositivas tanto nas instituições/museus quanto nos espaços próprios às atuações Independentes.

busca de soluções artísticas, mas que, por outro, não estabelece o pleno reconhecimento desse funcionamento coletivo de criação.

Finalmente, a hipótese de trabalho está centrada na configuração de vivências coletivas da autoria como realizações interacionais e com fluidez entre as práticas institucionais e as Independentes, sendo possível distinguir e nomear categorias organizacionais para estas autorias coletivas: Autoria Institucional, Autoria Autoatribuída, Autoria Cooperativa e Autoria Precarizada.

Esta é uma hipótese a ser aprofundada por meio das ligações engendradas entre teoria sociológica, teoria da arte e a metodologia que foca a análise dos dados levantados: nas entrevistas semiestruturadas, nas entrevistas e falas acessadas na Internet, nos depoimentos textuais em publicações e com o uso de imagens. Como mencionado anteriormente, procedimentos observacionais e participativos foram empregados por estarem atrelados à minha inserção direta na prática coletiva de produção expositiva. Neste sentido, a inclusão do conceito de Mundo da Arte no aparato metodológico facilitará a ponte entre conceitos como Colaboração e Convenção (BECKER, 2010) e Múltipla Autoria ao lado do conceito de Direitos Estéticos (GROYS, 2015) para que sejam definidas as categorias de análise de autorias que se desvelam dos posicionamentos dos próprios agentes do meio social pesquisado.

2.3 – TEORIA SOCIAL E A ABORDAGEM DA AUTORIA EXPOSITIVA

Dentro da tradição ocidental de estudos da arte e suas formas de produção, a Sociologia da Arte encontra-se, desde as suas primeiras configurações humanísticas no século XIX, atrelada às problemáticas que discutem o que é concernente à Arte ou como se dá o seu funcionamento institucional sistemático. Como entender as definições sociais relativas ao que é a Arte? Como esta é produzida e por quem?; entre outros interesses ligados aos modos de reconhecimento das obras e dos agentes inseridos ou marginalizados por sistemáticas dominantes.

Para Nathalie Heinich (2008), cabe ao sociólogo vivenciar os encontros da Sociologia com outras disciplinas como a História da Arte, a Filosofia/Estética e os Estudos Culturais. Este posicionamento será aqui tomado como uma inspiração para a reflexão sobre como o presente

trabalho de tese pode se movimentar entre referenciais teórico-metodológicos e como nossas fontes de pesquisa mobilizam a hipótese/problematização apresentada no tópico anterior.

Como explicitado a partir do objeto de investigação (as práticas e autorias da ação expositiva no Recife), as exposições foram apropriadas pela narrativa historiográfica e social que as definem como obras totais estéticas e mediadoras de discursos críticos em práticas coletivas de pensamento e efetivação (CASTILLO, 2008; 2016). Nestas circunstâncias, faz-se necessário discorrer sobre como minhas vivências pessoais na produção de exposições no Recife e o *corpus* de dados acessado permitem a centralização da análise sobre as perspectivas autorais e interacionais que se fazem notar no contexto prático da ação de planejamento, montagem e exibição da Arte.

Objetivamente, iniciaremos pelos marcos teóricos que ensejam de forma mais abrangente os aspectos da coletivização, da interação, da prática social, suas hierarquizações, regras e disputas entre o micro e o macrosocial. Principiaremos, neste sentido, pelas aproximações e pelos distanciamentos entre as noções de Mundo da Arte (BECKER, 2010) e de Campo da Arte (BOUDIEU, 1983; 1996; 2002) para que as perspectivas sociológicas empregadas metodologicamente sejam compreendidas.

2.3.1 Mundo da Arte e os sentidos da prática coletiva

Tanto o conceito de Mundo da Arte quanto o de Campo da Arte trazem a perspectiva da autonomização artística e mercadológica que, a partir da modernidade e suas vanguardas, estruturou relações e valores específicos para a existência da Arte. Esta última se moveu historicamente em meio às redefinições do ato de expor, das formas de conceituação e distinção, da sua lógica particular de consumo, da sua natureza de objeto do conhecimento e, também, do ordenamento de cadeias profissionais para o desenvolvimento do que é reconhecido e valorado por ser Arte.

Por mais que, em seus sentidos ontológicos e culturais, a ideia de Arte tenha sofrido consideráveis mudanças, o Mundo da Arte (BECKER, 1977; 2010) pressupõe a coletivização da obra artística não apenas no plano estético e plástico/conceitual das obras, mas, também, na configuração de sua circulação e reconhecimento entre os diversos agentes que condicionam redes de produção – recepção. Para Becker, todo trabalho artístico, em seu mercado de feições

autônomas, “*tal como toda actividade humana, envolve a actividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número, de pessoas*” (2010, p. 27). Nessa perspectiva, a Arte é um objeto para a Sociologia, sobretudo, em sua complexidade de redes cooperativas entre sujeitos.

Tal complexidade coloca em partilha, entre os agentes de um mundo artístico específico, alguns elementos que, tradicionalmente, já foram entendidos como individualizados, tais como: o tempo de produção da obra, o domínio de sua materialidade, os objetivos de exibição e os efeitos sobre o público em sua recepção. Considerando a importância deste último fator, Becker (2010) aponta como o público participa das definições de um contexto para a obra já que é necessário que alguém seja sensível a ela de forma afetiva ou intelectual, o que significa que “*o fenómeno que aqui nos ocupa consiste na realização e na fruição de uma obra; não ocorre sem a presença de um público que reaja e aprecie*” (BECKER, 2010, p. 29).

Nesta concatenação de funções sociais e de instâncias de realização, o olhar sociológico se inicia pela percepção sobre como os agentes sociais avaliam os diversos modelos de obras e áreas profissionais que correspondem às normas que justificam escolhas estéticas em um determinado meio artístico. Em resumo, trata-se do exame crítico que os atores sociais exercem para a definição de práticas cotidianas que os levam a iniciarem, por exemplo, a efetivação de uma nova obra. Neste sentido, o estudo das ações expositivas nos leva a entrever como a ocupação de um espaço pode ser considerada uma exposição de arte, pelos seus produtores e seus pares, já que pendurar ou montar objetos e propostas (das mais diversas materialidades) em um lugar ou arquitetura não significa que a convenção social deste acontecimento (a exposição) será atingida.

Apesar das obras de arte manterem seu caráter de autoria individual do artista dentro do espaço/tempo criado para a exposição, esta última foi se configurando em uma ligação entre autorias (atribuídas ao curador, ao museólogo, ao designer, ao arquiteto, etc.), como abordaremos de forma mais aprofundada nos capítulos que se seguem neste trabalho. Ratificar esse processo da História da Arte Moderna e Contemporânea se faz necessário para que a noção de divisão do trabalho no Mundo da Arte (BECKER, 2010) traga à tona o estudo das Convenções e dos tipos de trabalhadores(as) que fazem circular cooperações de mercado. Vale ressaltar que os referenciais historiográficos nos levam a perceber que práticas e projetos estéticos podem instaurar crises conceituais e disputas que, em certos marcos temporais, abalam concepções da Arte normalizadas socialmente. Assim como se tornou possível, também, a diversificação das categorias profissionais envolvidas com a Arte e o aprofundamento de

estruturas institucionais verticalizadas, hierarquizadas, e plenas de desigualdades sociais e econômicas entre seus agentes.

Voltando a falar sobre a ideia de divisão do trabalho no Mundo da Arte, Becker (2010) considera que estamos constantemente vivendo entre os casos em que uma única pessoa é responsável por todas as etapas de uma produção e os casos em que variados tipos de trabalhadores desempenham específicas tarefas que se complementam. Essa possível e, hoje, predominante divisão do trabalho artístico evidencia o que se tornou um acordo social que dificilmente chega a ser questionado ou modificado pelos atores sociais envolvidos.

Cada indivíduo que participa na realização de obras de arte tem, portanto, de realizar um feixe de tarefas muito específico. Apesar de a divisão das tarefas ser, em grande medida, arbitrária – podia ser diferente e baseia-se no acordo tácito da totalidade ou da maioria dos participantes – não é, contudo, fácil de mudar. Geralmente, as pessoas envolvidas encaram a divisão do trabalho como um facto adquirido, um fenómeno quase sagrado que advém como que ‘naturalmente’ do material utilizado e do meio de expressão (BECKER, 2010, p. 37).

Mesmo ao destrinchar aspectos do que chama “*artes do espetáculo*” (2010, p. 37), como o cinema e a música erudita dos grandes concertos, Becker sinaliza a coletividade da produção nas artes visuais na medida em que a divisão do trabalho continua a ser um aspecto importante a ser considerado mesmo na criação de obras em que o artista atua sozinho em sua configuração plástica, como no exemplo em uma pintura. A compreensão social de uma pintura, dentro de tal enquadramento sociológico, passa pelo entendimento de que todas as pessoas envolvidas no eixo produção/recepção não estão trabalhando sob o mesmo teto como em uma fábrica ou, no caso da arte, como em um ateliê. A divisão de tarefas nos tira a ilusão de que o valor artístico se assenta em um objeto unicamente por meio da ação solitária do artista, tornando central o fato de que o reconhecimento da prática artística se dá no alinhamento de atividades realizadas por determinadas pessoas no momento necessário.

Este entendimento se intensifica na medida em que se tornam confluentes o ato de fazer a obra (objeto, performance, instalação, cenário, etc.) e o de exibi-la, ou ocupar o espaço em uma ação aceita, publicamente, como Exposição da Arte. Justamente o desenvolvimento institucional e especializado da exposição de Arte a tornou um objeto de pesquisa que, em sua totalidade, é uma obra/criação na qual seus agentes atribuem significados e interagem em contextos de planejamento e montagem. Por este viés, podemos incluir a prática expositiva no universo de trocas entre indivíduos especializados nessa prática mediadora entre obras e público

e que, cada vez mais, se torna diversa em sua distribuição de funções e formas de reconhecimento de mercado.

A variação na divisão do trabalho, por mais que ela seja definida em convenções, torna o sistema de produção, por vezes, uma organização coletiva de difícil compreensão. Em sentido didático, Becker divide as funções em “atividades nucleares” (ligadas ao artista como autor da obra) e em “atividades de apoio” (ligadas a todos os demais especialistas que viabilizam a exibição ou mediação da obra). No entanto, algumas práticas criam ruídos nessa organização de mercado, principalmente, quando o indivíduo que reclama para si o estatuto de artista estende suas ações até as atividades de apoio ou, simplesmente, compartilha uma atividade vista como nuclear. Diante de tal processo, é preciso atentar para o fato de que *“a definição daquilo que é considerado atividade nuclear varia com o tempo, a divisão do trabalho entre o artista e o pessoal de apoio também está sujeita às mesmas variações, constituindo uma fonte de sérias dificuldades”* (BECKER, 2010, p. 41). Esta é uma problemática histórico-social que se faz muito presente a partir da integração do valor de exibição às estratégias de conceituação das vanguardas europeias e americanas e de redefinição das atividades nucleares dos artistas que passaram a idealizar salões, montagens e manifestos.

Em meio às subversões da divisão das atividades da arte, questões muito tradicionais dos estudos estéticos e da história da arte voltam a ganhar importância, em algumas circunstâncias, para os integrantes do mundo artístico. A autenticidade da obra, por exemplo, é um problema de pesquisa que ainda permeia estudos sobre os considerados grandes mestres da pintura, como Rembrandt (ALPERS, 2010), ou sobre a emergência da fotografia (CRIMP, 2005) e do videoarte (BELTING, 2012) no mercado expositivo da Arte Contemporânea. Algumas obras e alguns artistas se tornaram emblemáticos na ativação dessas rachaduras dentro das regras sociais de aceitação do fazer artístico. Ao citar duas obras de Marcel Duchamp, Becker exemplifica como o artista distorceu hierarquias da narrativa histórica e da divisão cooperativa entre agentes participantes do circuito. No conhecido trabalho “L.H.O.O.Q” (1919) e em ready-mades, o dadaísta tornou, entre outras coisas, confusa a ideia de autoria e de individualização da produção.

Marcel Duchamp transgrediu a ideologia dominante quando assinou e apresentou como autênticas obras de arte uma pá de neve produzida comercialmente ou uma reprodução da *Gioconda*, na qual desenhara um bigode, relegando, deste modo, Leonardo da Vinci para o conjunto dos indivíduos considerados pessoal de apoio, bem como o inventor e o fabricante da pá. Por mais chocante que esta ideia possa parecer,

acontece algo idêntico na realização das collages, que são inteiramente compostas por elementos de obras de outras pessoas (BECKER, 2010, p. 42).

Dando um salto para a Nova Iorque dos anos 1960, podemos considerar que a Pop Art se destaca nessa dimensão intelectual de problematização da ideia de obra e de criação, também, com a atuação de Andy Warhol. Para Danto (2012), a *Factory* de Warhol imprimia um valor repetitivo e fabril ao fazer artístico que resultava em objetos completamente semelhantes aos produtos comercializados mais populares nos Estados Unidos; “*objetos que são normalmente produzidos para fins utilitários (...); objetos impessoais, fabricados mecanicamente, desprovidos de toda aura estética*” (DANTO, 2012, p. 76). As caixas Brillo foram, inicialmente, reproduzidas em madeira por marceneiros a pedido de Warhol, sem que esses artesãos fossem considerados artistas ou autores da obra e, muito menos, os fabricantes das caixas que, de fato, eram vendidas em supermercados.

O que passa a ser apreendido na teoria da arte é a forma como artistas tornam ambivalentes os conceitos que mais pareciam consolidados. A dependência entre as concepções de autoria e a legitimação do objeto/prática da Arte se eleva no momento em que nossa reação crítica ou racional busca tais variáveis para a apreciação. Como Becker enfatiza: “*A reputação do artista e da obra reforçam-se mutuamente*” (2010, p. 45). Nesse sentido, investigar as concepções de autoria da ação expositiva significa identificar quais funções especializadas elevam o status dessa prática coletiva e quais ficam na sombra, como apoio, por mais que integrem um cotidiano de troca de conhecimentos e de soluções de criação.

Independente da autocompreensão que cada indivíduo apresenta sobre sua atuação e dos seus pares, a Cadeia de Cooperação gira em torno das necessidades da obra (ou da exposição enquanto obra). Cada profissional envolvido naquilo que o artista não pode fazer sozinho tem preocupações estéticas, financeiras e laborais próprias. Tal conclusão é somada, por Becker, ao fato de que o tipo de relação que o artista, o curador ou o produtor conseguem estabelecer com a cadeia de cooperação, da qual dependem, determina o tipo ou qualidade da obra que eles podem, efetivamente, executar. Neste ponto do pensamento social pragmático, sobre o qual estamos discorrendo, as Convenções ganham força como conceito na Sociologia na medida em que são um referencial para noções como norma, regra, ordenamento coletivo, costume, acordo social, etc. Todos estes tópicos remetem às formas de pensamento e de prática comuns que estão na base dos pontos de partida cooperativos de ação.

Após este breve percurso entre as variáveis sociais mais significativas na teoria, e que se mantém no posicionamento metodológico de Becker, podemos citar uma definição mais precisa do conceito de Mundo da Arte desenvolvido pelo autor.

Os mundos da arte são constituídos por todas as pessoas cujas atividades são necessárias à produção das obras que esse mundo, bem como outros, define como arte. Os membros dos mundos da arte coordenam as atividades através das quais as obras são produzidas, reportando-se a um conjunto de esquemas convencionais incorporados em práticas comuns e nos artefatos de uso frequente. As mesmas pessoas cooperam frequentemente de modo regular, mesmo rotineiramente, e de modo semelhante para produzirem obras semelhantes, de tal forma que podemos pensar num mundo da arte como uma rede estabelecida de cadeias cooperativas que ligam os participantes entre si (BECKER, 2010, p. 54)

Desta maneira, o sentido de autoria, também, se expande em configurações de coletividade e, sobretudo, de não isolamento da atividade do artista. Este marco teórico específico terá a continuidade de seus temas mais a frente quando os aspectos metodológicos forem tratados mais detalhadamente para que uma postura fundamental ao sociólogo seja considerada: a observação e o levantamento do modo como um Mundo da Arte estabelece, em seu funcionamento, suas distinções e práticas. Sempre com atenção às funções consideradas de “apoio” e que podem – dependendo da obra artística, dos discursos e das instituições – ascender como práticas “nucleares” dependendo, também, das oportunidades de problematizar os laços de cooperação.

2.3.2 Campo da Arte e os sentidos da prática de consagração

Dando continuidade aos pontos ou conceitos fundamentais para este marco teórico, levantaremos aspectos do pensamento de Pierre Bourdieu que envolvem as categorias de produção/exibição destacadas no presente trabalho. O tratamento dado à noção de autoria a partir do espaço objetivado na prática social, como definido por Bourdieu em seu conceito de Campo da Arte, difere significativamente da perspectiva interpessoal (entre sujeitos) dominante na obra de Becker. Buscaremos, com este pressuposto, esclarecer como o sentido da prática social artística em Becker corresponde melhor à problematização e ao objetivo aqui determinados. Contudo, torna-se fundamental posicionar que o largo cenário de poderes hegemônicos e institucionais da Arte ocidental, no qual o circuito expositivo brasileiro está

baseado, deve ser aqui considerado a partir dos aspectos estruturais profundos que marcam a complexidade do desenvolvimento da prática social na teoria bourdieusiana.

Ou seja, o horizonte de fundo pode ser entendido como o processo de autonomização da Arte que levou ao estabelecimento de um campo de práticas e discursos específicos, o que, sob o mencionado viés teórico, é fundamental para entender como seus agentes se situam nessa configuração e como atuam criticamente, inclusive, promovendo o conflito em seu interior. O Campo é problematizado, portanto, como “espaço” objetivamente estruturado das ações e onde as posições são dadas de antemão, com agentes situados e posicionados. Nele, são manifestadas relações de poder a partir de uma distribuição (muitas vezes desigual) de Capital, complexa racionalidade social que se desdobra entre processos históricos, simbólicos e econômicos. Como uma esfera de disputas, o Campo da Arte, por exemplo, movimenta concorrências por legitimação, por constituição do gosto estético e, também, por relações de produção em seu interior atingindo razões práticas manifestas na interiorização do Habitus cultivado. Essas são considerações teóricas importantes para entendermos uma perspectiva de criação e autoria específica que atravessa, sim, um mundo de divisão do trabalho artístico mesmo que este apresente variações na conformação das relações entre confrontos e cooperações, como veremos no caso da produção expositiva no Recife.

Como dado histórico, o Campo da Arte, especificamente, ganha sua possibilidade de estruturação em meados do século XIX em um cenário artístico e intelectual europeu onde foram efetivados desvios diante de alguns processos consolidados e conservadores de formação, reconhecimento e exibição da arte. Em paralelo à supervalorização da pintura nas artes plásticas, a literatura francesa, por exemplo, sofria importante abalo na organização de forças que se conectavam ou se repeliam no jogo de definições críticas e de estabelecimento de práticas econômicas que tornassem possível viver, ou não, sendo escritor e/ou artista.

No contexto brasileiro do mesmo período, com a diferença deste ainda estar sob a ordem imperial, o investimento em escolas/academias de Belas Artes e em artistas/professores estrangeiros, sobretudo no Rio de Janeiro, marcou uma relação estatal entre exposições e formação de público diante de um discurso “civilizacional” do ambiente cultural. Em argumento para demarcar o papel das exposições na segunda metade do século XIX, Marize Malta (2016) afirma que:

O sistema de exposição se tornou um poderoso meio de programação e sociabilidade, em diversas áreas, no século XIX. Do mesmo modo que era preciso educar artífices, acreditava-se que era preciso educar o gosto do público, pouco sensível aos efeitos das Belas Artes. Era necessário criar público para as artes e divulgar seus principais expoentes e promissores artistas. No âmbito da Academia, poderíamos dizer que sempre houve o interesse em tornar público os trabalhos de alunos e professores. Debret promoveu a primeira exposição, em 1829, passando para a prática de apresentar ao fim do ano letivo os avanços dos alunos e o nível dos mestres. Contudo, foi somente em 1840, ao se constituir a primeira Exposição Geral de Belas Artes, quando a prática passou a se sistematizar e a absorver artistas não vinculados à Academia. Ampliava-se, assim, os personagens relacionados ao sistema da arte, tanto do ponto de vista da produção quanto da recepção (MALTA, 2016, p. 70 – 71).

Pode-se enfatizar, também, que a prática expositiva se caracterizava como mecanismo de disputa entre mestres, professores e artistas para a defesa de linhas pictóricas específicas e de ensino/aprendizagem (DIAS, 2016).

Desvelando a realidade do mercado de arte na França do mesmo período, os projetos sociais de autonomização da arte são pontos de análise que Bourdieu tornou marcantes em “As Regras da Arte – Gênese e estrutura do Campo literário” (BOURDIEU, 1996). No campo considerado, a busca por retirar do fazer literário qualquer finalidade política ou de tradicionalismo comportamental se configurou no caminho possível para que escritores tivessem o poder de determinar cotidianos de produção e formas de frequentar núcleos dos poderes político, financeiro e intelectual, sobretudo, garantindo, para eles próprios, a elaboração de ideais estéticos que passariam a significar suas próprias autorias.

Para Bourdieu, neste sentido, precisamos considerar a sistemática dialética – ou praxiológica, mais especificamente, – da relação entre o Campo, como meio social estruturado, e o longo processo de formação do *Habitus* produzido e incorporado enquanto “*sistemas de disposições duráveis*” (BOURDIEU, 1983, p. 61). Ou seja, a problematização sociológica deve abarcar, por exemplo, questões sobre como jovens escritores passaram a enfrentar tudo o que envolvia o modo de vida burguês sem saírem completamente dos círculos de influência da burguesia francesa, até desenvolverem críticas às concepções acadêmicas engessadas da arte e, por outro lado, às tendências massificadas de venda no mercado editorial.

Em termos de um fato que se põe em movimento na estruturação do Campo, a ação ou a prática, para Bourdieu, dar-se na natureza da relação entre o *Habitus* social e o contexto em que ele se dispõe a exercer disputas e distinções (BOURDIEU, 1983). Esmiuçar, longamente, tais conceitos não se encaixaria nos procedimentos do presente trabalho tendo em vista o objetivo de identificar como trabalhadores(as) da prática expositiva, no Recife, estabelecem situações interacionais de criação e definição de autorias da totalidade expositiva ligadas a

negociações e reconhecimentos do cotidiano. Contudo, podemos localizar a prática expositiva, historicamente, enraizada nos contextos de formalização do Campo Artístico. Para tanto, referenciais sobre a busca de independência estética no campo da pintura se tornam bons exemplos a partir das ações desencadeadas por artistas como Gustave Courbet e Édouard Manet que deram importante encaminhamento ao processo de autonomização a partir das noções do Realismo e do Impressionismo aliadas às montagens de pavilhões expositivos individuais na França da segunda metade do século XIX.

O que se evidenciava na esteira do formalismo estético eram posições a serem construídas, como a da “arte pela arte” ou a da arte em novo discurso sobre o real, na busca por independência em relação aos poderes econômicos e políticos. Os princípios de uma subversão simbólica estavam por direcionar inversões no processo econômico da arte. Assim estava sendo moldada a concepção de artista moderno.

Portanto, precisavam inventar, contra as posições estabelecidas e seus ocupantes, tudo que a define propriamente, e em primeiro lugar essa personagem social sem precedente que é o escritor ou artista moderno, profissional em tempo integral, consagrado ao seu trabalho de maneira total e exclusiva, indiferente às exigências da política e às injunções da moral e não reconhecendo nenhuma outra jurisdição que não a norma específica de sua arte (BOURDIEU, 1996, p. 95).

As iniciativas de individualização expositiva de Courbet (em 1855) e Manet (em 1867) foram possíveis, podemos assim entender, porque ambos possuíam o Capital Simbólico que pretendiam formalizar junto ao público e o Capital Financeiro para executar seus feitos em um momento em que o mercado tradicional ainda não investiria em tais aventuras. Portanto, estar em processo prático de criação e de reconhecimento significa estar inserido nas relações de força entre a posição social a ser ocupada e o contexto de viabilização. Como especifica Bourdieu: “*Os efeitos prováveis das propriedades que estão associadas aos agentes, seja no estado objetivado, como o capital econômico e a renda, seja no estado incorporado, como as disposições constitutivas do habitus, dependem do estado do campo de produção*” (1996, p. 102).

Na Europa da segunda metade de século XIX, avanços econômicos e industriais formulavam novo processo de estetização coletiva e novas funções das exposições na massificação do acesso às artes, às ciências e outras formas de consumo. Forjar a

autonomização do campo passou por constituir um novo papel para os artistas na medida em que estes passaram a dominar formatos de exibição.

Forjando a instituição de seu valor artístico no mercado, esses artistas produziram, paralelamente aos conceitos expositivos, mudanças significativas capazes de esclarecer não apenas as transformações ocorridas nas concepções de espaço e montagem, mas o próprio papel das exposições ao longo da história da arte (CASTILLO, 2008, p. 25).

Em tal conjuntura, os salões parisienses cumpriam o objetivo de fazer a visibilidade das obras de arte crescer na proporção da espetacularização e da popularidade, o que abandonava, definitivamente, o gosto e a experiência da monarquia. As grandes exposições estavam, portanto, integrando um novo projeto estatal de educação das massas e, ao mesmo tempo, de propaganda do “progresso”, digamos assim, industrial. Os próprios espaços expositivos passaram a ser montados com engrenagens erguidas e desmontadas com rapidez e praticidade, o que já exigia uma crescente rede de trabalhadores em torno desse universo.

O que artistas como Courbet e Manet estavam protagonizando era, sobretudo, o desencanto diante da pintura valorizada em suas épocas. Uma nova ética formal, que conduziu posteriormente ao afastamento da técnica da perspectiva e ao abandono da moldura como afirmação moderna de visualidade, estreitava um novo laço entre obra e ocupação do espaço na trajetória de autonomização do Campo moderno da arte. Justamente no interior da prática expositiva, diferenciavam-se os critérios acerca da arte oficial e da arte ainda não compreendida. O esforço em estabelecer novos parâmetros expositivos e de relação imagem-espaço levou tais artistas e suas ousadias a se tornarem marcos extremamente reconhecidos na escrita da História da Arte Moderna. Em 1855, Courbet ergueu um pavilhão exclusivo com recursos próprios, com o título “Realismo”, em paralelo à Exposição Universal. Como assinala Sônia Salcedo Del Castillo, a ação se tornou uma referência na construção de um conceito expositivo que favorecia a arte que despontava contrária à lógica de propaganda de Estado (CASTILLO, 2008). Da mesma forma, em 1867, Manet investiu na construção de espaço próprio próximo ao pavilhão de Courbet, após ser recusado no Salão de Paris em algumas ocasiões; assim, sua iniciativa “*revela-se como uma espécie de adesão política ao desejo dos artistas por liberdade de expressão*” (CASTILLO, 2008, p. 40).

Sociologicamente, Bourdieu (1983; 1996) define tais ações como frutos da reflexividade que, na autonomia do Campo da Arte, caracteriza-se pela alusão à história interna

da pintura, como propriedade de comunicação da história do desenvolvimento das obras. Colocando em questão a ideia da “magia” da criação do “gênio”, Bourdieu faz sua problematização sobre criação/autoria estar centralizada no *habitus* interiorizado e no capital (econômico, político ou simbólico) que atores sociais específicos são capazes de orquestrar para pôr em evidência um gênero ou uma noção crítica de produção e de fruição.

Assim, longe de aniquilar o criador pela reconstrução do universo das determinações sociais que se exercem sobre ele e de reduzir a obra ao puro produto de um meio em vez de aí ver o sinal de que seu autor soube libertar-se dele, (...), a análise sociológica permite descrever e compreender o trabalho específico que o escritor precisou realizar, a um só tempo contra essas determinações e graças a elas, para produzir-se como criador, isto é, como sujeito da própria criação (BOURDIEU, 1996, p. 124).

Tanto no Campo literário quanto no artístico, a distribuição do capital de produção (criação e autoria) evidencia as estratégias estéticas e/ou comerciais de distinção das posições ocupadas em tais estruturas. Contudo, mesmo diante das forças de concorrência e distinção entre vanguardistas e tradicionalistas, a autoria manteve em evidência a crença da autocriação do autor e de seu renome. Este é o sentido que, para Bourdieu, move o interesse sociológico de cutucar o senso comum que atribui ao “autor”, sujeito singular, todas as etapas da “*alquimia simbólica*” (2002, p. 150) de produção de uma obra que se torna excepcional pelo simples fato de ter sido feita por tal indivíduo ou atribuída a ele. Ou seja, a autoria, no aparato sociológico bourdiesiano, destaca-se nas esferas de poder entre grandes atores sociais que serão sacralizados pela história de determinado Campo social na medida em que o sociólogo prioriza a forma como a criação se dá por meio do *Habitus* ajustado/ajustador da prática do Campo: “*O poder do criador nada mais é que a capacidade de mobilizar a energia simbólica produzida pelo conjunto dos agentes comprometidos com o funcionamento do campo*” (BOURDIEU, 2002, p. 162).

A raridade do produto está em correspondência com a raridade do produtor, determinando formas de circulação e valorização de bens simbólicos e agregando o tempo no entendimento do fenômeno da consagração. Em perspectiva histórica, as exposições de arte podem ser entendidas como micro espaços fundamentais para o estabelecimento de ciclos de consagração na lógica do Campo da Arte. Como já consideramos neste trabalho, sobretudo as historiografias a partir das vanguardas alinham projetos estéticos de obras de arte a projetos museográficos e de exibição da arte.

Contudo, a exposição artística, enquanto prática que ganha o verniz especializado e profissional ao longo de décadas, teria seu entendimento limitado caso o capital econômico, político e simbólico fosse a única esfera de controle de recursos a ser considerada. Nesse sentido, diferente do conceito de Campo da Arte, o conceito de Mundo Artístico traz, empiricamente, outra natureza de relações que estão em movimento no cotidiano de produção e que apresentam, também, distinções, disputas e normatizações reproduzidas (pouco ou profundamente problematizadas). Como enfatiza Bernard Lahire:

A teoria dos Campos emprega muita energia para iluminar os grandes palcos em que ocorrem os desafios de poder, mas pouca para compreender os que montam esses palcos, instalam os cenários ou fabricam seus elementos, varrem o chão e os bastidores, xerocam documentos ou digitam cartas, etc. (LAHIRE, 2002, p. 50)

Tomando de empréstimo a metáfora dos distintos “palcos” de Lahire, a percepção sociológica não precisa se ater à consagração de grandes criadores e pode explorar as tramas interacionais em torno da relação “*entre produtor e aquilo que é produzido*” (PAIS, 2013, p. 108). A rotina de produção coletiva passa, também, por uma construção da noção de experiência. De acordo com José Machado Pais “*A experiência é base fundamental de conhecimento cotidiano. É um conhecimento de factuais e situações que busca o ‘como’ do que acontece. Para perceber o ‘porquê’ de como a vida acontece*” (2013, p. 109). Sem tecer aproximações com noções fenomenológicas, mas, na verdade, como resultado de sua formação no pragmatismo sociológico norte americano, Howard Becker defende que um “Mundo”, tal como sua metodologia compreende os contextos da ação social:

Consiste em pessoas reais que tentam levar a cabo tarefas, em grande medida juntando-se a outras pessoas que fazem outras coisas que serão úteis para os seus projectos. Dado que todas as pessoas têm um projeto e o resultado das negociações entre elas é aquele sobre o qual finalmente estão de acordo, qualquer dos envolvidos em uma determinada atividade terá de considerar o modo como outros irão responder às suas acções. (...). Isto significa que embora as pessoas sejam livres de tentar procurar outras possibilidades, essas possibilidades são limitadas por aquilo que elas podem impor e persuadir os outros a fazer (BECKER, 2010, p. 307 – 308).

O planejamento e a montagem de exposições, portanto, sofrem reformulações de acordo com necessidades estéticas, imaginativas e de convívio, apesar das Convenções e sem esquecermos dos desvios que estas últimas podem sofrer. Em resumo, o ato criativo é resultado da conexão diária entre indivíduos, o que torna complexo e desafiador o debate sobre autorias

(suas possibilidades) na prática expositiva. O processo cotidiano está atrelado a “*estruturas de congruência e significado*” aplicadas de forma pragmática à vida em conjuntos de significados que se estabilizam com “*padrões tipificados de comportamentos, mas também com trajetórias de vida feitas em ziguezagues, (...), relações emparelhadas numa diversidade de redes sociais*” (PAIS, 2013, p. 115).

2.4 INSTALAÇÕES E PRÁTICAS EXPOSITIVAS: BORIS GROYS E OS CONCEITOS DE OBRA E DE AUTORIA ARTÍSTICA

Entre projetos de distinção e hierarquização, atravessando convenções e consagrações, as disputas que marcam a autonomização da Arte atingem, também, uma organização sistêmica de lutas e resistências entre mídias e linguagens estéticas dentro e fora da instituição Arte. Este é um desdobramento problematizador que caracteriza parte da contribuição de Boris Groys ao estudo das interseções entre Arte e Política a partir das vanguardas e neovanguardas.

Retirando o foco do indivíduo autor e transferindo para os mundos sociais de veiculação e vivência das artes visuais, Groys procura afirmar que a ideia de autonomia deixou de estar, unicamente, atrelada aos juízos estéticos de valor, critérios de escolhas e regras de inclusão/exclusão, que parecem ser insuperáveis nos estudos mais difundidos sobre o sistema artístico. Com este ponto de partida, o seu conceito de Direitos Estéticos Iguais admite a composição da resistência aos julgamentos estéticos hegemônicos:

Eu sugiro que é precisamente na ausência de qualquer julgamento de valor essencial e puramente estético que se garante a autonomia da arte. (...). Dessa forma, a autonomia da arte implica não uma hierarquia autônoma do gosto, mas na abolição de toda hierarquia desse tipo e no estabelecimento do regime dos direitos estéticos iguais para toda obra de arte. O mundo da arte deveria ser visto como a manifestação socialmente codificada da igualdade fundamental entre todas as formas visuais, objetos e mídias. Somente a partir dessa hipótese de igualdade estética fundamental de toda obra de arte podem todos os julgamentos de valor, todas as exclusões e inclusões, serem potencialmente reconhecidos como resultado da intrusão heterônoma na esfera autônoma da arte – como efeito da pressão exercida por forças e poderes externos” (GROYS, 2015, p. 26).

Ao propor o confronto com interesses externos e, mais precisamente, mercadológicos, Groys condiciona aos Direitos Estéticos os valores de visibilidade/exibição que permeiam

contextos da Arte e da Política em lutas confluentes por reconhecimento. As formas de luta, sociais e estéticas, devem estar interligadas na construção de direitos e dos acessos a eles.

Com efeito, a política contemporânea de emancipação é uma política de inclusão – direcionada contra a exclusão de minorias políticas e econômicas. Mas essa luta por inclusão é possível somente se as formas, em que desejos de minorias excluídas se manifestam, não forem rejeitadas e suprimidas desde o começo por qualquer tipo de censura estética operando em nome de valores estéticos mais elevados (GROYS, 2015, p. 27 – 28).

O autor identifica a luta por direitos estéticos iguais, luta entre formalismos e mídias visuais, desde as vanguardas modernas clássicas, enfatizando que tal disputa, em seus vários campos e distintas temporalidades, não põe fim a qualquer noção entre *boa* ou *má* arte. A arte de boa qualidade seria, justamente, a que reafirma a busca pela igualdade, a que abre o horizonte das práticas em contínuas definições e reorganizações porque a igualdade entre conceitos estéticos não assegura a igualdade factual de produção e distribuição (GROYS, 2015). Nesse sentido, as vanguardas clássicas impulsionaram o combate às instituições museológicas como forma de celebrar outras noções do gosto estético e este, segundo Groys, foi o princípio da luta por direitos estéticos iguais no contexto moderno industrial, por mais que, historicamente, possamos identificar a permanência de muitas limitações quanto à distribuição social desses direitos.

Avançando nos propósitos experimentais da arte, a perspectiva histórica de Groys chega à arte contemporânea na Europa e nos Estados Unidos, das décadas de 1960 e 1970, para pensar o argumento da obsolescência dos museus (e demais instituições artísticas hierarquizadas) através do crescente interesse pela cultura de massa e suas mídias. Um movimento de crítica institucional parecido pode ser identificado na América Latina do mesmo período, principalmente, em países que passavam pelo trauma das ditaduras de direita governadas por militares, o que levava a uma motivação diferente para o combate ao sistema institucional: os museus passavam a reproduzir a tutela ideológica de governos repressores que aliavam a censura e a perseguição política ao aprofundamento das desigualdades sociais. Por isso, vale ressaltar que a retomada do ato expositivo, que passou a ser argumentada por Groys, precisa ser, aqui, trazida como uma problematização das formas de arquivamento e narrativa das noções de “novo”, “novidade”, “velho” ou “ultrapassado” que são elaboradas e difundidas em diferentes contextos históricos e sociais. Mais especificamente, o autor levanta a necessidade do espaço expositivo e seu campo de reconhecimento valorizarem a reflexão entre passado e

presente com a finalidade de que a sociedade não se encontre sujeitada unicamente ao discurso dos grandes mercados e suas promessas de inovação. Alargando o sentido político, Groys afirma que *“O novo, aqui, é algo não meramente diferente, mas sim uma reafirmação da igualdade estética fundamental de todas as imagens num dado contexto histórico”* (GROYS, 2015, p. 35). Tal percepção aborda a coletividade, na ordem discursiva e na ordem visual, na medida em que são interrelacionadas, ou até mesmo sobrepostas, documentações de arte e narrativas diante do visitante no espaço-tempo expositivo vivenciado.

A relação obra – espaço – corpo passou a ser de criação e de mútua dependência entre esses elementos que estabelecem, juntos, um território estético a ser conhecido e adentrado. Neste sentido, o reconhecimento das Instalações como ações da arte ajuda a entender as mudanças nas concepções de obra, de curadoria e de autoria no Mundo da Arte. A proposta artística se estende no espaço-tempo partilhado com diferentes mídias e com a performance do espectador/visitante. Ou seja, Instalação, aqui, não se trata de um termo ambíguo para algo que não é pintura, nem escultura, nem vídeo, etc. Mas materializa a relação do sujeito/corpo com uma totalidade para o estabelecimento de interações criativas e coautorias experimentais. No sentido da ambiência montada que pode hibridizar objetos, mídias, imagens e narrativas, Groys considera fortemente a possibilidade de um artista se tornar curador, por exemplo, e/ou outros desvios equivalentes de reconhecimento autoral.

No aludido panorama da arte contemporânea, o ato de deslocar objetos, referências, fragmentos, corporeidades e o que mais for necessário em formas de ocupação está no cerne da Instalação enquanto mecanismo que foi aglutinado pelos sentidos museológicos. Quando pensamos nas inversões entre funções nucleares e secundárias da divisão do trabalho artístico, dentre os critérios analíticos de Becker (2010), a ideia de Instalação se coloca no movimento entre espacialidades e nas distintas manobras de reconfiguração física e simbólica, sobretudo, a partir de práticas e teorizações do conceitualismo e do minimalismo. Como enfatiza Fernanda Junqueira (1996) via Rosalind Krauss, o campo formal inicialmente rompido foi o da escultura e, nessa proposição, o minimalismo, com as reflexões sobre arte e cotidiano aprofundando a noção de não materialidade da vivência artística, destacou-se nesse papel.

O que a obra evidencia, essencialmente, é a estrutura de uma situação espacial. Essa redução plástica permite a quem ali está, a percepção nítida, o envolvimento concreto com o espaço circundante. E não se trata, no caso do minimalismo, do espaço virtual ou transcendente. É o espaço real do mundo, quer se trate do espaço institucional de

museus e galerias ou mesmo o de ruas e prédios, que não deixam aliás de ser instituições urbanas (JUNQUEIRA, 1996, p. 559).

A particularidade dessa relação perceptiva, já nas décadas de 1960 e 1970, foi instituindo, no campo teórico da arte, a totalidade entre expectador e obra/proposta artística como a realidade espacial a ser observada criticamente. Com essas diretrizes, o universo expositivo foi recepcionando a noção da Instalação nos contextos europeu, norte americano e da América Latina, absorvendo a ideia da situação presencial da obra na já mencionada totalidade (JUNQUEIRA, 1996). Esta é, também, a condição das situações denominadas *Site Specific* que se caracterizam por serem criadas para domínio completo de um único lugar – arquitetônico, urbanístico ou natural – trabalhado em suas dimensões plásticas e simbólicas de significados. A variedade de linguagens que passaram a ser relacionadas nas circunstâncias estéticas e de sentidos dados aos territórios do Mundo Artístico é um dos pontos de reformulação das disputas por Direitos Estéticos e que, de muitas formas, redistribui funções assumidas por diferentes sujeitos nos ofícios da montagem.

Como um processo de criação coletiva que leva a um encontro com o público, a montagem instalada faz a obra ser, principalmente, um meio e uma temporalidade para a circulação dos indivíduos e de seus referentes culturais. Todos os possíveis diálogos empreendidos na ação expositiva retiram do espaço qualquer presunção de neutralidade e o faz ser, ao mesmo tempo, obra e campo da vida em artifícios que são ativados e desativados constantemente. Este é um ponto de inflexão que nos ajuda a entender a atenção que Boris Groys dedica ao conceito benjaminiano da aura artística na medida em que ela evidencia territórios sociais por onde a obra circula legitimada por narrativas e pelo estado de adoração do público: a “*Aura é, para Benjamin, o relacionamento da obra de arte com o local onde é encontrada – (...). O espírito da obra de arte não está no seu corpo, mas o corpo da obra de arte é encontrado em sua aura, em seu espírito*” (GROYS, 2015, p. 85). Indo um pouco além do debate técnico entre objeto único e objetos reproduzidos em cópias, a Instalação é vista como um modelo de obra que pode diluir e, ao mesmo tempo, reestruturar a vivência aurática da imagem, da memória, do registro histórico etc. Ou seja, a distinção entre original e cópia, segundo Groys, é de ordem “topológica” (localizada e inserida) e não de natureza material. O que a reprodução técnica produz é a inserção da obra em uma lógica indeterminada de circulação que pode atribuir, ou não, a “autenticidade” de sua inscrição histórica e social. Sendo o declínio da aura, por este viés, a perda de um território histórico, os museus e as galerias

teriam voltado a ser os lugares fundamentais da reterritorialização e da compreensão totalizante da situação estética (GROYS, 2015).

Neste imperativo dos deslocamentos, a logicidade dos arquivos se destaca a partir da junção entre selecionar e criar. O que o mecanismo da Instalação acarreta é o fim da separação entre criar artisticamente e curar a ocupação do espaço de exibição/proposição da arte. O artista, ao criar uma ambiência instalada, faz uma curadoria de objetos (materiais) em uma nova disposição territorial. Um curador, ao selecionar obras, cria novos eventos de visualização. Por isso, as instalações *“não são nada mais que exposições curadas pelos artistas, nas quais objetos feitos por outros podem ser – e são – representados tão bem quanto aqueles feitos pelo artista”* (GROYS, 2015, p. 120). Em termos gerais, a natureza da obra de arte é, teoricamente, reformulada a partir da prática artística vista como prática expositiva em sua totalidade.

A atualidade da ação expositiva põe em movimento, portanto, duas lutas por reconhecimento: 1º) a já conhecida luta por inclusão de procedimentos, linguagens e técnicas e 2º) a luta por reconhecimento de autorias em outras variadas etapas da produção expositiva e que se evidenciam na interação entre agentes criadores. Para Groys, as exposições passaram a ser formadas por objetos e estruturas selecionadas por um ou mais artistas em suas criações de experiência do ambiente e seus significados. Tais propostas são selecionadas, também, por curadores que *“também compartilham a responsabilidade autoral para a seleção definitiva”* (2015, p. 123). Os curadores são, muitas vezes, escolhidos por instituições ou comissões que aprovam projetos a serem financiados e, dessa forma, tais instâncias e organizações também possuem participação nos processos de escolhas e/ou autorias. A escolha do lugar, espaço arquitetônico ou não, também tem influência fundamental para o resultado artístico, o que atribui a arquitetos e outros responsáveis pelo espaço físico considerável participação na autoria da vivência. Em resumo, *“essa circunstância resulta em autorias múltiplas, discrepantes e heterogêneas que se combinam, se sobrepõem e se cruzam sem que seja possível reduzi-las a uma autoria individual e soberana”* (GROYS, 2015, p. 123).

O que Groys descreve são articulações entre objetos, sujeitos, áreas do conhecimento, espaços e espectadores. Elementos componentes da totalidade expositiva que se adapta às práticas convencionais ou, ao contrário, que se insurge contra elas em conceitos e materialidades experimentais. O referido método de partilha da criação introduziu a prática expositiva na lógica coletiva do Mundo da Arte, e, como problematiza Rancière (2005), insere-se nos conflitos que atravessam os espaços, tempos e fazeres que determinam *“a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”* (p. 15).

A exposição em si passou a ser regida por convenções técnicas, o que expande a noção de autorias múltiplas no nível interacional de soluções visuais e da espacialidade que se organizam entre os profissionais envolvidos; colocando em complementaridade algumas noções da teoria da arte com a abordagem sociológica aqui apresentada.

Os conceitos de direitos estéticos e de múltiplas autorias colocam em movimento, aqui, a fluidez de (re)definição de autorias em territórios artísticos que fazem sobressair conflitos em diferentes níveis de vivência, tornando heterogêneas as lutas próprias aos interesses estéticos enquanto recortes políticos e não como obras individualizadas. Mediante o trânsito entre conceitos sociológicos e historicistas da prática expositiva aqui apresentado, torna-se importante evidenciar que a ideia de autoria(s) expositiva(s) não será tratada em termos de um desaparecimento do autor (FOUCAULT, 2009) já que identificar significados criados pelos agentes sociais para as ações autorais não nos leva ao apagamento teórico do sujeito criador e suas condições de atuação e de exclusão.

Ou seja, neste trabalho, a investigação sobre categorias autorais não se transporta para um debate ético sobre a crítica de arte (BARTHES, 1988). Por mais que práticas discursivas da Arte Conceitual/participativa tenham buscado diluir a noção de autoria em décadas anteriores, podemos entender que esse posicionamento não se apresentou robusto por muito tempo em nossa lógica expositiva, principalmente, quando é estabelecida a função do curador e os desdobramentos cenográficos/expográficos no mercado.

Tais observações nos remetem diretamente às aspirações de análise do cotidiano de trocas e cooperações entre profissionais que atuam/atuaram no circuito de exposições do Recife, e nos firmam no objetivo de deslindar categorias para a compreensão de como diferentes situações e status de criação se sobrepõem na interação entre os(as) profissionais que atuam neste mundo específico do fazer artístico.

Elaboradas e colocadas em movimento nos dois últimos capítulos, a partir das interrelações entre falas obtidas nas entrevistas, anotações observacionais e demais fontes escritas e audiovisuais, as quatro categorias de autoria, aqui identificadas, destacam-se na percepção do caráter transitório das divisões do trabalho a partir das necessidades de cada realização. Em suas singularidades, as autorias coletivas se apresentam da seguinte forma:

Autoria Precarizada: operada, geralmente, na insuficiente colaboração entre agentes que não dominam tecnicamente ou conceitualmente determinadas fases de produção. Contudo, podem

ser impostas, também, por instituições mal estruturadas fisicamente e/ou na divisão do trabalho social;

Autoria Institucional: opera-se com a divisão demarcada dos papéis e atividades, podendo haver dificuldades no compartilhamento de certos processos e no reconhecimento da uma realização coletiva em algumas etapas da totalidade expositiva. Vale ressaltar que as distinções e hierarquizações podem trazer complicadores ao pleno desenvolvimento interacional entre trabalhadores(as);

Autoria Autoatribuída: operada por agentes que não assumem as funções “protagonistas” como de artista ou curador, mas que reconhecem suas funções como processos de criação e atribuem autoria às suas ações. São tidas como vivência coletiva porque ao atribuir a si próprio(a) o status autoral, o indivíduo se baseia nos significados constituídos pela totalidade dos agentes com quem trabalha diretamente;

Autoria Cooperativa: opera-se na colaboração entre profissionais que dominam conceitual e tecnicamente suas funções e facilitam a execução das diferentes etapas com eficiência de cronograma e orçamento, por exemplo. Podem ser identificadas tanto em circunstâncias institucionais, quanto nas Independentes de produção.

Evidenciando preocupações do Mundo da Arte como esfera social de pesquisa, as mencionadas tipologias precisam ser melhor estruturadas a partir do detalhamento do campo de pesquisa, das implicações metodológicas e procedimentos empíricos; conteúdo que dá sequência a este trabalho no próximo capítulo.

3 PRÁTICAS COLETIVAS E A PESQUISA SOCIAL QUALITATIVA

O fundamento de nossas considerações metodológicas se dá em consonância com o conceito de Mundo da Arte e o seu pressuposto da coletivização das práticas artísticas que resultam tanto na obra individual quanto nas formas de exibição, circulação e significação social, sempre demarcando a importância do funcionamento das cadeias profissionais de produção (BECKER, 2010).

No capítulo “Mundos da arte e a prática expositiva como ativadora de vivências autorais”, foram apresentadas diretrizes teóricas para a compreensão das exposições de arte como ações de criação que sobrepõem autorias (GROYS, 2015; JUNQUIERA, 1996; CASTILLO 2008, 2014) e se operam por meio de cooperações entre agentes especializados no sentido abordado por Becker em que as etapas estéticas, técnicas, institucionais e de mercado objetivam o melhor resultado com recursos e cronogramas pré-determinados. Sobretudo, destacou-se o cotidiano interacional, entre tantos atores sociais envolvidos, como a esfera de vivência que torna tais práticas e os sentidos dados às autorias, no Recife, o objeto do estudo sociológico aqui empreendido.

Mais uma vez, Howard S. Becker, em sua contribuição à tradição americana de estudos sociais, torna-se referência no trato do reconhecimento da divisão de funções/papeis dos fazeres artísticos justamente no terreno das interações. Trazendo noção também complexa sobre a divisão do trabalho no Mundo da Arte, o autor identifica no convívio entre profissionais, e entre suas áreas de conhecimento, as características normativas e, por isso mesmo, coletivas desde escolhas estéticas e técnicas até as políticas institucionais e mercadológicas de formação de público e de consumidores.

Assim, a problematização já esmiuçada direciona os procedimentos de pesquisa a partir da relevância dada à divisão do trabalho artístico como fator que sinaliza formas de distribuição das autorias da totalidade expositiva na medida em que a partilha de funções é um acordo social dificilmente questionado pelos atores envolvidos. Sempre considerando que o cotidiano interacional permite quebras e transgressões de tais regras, mesmo que momentaneamente, o nível da cooperação constituída entre trabalhadores e fornecedores de um circuito pode reconfigurar as compreensões e significados que tais agentes atribuem às autorias ativadas.

Mais adiante, aspectos históricos das práticas expositivas no Recife serão tratados em narrativa que privilegia estratégias colaborativas de exposição em diferentes décadas. A princípio, podemos enfatizar que o mundo expositivo da arte recifense passou por lentas mudanças conceituais e processuais de criação/produção. Entre políticas públicas conservadoras que instituíram os salões de belas artes a partir dos anos 1930, passando pelas condutas colaborativas entre artistas desde o final da década de 1940 e atravessando muitos anos e cenários conceituais e tecnológicos, até a incorporação de divisões do trabalho mais hierarquizadas e complexas a partir da década de 1990. Portanto, o recorte de trabalhadores entrevistados e do conjunto documental levantado no campo de pesquisa fixa atenção em agentes que, apesar de serem de diferentes gerações, firmaram-se na produção expositiva após a relação mais estruturante entre museus e políticas públicas. Estruturante no sentido de fazer o circuito recifense dialogar em maior paridade com os eixos culturais mais ricos no campo artístico brasileiro. Em seguida, a cidade passa a ser cenário para museus e galerias ligadas à iniciativa privada.

Neste sentido, o histórico de ações desenvolvidas por agentes em relação híbrida entre a prática independente e os recursos públicos casuais deixou algumas raízes nas interações cooperativas que até hoje se estabelecem. O hibridismo entre a verticalidade da divisão do trabalho e as circunstâncias em que ela praticamente não existe se revela em procedimentos como a entrevista de tipo qualitativo e a observação participativa, por exemplo.

O lugar ocupado pela ideia de autoria da ação expositiva se torna inconstante a partir das vivências de cada trabalhador(a) e essa é a percepção que torna significativo o recurso à entrevista qualitativa. Em escolas sociológicas que teorizam a potência da interação para compreensão da realidade social, a perspectiva do ator social se torna primordial para o entendimento de suas escolhas normativas ou disruptivas.

As condutas sociais não poderiam ser compreendidas, nem explicadas, fora das perspectivas dos atores sociais. A entrevista seria, assim, indispensável, não somente como método para apreender a experiência dos outros, mas igualmente, como instrumento que permite elucidar suas condutas, na medida em que estas só podem ser interpretadas considerando-se a própria perspectiva dos atores, ou seja, o sentido que eles mesmos conferem às suas ações (POUPARD, 2008, p. 216 – 217).

Em se tratando do Mundo da Arte e sua dimensão autônoma, a natureza coletiva do fazer artístico, que desperta jogos de poder também na lógica interacional, junta-se a outras

duas preocupações que, para Becker (2010), colocam-se ao pesquisador social: 1) as obras de arte são resultado de um processo. O tempo e o contexto em que as obras são produzidas determinam escolhas estéticas, procedimentos legitimados, regulamentos ligados às galerias, museus e escolas de arte, etc. e 2) a comparação é um aspecto metodológico central. Ao lado da realização de entrevistas, do acesso aos dados gerados por outros pesquisadores, do estudo de obras e do envolvimento do próprio pesquisador com o tipo de prática coletiva estudada, a comparação é defendida por Becker como forma de enxergar a amplitude de determinada prática em diferentes contextos.

No mesmo sentido, a preparação e a realização de entrevistas qualitativas configuram um processo de identificação da potência das falas dos(as) entrevistados(as) para evitar a repetição de descrições engessadas sobre o funcionamento de um determinado mundo prático de atuação. A comparação adentra a observação sistematizada na medida em que as práticas e seus produtos se entrecruzam e/ou coexistem em disputas ou em complementaridade.

Escolha reforçada pela base teórico-metodológica exposta, a entrevista de tipo qualitativo sempre esteve no escopo dos procedimentos selecionados para esta pesquisa porque sua hipótese e seus questionamentos foram semeados ao longo de situações efetivas de curadoria e produção expositiva nas quais estive atuante no Recife e outras cidades, como já detalhado na Introdução e no capítulo anterior. O que a minha experiência pessoal e, ao mesmo tempo, coletiva enfatiza no recorte geográfico e contextual, aqui tratado, é o fato de que estamos lidando com divisões do trabalho artístico marcadas por longos processos de captação de recursos, produção e pós-produção de exposições. Ou seja, ser pesquisadora, curadora ou coordenadora de projetos expositivos foi fundamental para que eu estivesse em diálogo com outros atores como os artistas, produtores culturais, expografistas, curadores, coordenadores de ações educativas, gestores de espaços públicos ou privados, técnicos montadores, cenógrafos, iluminadores, designers gráficos, assessores de imprensa, educadores, etc.

Esse conjunto de funções e sujeitos foi se tornando, nos últimos vinte anos, um corpo de trabalhadores constituidores de um nível mais aprofundado de especialização, embora muitas das falas coletadas revelem o sentimento de precariedade que persiste no mundo artístico recifense. Contudo, tratamos de agentes que buscam respaldo em universidades e centros técnicos, mas que, sobretudo, são reconhecidos no cotidiano do próprio mundo artístico. Diante desse enquadramento, a menção à minha experiência pessoal não está distanciada da base empírica defendida por Becker quando este menciona a “*autoconsciência metodológica*” (2010, p. 10) como forma de pensar sobre o mundo considerando que o próprio autor realizava

e criava, por exemplo, nos universos da música e da fotografia. Em perspectiva empírica, o convívio com diferentes trabalhadores(as) no mundo expositivo do Recife foi fundamental para tecer adaptações nos roteiros das entrevistas com especificidades direcionadas ora aos artistas, ao curador ou a um montador, por exemplo. No entanto, todas as entrevistas foram realizadas em formato dialógico com o objetivo de obter maior naturalidade dos(as) entrevistados(as) que, em alguns momentos, precisaram mencionar detalhes de relações com demais colegas de atividade ou com regras institucionais que podem, ou não, favorecer o desenvolvimento produtivo. Como estratégia de registro, foi escolhida a gravação audiovisual que possibilitou a análise, também, de expressões e gesticulações dos entrevistados. Detalhes incluídos nas transcrições entre colchetes e que revelam as expressões de ironias, contradições, desapontamentos, espantos, etc. que são agregadas à interpretação que cada indivíduo desenvolve sobre seu contexto de produção.

Em sentido geral, os roteiros aplicados abordaram as seguintes preocupações factuais e conceituais:

- Como o(a) entrevistado(a) narra sua entrada no mundo da arte e se identifica dentro dele;
- Como se constitui o status profissional e se compreende a prática expositiva;
- Como o(a) entrevistado(a) observa as práticas dos outros profissionais/trabalhadores e define seus status sociais e de criação dentro do processo e da exposição finalizada. Ou seja, questões sobre possíveis articulações entre convenções assumidas no mundo artístico;
- Descrição e compreensão das formas de interação e o que elas podem revelar;
- Como os atores sociais compreendem e interpretam a hierarquização entre agentes em uma circulação/exibição artística e como dão sentido às suas práticas;
- Questões específicas sobre o mundo artístico em que o(a) entrevistado(a) atua, dando abertura para descrição de hierarquias, processos criativos e dificuldades de trabalho por exemplo;
- Questões específicas sobre o tipo de trabalho e/ou criação que o(a) entrevistado(a) executa no processo maior de produção expositiva;
- Questões específicas sobre as interações e processos colaborativos ligados diretamente ao papel que o(a) entrevistado(a) assume;
- Questões específicas sobre hierarquias e como estas podem determinar o status social/cultural e simbólico distribuído.

A partir dos referidos tópicos de problematizações aplicadas nas entrevistas, foram sendo enfatizados os quatro tipos de autorias coletivas que norteiam o nosso processo analítico: Autoria Institucional, Autoria Autoatribuída, Autoria Cooperativa, Autoria Precarizada. Por meio da formulação de quadros analíticos em que trechos das transcrições foram selecionados e associados a observações e às referências teórico-metodológicas já abordadas, foi possível fazer emergir descrições e percepções de circunstâncias em que as categorias de autorias ora são definidas de forma isolada e ora são apresentadas em coexistência na medida em que um(a) entrevistado(a) relata as diferentes interações possíveis.

Durante o reconhecimento dos atores sociais e suas percepções, outras vias para constituição de um corpo de dados foram ganhando importância para a complementação da análise, principalmente, em seu processo de tecer comparações. Por isso, foi preciso recorrer à seguintes fontes:

- Impressas e documentais: acessando catálogos de exposições, panfletos de divulgação, matérias jornalísticas e outros registros escritos que trazem elementos sobre processos de criação e diferentes status atribuídos aos profissionais de uma equipe, tais como: fichas técnicas, anotações etc.;
- Conteúdos digitais em redes sociais, canais no YouTube e publicações virtuais sobre crítica de arte e crítica expográfica. Tais recursos apresentam conteúdos em que artistas, curadores, pesquisadores, produtores, educadores e demais agentes expõem os conceitos de suas exposições, seus processos coletivos e suas estratégias de divulgação onde determinadas autorias são enfatizadas;
- Percepções tratadas em anotações resultantes da observação participativa;
- Inclusão de imagens facilitadoras da argumentação que liga a divisão social do trabalho artístico à criação da totalidade expositiva, fazendo emergir vivências autorais.

Adotando tais fontes, tornou-se possível identificar, além das funções mais comuns assumidas na divisão do trabalho na produção de exposições no Recife, circunstâncias e práticas alternativas ou desviantes das convenções próprias às distribuições de papéis sociais e de recursos financeiros e humanos. Naturalmente, a complexidade das relações vai se aprofundando e as distintas fontes de dados vão se complementando antes, durante e depois de todo o processo de entrevistas.

Nessa configuração metodológica inicial, as ligações entre práticas coletivas e a pesquisa de tipo qualitativo partem de um posicionamento ético fundamental definido por Becker a partir, justamente, do procedimento de criação de dados:

(...) não começamos a definir o que é arte, para depois descobrirmos quem são as pessoas que produzem os objetos por nós selecionados; pelo contrário, procuramos localizar, em primeiro lugar, grupos de pessoas que estejam cooperando na produção de coisas que elas, pelo menos, chamam de arte. Localizados esses grupos, procuramos, então, todas as demais pessoas igualmente necessárias àquela produção, construindo, gradativamente, o quadro mais completo possível de toda a rede de cooperação que se ramifica a partir dos trabalhos em pauta (BECKER, 1977, p. 10).

O sentido ético proposto faz com que o pesquisador não trate o campo de pesquisa como um mundo a ser completamente explicado previamente pela teoria, mas como um mundo que nos faz criar uma relação problematizadora com os pressupostos teóricos também. O que nos leva a entender que a atualidade da produção de exposições no Recife, e as percepções acerca das autorias e suas partilhas, carrega fatores e práticas que atravessam décadas e gerações. Nesse sentido, torna-se conveniente que tal processo histórico-social seja alvo de algumas reflexões e comparações para que, em seguida, sejam tecidas considerações específicas sobre o processo analítico.

3.1 MUNDOS E VIVÊNCIAS DAS ARTES VISUAIS NA CIDADE DO RECIFE EM SEUS CONTEXTOS EXPOSITIVOS

A partir da compreensão das exposições como territórios de reconhecimento social de autores, obras, discursos e processos de formação/educação para as artes, podemos propor, aqui, um breve percurso historiográfico que aborda coexistências entre algumas práticas artísticas na Cidade do Recife. Este levantamento nos levará, mais adiante, a finalizar a abordagem metodológica - analítica como uma ponte que liga a efetivação de Cooperações e Convenções do mundo da arte recifense com a identificação de autorias múltiplas em torno do fazer expositivo.

Considerando tal direcionamento, introduziremos aspectos e fatos relativos a modos de produzir, educar e conceitualizar as artes visuais, na capital pernambucana, a partir da década de 1930 como ponto/marco onde seguramente tecemos diálogos com a atualidade. Sendo um

mundo artístico em que já se encontravam forças políticas e elitistas para o estabelecimento do bom gosto estético por meio de instituições de ensino e salões oficiais de arte (BRITO NETO, 2011), o Recife tinha seu circuito intelectual partilhado entre profissionais tradicionalistas alinhados com propostas governamentais e jovens artistas, nascidos(as) em ricas famílias, que formulavam de maneira individual suas carreiras vanguardistas, principalmente, na Europa. Podemos destacar esses dois polos, por exemplo, no contexto em que foi fundada a Escola de Belas Artes de Pernambuco (EBAP) no Recife em 1932.

Em sua narrativa oficial, a EBAP foi apresentada como resultado de uma articulação de artistas locais, também pertencentes à elite, que se apresentaram insatisfeitos com a ausência de uma instituição de ensino com fundamentos semelhantes aos da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (Revista da EBAP, nº 01, 1957). Entre os fundadores, majoritariamente homens, estavam professores que já atuavam em outros centros educacionais locais como a Escola Politécnica e o Liceu de Artes e Ofícios, tais como: Bibiano Silva, Balthazar da Câmara, Murillo La Greca, Henrique Elliot, Heitor Maia Filho e outros. Destacou-se, entre seus fundadores e professores, a pintura figurativa voltada para paisagens, personagens históricos e temas clássicos greco-romanos até a década de 1950. Dentre os nomes citados no corpo docente da escola, no ensino de artes plásticas, Fédora Monteiro é a única mulher identificada, sendo também irmã dos artistas Joaquim e Vicente do Rego Monteiro.

Este último, no ano de 1930, dois anos antes da fundação da EBAP, realizou, no Recife, uma significativa exposição com obras de diversos artistas que se destacavam no movimento que passou a ser historicamente conhecido como Escola de Paris. Ocupando dependência do Teatro de Santa Isabel, a mostra apresentou pela primeira vez na cidade trabalhos de Geroges Braque, Fernand Léger, Ivan Miró, do próprio Vicente do Rego Monteiro e o “Arlequins” de Pablo Picasso (ANJOS; MORAIS, 1998). O que poderia ter se tornado um marco para o diálogo dos artistas locais com concepções artísticas que dominavam mercados internacionais acabou, de acordo com análise de Moacir dos Anjos e Jorge Ventura de Moraes, sendo alvo da rejeição de um mundo artístico atrelado ao classicismo e caiu no esquecimento após ocupar páginas de jornais locais por alguns dias. No entanto, consideramos a importância do acontecimento tendo em vista a iniciativa, em grande medida, aventureira de Vicente do Rego Monteiro como artista responsável por todo o processo de traslado das obras, de curadoria e de itinerância da exposição em outras capitais brasileiras. Contudo, registra-se que não obteve apoio das esferas municipal e estadual, tendo apenas sido agraciado com o acesso ao espaço de exposição.

Tais processos autônomos de atuação/realização, ainda na década de 1930, encontraram uma estratégia de discurso e debate público a partir da organização do Grupo dos Independentes do Recife, onde se destacou historicamente o desenhista, pintor e ilustrador Hélio Feijó, principalmente, no enfrentamento à concepção acadêmica defendida pela EBAP que era abraçada pelo Governo de Pernambuco em seus Salões Oficiais de Pintura. Nesse cenário, a prática expositiva, mais uma vez, surge como ação, de alguma forma, emancipatória na medida em que o Grupo dos Independentes produziu dois salões próprios a partir do que eles mesmos definiram como arte moderna (RODRIGUES, 2008). Os eventos foram conhecidos como I e II Salões dos Independentes e contaram com as participações de Augusto Rodrigues, Bibiano Silva, Carlos de Hollanda, Danilo Ramirez, Elezior Xavier, Francisco Lauria, Hélio Feijó, Luiz Soares, Manoel Bandeira, Nestor Silva, Percy Lau, J. Pimentel, José Norberto e Neves Daltro. O caráter emancipatório contido em seus discursos, por assim dizer, deu-se em relação à arte dos salões oficiais que eram a principal vitrine de reconhecimento e o meio de acesso a prêmios diante da ausência de políticas públicas consistentes; o que abre caminhos de entendimento das possibilidades coletivas de criação de mostras locais.

Podendo parecer completamente isolados na relevância dada aos embates entre acadêmicos e interessados na arte moderna, os artistas no Recife estavam, contudo, vivendo processos semelhantes aos experimentados em outras importantes cidades de mesmo porte econômico e cultural no país. Apesar de já estarem introduzidos em uma outra disputa crítica, em que “tradicionais” passaram a ser os que defendiam uma arte moderna que valorizasse a “cultura” e a “realidade” nacional diante do abstracionismo e projetos espaciais/racionais de pensamento social por meio da arte e do design, alguns circuitos da arte no Brasil na década de 1930 mantinham a simultânea existência entre academicismo clássico, a teorização brasileira da modernidade e as iniciais investidas de contato com o paradigma da museografia moderna, sobretudo, de Nova York (AMARAL, 1987). Um exemplo dessa sincronia com outro mundo artístico, fora do Rio de Janeiro e de São Paulo, pode ser trazido em fatos mobilizados em Belo Horizonte na mesma década. Em 1936, o Salão Bar Brasil se destacou como uma reação à XII Exposição da Sociedade Mineira de Belas Artes. Por iniciativa de alguns artistas locais, uma exposição foi montada no porão do Cine Brasil, cabendo aos que pretendiam defender a “arte moderna” a missão de ocupar espaços que não eram próprios da arte, mas que conseguiam atenção da imprensa e da sociedade no período de exibição (VIVAS, 2016).

Internacionalmente, a criação do Conselho Internacional de Museus em 1946 seria o amadurecimento, pós II Guerra Mundial, da organização entre nações dos objetivos

governamentais e sociais para a implementação de práticas museológicas e expositivas, também, das artes e obtendo destaque os projetos expositivos da Arte Moderna sob conceitos do mercado norte americano (TEJO, 2017). Já no cenário do Sudeste brasileiro, o crítico Sérgio Milliet coordena o Setor de Artes Plásticas da Biblioteca Nacional com um dos primeiros acervos de Arte Moderna da América Latina.

Mesmo os reconhecidos grandes centros, RJ e SP, ativaram trocas mais intensas com a perspectiva racionalista da museografia moderna internacional somente a partir dos anos 1950, principalmente, com o investimento em eventos como a Bienal de São Paulo, precedida pela fundação do Museu de Arte de São Paulo, em 1947, e dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro em 1948 e 1949. O repertório funcional do espaço expositivo da arte, a partir do legado racionalista da Bauhaus, já havia dominado o contexto estadunidense da arte no princípio da década de 1930, propondo a diversificação de técnicas artísticas entre as plataformas mais tradicionais e o design de objetos que marcou a vida urbana pós-industrial (CASTILLO, 2008). Assim, em um amplo panorama, o Brasil vivia simultâneas transições, apesar da resistência de algumas práticas e tendências anteriores se pensarmos, também, no fato de que nem os modernistas paulistas de 1922 conseguiram romper de forma contundente com o conservadorismo elitista de seu tempo (FABRIS, 2016).

Hélio Feijó, tendo intensificado suas articulações artísticas e políticas, participa intensamente da formação e formalização da Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR) a partir da metade da década de 1940. Em dezembro de 1945, por exemplo, o *Jornal Pequeno* publicou artigo de Feijó apresentando os objetivos da referida entidade:

Na ideia de preservar e propagar o sentido atual das artes, com as suas características fortemente definidas pelas concepções estéticas e realizações plásticas dos intelectuais e artistas da vanguarda, tomamos a iniciativa de reuni-los, numa organização de eficiente programa, visando educar e servir ao público nesse setor. É nosso propósito substituir o nosso esforço isolado – de mais de 10 anos de luta – por uma associação de maiores valores capazes de ampliar as possibilidades do movimento para a criação de um clima artístico VERDADEIRAMENTE MODERNO no Recife (FEIJÓ, *Jornal Pequeno*, 03/12/1945, p. 04).

Poucos anos depois, em 1948 e 1949, a SAMR realizou suas exposições coletivas de arte como continuidade dos dois salões produzidos pelo Grupo dos Independentes na década anterior, resultando, portanto, nos III e IV Salões de Arte Moderna do Recife. Principalmente as ações expositivas eram circunstâncias escolhidas para encontros e divulgação de estratégias

culturais. Desde a publicação de depoimentos, textos em jornais, palestras de professores/intelectuais convidados até a formulação do Estatuto da entidade e os catálogos expositivos, tudo nos ajuda a identificar a SAMR como uma instituição pessoa jurídica que forjou uma política cultural própria e se autoafirmava como diferencial em meio ao mundo artístico recifense. Os eventos expositivos eram, também, situações para apresentar relatórios sobre os acontecimentos artísticos, sociais e políticos ligados à associação mencionada (SOUSA, 2014).

Ao lado da pretensão de criar um “*clima artístico VERDADEIRAMENTE MODERNO*”, enfaticamente em letras maiúsculas, as exposições montadas pelo grupo, com recursos da Diretoria de Documentação e Cultura do Recife (DDC) e dos sócios colaboradores, também eram espaços para incentivar estratégias de escolhas das obras, de montagem e de premiações que divergiam das regras dos salões de Belas Artes. Começando pelo fato de que não eram aceitas apenas pinturas com temáticas e/ou “*estilos*”, termo comum na época, pré-determinados. Assim, os registros apontam que a SAMR aceitou esculturas, desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e projetos arquitetônicos. Com relação à formação do júri, foi proposto que os próprios artistas expositores votassem e definissem as melhores obras e justificassem suas preferências, como explicitado por Abelardo da Hora no Catálogo do IV Salão de Arte Moderna do Recife de 1949 (SOUSA, 2014).

A dimensão da mostra e a diversidade de obras apresentadas podem ser vislumbradas a partir dos dados presentes no catálogo já mencionado. Dentre os participantes do IV Salão de Arte Moderna, estavam: Abelardo da Hora (esculturas e desenhos), Augusto Reinaldo (pinturas e projeto arquitetônico), Aloísio Magalhães (pinturas), Abelardo Rodrigues (pinturas), Barbosa Leite (pinturas), Darel Valença (desenhos), Francisco Brennand (pinturas e escultura), Hélio Feijó (pinturas, painel e projeto arquitetônico), Ionaldo Cavalcanti (pinturas), José Panceti (pinturas), Ladjane Bandeira (pinturas e desenhos), Lula Cardoso Ayres (pintura painel), Macieira (pintura), M. Costa (esculturas), Manuel Caetano (projeto arquitetônico), Reynaldo Fonseca (pinturas e desenhos), Teresinha Costa Rêgo (pinturas), Tilde Canti (pinturas), Waldemar das Chagas (esculturas), Zuleno Pessoa (desenho). Na fotografia, os concorrentes foram: Alexandre Berzin, Chagas Carvalho, Santos Junior, Walter Guimarães Motta. Por fim, receberam destaque os registros fotográficos feitos por Delson Lima da encenação de “*Édipo-Rei*” pelo Teatro do Estudante de Pernambuco (Catálogo do IV Salão de Arte Moderna do Recife, 1949).

Figura 02 – IV Salão de Arte Moderna da SAMR



Fonte: SILVA, 1979, p. 42

Mais uma vez, o envolvimento dos próprios artistas na concepção expositiva os liberava de alguns entraves excludentes do Salão de Pinturas do Governo do Estado como evento oficial. Ou seja, para os integrantes da SAMR, defender a implementação da “arte moderna” significava defender a valorização de outras técnicas de criação e outras propostas de visualidade que saíam completamente do escopo das “Belas Artes” e da pintura insistentemente priorizado pela Escola de Belas Artes de Pernambuco. Para além de uma disputa estética, os agentes mais atuantes da SAMR travavam um embate político com forças consideradas tradicionalista da arte local.

Seguindo a lógica de outras capitais brasileiras, o Salão de Belas Artes era veículo de divulgação ideológica do governo estadual. No Recife, tal evento teve início em 1929 com caráter anual e com o nome de Exposição Geral de Belas Artes. Sua organização era promovida pela Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais, órgão que fez parte do programa político cultural do então governador Estácio de Albuquerque Coimbra. Tanto a Inspetoria quanto o seu Museu de Arte e História de Pernambuco tiveram seus conceitos elaborados pelo jornalista Aníbal Fernandes que, também, foi diretor das duas instituições. As exposições, após um

período de interrupção, voltaram a ser organizadas no governo de Agamenon Magalhães em 1942, já durante o Estado Novo de Getúlio Vargas, e passaram a ser chamadas de Salões Anuais de Pintura, tendo o júri formado pelos profissionais da EBAP. Em meio a tantas articulações estruturais, o objetivo principal era relacionar desenvolvimentismo com o conservadorismo da educação para o “bom gosto” (BRITO, 2011).

Os salões são criados mediante as discussões políticas e culturais, visando educar a população “refinando o seu gosto” a partir das artes plásticas. Eles não somente tinham como uma proposta objetiva preencher a reserva técnica do museu recém inaugurado, como, também, propor para a população um encontro com paisagens pintadas, monumentos históricos e símbolos da cultura regional que representassem o intuito de uma política para as artes, em nome do desenvolvimento cultural da região. (BRITO, 2011, p. 65).

Atribuir aquele projeto governamental à motivações elitistas e excludentes era o principal argumento da reação de artistas como Hélio Feijó, Abelardo da Hora ou Ladjane Bandeira, por exemplo, dentro e fora da SAMR. Em meu trabalho de dissertação de mestrado sobre as práticas artísticas e legitimadoras do grupo formador do Atelier Coletivo da SAMR, foi possível tecer relações entre procedimentos empregados pelo coletivo na busca por reconhecimento, enquanto organização para as artes, por meio da elaboração de um Estatuto interno, de publicações, exposições, palestras e artigos nos veículos jornalísticos mais importantes do Recife.

O que percebemos no programa da SAMR, exposto em seu Estatuto e em seu catálogo, é que seus autores se preocuparam em formular um projeto de educação artística apoiado em um discurso social que defendia, para as expressões artísticas modernas brasileiras, o aprofundamento do diálogo com a cultura popular através de composições estéticas que se tornavam independentes da representação clássica da realidade. Dessa maneira, parecia possível ir contra os critérios do Salão de Belas Artes e criar um jogo político próprio no circuito artístico” (SOUSA, 2014, p. 60).

Como veremos mais adiante, tanto a SAMR como o seu Atelier Coletivo divulgavam um projeto artístico-social atribuído a alguns de seus integrantes mais inseridos nas esferas do debate entre política e cultura. Ao mesmo tempo, suas relações internas tornavam colaborativa a idealização/autoria de suas exposições em um momento do mundo artístico recifense em que artistas debatiam diretamente com críticos/professores, jornalistas, marchands e gestores públicos, não havendo ainda a presença de curadores, museólogos profissionais e, muito menos, designers expográficos. Assim, os próprios artistas foram imprimindo uma possível

interpretação para suas práticas e não apenas para suas obras. Diante da complexidade de atores e papéis sociais em jogo e como mobilizadores que buscavam superar entraves burocráticos e ideológicos, os/as artistas que se colocaram em organização autodenominada moderna carregaram, também, o peso de discursos contrários ao racionalismo construtivistas que estava, aos poucos, interessando a críticos e investidores no Brasil. Dessa forma, a manifestação do pensamento artístico como pensamento político colocou a SAMR em contradição a várias demandas da arte moderna em debate pelo mundo. Assim, o funcionamento coletivista das ações expositivas também pode ser analisado em suas limitações para a operação de mudanças profundas na lógica expositiva.

O IV Salão de Arte Moderna do Recife e seu caráter contrário às conhecidas convenções do Salão de Pinturas, a partir da introdução de diferentes técnicas plásticas da arte, linguagens e da constituição de um júri com os artistas participantes, deslocou os artistas para uma posição de poder na tomada de decisões, mas deu continuidade ao papel de receptor a ser educado esteticamente dado ao público. Quando consideramos a ação expositiva um processo, ao mesmo tempo, individual e social, entendemos que, nela, subjetividades e vivências do tempo-espaço se interpenetram, sendo um acontecimento marcado por reações de atração e de repulsa na circulação pelo lugar expositivo. Portanto, a limitação do projeto dos que se autodenominavam modernos, no Recife, pode ser vislumbrada, historicamente, a partir da abordagem pedagógica que também apresentaram. Ou seja, criando um projeto próprio para a educação do gosto estético, a SAMR não se encontrava em condições de romper radicalmente com os formatos expositivos.

Chamamos atenção para o fato de que, oficialmente, a SAMR buscava a total aceitação de seus parâmetros modernistas entre todas as instâncias: academia, Estado, público e crítica. Quando problematizamos a relação entre “*liberdade*” modernista e educação do gosto, abrimos a possibilidade de refletir sobre posicionamentos que, ao questionarem o funcionamento dos salões tradicionais, acabaram por reproduzir o lugar destinado ao público nas regras (ou convenções) do jogo legitimador vigente. Dentro da “*re-partição política da experiência comum*” (RANCIÈRE, 2005), é possível perceber as limitações de reordenamentos sociais na vivência de determinado Mundo Artístico; sendo este um aspecto fundamental para se entender o projeto pedagógico da SAMR” (SOUSA, 2014, p. 61).

A partir de 1952, a educação para a arte que Abelardo da Hora considerava o projeto moderno ideal ganhou a fórmula do Atelier Coletivo em espaço compartilhado por jovens artistas, mulheres e homens, que recebiam algumas subvenções municipais para manutenção de aulas de desenho, pintura, escultura e gravura (SILVA, 1978; 1984). O exercício de tais

técnicas se dava por meio do convívio entre amigos, distinto da hierarquia acadêmica da Escola de Belas Artes ou de qualquer outro tipo de instituição escolar e/ou universitária. Contudo, Abelardo da Hora havia, quatro anos antes, alcançado uma visibilidade considerável no meio artístico local e, expandindo para outras regiões, assumiu um papel de liderança no grupo e foi aceito, por alguns dos integrantes, como um mestre e, por outros, foi questionado como um articulador que queria impor sua concepção de arte moderna e sua compreensão da relação entre política e cultura artística.

Ao falar sobre a idealização da sua exposição individual de esculturas na Associação dos Comerciários, em 1948, Abelardo já afirmava seu posicionamento a partir das diretrizes artísticas promovidas pelo Partido Comunista ao qual se filiou em 1947, durante o breve período de legalização da legenda política no Brasil. A arte como discurso e denúncia das condições sociais era a concepção de pensamento moderno que o fez se aproximar de Hélio Feijó e defender práticas que havia conhecido no Rio de Janeiro em 1946.

Impressões do Rio

Duas coisas marcaram época luminosa no tempo que estive no Rio de Janeiro. A primeira foi a exposição do conterrâneo Lula Cardoso Ayres e a outra foi o debate sobre arte moderna promovido pelo Partido Comunista em que tomaram parte Santa Rosa, Augusto Rodrigues, Bruno Giorgi e outros grandes elementos. A exposição de Lula foi discutida na imprensa e nas sociedades de arte, até pelo menos um mês depois de terminada.

(...).

Apesar da política dos grupelhos gostei do meio artístico do Rio. Lá, ao lado dessa política, eles têm ponto de reunião, têm uma sociedade onde se discute os interesses da classe. Nós, aqui, temos também essa política, mas é dos caducos acadêmicos contra os verdadeiros artistas. E esses últimos só poderão triunfar sobre aqueles. O que nos falta é somente sociedade, ponto de reunião, onde se discuta e se estude os problemas da arte (Revista Região, nº 07, fevereiro de 1948, p. 20).

Junto ao relato que já apontava o valor dado a uma organização como a SAMR, o artista, mais uma vez, teceu críticas ao Salão do Estado por conta da exclusão de escultura, desenho, gravura e outras linguagens visuais. Contudo, quando aborda a relação que tecia entre temáticas figurativas e o tratamento formal dado às suas esculturas, o artista desvela a permanência da necessidade de transmitir uma mensagem visual por meio da obra.

A exposição constará de dez trabalhos em cimento e pó de mármore, cujos títulos são os seguintes: “Água para o Morro”, “Desamparados”, “A fome e o brado”, “Bacante”,

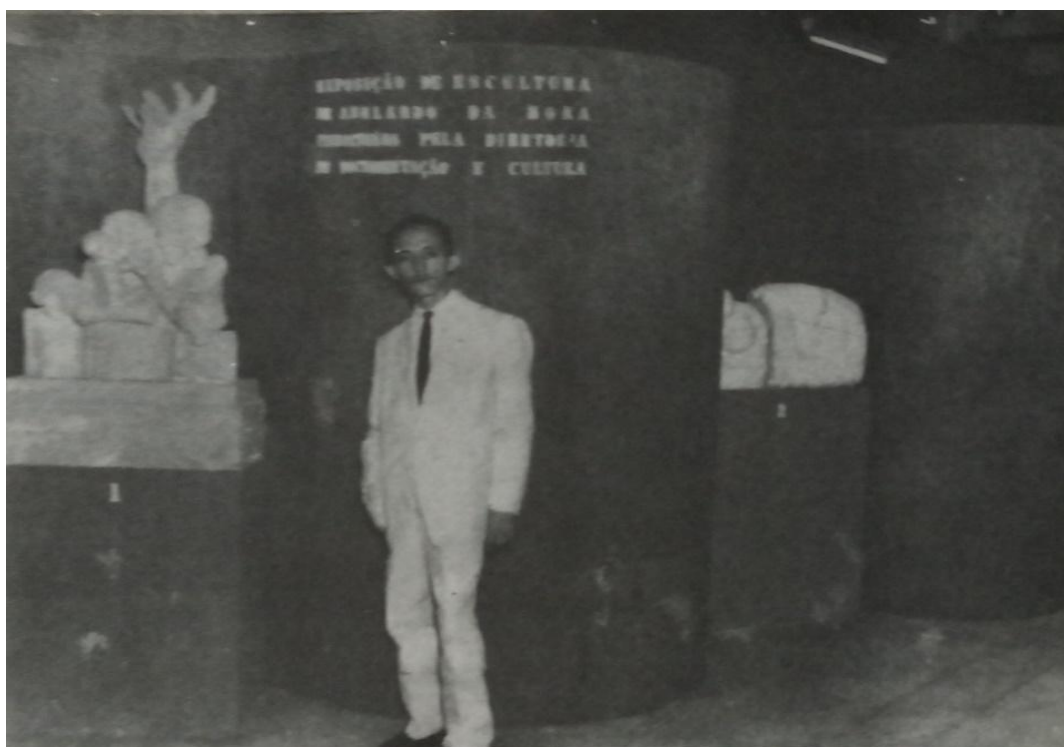
“Noivado”, “O Beijo”, “A Graça Feminina”, “Noivos”, “Estudo” e “Mademoiselle X”.

Forma

Vario a forma de acordo com os temas que executo. A “A fome e o brado” por exemplo, não poderá nunca ter a mesma forma que “A graça feminina”. Uma sendo tétrica exige rigidez de linhas. A outra é exatamente o contrário. A simplicidade e suavidade da forma foram exigidas pela poesia do tema (Revista Região, nº 07, fevereiro de 1948, p. 20).

Essa descrição de duas de suas esculturas traz mais um elemento que demonstra o quanto ainda era restrita a capacidade de agenciar mudanças mais profundas no mundo artístico recifense. Os questionamentos ancorados na necessidade de acessar os espaços expositivos e os salões dão pistas da necessidade dos artistas de serem premiados e se especializarem em viagens com apoio financeiro para continuarem seus trabalhos e se colocarem como vozes influentes no quadro cultural ao qual pertenciam.

Figura 03 – I Exposição de esculturas de Abelardo da Hora no Recife



Fonte: SILVA, 1979, p. 33

Contudo, é preciso considerar a importância das ações da SAMR e de uma exposição como a de Abelardo da Hora diante de um contexto artístico ainda acomodado em noções acadêmicas que acenavam aos referenciais do século XIX e início do século XX. Esculturas, desenhos e gravuras que expressavam olhares sobre condições de injustiça social e o cotidiano de comunidades populares traziam percepções visuais às quais o público elitista não estava tão habituado. Os impactos causados por exposições ou obras específicas eram noticiados e comentados nos principais jornais e revistas artísticas da cidade, dando a jornalistas, professores e acadêmicos em geral os espaços de formulação de uma possível crítica de arte.

Este é um tema controverso na sistemática artística pernambucana, já que a crítica de arte local ganhou diversos formatos ao longo de décadas e diferentes agentes sociais foram reinventando seus objetivos. Muito ligada ao jornalismo, sua consistência e continuidade sempre foram questionadas em diferentes contextos. Esta é uma problemática aprofundada, por exemplo, por Clarissa Diniz, Gleyce Kelly Heitor e Paulo Marcondes Soares na organização do livro *“Crítica de arte em Pernambuco – Escritos do século XX”* (2012) onde foram reunidos escritos de artistas, intelectuais e curadores pernambucanos a partir da década de 1920. Ao se colocarem diante da interpretação historicista de que a crítica, em Pernambuco, inexistiu até os anos 1990, os pesquisadores apresentam uma perspicaz premissa conceitual para os textos selecionados: *“(...) enxergar um pensamento crítico que destoa das expectativas em torno de um modelo recorrente de crítica de arte, habitualmente argumentativo e judicativo”* (2012, p. 13). Assim como são enumerados os formatos adotados no referido conjunto de posicionamentos teóricos e relatos: *“Ampliando o sentido de ‘texto crítico’, inquietações e discussões perpassam escritos diversos – cartas, manifestos, ficções, entrevistas, ensaios, manuais, depoimentos”* (2012, p. 13).

Essa multiplicidade ativa um apanhado heterogêneo de produções e de preocupações temáticas para configurar as divergências de opiniões em um mundo artístico em particular, tais como: disputas entre vanguardas e tradição; ideais acerca da identidade artística; formas, conteúdos e funções da arte; aspectos da relação entre obra, público e espaços de exibição, etc. No final da década de 1940, a crítica desenvolvida em jornais e revistas do Recife buscava definições de categorias e objetivos para que a arte local seguisse um percurso considerado natural de avanço ou evolução. Este universo crítico, permeado, até mesmo pelas conceituações do regionalismo e pela defesa de uma perspectiva sociológica sobre o homem a partir de sua geografia e costumes, também foi movimentado por polêmicas que ora se apegavam à

necessidade de atualizar a arte, ora atentavam para a necessidade de explicar a Modernidade em seus modos de manifestar ideais sociais e políticos (SOUSA, 2014).

Neste cenário, em agosto de 1948, Cícero Dias faz uma visita ao Recife, vindo de Paris, e realiza uma significativa exposição individual na Faculdade de Direito e dois murais no edifício da Secretaria da Fazenda do Estado. Estes eventos foram registrados nos periódicos da época destacando-se o espanto que obras abstratas e de cores vibrantes causaram no público. O jornalista Guerra Holanda, em matéria publicada no Jornal Pequeno em 12/08/1948, teceu comentários irônicos, no entanto, sobre o público presente:

Sua exposição está sendo um escândalo de cores berrantes, uma dinamite jogada no senso comum do nosso bom povo que invade o salão, somente pelo gosto de comentar os quadros de Cícero, sua abstrata poesia.

Um estudante de certo espírito escreveu em um livro que esteve por lá, recolhendo impressões: ‘não gostei da exposição porque os quadros estavam de cabeça para baixo’.

Na verdade, quem está acostumado com a pintura de Teles Júnior, de cores e contornos mais fiéis à paisagem do que um padre ao texto do evangelho, estranha, escandaliza-se, sente-se distantes dos trabalhos de Cícero Dias como se estivesse assistindo a uma exposição de anedotas picturais. Não queremos e nem é de nossa competência entrar no mérito artístico desse pintor que não ficou todo Paris, nem todo Brasil. Suas cores verdolengas lembram o menino do engenho Jundiá; enquanto os motivos de sua arte é Paris, pelo sentido universal que parte deles. Mas o que nos cabe, aqui, é registrar o acontecimento, um acontecimento escandaloso, vamos dizer. (Holanda, Jornal Pequeno, 12/08/ 1948, p. 01).

Segundo a matéria, a mostra não apresentava apenas pinturas, contava com uma coleção de objetos pessoais, de documentos e de cartas: objetos do engenho Jundiá, um pincel usado por Picasso, cartas de Paul Eluard, Mário de Andrade, Graça Aranha e um poema de Murilo Mendes. Ao que parece, as reações mais conservadoras, no primeiro momento, eclipsaram a narrativa vanguardista moderna e já histórica que Cícero Dias propôs aos visitantes. Diante do impacto causado, o artista encontrou algumas oportunidades de falar sobre sua formação na França e como sua obra estava tecendo a relação entre arte e cotidiano; um exemplo foi a entrevista dada ao Diário de Pernambuco e reproduzida pela Revista Região.

Repórter: Continua latente a influência da pintura francesa no Brasil?

Cícero Dias: Não só no Brasil, mas em todos os países onde mais se tem desenvolvido a pintura moderna.

Repórter: Durará essa influência e contribuirá para afirmação de uma arte com características brasileiras?

Cícero Dias: Essa influência perdurará por muitos anos e será sempre benéfica, de vez que nenhum grande movimento artístico se objetivou alheado das influências. (Revista Região, agosto de 1948, p. 07).

Mais adiante, a entrevista traz questionamento sobre a arte abstrata como expressão da pintura moderna.

Repórter: Em todo esse movimento moderno da pintura, não há alheamento da expressão poética?

Cícero Dias: Não acredito. Existe em todos os movimentos, mesmo em movimentos de pintura abstrata em estado de poesia plástico permanente.

Repórter: Mesmo essa pintura pura, em que a forma e a cor são os únicos elementos da valorização?

Cícero Dias: Perfeitamente. As cores puras nunca traíram, ao contrário, são francas, foram as cores que se empregaram na grande época da pintura. Os azuis egípcios, os brancos gregos, os ocre truscos, enfim, o homem do povo sempre usou a cor pura. Tanto estou convencido disso que nunca estou esqueço de levar meus quadros a Escada, na persuasão de que sua valorização cresce em contato com o povo.

Repórter: Os murais da Secretaria da Fazenda atendem a esse princípio?

Cícero Dias: Pois Não. Apenas o burguês se choca com essa manifestação de arte. É preciso, repito, conduzir a arte à vida cotidiana (Revista Região, agosto de 1948, p. 07).

Como nas exposições de Abelardo da Hora, da SAMR e do anterior Grupo dos Independentes, Cícero Dias organizou sua própria mostra e respondia por ela publicamente não havendo, no Recife, instituição ou crítico que assumissem a produção e a autoria curatorial das ações. Os artistas, no máximo, contavam com o apoio de espaços para exibição que, muitas vezes, não eram de uso exclusivo para as artes plásticas, passando sempre por adaptações que priorizavam as obras (pinturas, desenhos, esculturas, etc.) de forma isolada, não importando que tipo de interferência a arquitetura poderia exercer na fruição.

A partir da década de 1950, o Atelier Coletivo da SAMR adotou ações de educação e de exposição artísticas que contribuem no entendimento da continuidade do uso de espaços para exibição de obras no Recife. O que podemos destacar, inicialmente, é que artistas como José Cláudio, Wellington Virgolino, Wilton de Souza, Guita Charifker, Gilvan Samico, Maria Carmem, Corbiniano Lins, Abelardo da Hora, entre outros(as), alcançaram destaques e premiações no Salão de Artes do Estado, conseguindo adentrar o certame com trabalhos que

não eram pinturas. Junto aos projetos expositivos, o grupo, que por cinco anos de existência compartilhou por mais tempo uma casa na Rua Velha (bairro da Boa Vista), foi formado por alguns artistas que claramente afirmam ter rejeitado a formação acadêmica oferecida na cidade, optaram pelo aprimoramento técnico no convívio direto com artistas mais experientes em Pernambuco e em viagens pelo Brasil e pelo mundo. As interpretações dadas pelos próprios integrantes do coletivo a tais vivências cooperativas começaram a ser reunidas na década de 1970 por José Cláudio no livro “*Memória do Atelier Coletivo – Recife 1952 – 1957*” (1978).

Cientes de que a trajetória do coletivo revela muito sobre distintas instâncias do mundo da arte recifense a partir do final da década de 1940, trinta anos depois do registro jurídico da SAMR, alguns personagens do grupo assumiram o papel de forjar uma história da arte de Pernambuco depois de terem adentrado o mercado de venda de obras no Nordeste e outras regiões e de terem sido introduzidos, também, ao universo da crítica e do jornalismo cultural. Estes são dados importantes para compreendermos como a livre circulação entre espaços, linguagens, amizades e instituições fez as práticas de estudo, produção e exposição coletivas se espriarem por outros agrupamentos espontâneos por Recife e Olinda nas décadas de 1960, 1970, 1980 até a de 1990.

Sem ratificar ou repetir uma visão histórica que coloca o Atelier Coletivo como experiência fundadora (marco inicial) dos processos coletivos de produção e visibilidade artística no Recife, o presente texto reconhece a qualidade dos registros e dados que aquela geração de artistas nos delegou. Dessa forma, torna-se importante refletirmos sobre como as práticas cooperativas do cotidiano de partilha da casa/ateliê tiveram continuidade nos processos expositivos do grupo e, até mesmo, nas inserções em salões de arte de todo o país.

Para aqueles que eram mais assíduos aos encontros do Atelier Coletivo, praticar a arte exigia viver de forma mais íntima a cultura popular dos bairros centrais do Recife com seus mercados públicos, seus trabalhadores característicos, a corporalidade das danças e da religiosidade. Assim, os/as alunos/as de Abelardo da Hora, por exemplo, aprenderam a soltar o traço nos exercícios chamados Pose-Rápida, onde o desenhista tem poucos segundos para esboçar um modelo ou uma situação cotidiana. Segundo José Cláudio, buscava-se dar movimento ao desenho, normalmente de uma figura humana, e despertar a importância da observação (SILVA, 1978). O espaço interno do ateliê também era usado para aulas e seus integrantes podiam frequentá-lo em horários diferentes, de acordo com suas agendas pessoais de estudo e/ou trabalho.

Naquele ambiente, foram desenvolvendo olhares críticos sobre os próprios trabalhos e dos companheiros e companheiras, o que resultou, também, no desenvolvimento colaborativo do Clube de Gravura do Atelier Coletivo em 1953. Incentivados pelo contato com Moacir Scliar que liderava um coletivo de gravuristas no Rio Grande do Sul, os formadores do Atelier viram a oportunidade de entrar em um circuito nacional de diálogo com outros clubes semelhantes e mantiveram suas temáticas e a busca de cada um(a) pela identidade artística. Politicamente, a ideia despertou o interesse de alguns dos artistas por conta da sintonia com movimentos esquerdistas em toda a América Latina como, por exemplo, o Taller de Gráfica Popular no México (AMARAL, 1987). O coletivo recifense, mantendo o contato com Scliar e outros nomes no Brasil, participou da Exposição Nacional de Gravura em 1954 (SOUSA, 2014).

Segundo Wilton de Souza, todos se envolviam nas etapas de reprodução das gravuras e, por fim, distribuição entre as pessoas que contribuíam financeiramente para a manutenção das atividades do Atelier como um todo.

No Atelier Coletivo existia o Clube de Gravura exatamente para angariar verba. (...). A gente fazia a gravura, tirava cópia e, todo fim de mês, a gente distribuía no chão a produção de todos. (...). E a gente mesmo era a comissão julgadora. Com o propósito de escolher uma gravura que ia ser distribuída com os associados. Nós conseguimos quase cem associados. (...). Todos trabalhavam na impressão para fazer as tantas gravuras, tantas cópias. Eu trabalhava tantas horas, depois vinha Abelardo e trabalhava tantas horas. Vinha outro e trabalhava tantas horas, imprimia as gravuras. Essa impressão era feita no dedo ou com colher de sopa. A gente trabalhava com papel japonês. (...). O negócio era muito precário. A madeira gravada, a gente deitava o papel por cima e vinha com a tinta gravando, até sair uma gravura boa. Tirava, botava pra secar e fazia as 50 ou 100 cópias. (...). Eu saía com as gravuras todas para entregar aos associados. Cobrava dez Cruzeiros pra gente pagar luz, comprar tinta, papel. (Wilton de Souza in SOUSA, 2014, p. 78, entrevista cedida em Julho de 2013).

Essa estratégia profundamente colaborativa e que exigia dos artistas o envolvimento com diversas funções (criação, curadoria, reproduções e venda) marcou a exposição coletiva do Atelier em 1953. Com poucos recursos e improvisando soluções que estavam ao alcance, o grupo seguia buscando materiais de trabalho, os contatos influentes em órgãos públicos como a Diretoria de Documentação e Cultura da Cidade do Recife (DDC) para o financiamento de mostras e catálogos e os canais diretos com os principais compradores de arte. Assumindo tantas frentes de atuação, os/as artistas tornavam múltiplas e colaborativas suas autorias para além das obras individualizadas. Ao comporem o álbum *Gravuras*, em 1957, com trabalhos de Corbiniano Lins, Wilton de Souza e Wellington Virgolino escolhidos por todos em encontros na sede do grupo, os artistas criaram uma unidade crítica/expositiva expressa no argumento

textual assinado por Abelardo da Hora no produto artístico final. Portanto, as narrativas sobre o Atelier Coletivo e a SAMR se fazem presentes, neste trabalho, por darem as pistas de muitas das práticas que seguiram atravessando contextos posteriores e se adaptando aos anseios das gerações futuras.

O ano de 1953 se torna marcante na existência do grupo devido a dois passos importantes no entendimento das exposições como acontecimentos necessários ao reconhecimento dos artistas e valorização mercadológica de suas obras. Essa percepção marcou as lembranças, por exemplo, de Ionaldo Cavalcanti:

Nesta época, 1953, realizamos o 5º e último Salão da SAMR, montado no Sindicato dos Empregados do Comércio à Rua da Imperatriz, com trabalhos exclusivamente do pessoal do Atelier. Foi também naqueles dias que resolvemos invadir o Salão Oficial do Museu do Estado de Pernambuco, até então boicotado por nós, por ser um salão acadêmico. Chegamos à conclusão que combater a má pintura dentro de seus domínios (...). (Depoimento in SILVA, 1978, p. 46).

O depoimento de Corbiniano Lins trata de forma mais pragmática a entrada nos Salões de Pernambuco a partir da necessidade financeira, evento em que ele já havia participado antes de conhecer o Atelier.

Passei a frequentar aquela casa. Trabalhando e aprendendo com aqueles rapazes, (...), logo percebi que dinheiro ali era vasqueiro. (...). A salvação era o, ansiosamente esperado, Salão Anual do Estado, de onde sempre vinha algum dinheiro em forma de prêmios. Com ele afrouxava-se o cinturão, liquidava-se os débitos, que não eram poucos, e o mais importante, comemorava-se. Com o saldo providenciava-se material e trabalhava-se com entusiasmo (In SILVA, 1978, p. 52).

Ainda nas décadas de 1950 e 1960, portanto, os salões e demais exposições coletivas permaneciam a principal porta de entrada para o mercado de arte em Pernambuco e no Brasil. Saindo das ações rotineiras do Atelier Coletivo, um artista como Wellington Virgolino nos dá o exemplo de uma trajetória que, após a presença em diversos salões e em edições da Bienal de São Paulo, sedimentou aliança com marchands e galeristas de destaque no Nordeste, sobretudo, a partir da visibilidade da pintura entre colecionadores. Com a intensidade quantitativa de sua produção, Virgolino participou de destacados empreendimentos após ao IV Salão da SAMR. Em 1958, teve seu próprio estande na I Feira de Arte do Recife, evento organizado pela Diretoria de Documentação e Cultura (DDC) já sob direção de Hermilo Borba Filho, que

transformou a Rua da Aurora em uma galeria ao ar livre. Já em 1960, a sua primeira exposição individual fez parte da programação de um projeto social, também, da DDC intitulado “Exposições Circulares de Artistas Plásticos Pernambucanos” e o primeiro espaço ocupado com suas pinturas foi o hall do Teatro do Parque, no bairro da Boa Vista, seguindo para as bibliotecas da Encruzilhada, de Casa Amarela, Afogados e Santo Amaro. A escolha por locais que não eram específicos para as artes plásticas estava ligada ao ideal de formação artística direcionada às populações periféricas que, naquele momento, era fundamentado diretamente pelo órgão de cultura municipal. Posteriores à exposição de Virgolino, vieram as de Corbiniano Lins, Genilson Soares, Wilton de Souza, Montez Magno e Abelardo da Hora (SOUZA, 2009).

A DDC, portanto, não estava apenas destinando parte do financiamento de uma proposta expositiva elaborada pelo próprio artista. Como entidade pública, estava selecionando artistas locais para ações que mostravam conceitos específicos com critérios desenvolvidos pelo seu gestor. Essa é uma diferença significativa no aspecto autoral das mostras expositivas em diálogos mais afinados entre instituição pública e artistas atuantes em mútua cooperação, explorando maior diversidade plástica da produção local em comparação às atividades de grupos específicos como o Atelier Coletivo da SAMR.

Em termos de cooperação é que, neste capítulo, o exemplo da carreira de Wellington Virgolino nos permite evidenciar percursos do mundo da arte recifense que naturalizaram algumas práticas expositivas ligadas à venda de obras. Uma dessas práticas era a de buscar influência em outros circuitos expositivos fora de Pernambuco e o ano de 1961 foi importante nesse sentido. Com curadoria de Mário Pedrosa, as pinturas “Duas Meninas” e “Menino e Pássaro” de Virgolino foram expostas na IV Bienal Internacional de São Paulo. Junto a Lula Cardoso Ayres (cinco pinturas), Aloísio Magalhães (quatro pinturas), José Cláudio (oito desenhos a nanquim), Darel Valença (cinco desenhos) e Gilvan Samico (duas xilograviuras), Virgolino marcou presença na chamada “Delegação Pernambucana” em uma edição comemorativa dos dez anos da Bienal⁴. Segundo Wilton de Souza, irmão de Virgolino e autor de sua biografia, as duas obras do artista foram compradas pela Astréia, galeria de arte paulista que, pouco tempo depois, organizou uma exposição individual do pernambucano. Esse é o momento em que a profissionalização artística de Wellington Virgolino nos serve de modelo

⁴ Catálogo VI Bienal Internacional de Arte de São Paulo, set./dez. 1961. <http://issuu.com/bienal/docs/namee9c394>, consultado em 06/02/2022.

para o entendimento das ligações de artistas nordestinos, que se formaram na perspectiva modernista local, com o mercado artístico do Sudeste.

Adentrando a década de 1960, mais precisamente no biênio 1964/1965, antes de estreitarem relações profissionais mais significativas em São Paulo, Wellington Virgolino e Wilton de Souza influem na produção de exposições em galerias comerciais no Recife, como a que Wilton administrava na Rua da Aurora e a Onix (fruto da parceria entre Virgolino e o escritor Jaime Torban, na Rua Duque de Caxias). Obviamente, tratava-se de um momento político conturbado, após deflagração do Golpe Militar, e o Movimento de Cultura Popular fundado em 1960, como política artística e educacional principal da gestão municipal de Miguel Arraes, havia sido desaparelhado e alguns de seus integrantes presos e exilados. Dessa forma, uma importante estrutura de apoio às artes e à educação dedicada a populações periféricas é desmantelada e uma rede de cooperação e convenções para as artes se fragiliza na capital pernambucana (SILVA, 1978; Catálogo 45º e 46º Salões de Artes Plásticas de Pernambuco, 2003).

A censura e a perseguição política passam a fazer parte dos debates sobre as produções e exibições da arte. No Recife, um exemplo contundente se refere à exposição de pinturas e esculturas organizada pelo Diretório Acadêmico da Faculdade de Direito. Em setembro de 1965, as polêmicas em torno de algumas obras se aprofundaram depois que três pinturas – “Capitão de Fandango” de Wellington Virgolino, “Cristo Nu” de Alves Dias e “Acusada” de João Câmara – foram roubadas e não mais recuperadas. As reações foram acaloradas pelos corredores da faculdade, entre os artistas e dentro das redações dos jornais da cidade⁵. Diante dos veículos impressos que defenderam o sumiço das obras e classificaram as pinturas como “indecorosas”, os três artistas redigiram o *Manifesto dos artistas de Pernambuco contra a invasão de uma exposição e o sequestro de quadros* que nunca foi publicado (SOUZA, 2009). Nesse contexto, o mundo das artes visuais volta às turras com as instituições e com a imprensa com agravamento dos embates e empecilhos enfrentados para a produção local.

Contudo, a fluidez das relações entre artistas, poetas, intelectuais e interessados nas artes continuou a gerar organizações coletivas independentes e a Cidade de Olinda se torna um cenário profícuo para as artes. Em 1965, foi criada a Oficina 154 por Adão Pinheiro (ex-integrante do Atelier Coletivo) junto a Silvia Pontual, José Tavares, Luciano Pinheiro, Marisa Lacerda, Emanuel Bernardo, José Barbosa, Guita Charifker, Ypiranga Filho, Tiago Amorim e

⁵ Ver Jornal do Commercio, 15/09/1965, p. 03.

Mirella Andreotti. A Oficina 154 relacionava artes plásticas e artesanato, agregando ações de formação com estratégias de incentivo a cooperativas de artesãos em diferentes cidades. No mesmo ano, ainda em Olinda, foi fundado o Atelier + 10 por Vicente do Rêgo Monteiro, João Câmara, Wellington Virgolino, Jorge Tavares, Montez Magno, Delano, Anchises Azevedo, Maria Carmen, Liêdo Maranhão, Helena Farias e Veras Bastos. No compartilhamento de espaço e encontros, a proposta era *“pesquisar formas de expressão, através de técnicas e materiais novos. Também promoveu ciclos de palestras e cursos para iniciantes e iniciados em arte”* (Catálogo 45º e 46º Salões de Arte de Pernambuco, 2003, p. 167). Em ação independente e colaborativa, a primeira exposição do grupo foi possível com a ocupação do Mercado da Ribeira que, a partir daí, passou a ser reconhecido como espaço para as artes e o artesanato em Olinda.

Por outro lado, a lógica expositiva dos galeristas e marchands caminhava para a expansão entre distintos mercados da arte nacional. Parecia definitivo o afastamento de muitos(as) artistas do universo temático e estético que podemos entender como legado do Atelier Coletivo da SAMR e, também, dos seus procedimentos específicos de educação e profissionalização para as artes.

Wellington Virgolino exemplifica o caso em que sua formação pictórica voltada para o diálogo com a cultura popular encontra, com o passar dos anos, cada vez mais espaço para a comercialização de seus quadros. Sua profissionalização – reconhecido como artista que se dedica exclusivamente à sua pintura –, já no final da década de 1960, o faz abandonar a sobriedade e a limpeza que o tema dos trabalhadores (urbanos e rurais) exigia através da influência da arte mexicana e das ideias propagadas por um artista militante como Abelardo da Hora sempre tão próximo. Virgolino seguiu no contexto das grandes exposições coletivas e adentrou completamente o esquema de produção das individuais, com investimento das galerias, com a intenção de dar ao público comprador o que ele queria consumir (SOUSA, 2014, p. 107).

O crescimento do interesse de um circuito de galeristas nacionais por artistas pernambucanos, contudo, localizava a produção recifense em uma narrativa expositiva quase ligada à ideia do exotismo que marca o olhar de centros dominantes sobre a produção cultural de localidades menos “representativas” no Campo. Esse foi o exemplo do IV Salão de Arte Moderna de Brasília em 1967 (OLIVEIRA, 2016).

Neste hemisfério mais difuso, no qual encontramos a pintura primitiva, a abstração informal e um forte vocabulário modernista, os artistas oriundos de Pernambuco se destacaram. Não apenas pela presença, quantitativamente relevante, mas pelos

acessos aos prêmios e pelas configurações históricas que os levaram ao IV SAMB. Wellington Virgolino, Montez Magno, Anchises Azevedo e João Câmara participaram do salão e os dois últimos foram premiados. Ao lado de Maria Carmem, Jorge Tavares, Delano e Liedo Maranhão, o grupo estava ligado ao Ateliê + 10, um importante espaço-grupo criado em Olinda, em 1965. A presença dos artistas no salão coroava um ano de circulação de suas obras para além das fronteiras pernambucanas. Em maio de 1967, juntamente com Abelardo da Hora e Gilvan Samico, os artistas expuseram no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo um projeto chamado “Oficina Pernambuco”, a convite de Walter Zanini. O mesmo Zanini que comporia no segundo semestre o corpo jurado do salão e que, portanto, conhecia de perto o trabalho dos artistas (OLIVEIRA, 2016, p. 163 – 164).

Chegando a década de 1970, o contrato de Wellington Virgolino com a Galeria Ranulpho passa a ser um dos mais significativos do novo enquadramento de inserção dos/das artistas na esfera expositiva como meio de visibilidade. Em caráter de exclusividade, o acordo entre artista e galerista durou anos e este último assumia todas as despesas expositivas com montagem, impressão de catálogo, convites, divulgação e vernissage. Sobre tudo, o galerista podia discutir com o artista o direcionamento de suas pinturas com o objetivo de torná-las mais vendáveis (SOUZA, 2009). A profissionalização e o reconhecimento de mercado se tornaram um processo social abarcado por artistas que passaram a assumir a autoria exclusiva de suas obras/peças de arte e não mais da sua prática de visibilidade e fruição, alcançando uma posição, considerada muito privilegiada, de se dedicar apenas a pintar ou criar; o que podemos identificar na forma como Wilton de Souza descreve a parceria entre Virgolino e Carlos Ranulpho:

A proposta de Ranulpho de assumir uma exclusividade parecia ser a solução do caso até na parte financeira – a que mais apanhava Virgolino, que tinha de telefonar, cobrar, passar telegramas para o sul avisando que já haviam passado os vencimentos de determinados quadros. Surgiram certos aborrecimentos, que contribuíram para essa decisão. Wellington estava inclinado a realizar tal contrato com Ranulpho, que adquiriria todos os quadros, emolduraria-os, programaria suas telas para exposições, coletivas e individuais, promoveria os catálogos, convites, etc., enfim, tudo sob responsabilidade desse novo marchand pernambucano, que, inclusive, pagaria a tela à vista. Wellington só faria pintar. Até o chassis e as telas seriam fornecidos por Ranulpho (SOUZA, 2009, p. 75).

O lugar do artista e os benefícios de um bom momento do mercado e/ou com a presença de patrocinadores e patronesses acabou por se normatizar em seu interesse apenas em produzir obras. Uma lembrança da artista Maria Carmen, relatada à pesquisadora Clarissa Diniz, revela a difusão das relações com galeristas/produtores:

(...) Antes [década de 60, 70] o artista nem se preocupava...Atualmente é que você tem que se mexer. Se você quer fazer uma boa exposição, você tem que estar lá dentro...Mas antes a gente só ia linda e maravilhosa para inauguração dar entrevistas! Pronto! [risos]. (In DINIZ, 2008, p. 26).

Como veremos mais adiante, os espaços expositivos foram sendo adaptados para galerias e museus especializados em artes visuais que passaram a apresentar equipes de profissionais desde a gestão, passando pela museologia, pela expografia, até setores educativos. Este será, décadas depois do acordo entre Wellington Virgolino e Ranulpho, o panorama de instituições e políticas expositivas com as quais os artistas teriam que aprender a conviver e se inserir.

Voltando a tratar das dinâmicas nos anos 1970, podemos considerar que, em oposição ao cenário mercadológico, um novo contexto experimental em linguagens e agenciamentos artísticos também começava a se destacar em Pernambuco. Atravessando o percurso historiográfico aqui empreendido, devemos atentar para as coexistências de diversas práticas estéticas, críticas e expositivas sempre considerando que os territórios sociais da arte normatizam certos modos empíricos de criação e fruição enquanto outras atividades se tornam mais raras ou menos reproduzidas entre os atores sociais. Por isso, a arte em suas formulações denominadas conceituais, performáticas, minimalistas, em instalações e nova interações entre obra e sujeito, e muitos outros aspectos, atravessa as décadas de 1950, 1960 e 1970 sendo, nesta última, discutida com maior propriedade por interlocutores culturais recifenses.

Mais do que tratar unicamente de pinturas, esculturas, gravuras em representações pictóricas da cultura popular, da cultura do trabalho, das desigualdades entre classes sociais, dos desafios abstracionistas e suas potências racionalistas ou fenomenológicas, uma nova geração acompanhava e desdobrava os interesses de ações multifacetadas e multidisciplinares da arte. Uma outra guinada no funcionamento do mundo artístico estava sendo difundida e, para muitos, parecia um caminho sem volta.

Uma das características principais da arte atual é o seu poder de levar o espectador a uma ação. Este dado, a meu ver, é extremamente importante porque implica numa tomada de posição filosófica de parte do artista (e também do público), que é nova e sobretudo adequada aos dias de hoje, prenúncio e preparação para os dias vindouros.

É com a noção de movimento e depois com a utilização do próprio movimento real que alguns artistas começam a criar obras, no começo deste século, que vêm dar um novo testemunho com uma nova visão de realidade. A partir dos construtivistas russos como Tatlin, Gabo, Pevsner e outros, do grupo do Bauhaus, de Marcel Duchamp, começa a quebra do mito sagrado da peça única e da obra de contemplação.

(...). A passagem contemplativa para a arte de ação é um exemplo sintomático da situação transitiva que vivemos, ou seja, da necessidade de adequação por parte do homem moderno a um mundo cujo ritmo pulsativo de vida tende a se acelerar cada vez mais. (...).

Penso que a arte de participação é mais um passo para o entrosamento maior da vida com a arte. Começamos já a produzir em série, desmistificando a peça única, reminiscência artesanal multissecular. Fazemos arte com sentido ambiental e outras correntes artísticas estruturam sua maneira de ser conforme a aguda percepção que têm alguns artistas criadores. (Montez Magno In: DINIZ; HEITOR; SOARES, 2012, p. 183 – 184).

O trecho acima pertence ao texto “Depoimento” de Montez Magno publicado originalmente no folder da sua exposição individual na galeria IBEU, Rio de Janeiro, em 1968. Em um novo contexto do Campo Artístico ocidental, o artista pernambucano se posiciona a partir de novas categorias da prática artística que o levaram a abordar o tema da arte – vida vinte anos após Cícero Dias realizar a exposição individual, na Faculdade de Direito do Recife, defendendo o papel das vanguardas na transformação da presença da arte no cotidiano. Ao final da década de 1960, arte e vida como participação/ação já compunha um debate profundo entre artistas, críticos e instituições culturais, como as referências históricas citadas pelo próprio Montez Magno, por exemplo, sinalizam. Justamente neste momento de nosso circuito, ambientes urbanos do Recife começam a ser percebidos não apenas como paisagens ou cenários que rondam o imaginário dos artistas em suas produções. Algumas articulações independentes e experimentais fizeram dos espaços públicos territórios de performances, interações e instalações.

Em 1970, por exemplo, Daniel Santiago e Paulo Bruscky realizaram a ação “Exponáutica Expogente” na praia de Boa Viagem surpreendendo os banhistas com um roteiro de instalações na areia e no mar, incluindo os arrecifes. Em um misto de curiosidade e diversão, os frequentadores circulavam ao lado de objetos com os quais podiam interagir sensorialmente. A participação do público, como fator já preponderante no campo artístico com o qual os dois artistas dialogavam, era a estratégia fundamental para coletivizar o processo conceitual da arte como espaço ou como exposição. Chamava atenção, por exemplo, a presença de um caixão com a palavra ARTE escrita e enterrado em uma “cova” aberta na areia fazendo referência direta à ideia de que um olhar convencional e tradicionalista sobre o fazer artístico estaria ultrapassado. O título do trabalho, em seu trocadilho, já desvela a maneira de tratar um espaço urbano e natural como lugar expositivo em que o ambiente e seus ocupantes complementam o sentido poético da abordagem. Ao usarem o radical “expo”, os artistas demarcaram a intenção de expandirem seus fazeres artísticos para além das salas de exibição em um momento em que

o Recife via crescer a quantidade de galerias e marchands investidores na produção local, principalmente, de pinturas.

Para Cristina Freire, o pensamento e a práxis Situacionistas geraram a via de reconhecimento de uma ação como a da dupla Bruscky e Santiago como própria aos mundos artísticos que se reformulavam em suas neovanguardas. Agir sobre o cotidiano por meio de desvios ou distorções das representações coletivas é uma das marcas do enlace entre arte e política do situacionismo, principalmente, na constituição lúdica de suas poéticas espaciais - urbanas, corporais, imaginativas. Ao definir “Exponáutica Expogente” como uma “performance/instalação/ambiente”, a autora enfatiza que *“tudo e todos são parte dessa obra de arte total que teve como peças de divulgação uma garrafa, contendo a mensagem-convite a ser encontrada por qualquer ‘sobrevivente/náufrago’ da cidade, e também o geladinho (conhecido ali como dudu) em suas cores artificiais. A areia, as conchas, a fauna e flora marítimas são integrantes de uma obra ambiente compósita”* (FREIRE, 2006, p. 38 -39).

Figura 04 – Exponáutica Expogente da Equipe Bruscky e Santiago



Fonte: LIMA, 2014, p. 295. Foto original: Paulo Bruscky, acervo: Daniel Santiago

Assim foi sendo constituído um outro universo de práticas, na época, consideradas marginais e que desacatavam as convenções expositivas, principalmente, com o uso da ironia e do riso. Dessa forma, artistas/poetas/performers como Ypiranga Filho, Silvio Hansen, Marconi Notaro, Jomard Muniz de Britto, Unhandeijara Lisboa e muitos outros. Uma característica que salta aos olhos e que ainda precisa ser investigada com maior profundidade é a ausência de mulheres artistas nas narrativas pessoais e historiográficas referentes às práticas anti-galerias no período tratado. As relações entre artistas homens que ativaram a poesia visual, poesia concreta, poesia processo, arte correio, arte urbana, arte conceitual, minimalista etc. se estendia entre circuitos do Recife, de João Pessoa (PB), Natal (RN), Salvador (BA) e muitos outros cenários dentro e fora do Nordeste. Assim, até o cotidiano utilitário de aparelhos e objetos ligados ao trabalho formal entravam no fazer poético/visual/conceitual e na divulgação da xerox arte, dos carimbos, dos cartazes, poesias em classificados dos jornais e muitos outros desvios compreendidos.

Ainda diante do funcionamento de muitas galerias locais e salões de arte também no sudeste do país, a referida geração marcava seus questionamentos com processos irônicos de criação e de ridicularização do senso comum e, muitas vezes, elitista de fruição. Como Silvio Hansen e Marconi Notaro que publicaram 10 edições da revista *A Gaveta* onde se publicavam apenas propostas/ideias artísticas (BRUSCKY, In HANSEN, 2007) sem a obrigação de concretização já que a poética estava na escrita que ativava a imaginação realizadora do leitor. Em texto sobre a arte de Daniel Santiago, Itamar Morgado levanta categorias descritivas que podem ser estendidas a todos os envolvidos nos desenvolvimentos coletivistas que estavam chamando atenção e criando controvérsias locais:

Valendo-se de linguagens alternativas como performances, happenings, instalações e intervenções urbanas, Santiago contrariava os padrões estéticos dominantes e transgredia a lógica da expografia formal, em detrimento do circuito comercial das artes. Mais do que isso, ao deslocar o foco de suas ações para pontos adensados de afluência pública, estabeleceu relações de cumplicidade com a dinâmica da cidade, interferindo na rotina de seus habitantes anônimos, alçados momentaneamente à condição de participantes da obra (MORGADO, Catálogo Daniel Santiago em 2 tempos, 2017, p. 11).

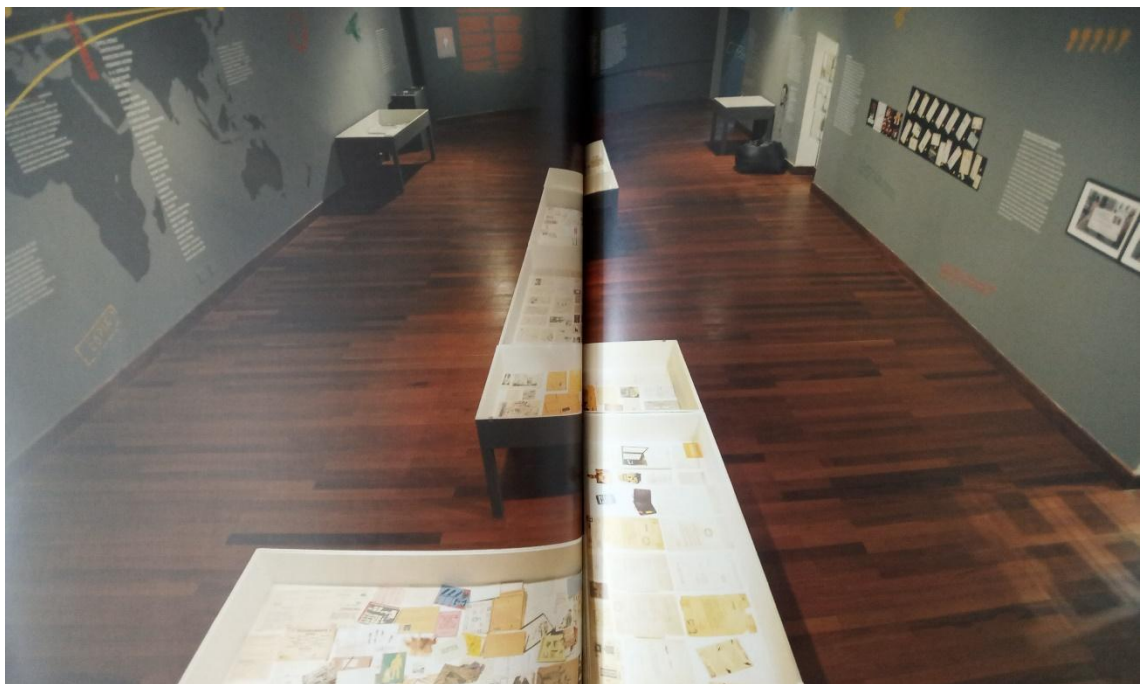
Torna-se relevante neste presente trabalho a percepção de que a mencionada transgressão da “*lógica expográfica formal*” radicalizava a noção de autoria coletiva do lugar-tempo da situação obra/arte. Atingindo um nível mais profundo de cooperação do que o compreendido pelo Atelier Coletivo nos anos 1950 por exemplo, a geração experimental da

década de 1970 compartilhou autorias das exposições/vivências a partir da própria natureza dos usos dos espaços/territórios que ocuparam e transformaram circunstancialmente, por mais que as ações sejam atribuídas aos seus idealizadores de forma individual.

Por meio desta outra noção de coletividade expandida e transitória, a Arte Correio e a Arte Postal ganharam destaque como práxis poética/visual em movimento e que se utilizavam da estrutura de funcionamento dos Correios para existirem temporalmente entre diversas geografias. Seu potencial de subversão da ação expositiva se mantém vivo já que estas expressões se fazem em rede e em deslocamentos. Este é um caráter mencionado por Cristiana Tejo em texto para o catálogo da exposição “Paulo Bruscky – Arte Correio” realizada no Centro Cultural dos Correios, no Recife, em 2011:

Abordar a Arte Correio é um atarefa ingrata para qualquer forma de sistematização, incluindo realizar exposições sobre ela, já que fluidez, fragmentação, fluxo, interconexão de circuitos e polifonias são a tônica do movimento. Contar a história da Arte Correio é sempre narrar uma parte da história, a partir da experiência e dos arquivos dos artistas participantes, uma narrativa com vários prováveis começos e contextos locais tão diversos que impedem qualquer abordagem absoluta. Mostras deste movimento, portanto, são iniciativas que já traem a própria lógica anti-institucional de troca e participação horizontal da Arte Correio (TEJO, 2011, p. 07).

Figura 05 – Exposição “Paulo Bruscky – Arte Correio



Fonte: Catálogo “Paulo Bruscky – Arte Correio”, 2011, p. 26/27. Foto original: Aurélio Velho

Atribuída ao Grupo Fluxus (EUA) como primeiro grupo a usar o envio de postais como comunicação artística de maneira sistemática, a Arte Correio foi uma via para a superação de normas mercadológicas e, também, da censura prévia aparelhada, por exemplo, em países latino-americanos que estavam sob a tirania de ditaduras militares. Como contextualiza Paulo Bruscky, ao criar um suporte estético as redes artísticas recriam processos de resistência:

Os artistas teorizam sobre o movimento e sugerem os espaços substituindo galerias e museus. Os envelopes/postais/telegramas/selos/faxes/cartas, etc. são trabalhados/executados com colagens. Desenhos, ideias, textos, xerox, propostas, carimbos, música visual, poesia sonora, etc. e enviados ao receptor ou receptores, como é o caso do Postal Móvel e do Envelope de Circulação que, depois de passar pelas mãos de diversas pessoas/países, retorna ao transmissor, tornando-se um trabalho bumerangue. O correio é usado como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra (BRUSCKY, Catálogo exposição Paulo Bruscky Arte Correio, 2011, p. 19).

A intensidade das trocas de correspondências artísticas era tão elevada que os participantes recifenses dessa rede mundial foram acumulando exemplares e não demorou muito para que se aventurassem na sarcástica realização da *I Exposição Internacional de Arte Correio* no Brasil, em 1975, produzida no Recife por Paulo Bruscky e Ypiranga Filho. No ano seguinte, a *II Exposição Internacional de Arte Correio* foi realizada por Bruscky e Daniel Santiago na sede dos Correios da Avenida Guararapes, área central da capital pernambucana. Contudo, o cerco da censura política levou à prisão dos realizadores e apreensão do acervo a ser exibido.

Indo além das experimentações e agentes citados que enlaçaram artes visuais, poesia, performance e participação, a década de 1970 no Recife foi marcada também pelo surgimento da Livraria Livro 7 (espaço no bairro da Boa Vista para acesso das publicações mais atualizadas sobre arte, política, filosofia, literatura, etc. e para encontros, trocas, projeções etc.), a consolidação do Movimento Armorial com destaque para a música, literatura e artes visuais, abertura de novas instituições como o Museu da Imagem e do Som de Pernambuco. A Associação de Artistas Plásticos de Pernambuco realiza feiras de arte em espaços abertos como o Pátio de São Pedro; Francisco Brennand inicia e dá continuidade à sua oficina/parque de esculturas; salões de arte locais continuam a fazer parte do calendário cultural como o “dos Novos” e o de “Arte Global de Pernambuco”. Em 1974, surge a Oficina Guaianases de Gravura de onde saíram muitos artistas fundamentais para as práticas da década seguinte (VIANA; BRUSCKY, catálogo do 45º e 46º Salões de Artes Plásticas de Pernambuco, 2003, p. 156 – 157). Ao final do decênio, tiveram relevância as duas edições do Festival de Inverno da Universidade Católica de Pernambuco em 1978 e 1979 com coordenação de artes visuais

assumida por Paulo Bruscky e permeando a memória de muitos agentes locais com a participação de artistas como Hélio Oiticica, por exemplo (LIMA, 2014).

Certamente, esses dois festivais potencializaram temas como internacionalismo, redes, multimeios, arte-correio, arte-carimbo, xerox-arte, performance e vídeo-arte, entre outras novidades que, para o campo artístico local (artistas, jornalistas, ensaístas, galeristas e público), eram lidas nas ações e propostas de um pequeno grupo de artistas como ‘maluquices’ de Paulo Bruscky – mais do que efetivamente como arte. (...). Nessas duas edições, privilegiaram-se cursos, exposições e realizações que pudessem colocar, segundo o próprio Bruscky – em entrevistas concedida à autora – ‘o Recife na rede internacional’. (...). E havia ainda as trocas entre os grupos de artistas e aspirantes a artistas que circulavam em torno das ações e das propostas de Bruscky. Entre os ‘seguidores’ das propostas conceituais, podemos citar Alberto Cunha Melo, Arnaldo Tobias, Delmo Montenegro, Marcelino Freire, Marciano Lyrio, Jobson Figueiredo, Jomard Muniz de Britto, Juarez Correira, Marconi Notaro, Sílvia Roberto de Oliveira, Sílvia Hansen, Ypiranga Filho, Unhandejara Lisboa e Daniel Santiago (...). (LIMA, 2014, p. 53).

Ainda segundo a historiadora Joana D’arc de Sousa Lima, as práticas conceituais ou “outsiders” (p. 47) que entram nesta narrativa a partir de 1970 não eram recepcionadas e valorizadas pelas práticas das instituições artísticas, dos salões de arte, das galerias, dos marchands, dos jornalistas e do público, sobretudo, com condições de comprar pinturas, esculturas e gravuras, objetos mais vendáveis no contexto recifense. Em sua percepção, ainda se perpetuavam as manifestações “*apreendidas nos espaços de exibição e nos de formação das artes plásticas, desde a Escola de Belas Artes aos ateliês, oficinas, grupos e coletivos que se formavam para trocar experiências e reforçar, em dada medida, o fio da tradição pictórica*” (2014, p. 53).

Contudo, este núcleo anti-institucional e anti-mercado, naquele momento, conduziu ao início da década de 80 ainda ironizando as práticas expositivas em suas funções convencionais e ganhou força histórica com a realização das Exposições Internacionais de Art-door. Em 1981, Bruscky e Santiago alcançam apoio e executam, em produção independente, uma seleção de artistas e propostas a serem exibidas em outdoors pela Cidade do Recife, o que intitularam Art-door. Uma multiplicidade de visualidades e técnicas para impressão foi exposta em grandes dimensões nos suportes urbanos cotidianamente usados para publicidade de marcas e produtos. Este foi um ponto audacioso nas ações da dupla que já existia há dez anos. Como receptora da arte nos territórios urbanos, a Cidade do Recife compreendia a presença, principalmente, de grandes esculturas em parques, praças e em todos os edifícios de grande porte públicos ou privados. Esculturas estas realizadas por um(a) único(a) artista e adquiridas pelo município ou

entidades/grupos/condomínios privados isoladamente. O que a Exposição de Art-door propôs e realizou foi uma ação coletiva/cooperativa/participativa internacional que interligava uma série de trabalhos espalhados pela cidade, aprofundando o sentido de uma “galeria” ao ar livre e de colaboração entre participantes.

Em 1981, ocorreu a primeira mostra internacional de art-door no Recife, apoiada pela prefeitura. Reuniu artistas de diversas partes do mundo, com trabalhos de colagem, textos, poemas, pinturas e desenhos, entre outras modalidades. Fizeram-se aproximadamente 155, muitos deles no Recife; assim, dois meses antes da mostra, a prefeitura franqueou a quadra coberta da Universidade Católica de Pernambuco para a realização dos trabalhos. Nesse evento, houve também um ciclo de debates sobre arte contemporânea, com a participação de críticos de São Paulo e do Rio de Janeiro, além do grupo local.

As obras foram montadas em suportes de outdoor e espalhadas pela cidade, que se transformou em espaço expositivo, museu a céu aberto, a ser apreciado e sentido pelos transeuntes de uma forma diferente da cotidiana. Essa ideia de mudança de papéis, de trocas, deslocamentos e participação num horizonte maior começou a se materializar e aglutinou muitos outros artistas que se inscreveram na mostra – para participar preenchia-se uma ficha, e, segundo Santiago, não havia uma comissão de seleção e corte; entrava todo mundo. Isso se confirma pelo número de artistas do Recife que se propuseram e realizaram trabalhos, dos tradicionais aos de vanguarda, dos consagrados aos mais jovens, em busca de espaço e legitimação (LIMA, 2014, p. 56).

Sobressai, portanto, a partir de artistas experimentais, propulsores de sensibilidade estética que adentrou o circuito recifense nos anos 1960/1970, outra noção de cooperação expositiva que traz novo ponto de inflexão da autoria expositiva mais de vinte anos depois das práticas expositivas do Atelier Coletivo da SAMR. Se o grupo, na década de 1950, produzia uma seleção interna e todos os envolvidos colaboravam na execução e no processo crítico, a Exposição Internacional de Art-door distorcia a burocracia referenciada no ato de inscrição na medida em que todos eram aceitos e a mostra não exercia a comum função de, também, excluir artistas. Aqui, por exemplo, o conceito de Direitos Estéticos Iguais de Boris Groys, tratado no primeiro capítulo deste texto, ganha uma representação perspicaz na medida em que o evento, com recursos públicos, não excluía técnicas, linguagens e abordagens. Torna-se, entre outros motivos, um marco pertinente a este percurso historiográfico porque abre as interseções entre ruas e galerias, experimentação e mercado que ganharão espaço ao longo dos anos 1980 até meados da década de 1990 na capital pernambucana.

No aprofundamento da relação da gestão pública municipal com o mercado expositivo, é instalada a Galeria Metropolitana de Arte do Recife em prédio de arquitetura neoclássica na Rua da Aurora, às margens do rio Capibaribe, incorporando o acervo de obras que pertenciam

à Pinacoteca Municipal Vicente do Rêgo Monteiro que estava, anteriormente, sediada no Teatro do Parque também no Bairro da Boa Vista. Este é um espaço que ganhará muito destaque na memória e nos relatos recolhidos nas diferentes fontes documentais aqui tratadas. Em 1982, passou a ser chamada Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães e, em 1997, tornou-se o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM). Naquele momento, o que se desenhava no contexto artístico dos anos 1980 eram os agrupamentos de artistas que, além da continuidade das organizações coletivas, formavam-se também no Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (CAC – UFPE).

De acordo com a historiadora Joana D'arc de Souza Lima, os jovens artistas que atuavam no Recife buscaram espaços e projeção em meio ao contexto mercadológico da arte nacional que ficou historicamente conhecido como Geração 80.

Por Geração 80, ficaram conhecidos artistas jovens que se dedicavam quase exclusivamente a uma poética ligada à chamada Nova Pintura. Todos tinham formação universitária, viviam na cidade de São Paulo ou no Rio de Janeiro, mantinham fortes laços com galerias de arte e com um mercado emergente que se estruturava para dar vazão e difundir toda a sua produção simbólica. (...).

Organizaram-se então inúmeras mostras e exposições, e, numa rápida captura pelos meios de comunicação de massa, esses artistas se tornaram precocemente ícones pop de uma geração. Muito comum em outras linguagens – como a música ou o cinema –, esse tipo de apropriação pelos meios de comunicação me parece ter sido uma novidade nas artes plásticas. (LIMA, 2014, p. 70).

No Recife, a pintura dos anos 1980 transitava entre coletivos organizados, produção de artistas individuais, exposição em galerias, em muros da cidade ou prédios antigos do Bairro do Recife, dando continuidade a um novo processo figurativo que tinha como algumas das referências locais, por exemplo, as obras de artistas como João Câmara ou Gil Vicente. E o contexto político também foi fundamental para a identidade pictórica desse figurativismo e para a escolha ainda das ruas e demais espaços coletivos como territórios para exposições. A partir da Lei de Anistia, em 1979, a volta de veteranos políticos locais, ex-exilados pela Ditadura Militar, apontou para a necessidade de posicionamentos e apoio a candidaturas que retomavam o projeto da esquerda no Recife e em Pernambuco. Nesse sentido, as chamadas brigadas muralistas hibridizaram ainda mais o processo de autoria da produção da arte e sua estratégia de exibição e, obviamente, com forte influência da história da arte latino-americana. Assim, surgiram, por exemplo, as brigadas Henfil, Portinari e Gregório Bezerra tecendo os encontros entre gerações e as práticas ao ar livre.

Grosso modo, a inspiração dos artistas eram as históricas brigadas mexicanas e chilenas e o muralismo. As experiências dos murais e cartazes produzidos no Chile durante a campanha presidencial de e o governo da Unidade Popular (UP), liderado por Salvador Allende (1970 – 1973), eram temporal e geograficamente muito próximas desses artistas, inspirando e fortalecendo a formação das brigadas artísticas do Recife. (LIMA, 2014, p. 149).

Toda a articulação política coletiva deu continuidade à formação de grupos cooperativos de artistas que reaprenderam a tecer práticas independentes com galerias privadas e com equipamentos culturais públicos. Assim como a política cultural voltava a se estruturar de maneira mais dialógica com os fazedores de arte e, em meio a tantos agenciamentos, foi fundado o Museu da Cidade do Recife e o Museu Murillo La Greca. Em outra dimensão expositiva, o Museu do Estado de Pernambuco (MEPE) trouxe nova força à realização dos salões de arte sob direção de Teresa Costa Rêgo. Por outro lado, uma galerista como Nara Rosler abre uma casa no Recife e as interlocuções com outros eixos ganha uma interessante via.

Ao mesmo tempo, a vivência dos novos coletivos como Carasparanambuco, Formiga Sabe que Roça Come e Quarta Zona de Arte traçavam a coexistência de interações produtivas e formas de expor que caracterizavam uma travessia às questões que se destacaram da metade dos anos 1990 em diante. Em 1989, por exemplo, o coletivo Carasparanambuco realizou exposição no Centro Cultural Adalgisa Falcão em que a abertura reuniu obras, cobertura jornalística e a apresentação de uma nação de Maracatu, revelando a força que as relações com a cultura popular também direcionavam as composições das obras expostas.

As táticas de ocupação de espaços expositivos, que visavam profissionalizar os artistas e difundir seus trabalhos, as falas sobre si e a produção de identidade de grupo – no final dessa década, já muito próximo de uma síntese “da vanguarda ao modernismo” que da cultura popular – indicam um modo de praticar o campo das artes nos moldes contemporâneos que, nos anos 1990, o processo de mundialização da cultura faria imperar (LIMA, 2014, p. 198).

Já o Quarta Zona de Arte, com Fernando Augusto, Humberto Araújo, José Paulo e Maurício Castro, apresentou uma proposta profundamente mais radical e provocadora da partilha de um único espaço/ateliê. Sediados no Bairro do Recife, conhecido como Recife Antigo, muito antes de sua atual configuração como território turístico, o universo de trabalhadores do Porto do Recife, das prostitutas e das edificações decadentes fez parte de suas identidades estéticas e práticas experimentais de exposição, com a implementação de instalações e a fuga de ambientes limpos ou da configuração Cubo Branco (LIMA, 2014).

Em agenciamentos cada vez mais próximos da profissionalização artística e curatorial em voga no campo que se dava em “mundialização”, os anos 1990 trouxeram as peculiaridades de coletivos como Molusco Lama, Carga e Descarga e Camelo. Ao lado dos que se mantinham em ações individuais, os debates, mais uma vez, voltam a privilegiar os suportes artísticos e suas materialidades.

(...). As exposições individuais e coletivas de artistas de boa parte da minha geração eram muito ligadas ao regionalismo, com uma marca muito forte de algo armorial. Mesmo trabalhos de pintura mais desviantes mantinham um acerto “senha” de entrada, de pertencimento a esta ordem. Poucos artistas trilhavam outros caminhos. (...).

Falar de instalação, performance ou body-art entre os artistas um pouco mais velhos que eu e grande parte daqueles de minha geração era li-te-ral-men-te ser motivo de chacota. (...).

Estrangeiros não pareciam ser bem vindos. Era necessário muito tempo e muita política informal, nas mesas de bar, para que seu nome pudesse começar a existir. (Marcelo Coutinho em depoimento a Clarissa Diniz em 2006; In: DINIZ, 2008, p. 37).

A fala de Marcelo Coutinho reproduzida acima resume um contexto de interesses estéticos e mercadológicos que aponta para as veredas de legitimação que ganharam relevância com os agentes profissionais que a transformação da Galeria Metropolitana em Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães em 1997. Para além da crescente naturalização da presença de agentes como curadores, designers expográficos, a transição da crítica de arte para o discurso curatorial e o incentivo público a partir de Leis Orçamentárias e editais, o discurso sobre o Nordeste estava sendo substituído pela percepção de que as fronteiras conceituais estavam sendo borradas e se reinventava, ou simplesmente se transgredia, as ideias de território, pertencimento, identidade, circulação, homogeneidades, etc. (DOS ANJOS, In: DINIZ; HEITOR; SOARES, 2012).

O contexto tratado faz da curadoria, por exemplo, uma prática de conexão com uma cartografia muito mais ampla a partir de meios tecnológicos como a internet e as possibilidades de profissionalização se abrem em várias direções, muito além da relação artista – galerista/marchand – compradores que marcou considerável temporalidade de nossas interações de produção. Ao mesmo tempo, o poder de autoria da curadoria na constituição expográfica cresce a ponto de tornar curadores e curadoras agentes que estabelecem recortes históricos, sociológicos e políticos e que assumiram elevado lugar em uma paulatina hierarquização em instituições ou em exposições independentes com incentivos de editais.

Este é um outro movimento de convenções entre atores sociais que adentra os anos 2000 em uma crescente prática de questionamentos às normativas de legitimação. Assim, o SPA das Artes ganha relevância no mundo artístico recifense e se tornou, por algumas edições, um evento que fez da cidade cenário/plataforma para artistas de todo o país. A partir de propostas de artistas como Fernando Augusto, Maurício Castro e Rinaldo Silva, entre outros, o evento foi aglutinado pela política cultural dos primeiros anos da gestão municipal do Partido dos Trabalhadores (CAVALCANTI, 2011). Aqui, uma política de edital público levou artistas às gerências de cultura e tal prática para obtenção de recursos de produção como arte urbana ou como exposições foi ganhando relevância quase indispensável tanto no plano municipal, quanto no estadual.

No século XXI, portanto, as noções entre arte e cidade não eram mais discriminadas ou tidas como experimentações marginais sem valor de reconhecimento entre as redes de profissionais mais atuantes. Do mesmo modo, a complexidade das novas práticas foram invadindo equipamentos culturais tradicionais ou mais recentemente fundados, como: o MAMAM, o Museu do Homem do Nordeste, o MEPE (com espaço Cícero Dias para arte contemporânea e exposições temporárias), Museu Murillo La Greca. Foram criados o Paço do Frevo, também com sala para exposições temporárias, e o Cais do Sertão. Fora da administração pública local, a Caixa Econômica Cultural trouxe exposições relevantes e o Instituto Ricardo Brennand passou a recepcionar diferentes vertentes da arte ao lado da excêntrica coleção do industrial que dá nome ao espaço. Fora tais instituições, o Recife passou a contar com novas casas alternativas que juntam exposições independentes de pequeno porte com lojas de artigos artísticos, venda de bebidas, comidas e apresentações musicais. Na lógica de funcionamento de tais espaços/casas, muitos agentes de equipamentos institucionais se encontram e praticam ações de forma não hierarquizada e/ou no fluxo das amizades e parcerias.

Esta é uma narrativa que está muito longe de abordar todos os acontecimentos que se tornaram relevantes nas transformações e permanências da prática expositiva no Recife. Contudo, apresenta importantes aspectos que favorecem o entendimento da coexistência das quatro categorias de autorias aqui tratadas a partir da análise do corpo documental e das falas dos(as) entrevistados(as). Especificando posturas e procedimentos analíticos, podemos dar continuidade às considerações metodológicas.

3.2 RELAÇÃO ENTRE PROBLEMATIZAÇÃO E ANÁLISE

O percurso sócio-histórico apresentado nos ajuda a pôr em questão o que Poupart (2008) atribui às vertentes sociológicas que centralizam as percepções/falas dos atores sociais como únicas fontes de compreensão do significado da ação e/ou conduta interacional. Diante de tantas implicações dialógicas, de negociação, de privilégios e exclusões como visto nas referências de mudanças e permanências no mundo expositivo do Recife, o reconhecimento da coletividade e da análise em comparação, como tratado por Becker (2010), torna-se imprescindível diante da pluralidade de agentes que transitam na esfera interativa de criação da totalidade expositiva.

A realização da observação participativa enriquece com anotações a análise das percepções autorais discutidas e especificadas nas entrevistas. Perceber como as pessoas envolvidas partilham ideias/soluções criativas de maneira espontânea ou como precisam equilibrar as reações em momentos tensos para que a cadeia de trabalho não seja prejudicada e lidam com disputas de funções e reconhecimentos autorais. Neste procedimento específico, trago as observações feitas sobre “Housing” (artista Gentil Porto Filho), “contidãocontido” (curadoria de Maria do Carmo Nino, Clarissa Diniz e do Setor EducAtivo do MAMAM), Exposição Permanente do Museu do Homem do Nordeste (curadoria dos setores educativo e de museografia), “Bela Aurora do Recife” (artista Wilton de Souza), “Fluxo Fantasia” (artista Guilherme Patriota), “Fragmentária: O Silêncio, O Caos, O Labirinto e O Altar” (artista Dantas Suassuna), “Relíquias” e “Ocupação Relíquias” (Grupo Obcínico e Coletivo Expográfica).

Dando prioridade a estas vivências tão diferentes em seus projetos e objetivos, a análise traz situações em que muitos(as) entrevistados(as) estavam atuando e pretende-se que tais anotações comportamentais tragam exemplificações relativas às falas ou situações em que contradizem significações engendradas. Presenciadas e observadas já a partir da objetivação do projeto que levou à realização desta tese, tais situações permitiram que eu, como pessoa envolvida nas montagens, pudesse dialogar com os sujeitos atuantes de maneira a criar um vínculo de confiança.

Em todo o processo de idas e retornos às diversas fontes de pesquisa, este escopo de procedimentos e dados foi se moldando e, ao mesmo tempo, constituindo a hipótese já apresentada. Em suas limitações de cooperações e normatizações, em situações extremas, exige que os sujeitos improvisem condutas e torna coexistentes algumas categorias de autorias – Autoria Institucional, Autoria Autoatribuída, Autoria Cooperativa e Autoria Precarizada.

Este mundo específico que facilita muitas trocas interacionais e partilha de soluções colaborativas é o mesmo que não reconhece tal cooperação em seu sentido autoral. Aqui, um fator levantado por Becker se torna importante para tratar empiricamente os significados autorais desenvolvidos nas entrevistas: a importância que dificuldades, desigualdades e reclamações ganham nas falas dos agentes acionados. Por esta via de dados, a busca de soluções e as diferentes associações dão movimento tanto ao mainstream quanto às práticas desviantes/marginais.

Regra geral, a ruptura com as convenções e com todas as suas manifestações nas estruturas sociais e na produção material implica um acréscimo de problemas para os artistas e a diminuição da circulação de suas obras. Mas, simultaneamente, também amplia a sua liberdade de opção por soluções alternativas e o abandono das práticas e dos procedimentos habituais. Se isto é assim, podemos encarar qualquer obra de arte como fruto de uma escolha entre a facilidade das convenções e o sucesso, por um lado, e a dificuldade do inconformismo e a ausência de reconhecimento, por outro (Becker, 2010, p. 53).

O que demarcamos aqui é o fato de que a busca por facilidades ou a superação de dificuldades para a circulação da obra traça as distinções entre as criações expositivas. Como enfatizamos em vários momentos do caminho historiográfico das exposições, diferentes configurações da cadeia produtiva convivem e, muitas vezes, impõe conflitos entre tantas práticas. E também nos aproxima da forma como os entrevistados se dividem em diferentes interações e realidades estruturais de criação expositiva.

Mencionadas anteriormente, os quadros de análise das entrevistas foram fundamentais para fazer emergir comparações entre significações engendradas por trabalhadores que se formaram já divulgando trabalhos em redes sociais e por aqueles que enfrentaram, no início da carreira, desafios para ultrapassarem os ditames locais da arte. Bem como a autodefinição na inserção efetivada no mundo artístico, favorece o entendimento das chamadas funções “principais”, funções “secundárias” ou “de apoio” e os profissionais “intermediários” que atravessam os limites entre áreas do conhecimento e das condutas práticas e, assim, são levantados os valores atribuídos às várias contribuições em jogo.

A linha de interesses que concatena falas e fontes variadas ganha o trato proporcionado pela realização das entrevistas em espaços que ligam os entrevistados às suas práticas profissionais, tais como ateliês, salas para manutenção de acervos, oficinas de montagem, etc. Em tais ambientes, o entrevistado pode se concentrar e refletir sobre suas práticas e as

interferências que ela sofre e se sente à vontade para tal. Tratam-se de contextos que trazem objetividade às falas e dão qualidade à etapa de transcrição e, conseqüentemente, análise; fazendo a espacialidade enriquecer a percepção do pesquisador com elementos materiais.

Por fim, é preciso justificar que se optou por não revelar o nome de uma entrevistada, sendo essa referida sempre como Entrevistada 01. Esta última ao longo de seu depoimento/relato demonstrou constante preocupação com as possíveis implicações negativas que suas relações na cadeia de trabalho artístico poderiam sofrer. Os/as demais entrevistados/as permitiram a citação direta de seus nomes e as entrevistas levantadas na Internet podem ser acessadas por amplo público. A partir desses acordos de confiança, pretende-se esmiuçar convenções e reformulações das autorias da totalidade expositiva na atualidade do mundo expositivo da arte no Recife.

4 TRÂNSITOS OU FLUXOS ENTRE AUTORIAS INSTITUCIONAIS E AUTOATRIBUÍDAS

As manifestações da coletividade de criação e produção no Mundo da Arte desafiam o estudo social da prática expositiva na medida em que provocam ruídos em percepções normativas e deterministas que reconhecem um único *modus operandi* de organização das relações entre sujeitos e seus papéis/funções em determinado mundo de realizações. A ideia de interação se torna substancial quando, também, desafia conceitos estruturantes a ganharem especificidades, movimentos e ambivalências nas circunstâncias vivas do cotidiano. Diante das variadas realidades de produção da obra/exposição, as interações vão além dos contatos interpessoais e alcançam as relações entre áreas acadêmicas, expertises técnicas, status econômicos/políticos/relacionais, entre obras – espaço – público, etc. Aqui é preciso retomar a exposição de arte também como obra artística, adentrando a já mencionada função da Cooperação nas estratégias de criação: a qualidade dos laços que o criador estabelece com sua cadeia de cooperadores é fundamental para compreender a natureza da obra que é possível de ser efetivada (BECKER, 2010).

Criador que pode assumir publicamente a denominação de artista, de curador, de produtor, de gestor, de museólogo, de educador, etc. Assim, aceitar objetos e ações como pertencentes ao Mundo da Arte faz parte, também, dos micro acontecimentos diários que ganham distintas proporções em cada contexto. Afirmando posicionamento teórico e, ao mesmo tempo, metodológico, Becker enfatiza que:

Utilizou-se repetidamente o imperativo: as pessoas *devem* fazer isto, o Estado *deve* fazer aquilo. Quem é que disse que isso tem que ser assim? Por que é que tal ou tal pessoa deveria fazer tal ou tal coisa? É fácil imaginar ou recordar casos em que essas atividades não foram cumpridas. Relembremos o que se disse no início: << Imaginem-se todas as atividades necessárias para que uma obra de arte se possa apresentar enquanto tal. >> Isto é, os imperativos só funcionam se o evento ocorrer de uma maneira específica e não de outra. Mas nada obriga a que ele ocorra apenas de uma determinada maneira (BECKER, 2010, p. 30, grifos no original).

Esta complexidade circunstancial das atividades artísticas torna necessárias as elaborações de diferentes lógicas de vivência da autoria coletiva (ou Múltipla) das práticas expositivas. Assim pode-se compreender, aqui, o que estamos chamando de Autoria Institucional, Autoria Autoatribuída, Autoria Cooperativa e Autoria Precarizada, como

situações interacionais de vivência coletiva da autoria expositiva que passam a ser assumidas por diferentes trabalhadores(as) em diferentes condições de realização e de reconhecimento mercadológico.

As distintas fontes que recorremos para este trabalho trazem os movimentos e sobreposições entre tais situações interacionais, sempre levantando as formas de ativar as redes de cooperação e de manter ou desviar das convenções preestabelecidas quando necessário. Os pontos de vista de cada ator social, a partir de suas funções e processos de profissionalização, trazem, portanto, a necessidade sociológica de compreender maneiras distintas de vivenciar a autoria expositiva e não, simplesmente, determinar os sujeitos aos quais a autoria pertence e os que são excluídos de seu status.

Voltando a considerar como o pesquisador social pode fazer emergir ações que fogem dos imperativos das organizações coletivas, torna-se preciso reafirmar que esta tese problematiza a produção expositiva no Recife a partir dos caminhos da Arte moderna/contemporânea na cidade, sem buscar necessariamente processos históricos da museologia enquanto campo acadêmico específico. Por mais que museus de arte sejam muito influentes na produção de exposições artísticas no Recife, esse Mundo da Arte abordado ultrapassa os muros de tais instituições, como especificado pelos dados sociais e historiográficos apresentados no capítulo “Práticas Coletivas e a Pesquisa Social Qualitativa”, e propicia as dinâmicas das autorias coletivas aqui enfatizadas.

4.1 AUTORIA AUTOATRIBUÍDA E LIMITES INSTITUCIONAIS

Neste presente capítulo, serão aprofundados aspectos relativos às Autorias Institucional e Autoatribuída. Esta última, muitas das vezes, identificada na vivência de profissionais que dividem seus projetos entre estruturas institucionais e práticas independentes a partir de empresas produtoras e de incentivos via editais públicos ou privados. Este é o caso da **Entrevistada 01**. Formada em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), descobriu o interesse pela história da arte e suas formas expositivas ainda na graduação e, em cursos específicos sobre expografia e curadoria, foi entendendo os laços cooperativos neste universo específico de interação.

Em seu Trabalho de Conclusão do Curso de Arquitetura e Urbanismo, tais interesses foram aprofundados com a apresentação de um projeto arquitetônico e curatorial que idealizava (como em um estudo de caso) um pavilhão expositivo da obra e trajetória da artista japonesa Yayoi Kusama a partir de estudos críticos e teóricos. Junto aos cursos de curta e longa duração sobre curadoria e expografia que a **Entrevistada 01** frequentou no Recife e em outras cidades, seu TCC se tornou fundamental para que a jovem arquiteta definisse a importância da pesquisa em seu processo de criação do projeto expográfico e acompanhamento de montagens. Mais precisamente, ela declara a importância da pesquisa para a qualidade do diálogo que ela pode estabelecer com os demais profissionais envolvidos; ou seja, fundamental para a cooperação entre seu trabalho e as demais etapas necessárias. Estes são dados importantes para entendermos como o tempo em que a **Entrevistada 01** trabalhou no Museu do Homem do Nordeste como terceirizada foi fundamental para que ela desenvolvesse significados de sua própria autoria (Autoatribuída) diante de certos limites institucionais. Sua contratação revela, até certo ponto, a superação de uma fragilidade do Museu, como podemos perceber no trecho:

“(...) da Coordenação de Exposições e Difusão Cultural do Museu do Homem do Nordeste entra em contato comigo porque eu já havia mandado e-mail para ela umas três vezes, durante um ano. Então, ela lembrou de mim. Houve a oportunidade, lá, de abrir...essa vaga foi criada, essa vaga não existia. Era uma vaga que ela estava lutando para ter porque ela disse que sentia necessidade de ter um profissional que trabalhasse nessa área da ação expositiva, assim, que realmente desenvolvesse o projeto expográfico por que era uma coisa muito...é...é...assim...no improviso. O desenho era feito com caneta Bic no papel pra tentar explicar ao marceneiro pra ele entender a ideia e assim sair do papel. E era feito pela equipe de museologia, eram museólogos, eram produtores culturais e tal, que se juntavam e aí desenvolviam. Mas não tinha uma pessoa que entendesse um pouco mais de marcenaria, de...não só da parte técnica, principalmente, porque isso era uma coisa que eles não dominavam; mas, também, um pouco do campo dessa área de estudo mesmo. Dessa área de atuação. Aí, eu fiz a seleção, passei e comecei a trabalhar lá. Foi uma experiência maravilhosa”. (Entrevistada 01, entrevista cedida em 2018).

Percebemos que a contratação em questão foi realizada para tentar superar uma precarização da cooperação entre profissionais ligados à Coordenação de Exposições de um tradicional museu recifense que, por mais que seja reconhecido por uma abordagem antropológica da cultura pernambucana/nordestina, recebe exposições temporárias de arte e cede sua equipe para montagens em outras galerias ligadas à Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) à qual o Museu do Homem do Nordeste está ligado. Especificamente como integrante da Coordenação de Exposições e Difusão Cultural, nossa entrevistada trabalhou diretamente nas expografias de projetos relativos à história social do consumo do açúcar e seus

grupos sociais, sobre comércio popular e estruturas urbanas e sobre a representação de raça e classe social em obras de arte do acervo da instituição. Contudo, ela não esteve ligada apenas ao referido Museu. Trabalhar como freelancer para uma empresa com largo currículo em expografia e montagem no Recife também foi fundamental para sua compreensão das trocas criativas e cooperativas no cotidiano. Nessa empresa, que ofertava oportunidades de aprendizado em expografia e montagem há muitos anos, a entrevistada pôde trabalhar na concepção do Museu da Academia Pernambucana de Letras, em uma exposição temporária no Paço do Frevo (com curadoria da equipe desse recente equipamento cultural do Recife) e na finalização de exposição da artista Virgínia de Medeiros em Brasília.

Diante das duas organizações distintas de convívio para a produção expositiva, a **Entrevistada 01** desenvolve uma explicação sobre como uma exposição surge ou “nasce”. Esta é uma pergunta que gerou pausa e cuidado de elaboração para a maior parte dos participantes, sempre precedida por um silêncio ou uma série de ponderações até que afirmações fossem proferidas. Para a **Entrevistada 01**, a diversidade de situações e modos de organização coletiva conduziu a uma consideração de partilha entre os profissionais:

“Olha, isso é uma pergunta que...é...eu acho que depende muito das pessoas envolvidas. Uma exposição pode nascer dos jeitos mais surpreendentes possíveis. (...) Eu acho que muito importante é o processo de desenvolvimento da exposição que também é múltiplo, mas que eu, já hoje, com a pouca experiência, eu já consigo identificar qual o meu...a minha...assim, qual a minha forma que eu acho mais confortável, que pra mim é mais natural de desenvolver, sabe? Por exemplo, eu sou uma pessoa que gosta muito de mergulhar na pesquisa. Uma exposição que não tem pesquisa, ou que tem uma pesquisa muito rasa, pra mim é um desafio muito grande desenvolver, sabe?” (Entrevistada 01, entrevista cedida em 2018).

Quando conclui que o processo de nascimento de uma exposição depende “*das pessoas envolvidas*”, a designer de exposições não desconsidera que exista uma lógica de produção reconhecida por todos, mas, sobretudo, reconhece como os regramentos interacionais podem determinar motivações e procedimentos (ou a ausência destes fatores) principalmente em uma instituição museológica em que pessoas ocupam cargos de coordenação, diretoria, etc. No entanto, também percebe, com sua curta experiência, o que seria a operação ideal para principiar um projeto e uma execução expositiva: a pesquisa. Uma pesquisa bem coordenada e aprofundada resultaria em uma complementaridade entre curadoria, conteúdo e montagem. Caso não haja esse corpus argumentativo a partir da pesquisa a realização de uma exposição se torna um desafio no sentido negativo do termo. As situações em que a importância da pesquisa

não teria sido compreendida por todos, principalmente os atores que ocupam os cargos de liderança, resultaram em dificuldades e frustrações em diferentes medidas.

“E eu tive a oportunidade de me deparar com essas situações agora, nesse período de mais ou menos um ano trabalhando com isso. E, pra mim, todos esses momentos causavam até uma certa frustração em mim porque eram coisas que não dependiam, necessariamente, de mim. Eu tava ali como...é uma equipe, então não é uma coisa que...e eu ainda como uma iniciante, aí é que não tenho muito...muito...lugar de fala, assim” (Entrevistada 01, entrevista cedida em 2018).

Rapidamente, menciona que dentro da equipe da instituição, sendo ela recém-chegada, não tinha um “lugar de fala”. Podemos entender que ela não teria ampla liberdade para propor soluções estratégicas que otimizassem, no seu ponto de vista, a relação entre os trabalhadores e a funcionalidade de toda a operação desde a concepção conceitual até a abertura de uma mostra ao público. Aqui, alguns fatores da vivência coletiva de uma Autoria Institucional começam a ser relatados. Cria-se, então, a oportunidade de questionar sobre a noção mencionada de “lugar de fala” e como ele é determinado e quem impõe os limites à fala.

“É...assim...eu tenho uma relação muito...eu gosto de trabalhar muito na horizontalidade. Não no sentido de...eu acho que é importante cada um saber da sua responsabilidade, mas eu acho que é importante que numa situação de desenvolver um processo criativo, você, ou em qualquer situação, você não se sinta inibido pra falar por conta de uma verticalidade, sabe? Por conta de uma relação de poder que existe. (...). Isso é uma coisa que eu percebo muito...eu percebi mais nas instituições. Menos na ArtMonta, que é uma coisa privada. Uma entidade privada. É...que era encabeçada por um artista. (...). Mas, numa instituição, é...você se depara com figuras, se depara com egos e...como eu tenho uma tendência a ser observadora, eu tenho muito tato com isso, sabe? Porque eu consigo reconhecer as vaidades, eu presto muita atenção nisso (Entrevistada 01, entrevista cedida em 2018).

As interações regidas pela hierarquização das funções (“verticalidade”) podem provocar inibições em reuniões e um fechamento às participações de alguns trabalhadores na partilha criativa. Ao adentrar a vivência Institucional, a fala da entrevistada ajuda a perceber que sua observação dos “egos” ou “vaidades”, que vamos considerar aqui como status de mercado na divisão dos papéis sociais, gerou esse controle das suas próprias opiniões e falas em uma lógica que não impõe o silenciamento diretamente, mas que exerce um tipo de força invisível entre os sujeitos envolvidos.

Como elabora metodologicamente Becker (2010), enfatizar dificuldades apontadas pelos atores sociais é fundamental para a observação de limites e problemas do próprio contexto

em que estão inseridos. Com este e outros objetivos, é direcionada à arquiteta e expografista uma questão sobre se o planejamento e a ação expositiva são processos coletivos no Recife. Em sua resposta, considera que depende das circunstâncias sociais e institucionais de produção. Destaca que, na capital pernambucana, não há uma formação acadêmica que prepare de forma adequada para um mercado de produção de exposições. A maioria dos profissionais no Recife “*aprendem fazendo*”; ou seja, aprendem no cotidiano dos seus pares e na prática dos espaços públicos ou privados, tradicionais ou alternativos. Por isso, considera também que, muitas vezes, as equipes demoram mais para esquematizar etapas de produção de exposições porque alguns agentes não conhecem em profundidade as especificidades das demais funções envolvidas.

“Porque, quando a gente entende, aí você consegue articular as coisas e criar meio que uma sistematização pro projeto ser executado da melhor maneira possível. (...). Mas, pra mim, é um trabalho que, em qualquer exposição, é ou deveria ser um trabalho em equipe. Acho que ninguém faz uma exposição sozinho. (...). Eu acho que a comunicação é fundamental. Todo mundo estar ciente de “qual é o meu papel”, “o que eu posso contribuir”, “como eu posso fazer”, tá entendendo? Pra sempre haver essa comunicação pra um ajudar o outro, pra atender à necessidade, à demanda do momento e, assim, o processo se desenvolver da forma mais fluida possível. Porque eu acho que é aí que a criatividade...fica num terreno mais fértil para essa criatividade. (...). Porque eu acho que todo mundo pode opinar, todo mundo pode dar ideia, sabe? Isso, pra mim, é muito forte. Trabalhar coletivamente, pra mim, sempre foi uma preferência. (...). Eu acho que enriquece muito mais o processo, principalmente, o processo criativo. (...). Mas eu noto é que a gente tá muito...eu não queria falar essa palavra, mas é que por falta de outra, mas eu sinto que ainda há um amadorismo nesse campo aqui em Recife.” (Entrevistada 01, entrevista cedida em 2018).

Mesmo afirmando, algumas vezes, que não possuía muitos anos de experiência profissional (o que pode justificar a hierarquização institucional imposta por alguns indivíduos atuantes no museu), a fragilidade de formação para a produção expositiva no Recife, apontada pela entrevistada, conduz à descrição de problemas mais profundos na cadeia de trabalho abordada. A eficácia cooperativa pode, em muitas situações, não ser atingida de maneira satisfatória e, assim, afetar a qualidade do processo de criação, mesmo que fosse possível partilhá-lo de maneira mais aberta entre os agentes. Ou seja, a distribuição das funções nem sempre leva a uma compreensão correta das relações entre as atividades e expertises.

Contudo, a noção do “aprender fazendo” faz a **Entrevistada 01** prender-se ao sentido de coletividade entre os agentes envolvidos diretamente na execução de um projeto expositivo, sem ampliar a dimensão social para os meios/estruturas de manutenção financeira, de políticas para a cultura, formas de recepção e visitação. A interação precisaria, na sua concepção, passar

por práticas de colaboração e qualidade de aproveitamento do tempo e da eficiência de cada integrante de uma equipe. Destaca-se, portanto, a eficiência da comunicação para a fluidez da criação e, ao enfatizar a importância de uma interação mais competente entre os profissionais, a expografista alerta para um estado de amadorismo no Recife.

Um ponto fundamental para entender a noção de autoria expositiva que a **Entrevistada 01**, enquanto designer expográfica, problematiza é a relação estabelecida com os/as curadores/as, mais até do que com artistas diretamente. Veremos, adiante, que isso traduz muito da sua experiência (sua elaboração de significados e interpretações) a partir do trabalho no Museu do Homem do Nordeste. Esta percepção foi sendo traçada no momento em que indaguei, de maneira dialógica, sobre a exposição como linguagem e sua possibilidade de autoria.

Questão: “Então, a gente pensando a exposição como uma linguagem, já que ela comunica, para você, é possível pensar a autoria de uma exposição?”

Resposta: “Eu acho, sabe por que? Principalmente, na questão poética. (...). Talvez isso não seja uma coisa unânime porque tem certos momentos que o curador quer que só as obras falem, né? E, por isso, pede uma expografia que se anule mais (...). Mas, tem o curador que pede uma ênfase: “olha, eu queria dar uma ênfase nessa obra aqui. Ou, então, nesse conjunto, porque esse conjunto fala sobre”...vou dar um exemplo, assim... “fala sobre o tema, fala sobre o feminicídio e, aí, eu quero que haja um foco maior aqui, uma sensação de opressão, uma sensação...”, enfim. Então, quando ele passa as coisas, o curador, que são coisas subjetivas, passa essa demanda subjetiva para o profissional que está desenhando esse espaço **[apontando para si]**, eu acho que é papel dessa figura **[apontando para si novamente]** tentar traduzir essa subjetividade pro físico, porque a gente consegue estimular essas questões. Tipo, essa sensação de opressão, sensação de inquietação através de cor e através de espaço. Então, é nesse momento; a sacada é essa tradução da demanda do curador, da demanda subjetiva do curador, ou poética, e aí, o designer, ou arquiteto, ou artista, seja lá quem for, que está projetando a expografia conseguir extrair, pegar isso aqui **[gestual como quem pega um objeto e leva para outro lugar]** e transformar em uma coisa física...isso tem autoria aí” (Entrevistada 01, entrevista cedida em 2018).

Nesse contexto descritivo, a autoria na prática do desenho expográfico pode ser percebida em seu caráter cooperativo quando o trabalho exige, por exemplo, a transmissão de sensações ou de conteúdo por meio do espaço expositivo em suas cores, interfaces, cenografias, etc. A autoria, para a entrevistada, encontra-se na forma como o expografista entende a mensagem curatorial e a transfere para o campo físico do espaço. Essa é uma operação que ela cita como um diálogo entre subjetividades porque outro profissional poderia imaginar a temática, no espaço expositivo, de outra forma diferente e, assim, colocaria em prática outro processo autoral. Este é o argumento com o qual a **Entrevistada 01** se coloca como partícipe direta da autoria expositiva na medida em que a interação com os outros agentes (sobretudo o

curador) favorece a qualidade “*poética*” do seu trabalho. Em termos de uma Autoria Autoatribuída, a entrevistada aponta a necessidade de não ser vista em uma atividade de apoio, mas, na verdade, em uma atividade nuclear⁶.

Enquanto historiadora da prática curatorial no Brasil, Sônia Salcedo Del Castillo (2016) localiza de forma social e sistemática uma noção de interação relacional que muito se aproxima das situações descritas pela nossa entrevistada. A partir dessa referência, podemos identificar o Curador como criador de um léxico poético em meio às demandas de subjetividades que se encontram e/ou se enfrentam em projetos artísticos específicos. A presente tese, por não se concentrar exclusivamente na produção curatorial, não apresenta uma narrativa histórica sobre o desenvolvimento da curadoria na Arte, aliás, já amplamente difundida (BLNACO, 1999; CASTILLO, 2008; 2016; HEGEWISCH, 2006; TEJO, 2017; VÁLIO, 2008), mas podemos pontuar recentes definições para o status social atribuído à curadoria e sua agência no mundo artístico brasileiro.

A figura do curador, então deslocada de sua função original, adquiria novo perfil, desenhado pela subjetividade, uma vez que toda perspectiva em relação à arte assim o é. Até porque, no que toca à arte nos dias atuais, a legitimação da obra é obtida mediante sua inserção no sistema – aqui, bem entendido, como campo de sua veiculação e/ou propagação: na exposição em si, na reprodução de sua imagem (catálogos, sites, livros) em instituições legitimadoras de sua própria existência” (CASTILLO, 2016, p. 29).

Nesse sentido, a contemporânea função⁷ do Curador é considerada no jogo de poderes legitimadores por meio da prática expositiva e de seus produtos que define reconhecimento não apenas a obras e artistas, mas também a disposições incorporadas de fruição, em perspectiva bourdieusiana. Tal percepção sobre esse agente no mundo do trabalho artístico denota a normatização do lugar hierárquico ocupado pela curadoria para além dos contextos

⁶ Utilizando alguns dos conceitos estabelecidos por Becker (2010) para a divisão do trabalho no Mundo da Arte, principalmente para a compreensão do tipo de obra possível de ser efetivada em determinado contexto de produção – exibição.

⁷ Resumindo a consolidação da curadoria na arte brasileira, Del Castillo afirma que: “A partir dos anos 1980, o termo curador firma-se no circuito. Antes, como dissemos, a curadoria estava relacionada a museus, coleções, etc., sendo exercida por experts em história da arte de um determinado período e/ou de determinada coleção. (...).

Além de *mise-en-scènes* espetaculares, que tornaram a arquitetura da arte uma espécie de teatro da memória coletiva, (...), a miscigenação artística deflagrada a partir das décadas de 1960 e 70 ampliou o campo expositivo, lançando-o à experimentação.

Pondo de lado mostras espetaculares, consideramos que toda exposição advém da pesquisa, resultando, conforme designamos, ora uma extensão do fazer artístico, ora uma distensão do exercício crítico. Ambas as poéticas expositivas são alicerçadas na base relacional arte – arquitetura – poesia, como entendemos” (2016, p. 51).

museológicos. A Curadoria, sobretudo, passou a ser considerada uma área do conhecimento artístico pertencente à estrutura do Campo da Arte e os agentes curatoriais como ativadores do *Habitus* entre forças políticas, econômicas e sociais para a viabilização de práticas e a consagração de suas distinções.

A partir da mencionada interpretação histórico-social e em certo confronto com a mesma, a **Entrevistada 01** defende sua própria autoria na expografia (atividade nuclear) e reflete sobre como o cotidiano interacional em criação evidencia micro desvios a essa hierarquia, tornando evidente a fluidez das circunstâncias apesar das Convenções. Assim como percebemos que adota para seu trabalho uma acepção poética que passou a ser assumida por curadores a partir da concepção da exposição como obra: “*Curadoria é obra que só se efetiva com a montagem expositiva. Sua poética é reflexão plástico – estética – uma expoesis*” (CASTILLO, 2016, p. 67).

Com esta noção de exposição como obra é que as chamadas Instalações adquiriram um lugar particular na história da arte e problematizou-se os limites que distinguiram artistas de curadores/montadores e obras de acervos/espacos arquitetônicos. A produção contemporânea de arte evidencia as possibilidades de Múltiplas Autorias (GROYS, 2015), transgredindo as convenções legitimadoras entre arte, territórios e públicos.

Ao questionar a **Entrevistada 01** sobre a interação profissional com os agentes no Museu do Homem do Nordeste que assumiam a idealização conceitual das exposições, a designer expográfica expõe que enfrentou limites para expandir suas propostas de projeto e voltou a afirmar como se viu excluída dos processos da pesquisa curatorial.

Então, dos trabalhos que eu me envolvi, eu senti que eu não consegui desenvolver muito a parte poética nas expografias. Isso foi um negócio que me causou frustração. Mas, eu sinto que é porque esse espaço que eu estava ocupando, que era a pessoa que desenvolvia a expografia, não tava [sic] tendo muito contato com a pesquisa. E eu acho que isso, pra mim, é fundamental porque eu extraio muito da pesquisa...digamos assim...norteadores, linhas de força pro projeto e pra poesia também, entendeu? Então, não é só a questão formal da expografia: o tipo de expositor que eu vou usar, qual é o material que eu vou usar, não sei o quê. Não é só isso que sai, mas...é...o desenho mesmo da expografia, a parte poética, a parte mais conceitual...é algo que eu tento extrair da pesquisa. (Entrevistada 01, entrevista cedida em 2018).

Aqui começa a se delinear um aspecto interessante da coletividade da Autoria Institucional em que esta deixa marcante as distinções de papeis, mas isso não significa que haja cooperação entre os agentes superiores na hierarquia com os que ocupam postos

secundários e vice-versa. O que podemos entender da fala da **Entrevistada 01** é que sua sensação de frustração advém do fato de não conseguir desenvolver uma poética expográfica – ação autoral tão defendida, por exemplo, por Del Castillo (2016) para a função curatorial. Percebe-se a partir desse dado que nossa entrevistada não se sentia completamente aceita em um processo artístico e que exigiam dela apenas o conhecimento técnico/operacional do desenho arquitetônico e suas possibilidades de ocupação principalmente porque a etapa da pesquisa não era partilhada de forma colaborativa. A partir dessa queixa específica, a **Entrevistada 01** narrou dois projetos distintos na mesma instituição.

Vou dar um exemplo, na exposição “Raça, classe e distribuição de corpos”, que a curadoria é de Moacir **[dos Anjos]**, eu gostaria muito de ter acompanhado o processo dele. Porque, na verdade, ele foi pesquisar o acervo da Fundação **[FUNDAJ]** e, dentro do acervo, ele fez um recorte e optou qual o tema que ele queria trazer com aquelas imagens e fez, lá, arranjos...é...aproximações de fotografias, de pinturas, vídeos que tratassem desse tema maior. Eu gostaria muito de ter acompanhado esse processo dele sair de um campo bem largo e afunilar, sabe? Na expografia, acabou que a linguagem foi a do cubo branco. Naquele momento, as imagens estavam falando por si, não tinha nenhum elemento expográfico que tava criando nenhuma interferência, sabe? E foi uma questão de tempo, também. Não tinha nem tempo de a gente pensar se poderia haver algum elemento expográfico que trouxesse alguma coisa, potencializasse alguma coisa, enfim. (Entrevistada 01, entrevista cedida em 2018).

Um outro elemento de imposição institucional aparece na sua fala: o tempo. Aqui, certa ambivalência aparece em sua narrativa como se a hierarquia do Curador em relação à Designer Expográfica também sofresse as consequências das agendas das galerias e do cronograma pré-determinado. Sobretudo, torna-se interessante perceber como desenvolver uma expografia “Cubo Branco” – ou seja, um desenho expositivo que teve origem na museologia modernista que fazia o espaço se “anular” para destacar as obras – pode ser uma experiência frustrante ou até enfadonha para uma trabalhadora da área. Independente da natureza conceitual desenvolvida pela curadoria, a questão central não está na possibilidade da expografia ser artística ou poética mas, sim, nas limitações institucionais (hierarquia e comunicação) para que o trabalho se processe com certa autonomia criativa.

Por outro lado, algumas circunstâncias podem se tornar bastante problemáticas para a compreensão de objetivos empíricos entre profissionais justamente porque uma expografia muito complexa e cenográfica, sem conceito bem definido, passa a ser exigida e o segundo exemplo relatado chama atenção nesse aspecto; tanto que a **Entrevistada 01** solicita que o nome de uma das coordenadoras do Museu não seja citado para evitar constrangimentos.

Mas, assim, eu tive uma dificuldade muito grande de lidar com **[nome da coordenadora]**, a curadora de exposição porque ela queria só cenário, só cenário. Não tinha conteúdo. E ela que fez a pesquisa e não tinha. E ela...até a curadoria ela delegou pra gente. Aí, ela nem assumia, mas só queria fazer do jeito dela. **[Reproduzindo uma fala da coordenadora em questão]**: “É porque, pra mim, a exposição já está feita. Quando eu fecho o olho, eu vejo ela toda pronta, a sala pronta”. (...). E ela tem muito poder na instituição. A galera se...**[faz movimento com a mão indicando que as pessoas “baixam a cabeça”]** (Entrevistada 01, entrevista cedida em 2018).

Como já observado acima, a verticalidade burocrática de uma instituição nem sempre é favorável à eficácia da cooperação entre agentes e objetivos. No caso relatado, uma coordenadora/curadora que não consegue esquematizar sua pesquisa e expor com clareza à sua equipe provoca uma série de inseguranças e até acúmulo de funções. Afirmar que consegue “ver a sala pronta” quando fecha os olhos está longe de ser uma forma técnica de atuação e de cooperação para o andamento dos demais processos correlacionados. Ao dizer que a coordenadora “nem assumia, mas só queria fazer do jeito dela”, a **Entrevistada 01** deixa transparecer que a equipe assumiu a curadoria e todo o trabalho na prática, mas, institucionalmente, o mérito foi atribuído à coordenadora.

Essa é uma situação, portanto, em que a Autoria Institucional se liga a aspectos da Autoria Precarizada (a ser aprofundada mais à frente). Isso se dá porque os integrantes precisaram acumular funções para as quais não foram contratados e, ao mesmo tempo, não tinham total liberdade de produção lidando com dados insuficientes sobre o projeto em que se debruçavam. Ou seja, a natureza precarizada da ação coletiva nem sempre reflete problemas da estrutura física dos espaços expositivos, mas denota fragilidades no cotidiano de trabalho que impedem o melhor aproveitamento de expertises e tornam injusta a relação entre divisão do trabalho e status social. Justamente quando tratamos sobre esse reconhecimento do status de criação como uma forma de poder na cadeia produtiva de exposições, nossa entrevistada pôde interpretar o fato de que defender a importância da expografia faz ela reconhecer a própria participação na autoria expositiva, mas não significa que a instituição e mercado legitimem essa função como nuclear.

Mas, eu acho que ainda não há esse reconhecimento. Acho que, hoje em dia, o reconhecimento, o poder, está muito mais no curador do que na pessoa que está desenvolvendo o projeto expográfico. Então, se a pessoa que está desenvolvendo o projeto expográfico entende que, ali, ele tem uma autoria sim, massa pra ele. Mas dentro do sistema...enquanto os outros não reconhecerem, os outros atores não reconhecerem a autoria daquele profissional, não adianta, sabe? Ainda vai continuar...a expografia vai continuar como último elemento, como se fosse a última coisa que encaixa (Entrevistada 01, entrevista cedida em 2018).

Podemos identificar, então, que a Autoria Autoatribuída é exercida por indivíduos que não assumem funções amplamente consideradas “protagonistas” no fazer expositivo enquanto formulação estética e até poética (CASTILLO, 2016). Contudo, a autocompreensão autoral se dá diante, também, dos significados formulados pelos outros agentes da cadeia produtiva da qual se participa e, por isso, também se caracteriza como uma vivência autoral coletiva.

Também nos chamados setores educativos das instituições museológicas a possibilidade de disputa autoral se dá por meio do autorreconhecimento diante das titularidades atribuídas à funções compreendidas no alto de uma pirâmide que distribui as funções na divisão social do trabalho artístico. Uma entrevista cedida pelo professor e arte-educador Everson Melquíades, em 2018 ao Canal de YouTube do Itaú Cultural⁸, traz argumentos descritivos das limitações que essa divisão do trabalho – chamada por ele de “Sistema de Arte” – comumente impõe aos fazeres mediadores e receptivos do público.

Hoje, o Sistema de Arte, como ele está montado, ele é muito mais para reforçar as desigualdades sociais do que, na verdade, para sanar com os processos de desigualdade social. E, pra mim, eu defendo a tese de que Mediação Sociocultural é processo educativo. É um processo educativo feito a várias mãos e por vários sujeitos. Ao contrário disso, o Sistema de Arte da gente trabalha com coisas que eu fico impressionado. Então, no topo do Sistema de Arte, por exemplo, estão historiadores, sociólogos e filósofos da arte que estão nas grandes universidades do mundo e nas universidades brasileiras. São esses [**gestos com as mãos que demarca o topo de uma cadeia**] que criam teorias, são esses que selecionam nos seus livros de história da arte artistas que irão entrar e os artistas que são excluídos. Então, já começa daí no Sistema. Eles estão no topo. Estão decidindo o que é arte, (...), e o que não é arte (Everson Melquíades, entrevista no Canal YouTube do Itaú Cultural, acessado em 19/05/2022).

Everson Melquíades é um experiente arte-educador e formador de novos profissionais, principalmente, a partir das ações da Escolinha de Arte do Recife que tem uma larga história de educação para as artes na capital pernambucana. Como educador, seu incômodo com o “Sistema de Arte” se inicia com os pressupostos excludentes de produção de conceitos e conhecimentos sobre o mundo artístico. Sua crítica, tratando-se das relações que se estabelecem na arte brasileira, procura combater o elitismo dessa criação de conhecimento já que, no Brasil, o acesso aos fazeres discursivos é restrito. Ao mesmo tempo, revela-se o quanto a prática

⁸ Acessado em [youtube.com/watch?v=yC28tr4rCQ6](https://www.youtube.com/watch?v=yC28tr4rCQ6) em 19/05/2022.

mediadora e da arte-educação está atrelada aos parâmetros das grandes narrativas historiográficas tradicionais, aspecto que dá continuidade à sua fala.

Então, eles vão dizer, por exemplo, que um Francisco Brennand é arte e deve ser contemplado na história da arte brasileira. Já uma Ana das Carrancas, no mesmo Estado, que lida com a mesma matéria prima só com processos diferentes, por ser mulher, negra e pobre, mas é artista, ela é excluída desse livro. (...). A coisa piora mais ainda quando a gente chega no segundo escalão que é o que a gente chama de curadores. Por que? Porque os curadores são os mesmos que são os historiadores, filósofos e sociólogos da arte. Em geral, os sujeitos que exercem os mesmos papéis. E eles continuam a ditar e a dizer o que é arte. Daí, eu diria que o Educativo, ou as pessoas que trabalham com processo de educação dentro do museu estão lá no fim da pirâmide. Aliás, nos estudos sobre sistemas da arte, esses sujeitos nem aparecem nessa pirâmide. (...). E o que é que acontece? No sistema atual, a gente fica discutindo que tudo é compartilhado, né? Então não tem a diferença para o educador e o Educativo. Eu traria à tona a Professora Ana Mae [Barbosa] quando ela diz assim: eu não acredito, por exemplo, como algumas instituições estão fazendo, a Curadoria Artística e a Curadoria Pedagógica. A Curadoria Artística recebe mais dinheiro, tem o poder de decidir os artistas que entram e não entram. Tem o poder de fazer os discursos sobre as obras, tem o poder de pensar toda a cenografia e a expografia da exposição. E o Educativo recebe tudo pronto, agora, para resolver à vezes um grande problema a mediação com o público de escola e não escolar (Everson Melquíades, entrevista no Canal YouTube do Itaú Cultural, acessado em 19/05/2022).

Portanto, o elitismo do sistema artístico dominante seria fator de exclusão de artistas que são classificados como populares ou artesão, por exemplo. Na vivência da cadeia expositiva e museológica, diretamente, os curadores são os agentes que assumem o papel de destaque no alto dessa “pirâmide” social que não desenvolve valor e significado para as práticas dos demais trabalhadores envolvidos até o momento em que o visitante da exposição se coloca diante do conjunto de obras.

Em seu tom crítico, a fala de Melquíades também destina atenção ao que entende como uma hipocrisia nos discursos institucionais: uma suposta igualdade entre curadoria e setor educativo, fazendo este último ser chamado de “Curadoria Pedagógica”. Fora as desigualdades de recursos e de poderes de decisão frente às diretrizes que implementam a exposição como máquina interpretativa (POINSOT, 2016), os educadores também enfrentariam dificuldade para estabelecer relações interacionais entre o discurso curatorial e as perspectivas variadas do amplo público escolar e não escolar. Ou seja, a atuação mediadora estaria quase alijada de sua própria criação discursiva para a maior parte das instituições artísticas.

Diante das determinações narrativas e expográficas que orbitam em torno da curadoria, a possibilidade de Autoria Autoatribuída ainda revela certa dependência de uma disponibilidade da cadeia produtiva.

O que é que eu penso disso? Eu sonho, (...), que um dia todos esses sujeitos sentem juntos: o curador, o educador, a mulher da limpeza (...), o cara da vigilância, né? Sente todo mundo junto e possa decidir como seus processos irão ocorrer dentro daquela instituição. Mas, quem é que quer isso? Ninguém nunca vai querer isso porque requer colocar-se no lugar com o outro. Na mesma posição com o outro e, aí, lhe tira o status social (Everson Melquíades, entrevista no Canal YouTube do Itaú Cultural, acessado em 19/05/2022).

Explicita-se, então, a relação entre tomadas de decisão estéticas e teóricas enquanto autoria e determinação do lugar social destinado a cada trabalhador e função em uma rede de produção de exposições, sobretudo, diante da forma como instituições museológicas atuam, elas mesmas, como autoras da máquina expositiva. Veremos adiante que iniciativas e projetos específicos ajudam a entender formas empíricas de tentar subverter a sistemática criticada por Everson Melquíades, envolvendo grupos de educadores e executando avanços e retrocessos entre processos de museus recifenses.

Dando sequência, agora, às possibilidades de compreensão da Autoria Institucional, questões relativas aos grupos ou setores de arte-educadores continuam a ser marcadamente importantes para o estudo de vivências coletivas da autoria expositiva.

4.2 AUTORIA INSTITUCIONAL E HIERARQUIA

Pouco tempo depois do registro da entrevista, a **Entrevistada 01** viajou para realizar seu curso de mestrado na Europa. No Recife, é muito comum que pessoas que trabalham com artes visuais busquem vivências em outros lugares como percurso profissional. Esse foi o caso, por exemplo, de Raiza Cavalcanti que primeiro deslocou-se para viver na Cidade de São Paulo e, depois, mudou-se para Santiago (capital federal do Chile). Raiza Cavalcanti é aqui apresentada pelo nome porque não apresentou nenhum receio pessoal ou profissional diante de suas declarações. Sua entrevista, especialmente, trouxe pontos relevantes sobre a Autoria Institucional na medida em que teceu comparações entre vivências no Recife e em São Paulo

principalmente. Sobretudo, apontou como dois extremos do processo social de institucionalização da Arte apresentam problemas distintos e suas perpetuações.

Para entendermos seu acesso ao mundo expositivo no Recife, torna-se necessário mencionar brevemente seu percurso acadêmico. Raíza Cavalcanti é formada em jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco e em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Em seguida, cursou mestrado e doutorado em Sociologia na mesma universidade. As oportunidades que a vida acadêmica foi abrindo em seu caminho a levaram a se tornar uma atuante pesquisadora da arte contemporânea no Brasil que, hoje, tece conexões com circuitos de pesquisa no Chile, coordenando grupos de estudos e ministrando disciplinas isoladas no curso de Artes Visuais em Santiago. Na ocasião de nossa entrevista, em 2018, Raíza Cavalcanti pôde relacionar a interpretação dos fatos de sua vivência cotidiana com problematizações sociológicas que rondam sua produção intelectual. Mais uma vez, a necessidade de entender-se pesquisadora é uma marca evidente na busca por inserção nas redes de produção artística e de crítica da arte no Recife; como ela mesma declara: *“Eu entendo a minha prática profissional como socióloga da arte na área das artes visuais, como pesquisadora de artes visuais”*. No entanto, esse é um papel social que não leva, necessariamente, à prática expositiva. No caso de Raíza Cavalcanti, tornou-se determinante a experiência individual de perceber a arte como uma área de conhecimento específica no momento em que não “entendeu” obras expostas no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), na Rua da Aurora – Bairro da Boa Vista, e se sentiu muito desconfortável.

Eu lembro que foi uma exposição no MAMAM que eu fui visitar e que eu assisti uma obra de Waldemar Cordeiro, eu acho até que eu já te contei essa história. Que era uma obra dele...que, na época era o Moacir [dos Anjos] que estava no museu, no MAMAM, e tinha uma obra lá que era uma cadeira colada num quadro negro. Eu lembro perfeitamente dessa obra (Raíza Cavalcanti, entrevista cedida em 2018).

Figura 06 – “Tudo Consumido” de Waldemar Cordeiro



Tudo Consumido, 1964
 Waldemar Cordeiro
 Montagem com cadeira
 80,00 cm x 80,00 cm

Reprodução fotográfica Romulo Fialdini

Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2401/tudo-consumido>, em 12/05/2022

E eu lembro que eu me...eu fiquei muito irritada naquela exposição. Só que, de repente, eu comecei a ficar desconfiada de mim mesma. “Isso não deve ser tão fácil, isso não deve ser tão assim...não é assim” **[no sentido de ser fácil de julgar]**. E isso foi despertando em mim o interesse gigantesco de tentar decifrar aquilo ali. E me aproximei da professora chamada Adriana Dória que trabalha na Revista Continente, ela era minha professora, na época, na **[Universidade]** Católica e trabalhava na área das artes visuais e ela foi me dando essas primeiras ferramentas que eu precisava para entender o que era aquilo ali que estava me incomodando tanto. E foi assim. De repente, eu vi...eu fiz o meu projeto de conclusão do curso de jornalismo sobre a arte contemporânea e eu senti que aquilo ali não tinha sido o suficiente (Raiza Cavalcanti, entrevista cedida em 2018).

Portanto, visitar exposições no mais renomado museu de artes visuais de Pernambuco a fez se interessar por arte contemporânea ainda no final da graduação em jornalismo. Como introduzido no capítulo “Práticas Coletivas e Pesquisa Social Qualitativa” em nossa breve narrativa histórica de fenômenos expositivos no Recife, o contexto de produção na cidade entre os anos 2000 e 2010 apresentou ao público e ao mundo artístico local um circuito de exposições em que artistas, curadores e instituições locais e de fora se interligaram em eventos/mostras/curadorias que colocaram a cidade em uma perspectiva de produção crítica

sobre o moderno, o contemporâneo, o regional, o nacional, o Ocidente e a América Latina. Nesse cenário histórico-social, Raíza Cavalcanti começou a estudar história, teoria, filosofia e sociologia da arte ao mesmo tempo em que se voltava para o funcionamento dos museus e da política cultural local. Uma coisa era certa: para além da formação teórica e as oportunidades práticas de realização, era preciso conhecer os caminhos dos recursos públicos. Esses últimos sempre determinantes em uma instituição como o MAMAM que faz parte da administração municipal de cultura.

Poucos meses depois, em 2007, Raíza Cavalcanti buscou oportunidade de estágio no setor de comunicação do MAMAM já sob a direção de Cristiana Tejo. O estágio foi voluntário porque o museu utilizava a assessoria de imprensa da Prefeitura do Recife, mas a chance foi aberta principalmente para uma pesquisadora em formação que buscava conhecer de perto a proposta institucional em voga e os processos curatoriais e de exibição ao público.

Assim, Raíza foi reconhecendo os caminhos intuitivos para um indivíduo que busca inserção na atividade teórica e institucional da arte no Recife. Em suas palavras, a sua trajetória profissional é “acidentada” já que, por muito tempo, não sabia aonde poderia chegar e qual caminho a levaria a se manter como pesquisadora de arte contemporânea. O contexto local a fez concluir o curso de Ciências Sociais, fazer o mestrado em Sociologia, cursar uma especialização em Teoria da Arte na Fundação Joaquim Nabuco, realizar o doutorado em Sociologia na UFPE, ter uma breve passagem como gestora do MAMAM do Pátio entre 2012/2013 e realizar o doutorado sanduíche na USP sempre pesquisando relações entre Arte e Política associadas às problemáticas entre arte contemporânea latino-americana e as instituições do campo artístico. Até que esse percurso a fez atuar como uma das coordenadoras do educativo da 31ª Bienal Internacional de São Paulo em 2014. Este é um trajeto que reverbera na compreensão institucional/estrutural que Raíza Cavalcanti apresenta sobre a autoria da exposição como ação coletiva, interpretação que a socióloga desenvolveu quando perguntei como “nasce” uma exposição de arte em sua percepção.

Boa pergunta. Olha...é...eu não sei, são vários fatores, eu acho, que fazem uma exposição nascer. Tem os fatores políticos das necessidades políticas das instituições em criar e gerar uma exposição, né? As políticas das galerias e das bienais, as políticas de mercado, digamos assim, que também, eu acho, que interferem na criação de uma exposição. Eu acho que começa por aí, no meu ponto de vista. Muito mais do que um desejo de um artista ou de um curador, eu acho que começa por uma questão política. Pra quê e a quem vai servir essa exposição, por que razão eu quero fazer essa exposição. Eu acho que, pra mim, o cerne dessa...do nascimento da exposição é político. Completamente político. Depois, é econômico. Em terceiro lugar, é estético,

é sensível, é sublime. Mas, eu acho que ela não nasce do estético, embora só exista exposição porque existe a obra estética, artística e as suas potências, etc. Mas, o ato de decidir expor ou não, pra mim, ele é político, ele é econômico também. Acho que nasce, primeiro, daí (Raiza Cavalcanti, entrevista cedida em 2018).

Referências históricas e sociológicas já apresentadas nos capítulos anteriores apontam para os objetivos assumidos por políticas estatais para a formação cultural (BELTING, 2012; CASTILLO, 2008 e 2016; CRIMP, 2005; GONÇALVES, 2004). A interessante afirmação de que as exposições não nascem a partir do estético, apesar de não existirem sem as obras, demonstra a atualidade das percepções sobre determinados lugares sociais que demarcaram essas práticas ainda na formação de instâncias de consagração da Arte Moderna em meados do século XX. Assim, na década de 1940, a experiência do MOMA relacionou o empreendimento de formulação de uma narrativa oficial sobre a Arte Moderna, primeiramente sob direção de Alfred Barr, com a defesa do ideário capitalista em plena Guerra Fria já sob comando de Nelson Rockefeller (AMARAL, 1986; CASTILLO, 2008; FREIRE, 1999).

A partir de objetivos similares, as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro viram, na virada dos anos 1940 para a década seguinte, a estruturação das instituições que dominariam as oficiais narrativas Moderna e, posteriormente, Contemporânea da Arte no país: Em 1947, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) por Chateaubriand; em 1948, Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) por Francisco Matarazzo Sobrinho; em 1949, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ) também por um grupo de grandes empresários e, ainda com maior destaque, a Bienal de Arte de São Paulo, em 1951, por Francisco Matarazzo. Para além do acesso do público local à arte moderna, tantos empreendimentos com complexas produções de exposições (estabelecendo uma museologia da arte moderna no Brasil) carregavam a pretensão de projetar internacionalmente os nomes de seus idealizadores e investidores. Assim como, ao campo industrial, interessava relacionar suas marcas à modernização artístico-cultural de consumo.

Após ver de dentro a realização da 31ª Bienal de São Paulo e a partir de seus estudos acadêmicos, Raiza Cavalcanti, em sua fala, centraliza justamente a política conceitual e econômica desenvolvida pelos espaços artísticos em consonância com interesses políticos e os contextos do mercado. Esse é um aspecto importante na compreensão da Autoria Institucional que, além da organização social hierarquizada, direciona temáticas e propósitos para os projetos expositivos. Ao pensarmos nas implicações da Instalação Artística para a arte contemporânea, a Autoria Institucional tomou a forma, também, do *site specific* ou da obra *in situ*.

Circunstâncias em que a obra só faz sentido se montada e visitada naquele espaço ou instituição especificamente, sob convite, interesse e regras de ocupação que geram diálogos, negociações e, muitas vezes, confrontos entre museus/galerias/centros culturais e curadores e/ou artistas.

Muitos dos significados elaborados por Raiza sobre suas experiências em museus no Recife serão esmiuçados no próximo capítulo onde será possível aprofundar aspectos da Autoria Precarizada e da Autoria Cooperativa. Como já mencionado neste texto, as vivências coletivas de autoria aqui categorizadas se entrecruzam ao longo das interações entre sujeitos e esferas de poder que ativam os fazeres artísticos em distintos setores; mas se torna possível entender características próprias ao funcionamento normativo de determinados museus e demais tipos de instituições artísticas. Com intuito de extrair das respostas da entrevistada mais detalhes sobre seu entendimento do fazer expositivo, solicito um breve desvio em relação aos grandes campos estruturantes e pergunto: *“saindo um pouco da esfera do político e do econômico, mas no sentido prático e de elaboração e constituição da exposição, como você enumera uma sequência de ações e práticas para a produção de uma exposição?”*.

É...eu acho que...assim, na minha cabeça, como eu vejo que cresce, nasce e surge uma exposição, eu acho que a primeira prática, a primeira ação é a mental, é a da elaboração mental, a da elaboração intelectual do que vai ser a exposição. Depois, eu acho que tem uma dimensão política, de novo, mas no sentido dessa política de armar relações, de tecer relações, de criar conexões, formar equipe, acionar curador ou o curador, se é ele que está formulando, acionar uma instituição, criar as redes necessárias pra essa exposição existir. E, depois disso, de criadas as redes, juntas essas equipes, instruir essas equipes, né? Eu acho que esse é o processo educacional agora. Quem é essa equipe? Como ela vai trabalhar? Quem vai ficar responsável pelo Educativo? Então, formar esse Educativo, educar o Educativo, para o Educativo atuar na exposição. Educar os montadores sobre como a gente pensa **[entrevistada faz gesto de construção de algo que se materializa]**, como nossa formulação mental trabalhou para formular a exposição. (...). E, eu acho, que o terceiro processo está na prática de construção direta, né? A equipe que monta, monta. A equipe que educa, cria as ferramentas educativas necessárias. A equipe da publicidade atua na publicidade etc. Eu vejo muito como essa...é, começa, pra mim, no mental, mas, pra chegar no prático, passa por um montão de estágio primeiro (Raiza Cavalcanti, entrevista cedida em 2018).

Aqui, a lógica verticalizada da Autoria Institucional aparece introjetada/incorporada como “lógica” provável ou ideal para a realização das várias etapas e para a eficácia da produção após a formulação de uma rede de trabalhadores e de agenciamentos legitimadores. Mesmo ao dimensionar os aspectos interacionais na esfera do convívio, a hierarquização da prática não precisa estar ligada à ocupação de cargos em um museu por exemplo. A Curadoria é entendida como princípio basilar relacionada à elaboração intelectual de diretrizes para o

projeto expositivo, o que corrobora com o posicionamento discursivo da **Entrevistada 01** quando esta se apresenta como uma pesquisadora que procura dialogar com a Curadoria não apenas no sentido técnico de montagem, mas no sentido estético e poético da narrativa expositiva. O Curador Independente ou contratado ou o curador-gestor, enfim, esse lugar institucional que deixou de ser apenas uma função, aparece como princípio norteador antes mesmo que se mencione a própria presença da arte e do artista em todo o procedimento, até que se chegue, segundo Raiza, aos setores Educativos e a formação do público.

Partindo diretamente para os possíveis sentidos da autoria da ação expositiva, a reflexão desenvolvida por Raíza Cavalcanti nos ajuda a entender duas perspectivas vindas da interiorização da lógica institucional. Dessa forma, sua resposta será aqui dividida em duas partes:

Pergunta: “Na sua percepção, existe uma autoria da exposição? Uma autoria da ação expositiva? E no caso de uma resposta positiva a isso, como você caracteriza essa autoria?”.

Então, essa autoria, às vezes, ela é auto imputada, né? É uma autoria que se imputa, que se dá [**entrevistada faz gesto com as mãos apontando para si**]. Mas, por exemplo, como eu concebo que a exposição começa no planejamento intelectual...sim, tem alguém que planejou isso, entendeu? Alguém que criou essa ideia inicial, essa ideia central. Essa pessoa é o autor? Pode ser, né? Porque essa pessoa criou...não sei...o conceito expositivo, criou todo um argumento para essa exposição e, depois, essa pessoa, provavelmente, vai criar um planejamento para essa exposição. Então, essa pessoa pode dizer...essa pessoa ou essas pessoas ou a instituição, no caso, né? Se não é uma pessoa, mas é uma instituição que cria esse conceito inicial...pode ser considerado o autor, no meu ponto de vista. (Raiza Cavalcanti, entrevista em 2018).

Percebemos que a pesquisadora em questão não desconsidera os comportamentos internos dos sujeitos envolvidos em uma suposta produção expositiva, por exemplo, quando estes podem “imputar” a si próprios a participação autoral. A palavra “imputar” se torna muito pertinente em sua diretriz de pensamento institucional porque essa partilha autoral não será reconhecida por todos os agentes do sistema de produção e consumo. Torna-se, portanto, uma alegação diretamente em sintonia com a categoria da Autoria Autoatribuída, até mesmo em sintonia, mais uma vez, com os significados expressados pela **Entrevistada 01**.

Mas com uma diferente linha de raciocínio, Raíza também não perde de foco uma certa hierarquia intelectual e, por isso mesmo, curatorial e institucional para reconhecimento de autores da ação expositiva, muitas vezes autores individualizados. E são as normas da Autoria

Institucional que geram, na sua opinião, a complexidade da relação com o estético e suas materialidades, o que podemos entender na continuidade de sua resposta.

Porém, é difícil se a gente entende a autoria no sentido de não só conceber intelectualmente, mas, também, conceber materialmente. Essa autoria não é única, né? Ela é compartilhada. Só que a gente vive, dentro da própria arte contemporânea, esse conflito do autor: quem é o autor? E, cada vez mais, o autor fica restrito a quem tem a ideia, ao mentor intelectual da ideia. Porque o artista pode simplesmente ter a ideia e ter assistentes que executam pra ele, e ele continua sendo o autor, né? (...). Só que, aí, quando a gente fala de exposição tem um outro porém: a exposição tá cheia de outros autores dentro que são os artistas. E, aí, bicho...essa discussão se complexifica ainda mais porque o autor dessa exposição é o curador que a concebeu? Que criou um argumento pra gerar essa reunião de obras ou o autor da exposição é o artista que tá ali expondo o trabalho dele? Aí, pra mim, a discussão da autoria, nesse caso, eu acho que ela fica mais complicada não em relação a quem monta a exposição, que a gente pode entender essas pessoas que montam a exposição como esses agentes assessores, esses assistentes, que são coordenados em sua ação. Então, eles não são autores porque eles estão agindo de acordo com o script que deram e estão seguindo umas ordens, digamos assim. Então, a gente pode considerá-los como não autores porque eles não criam a sua ação. Embora isso também é relativo porque vários montadores de exposição criam coisas nesse processo, mas deixando isso de lado, colocando essa discussão só entre quem cria a exposição e os artistas, aí, já tem um conflito bem grande, né? (...). Então, de quem é a obra? Quem é que tá criando aí? É o curador? Ou é quem está expondo? Então, essa guerra de autoria aí, no caso de uma exposição, é bem mais complexo e, em geral, o curador ganha, né? Especialmente quando é exposição coletiva. (...). Mas quando é coletiva, geralmente, tem um tema, por exemplo “Queermuseu”. Tema da exposição. O “Queermuseu” tinha Adriana Varejão, tinha... eu não lembro o nome de todo mundo, mas tinha um monte de artista que, em suas poéticas, tratam de temas variadíssimos, mas, naquela exposição, eram suas obras que tinham a ver com sexualidade e corpo e gênero...mas, enfim, no caso, ele era o autor, o Galdêncio Fidelis era o autor daquela exposição. (...). Então, é isso...eu acho que autoria é disputa, nesse caso. Eu não definiria assim: “fulano sempre vai ser o autor”. Eu acho que autoria é um lugar em disputa sempre. E, no caso da arte contemporânea, mais ainda porque não há...assim...eu acho que ainda não existe uma convencionalidade a respeito dessa autoria. Essa autoria tá em disputa sempre. A própria arte contemporânea ela trata de disputar os lugares, os espaços, sempre, constantemente, né? Então, eu não diria que é um lugar estabilizado (Raiza Cavalcanti, entrevista cedida em 2018).

Notório nesta elaboração que o termo “materialidade” se concentra nas obras de arte a serem expostas e, marcadamente, a entrevistada se interessa pelos agentes que estão sob os “holofotes” do mercado artístico, os “grandes palcos” aos quais Bernard Lahire se refere como comentador da teoria dos Campos de Bourdieu (LAHIRE, 2002).

Na sequência, a Arte Contemporânea aparece como constituidora do ápice do conflito sobre O Autor e, pontuando implicações dessa questão sobre a museologia da arte, Boris Groys (2015) nos ajuda a pensar a importância das disputas entre mídias/suportes e linguagens. Recuperando o tópico 2.4 do capítulo “Mundos da Arte e a Prática Expositiva como ativadora de Vivências Autorais”, voltamos à ideia de Direitos Estéticos Iguais que está ligada à

importância dos significados engendrados por uma ação heterônoma na arte autônoma, superando também a hierarquização qualitativa das manifestações culturais. Ou seja, a Arte Contemporânea cumpriria o papel de superar a tirania do (bom) gosto na luta pelo acesso à visibilidade. Esses territórios de disputas teriam, segundo Groys, conduzido a Arte Contemporânea à condição de criticar a lógica museológica da Arte nos anos 1960/1970. Fazendo da própria crítica e do pensamento teórico a obra de arte, qualquer sentido de autoria ultrapassava os muros institucionais (sejam eles físicos ou simbólicos). Com esse pressuposto, o Curador disputaria a autoria na medida em que a proposta expositiva sobrepuja possibilidades discursivas no espaço-tempo visitado pelo espectador.

Justamente a partir da materialidade das Instalações Artísticas, Groys desenvolve a problemática da autoria com a transição entre curador-artista e artista-curador; abordando uma mudança no conceito de exposição que se abria ao heterogêneo (em materiais e práticas) no acesso à elaboração estética. Tratando-se, portanto, da desafiadora relação entre sujeito/corpo com o contexto estético/cultural na elaboração de coautorias (ou Múltiplas Autorias).

Evidenciando-se que Raiza, como pesquisadora dos possíveis agenciamentos sociais da arte contemporânea, considera que a autoria fica restrita à consolidação das ideias, as implicações da Arte Conceitual se tornam relevantes. O conceitualismo chega, portanto, em seus movimentos de reconfiguração de ocupações e funções da sistemática artística autônoma e suas categorias formais. Considerava-se a não-materialidade da experiência estética e, dessa forma, a diversidade de espaços físicos para a arte no mundo da vida. No entanto, a fala da nossa entrevistada chega ao ponto em que a coletividade que o conceitualismo ativava se perdeu nas estratégias que os museus e o mercado da arte adotaram para atribuir valor histórico e monetário às referidas ativações estéticas de modo que a figura do Autor nunca se tornou disforme ou indefinida de fato; e manteve-se hierarquizada, digamos, no contexto ocidental da Arte. Mais uma vez expondo um raciocínio que segue a linha dos grandes embates do Campo da Arte bourdieusiano, a concepção de autoria presente em sua resposta se restringe aos curadores (e/ou instituições) e aos artistas.

Em sua argumentação, os profissionais ligados, por exemplo, ao projeto expográfico e à montagem assumem funções secundárias (de apoio) e são coordenados, não apresentando autonomia e gerência sobre o resultado dos seus trabalhos e, portanto, não adentram no grande embate político da autoria estética. Este posicionamento que a faz até mencionar que irá colocar de lado os demais sujeitos envolvidos resulta diretamente do acompanhamento direto do processo de formação das equipes de Educadores que trabalharam na 31ª Bienal de São Paulo,

absorvendo toda a verticalidade social (entre funções e classes sociais) que um evento dessa dimensão política e econômica assume; dimensão distintiva e mercadológica assumida por várias outras instituições públicas e privadas da capital paulista.

A partir dessa estrutura rígida de produção expositiva, a socióloga menciona o confronto autoral que emerge das exposições coletivas (ou seja, com obras de vários artistas participantes) que não seguem a lógica dos salões que apresentam panoramas nacionais ou regionais e indicam novos nomes e oferecem prêmios. A prática da exposição coletiva mencionada é a que resulta de um argumento de síntese da curadoria que localiza as obras de diferentes artistas sob uma temática. O exemplo citado por Raiza, Queermuseu com curadoria de Galdêncio Fidelis, acumulou uma série de reações públicas, incluindo boicotes, nas cidades em que foi realizada, mas que também impulsionou questionamentos acerca da maneira com que absorveu a teoria Queer como uma epistemologia curatorial (DINIZ, 2018), tecendo um entrecruzamento temporal da arte brasileira sob argumento pouco usual.

Figura 07 - Queermuseu



Fonte: Google Imagem⁹

Pelo alto nível de reconhecimento histórico de muitos dos artistas expostos, este é um exemplo de exposição coletiva que gera questionamentos éticos sobre a prática curatorial que faz com que estudos e teorias de gênero e sexualidade sejam mais uma camada imputada como propriedade da fruição de tantas materialidades discrepantes. Com este complexo e provocador modelo, Raiza chega ao objetivo de sua argumentação: a autoria não é um lugar estável e é constante objeto de disputa no Campo da Arte.

Retomando a experiência da 31ª Bienal de São Paulo (2014), solicito a Raiza Cavalcanti uma descrição mais detalhada da vivência com o sistema hierárquico da Fundação Bienal. A grandiosidade do evento e de sua ordem institucional vai prevalecendo nas circunstâncias descritas pela entrevistada, tendo sido uma das supervisoras do Educativo (equipe de estudantes universitários que, naquele ano, também haviam sido escolhidos em um processo seletivo público). A Autoria Institucional vai ganhando, nessa narrativa, aspectos de uma arena de conflitos que vão além das distinções de funções e status e fazem explodir as desigualdades de classes sociais que ocupam essa divisão do trabalho e da concepção autoral.

A Bienal era um mundo. Era muita gente, pra começar. Era um número de pessoas absurdo. Eram várias equipes de várias coisas e todas as equipes eram com muita gente. Então, só isso já era um susto. Então, eu saí de um universo em que eu trabalhava com três pessoas, na minha equipe **[referindo-se ao trabalho no MAMAM do Pátio no Recife]**, para ir pra uma que eu fazia rodízio por vários grupos. Cada grupo era 40, 45 pessoas. Foi um susto. Essa quantidade enorme de pessoas e, para poder coordenar essa quantidade enorme de pessoas, era mesmo necessário...a Coordenação, a Supervisão, o Executivo...toda essa...**[gestos com as mãos para separar etapas de cima para baixo]**...e a gente era o Educativo, a gente tava (sic) aqui **[gesto com a mão marcando um lugar no espaço]**, mas tinha **[gesto marcando espaço acima]** a Produção que era com quem a gente lidava diretamente, era “A” Produção (Raiza Cavalcanti, entrevista cedida em 2018).

Ao se referir ao setor da Produção demarcando com a entonação o artigo “A”, ela já começa a demarcar a relação entre quem trazia ordens e quem estava subordinado às mesmas.

Mas, a gente sentia que dentro da hierarquia geral, o Educativo era o final da fila, né? A gente sempre sentia que o Educativo era mais pra trás. E tinham as seções estrelas: a Curadoria, os Assessores da curadoria. Aí, vinham os Editores que faziam as publicações. Todos eles eram...você sentia que rolava hierarquia. Você dizia que era

content%2Fuploads%2F2018%2F08%2Fqueermuseu-parque-lage-910x553.jpg&imgrefurl=https%3A%2F%2Fcatracalivre.com.br%2Fagenda%2Fexposicao-polemica-e-censurada-queermuseu-chega-ao-rio%2F&tbid=BCigCFIK5AIYaM&vet=12ahUKEwj8nOLT6dz3AhVer5UCHaVFDOgQMygUegUIARCuAQ..i&docid=RMQazybYSLMxYM&w=7.

do Educativo...[**entrevistada silencia e faz expressão facial de falsa simpatia ou falsa aceitação**]. Porque o Educativo é o espaço que está mais aberto pra participação de negros, de gays, de mulheres, de gente da periferia. Todos os educativos, [você] pode ver, muita gente que vem de classes sociais não muito privilegiadas, por assim dizer, sendo eufêmica, e que querem trabalhar com arte, chegam através do Educativo. Porque é o Educativo que faz a ponte com a escola pública, é o Educativo que faz ponte com comunidade. Então, o Educativo é aquela parte do museu que todos se dizem orgulhar, mas é aquela parte sempre...não mal vista, mas sempre tem o ranço. Você, quando está lá dentro, você sente. Não é uma coisa que você consegue mensurar objetivamente, é subjetivo (Raiza Cavalcanti, entrevista cedida em 2018).

Definindo o status destinado ao Educativo na Bienal, Raiza exemplifica como o papel de Supervisora não era desenvolvido como uma ponte entre equipes distintas, mas sim, como um amortecedor de conflitos e desgostos que vinham de ambos os lados.

Então, assim, é uma hierarquia não só em termos de funções, mas em termos de importância. Em termos das pessoas que participam. Eu acho que tem uma hierarquia mesmo de classe dentro dessas instituições no que tange ao Educativo também. E mesmo que não seja uma hierarquia explícita, mesmo que os discursos sejam “Ohhhh, o Educativo”, ainda é essa hierarquia velada porque o Educativo deixa entrar nessas instituições gente que não é muito querida das elites que ainda dominam esses espaços das artes visuais. Então, sim, senti muita hierarquia. E, também, senti muito conflito com essa hierarquia, com que eu trabalhei na Bienal, porque esse educativo se insurgia o tempo inteiro com as hierarquias que eram estabelecidas ali e rolou muita confusão. Confusão não no sentido de briga e fuxiquinho (sic) não. Eram confrontos, sabe? Confrontos com essas hierarquias e foi bem babado. Tudo era questionado, tudo era posto em um lugar de crítica. Tudo era...nunca deixava passar fácil nada, nenhuma ordem, né? E eu fiquei numa posição que era muito louca porque eu era próxima dos educadores e próxima desse setor coordenador geral porque eu era supervisora. Então eu levava para um lado e levava para o outro, né? Às vezes, eu chegava com uma ordem de lá [**apontando para uma instância acima**] que era para a galera [**apontando para uma instância abaixo, referindo-se aos educadores**] e a galera pau em mim; porque eu estava representando aquela instância mais, hierarquicamente, superior. E, às vezes, a gente chegava com uma demanda dos educadores para essa instância superior e eram coisas do tipo: iriam cancelar o ônibus que levava o pessoal pro metrô; e a galera deu escândalo e a gente foi reivindicar. Foi um absurdo, “não pode cancelar o ônibus, a gente sai daqui dez e meia da noite, onze da noite, como é que a gente vai pro metrô?” [**reproduzindo argumento usado na circunstância narrada**]. Era pau de um lado e pau do outro, sabe? Mas foi uma experiência, assim, absurda [**no sentido de ser importante**] (Raiza Cavalcanti, entrevista cedida em 2018).

Podemos perceber mais uma vez a Autoria Institucional não apenas como geradora de uma criação expositiva, mas geradora dos silenciamentos seja impondo o discurso teórico sobre a exposição, seja tentando precarizar o trabalho de setores colocados no fim da hierarquia funcional. Mas como fica claro na narrativa, os sujeitos que pertenciam ao Setor Educativo da 31ª Bienal de São Paulo reagiram em luta por melhores condições de trabalho. Uma disputa que se virava, em vários momentos, para um outro frente: o público espontâneo.

Sendo um evento referencial em arte na América Latina desde a década de 1950, a Bienal foi marcando o Campo da Arte no Brasil como uma mostra definidora do que é a arte no presente e o que ela aponta para o futuro. As salas de representações de países e regiões nacionais foram sendo substituídas pelos conceitos curatoriais, voltados a teorias político-sociais, que formam a síntese temática em que toda a experiência e seus sentidos são inseridos. Ao longo de tantas edições o público especializado e o público desconhecedor das práticas do Campo Artístico reagiram de diversas formas: aceitando ou repelindo as propostas estéticas e intelectuais expostas no enorme pavilhão. O público espontâneo e curioso sobre as tendências expressivas a seres defendidas, nos últimos anos, tem reagido com muito estranhamento diante de obras que abalam concepções morais do senso comum e isso também atinge o Setor Educativo em sua condição de produção e recepção.

Veio o pessoal discutindo sobre a censura que se queria fazer às obras, veio o pessoal reivindicar o seu espaço como educador dentro dessa instituição que é extremamente...que é privada e é comandada por cabeças extremamente conservadoras, né? De uma elite paulistana superconservadora. Então, é conflito pra cacete que rolava lá dentro, sabe? E eu acho que o educativo era o fronte desse conflito; porque as outras as outras instâncias...a curadoria, nesse caso dessa exposição, bateu muito de frente com a Fundação Bienal também. Mas, assim, a gente do educativo, a gente ficou nesse...e a gente era a cara pro público, né? Então o público vinha gritar com a gente. Vinha gente indignada porque tinha uma obra lá que era uma imagem da Nossa Senhora e tinha umas baratas coladas nela. Então, eu vi um cara dizer que era um absurdo pra religião católica isso. Então, assim, era muito conflito de todos os lados, sabe? A gente brigava com o público, brigava com a instituição, a instituição brigava de volta com a gente. Foi bem louco essa guerra de...essa guerra de posições digamos. Dentro dessa estrutura super fechada e hierárquica que é a Bienal. Tanto que foi a última vez que eles fizeram...que fizeram esse ano de 2014, que foi uma seleção aberta pra chamar supervisor e pra chamar educador, e não fizeram nunca mais. Foi a última vez. As outras duas edições, chamavam os educadores que já conheciam, não fizeram seleção do educador, porque foi pau, foi babado. Porque a galera entrou e entrou [**faz expressão facial de enfrentamento e afirmação**] pra tá lá defendendo o espaço não só da arte, como da crítica também. O pessoal se sentiu chamado a fazer isso, naquela exposição, porque a própria exposição pedia isso também (Raiza Cavalcanti, entrevista cedida em 2018).

É significativo, sobretudo, o trecho em que a entrevistada cita que os trabalhadores do Educativo reagiram à hierarquia e buscaram afirmar seus discursos sobre as obras e, por isso mesmo, buscaram ser autônomos na autoria da experiência do público na medida em que foi possível; sendo delineada uma Autoria Autoatribuída por meio de enfrentamentos cotidianos e alguns conflitos.

Como já constatado neste capítulo, a Autoria Institucional nem sempre opera a cooperação ideal dentro de uma rede de profissionais e pode, nesse viés, aprofundar situações

precárias de partilha. A **Entrevistada 01** nos trouxe algumas dessas situações no Museu do Homem do Nordeste (Recife). Nesta mesma instituição tempos depois, pudemos registrar entrevista com o museólogo Albino Oliveira que nos esclareceu sobre o atual funcionamento da produção de exposições no Museu ligado à Fundação Joaquim Nabuco.

4.3 AUTORIA INSTITUCIONAL E ASPECTOS COOPERATIVOS

Albino Oliveira cursou Museologia na Universidade do Estado do Rio de Janeiro entre os anos 1993 e 1996. Desde o início da referida graduação, pôde integrar equipe de pesquisa e produção de exposições no Museu Nacional de Belas Artes e nos centros culturais, como o do Banco do Brasil (CCBB), que começavam ter grande potencial de produção expositiva, principalmente, com o amadurecimento de leis de incentivo à cultura e da prática de elaboração de projetos e contratação de pessoal especializado. Em 1998, Albino faz o concurso para o cargo de museólogo na Universidade Federal de Pernambuco onde começa a atuar em 1999. Depois de alguns anos, faz um novo concurso, dessa vez para a Fundação Joaquim Nabuco, e passa a trabalhar no Museu do Homem do Nordeste.

No diálogo empreendido com Albino Oliveira, a compreensão sobre a formulação coletiva de uma exposição esteve baseada completamente nos componentes da Autoria Institucional desde a concepção até a proposta educativa de recepção do público.

Bom, ela [a exposição] pode nascer de várias maneiras. (...). Agora, nessa situação de dentro de uma instituição, como é o Museu do Homem do Nordeste, grande parte das exposições, maior parte, é concebida aqui dentro. O Museu do Homem do Nordeste já é organizado, desde praticamente a sua criação no final dos anos 70 e início dos anos 80, com setores específicos e cada setor tem o seu papel nessa organização da exposição. Uma exposição pode sair, no Museu do Homem do Nordeste, como um projeto da Divisão de Estudos Museais. Pode ser uma proposta, também, da Coordenação de Museologia, que eu sou chefe hoje, que cuida da gestão do acervo. Como também pode sair da Diretoria de Pesquisa, né? Alguém que esteja desenvolvendo algum trabalho na Diretoria de Pesquisa Social, da Fundação, e fazer uma proposta de exposição com o acervo do museu em cima de alguma temática que eles estejam trabalhando. Aí, você vai ter, no caso, a figura do curador que é o proponente dessa exposição, vamos dizer assim, (...), e a gente começa a trabalhar para a execução desse projeto. E você tem o envolvimento da Coordenação de Museologia que é responsável, de uma maneira geral e bastante simples de falar, pela gestão do acervo e a gestão passa desde a documentação, pesquisa, parte de conservação, restauração, enfim. Então, vai ter o envolvimento da Coordenação do

Educativo que hoje, principalmente de dez anos pra cá...tem se acreditado, cada vez mais, na importância dos Educativos dos museus participarem cada vez mais desse trabalho de concepção. Eles não receberem os projetos fechados para, depois, eles fazerem um projeto de visitação. A gente, cada vez mais, tem trabalhado em acordo, juntos, na criação. E a Coordenação de Exposições, que a gente tem aqui no Museu, que é quem efetivamente faz a produção, né? Toda a parte do pré-projeto e projeto da exposição, enfim, ela faz essa produção (Albino Oliveira, entrevista em 2022).

Em uma descrição de setores apresentada pelo Chefe da Coordenação de Museologia (ou seja, uma fala oficial do Museu), a divisão de equipes e de fundamentos funcionais tem um tom hierarquizado diferente daquele descrito por Raiza Cavalcanti em relação à Fundação Bienal de São Paulo. Seja por causa do número muito menor de funcionários, seja por causa de uma postura conceitual sobre a estrutura museológica; as distinções de setores no Museu do Homem do Nordeste ganham feições de maior contato entre as partes que Albino Oliveira diz se fundamentarem em um tripé: Coordenação de Museologia, Divisão de Exposições e Coordenação do Educativo. Essa concepção museológica, de acordo com suas palavras, vem valorizando, ao longo dos anos, a participação dos monitores pertencentes ao Educativo na elaboração de projetos expositivos e, sobretudo, tem sido valorizada a escuta das opiniões dos monitores para a elaboração de exposições temporárias ou reformulações na exposição de longa duração que ocupa grande salão do Museu.

Recordando a forma como a **Entrevista 01** relatou que foi contratada como designer expográfica porque não havia quem assumisse essa função, perguntei se, atualmente, o Museu do Homem do Nordeste conta com um corpo de profissionais completo para a elaboração de exposições e, em seguida, pedi que Albino contasse como tem sido a participação do Setor Educativo na formulação de exposições.

O Museu do Homem do Nordeste realmente tem esse corpo, essa estrutura completa, pro desenvolvimento da exposição. (...). A gente sempre teve essa estrutura, não necessariamente com estas nomenclaturas e com esses títulos de Coordenação, Divisão. Obviamente que já tiveram fases que a gente ficou meio desfalcado, em que nesse tripé, digamos assim, faltava...ficou capenga, digamos assim, por questões internas de burocracia, questões de governo mesmo, né? De você não ter a chefia, o cargo, disponível para aqui, enfim. Mas é um museu que sempre teve, na maior parte do seu tempo, esse tripé montado. E essa participação do Educativo, a gente já teve algumas experiências. A primeira experiência que a gente tentou fazer foi a de curadoria coletiva, não é? Compartilhada. Onde os monitores...nós temos um corpo de monitores, dentro do museu, que eu não sei se precisar o número, já foi maior, mas que são jovens, recém-formados e que trabalham nessa parte de monitoria e desenvolvendo temáticas de visitação. Então, em um primeiro momento, a gente tentou desenvolver essa parte da curadoria coletiva. Mas é um trabalho muito árduo, difícil, porque na curadoria coletiva todos podem opinar, não é? Lógico que você tem a figura do curador chefe que é quem vai, realmente, fechar e dando direcionamento **[entrevistado faz gestos com as mãos como quem afunila e desenha um caminho]**,

mas mesmo assim é muito difícil. E, assim, a gente não continuou com essa modalidade. O que a gente procura, hoje, é fazer são reuniões, decisões colegiadas. Que aí a gente envolve todo o corpo de monitores. Eu diria que uma ação muito produtiva que a gente teve, aqui no Museu... nossa exposição de longa duração vai completar 12 anos e já é uma exposição muito antiga e obviamente que, ao longo desse período, ela ficou defasada em algumas questões. Então, a gente fez um trabalho em 2016 de revisão de todos os núcleos da exposição. Essa revisão foi feita por todos e nós dividimos os grupos pelos núcleos da exposição. E como os monitores estão na linha de frente, recebendo o público, eles sabiam exatamente onde estavam os problemas da exposição, as lacunas. Então, esse foi um trabalho muito bem-sucedido e a gente conseguiu resolver alguns problemas da exposição de longa duração. Outro projeto bem-sucedido foi uma intervenção quando o museu fez 40 anos, em 2019, e nós organizamos a exposição “Museu do Homem do Nordeste em 40 objetos” e esses objetos foram colocados no circuito da exposição de longa duração e, justamente, tentando fazer um contraponto. Então, eram peças que não tinham a ver com a temática daquela sala e foi um projeto que todos se envolveram. Nós editamos um livro e todos os setores do museu se envolveram, cada um escolheu a peça que queria naquele ambiente, desenvolveu o texto, também um trabalho muito bom. Esse espaço aqui dessa exposição temporária, que é uma exposição sobre brinquedos, também houve o envolvimento dos monitores que selecionaram objetos, enfim. Então, a gente tenta hoje, dessa maneira, incorporar a participação da equipe nessa formulação, mas não no todo do conceito da exposição, mas em partes. A gente consegue ter um controle maior e todo mundo se sente como agente na construção daquela exposição e tudo sai de uma forma em que todo mundo se sente contemplado e a gente consegue trabalhar nos prazos (Albino Oliveira, entrevista cedida em 2022).

O Coordenador de Museologia cita que os membros do Setor Educativo são jovens recém-formados e essa é uma forma pertinente de justificar os experimentos de inclusão desses agentes nas concepções expositivas que, segundo o que nos foi narrado, iniciaram-se em tentativas de “curadorias coletivas” ou “compartilhadas”. Veremos mais adiante que essa iniciativa marcou gestões de outros museus no Recife, não sendo uma distinção do Museu do Homem do Nordeste, mas ao contrário, uma integração ao *modus operandi* institucional local. Contudo, considerar a importância dessa partilha autoral não significa minimizar as dificuldades operacionais relacionadas. Um processo compartilhado de escuta e de recepção de demandas teóricas e metodológicas torna-se um desafio elevadamente laborioso mesmo em uma instituição que passou a contar com coordenadores/supervisores orientadores. Albino Oliveira, atado a um discurso estruturado de funcionamento, não expande sua narrativa para microsituações, mas deixa claro que a abertura à participação autoral dos integrantes do Educativo precisou ser limitada, sobretudo, por determinações dos cronogramas/prazos de execução.

Considerando a importância da Exposição de Longa Duração para o Museu do Homem do Nordeste, torna-se muito significativo que a Divisão de Pesquisa tenha aberto núcleos de estudo e de escuta das proposições dos monitores. Dentro de minha própria dinâmica de realização do campo de pesquisa, não foi possível contatar alguma pessoa que tenha feito parte

do Educativo do Museu no período de reformulação da montagem apresentada em 2016 e que se encontra em cartaz até hoje. Assim, não é possível trazer narrativas que corroborem com a narrativa ou que apresentem alguma crítica à metodologia empregada. Contudo, é fundamental frisar que a integração do Educativo na autoria intelectual de exposições está presente na política pedagógica da instituição enquanto formadora de profissionais para diversos setores.

Nessa concepção, a Exposição de Longa Duração do Museu do Homem do Nordeste integra objetos de seus acervos históricos, antropológicos e de obras de arte em um longo e cenográfico percurso curatorial. O que podemos perceber, abaixo, em algumas imagens gerais de salas cenográficas e em alguns detalhes destacados de pinturas, reproduções, esculturas e instalação de obra conceitual com fotografias de Jonathas de Andrade.

Figura 08 – Exposição Permanente Museu do Homem do Nordeste 1



Fonte: acervo pessoal

Figura 09 – Exposição Permanente Museu do Homem do Nordeste 2



Fonte: acervo pessoal

Figura 10 Exposição Permanente Museu do Homem do Nordeste 3



Fonte: acervo pessoal

Figura 11 – “ABC da Cana” de Jonathas de Andrade



Fonte: acervo pessoal

Figura 12 – “Verde Canavial” de Aloísio Magalhães



Fonte: Acervo pessoal

Figura 13 – “Da Lama ao Caos” e “Cabaré de Biu Veia” de Elizângela das Palafitas



Fonte: acervo pessoal

Figura 14 – “Eito” de Lula Cardoso Ayres



Fonte: acervo pessoal

A coletividade e partilha com o Setor Educativo para a Exposição de Longa Duração, mesmo com os novos limites à participação especificados por Albino Oliveira, são evidenciadas, por exemplo, com a inclusão de um mural de figuras humanas com o título “Quem é o Homem do Nordeste?”.

Logo no início do percurso expositivo, esse é um questionamento demandado pela necessidade de pluralizar os conceitos de grupos sociais representados na instituição e de atualizar e/ou problematizar o pensamento de Gilberto Freyre como fundador do Museu e da FUNDAJ. Essa é uma postura intelectual com a qual os mediadores podem contribuir por serem ouvintes das percepções do público especializado ou não e por serem graduandos em cursos das Ciências Humanas que recontextualizam o pensamento freyriano. Não vamos, aqui, entrar no mérito de avaliação sobre o quanto tais objetivos foram alcançados ou não, contudo, destacamos nas imagens selecionadas a presença das artes visuais em diálogos temporais, com a pintura de Aloísio Magalhães ao lado da instalação de fotografias de Jonathas Andrade, por exemplo. Esta última separada da pintura de Lula Cardoso Ayres por uma parede cenográfica que dá continuidade ao percurso.

Toda a atuação coletiva e colaborativa esquematizada pela fala de Albino Oliveira não o impede de atribuir ao seu trabalho características que ele relaciona à sua trajetória pessoal e que poderiam não ser reconhecidas em sua função específica de Chefe da Coordenação de Museologia (setor responsável pela documentação e preservação do acervo).

Hoje, na concepção mais exata do trabalho de um museólogo, a gente poderia dizer que ele é como um maestro para organizar essa equipe. Faz costura de todos esses agentes que estão trabalhando dentro de um museu e que estão contribuindo para o desenvolvimento do museu. Porque, também, tem a comunidade externa **[gesto apontando para o entorno do museu]**. Por exemplo, o Museu do Homem do Nordeste trabalha muito com a comunidade externa. (...). Na verdade, eu como coordenador de museologia, hoje, me sinto fazendo um pouco esse papel. Eu tenho um mestrado em Gestão Pública para Desenvolvimento do Nordeste que foi desenvolvido na UFPE. Então, eu já tenho, naturalmente, esse perfil de gestor. (...). Então, eu acho que o trabalho do museólogo é saber fazer essas costuras (Albino Oliveira, entrevista cedida em 2022).

Dentro da lógica institucional, o entrevistado denota, portanto, uma Autoria Autoatribuída na medida em que o Museu em questão recepciona a sua maneira de circular por diferentes saberes e setores e, nesse sentido, essa auto atribuição também é fruto da própria compreensão institucional, diferente do que foi explicitado pela **Entrevistada 01**. Para essa resposta, Albino lembra que também cursou metade da graduação em Arquitetura, ainda no Rio

de Janeiro, e que seu conhecimento técnico o faz dialogar e contribuir de maneira efetiva nas montagens expositivas. Assim como seu mestrado em Gestão Pública o faz expandir sua atuação como museólogo, atuando como um “maestro” que precisa harmonizar as etapas processuais. O que seu relato conduz é o entendimento de que, para ele, a prática expositiva se destaca institucionalmente como um amplo diálogo entre Setores, Coordenações e Diretorias.

As funções e implicações dos espaços físicos expositivos não adentram suas perspectivas descritivas do processo e a capacidade de potencializar o acervo, naturalmente, para um museólogo se torna a centralidade de todas as ações e, nessa mesma linha de raciocínio, Albino nos fala sobre as formas de disputa de autoria em sua experiência institucional.

Sim, há certamente. Tem uma disputa, eu acho que é natural. Eu acho até que, quando a gente visita uma exposição, você vê aquela ficha técnica, ali é um pouco para colocar as pessoas em seus lugares, né? E existe isso: quem é a figura mais importante naquela situação? Hoje, qual o papel da figura do curador? Tem o curador que só faz, realmente, a questão conceitual, de seleção. Ele não está ali como um profissional que...assim, ele dá o ponto final. Mas ele é o ponto final em quê? Tanto que hoje a gente vê muito “Direção Executiva” e não sei o que, porque um executa e o outro pensa. Então, eu acho que tem essas disputas. Eu acho que em relação ao conceito não tem, porque você tem a figura realmente do curador que eu acho que, cada vez mais, está fixada e ele desenvolve a ideia. Mas eu sinto que nessas partes em que a produção, seja na gestão museológica, do acervo, na produção da exposição e no desenvolvimento da ação educativa, eu acho que, às vezes, ainda existe um conflito. Em que, às vezes, um pode parecer mais importante que o outro, mas é mentira. São todos iguais, estão todos no mesmo nível (Albino Oliveira, entrevista cedida em 2022).

Em um primeiro momento, Albino coloca a autoria do curador como uma ação que está fora de qualquer disputa: a concepção do conceito. Mas sinaliza a existência de “conflito” de interesses entre agentes de outras atividades envolvidas na execução e cita a ficha técnica, na maioria das vezes adesivada em uma parede do espaço expositivo e nas publicações correlatas (catálogos, panfletos, etc.), como registro da distinção de lugares sociais ocupados. Em um segundo momento, o museólogo pede para complementar a resposta e traz uma certa moderação sobre o tema “disputa” sem deixar de assumir a representação da Autoria Institucional que ele representa como Chefe da Coordenação de Museologia: *“A gente tem tudo para fazer uma disputa saudável, não é? Que a gente sempre trabalha o campo da disputa, às vezes, como uma coisa negativa. Então, pelo menos da minha parte, eu sempre tento trazer essa disputa pro lado saudável”*.

Obviamente que não esperamos que o Museólogo Chefe do Museu do Homem do Nordeste cite a hierarquia institucional como uma via de limitação à participação de alguns profissionais integrantes das equipes, como exposto pela **Entrevistada 01**; contudo, foi preciso compor um desdobramento da questão respondida na entrevista para buscar entender melhor sua fala institucional.

Pergunta: Mas você acredita que tanto no sentido de elaboração simbólica, quanto no sentido das implicações do mercado profissional, existem papéis que são mais reconhecidos e outros que, talvez, não sejam reconhecidos como deveriam?

Resposta: Olha, isso é bastante relativo. Eu acho assim...é...como eu falei, Educativo, Produção de Exposição e Museologia, para concepção de uma exposição, eu acho que elas são fundamentais. Não diria nem para a concepção, para o desenvolvimento da proposta da exposição é indispensável. Não adianta uma instituição ou um produtor querer sozinho fazer um à parte. Como já me convidaram “vamos fazer a exposição tal”. Sim, eu faço, mas eu preciso de tais e tais profissionais pra trabalhar comigo. Porque as pessoas não sabem, às vezes, o que é que realmente cabe ao profissional museólogo. Principalmente quando eu sou convidado para uma consultoria externa, as pessoas acham que o museólogo vai fazer tudo. Nesse aspecto, eu confesso que fico em um lugar mais confortável, né? Por eu ter essa formação em Museologia, eu fico numa situação mais confortável porque “ele é que entende do assunto”. Mas, não é só isso. Eu posso até entender, mas eu não trabalho sozinho (Albino Oliveira, entrevista cedida em 2022).

Indiscutivelmente, a divisão do trabalho está na centralidade do argumento do museólogo entrevistado e de forma evidente os sentidos da Cooperação está atrelado às Convenções traduzidas em etapas de produção praticamente insuperáveis em sua fala de representante institucional, ou seja, praticamente, o Museu falando.

Uma perspectiva também interessante pode ser levantada a partir da explanação de um museólogo que também é artista visual e que tem um olhar sobre o ato expositivo para além do direcionamento epistemológico de uma instituição específica. Esse é o caso de André Aquino em uma palestra proferida para o “Curso de Formação de Audiodescritores para Museus” realizado de forma on-line em 2022 pela Acessibilidade Comunicacional¹⁰. A definição da exposição como um acontecimento convida a uma aproximação da noção de espacialidade e de sua experimentação por diferentes fatores que correspondem entre si. Aquino, demarca a exposição enquanto fenômeno social que empreende as relações comunicacionais e pedagógicas que envolvem a tríade principal: Obra – Exposição (espaço, ideia, materialidade)

¹⁰ Vídeo acessado no dia 17/03/2022 em <https://www.youtube.com/watch?v=eYpuKC5pLGk>.

– Público. Envolvendo três outras categorias de organização das práticas: Ação de expor – Conjunto do que é exposto – Lugar em que se expõe.

Faz parte da função mais geral de comunicação do museu, lugar por excelência da apreensão do sensível pela apresentação de objetos, que compreende igualmente as políticas educativas e de publicação. A ação expositiva é esse acontecimento que promove situações que permitam essa apreensão do sensível a partir da apresentação desses objetos (André Aquino, em vídeo aula, 2022, acessada em <https://www.youtube.com/watch?v=eYpuKC5pLGk>, em 17/03/2022).

Como exemplo ilustrativo para a palestra, Aquino apresenta imagens da exposição “Bela Aurora do Recife”, de Wilton de Souza, realizada em 2014 no Centro Cultural dos Correios do Recife, na qual foi um dos responsáveis pelo projeto educativo ao lado de Bruna Rafaella Ferrer. Exposição realizada via incentivo de edital dos Correios, teve curadoria de Betânia Corrêa de Araújo e expografia de Eduardo Souza (Art.Monta Design). O projeto perpassa quase toda a ilustração da fala de André Aquino como uma proposta independente em que todos os envolvidos puderam acompanhar as diferentes etapas (desde a pesquisa, até a definição curatorial, desenho expositivo e definição do plano pedagógico) que se interconectaram na intenção de realizar a primeira exposição individual de um artista que marcou a narrativa histórica do modernismo pernambucano e que trabalhou como designer de capas de livros e discos, como gestor de museus e como historiador de sua própria geração que teve início no Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife (1952 – 1957). Em sentido contemporâneo dado ao lugar histórico ocupado por Wilton de Souza, o projeto educativo implementou um “Mini Atelier” reproduzindo com estudantes e demais visitantes algumas técnicas de desenho e gravura narradas pelo artista da exposição como marcas de seu grupo na década de 1950.

Figura 15 – Exposição Bela Aurora do Recife 1



Fonte: Catálogo Bela Aurora do Recife, 2014, p. 09

Figura 16 – Exposição Bela Aurora do Recife 2



Fonte: Catálogo Bela Aurora do Recife, 2014, p. 19

Figura 17 – Exposição Bela Autora do Recife 3



Fonte: Catálogo Bela Aurora do Recife, 2014, p. 46

Figura 18 – Mini Ateliê Bela Aurora do Recife



Fonte: Catálogo Bela Aurora do Recife, 2014, p. 56

4.4 AUTORIA AUTOATRIBUÍDA E DIÁLOGOS INSITUCIONAIS

Pude me aproximar dessa sintonia entre autorias da proposta expositiva de “Bela Aurora do Recife” quando integrei o projeto de oficinas sobre concepção e montagem de exposições realizado pela Art.Monta, com incentivo do Funcultura (Fundarpe, Secult – Governo do Estado de Pernambuco) tendo como estudo de caso a obra de Wilton de Souza.

Em quatro cidades pernambucanas, do Sertão à Região Metropolitana do Recife entre 2015 e 2016, formulei e ministrei a oficina ao lado de Betânia Corrêa, Eduardo Souza, André Aquino e Bruna Rafaella Ferrer. Minha contribuição foi na qualidade de mestra em sociologia que pesquisou as práticas do Atelier Coletivo para formação de artistas fora das instituições acadêmicas e formulação de dinâmicas expositivas independentes. Assim, cada etapa teórica da oficina (Pesquisa, Curadoria, Expografia e Projeto Educativo) foi resultado do acesso que

todos tiveram às mesmas fontes documentais, às mesmas obras e referências teóricas, considerando também a aula técnica que Artur Pessoa ministrava sobre montagem de expositores e montagem fina.

Como resultado, cada grupo de participantes da oficina produzia uma nova curadoria, expografia, ação educativa e montagem com apoio estrutural e logístico do SESC/PE. Assim, quatro novas montagens completamente diferentes da exposição “Bela Aurora do Recife” foram produzidas em uma itinerância formativa. Essa foi uma vivência que muito enriqueceu minhas anotações in loco, já delineando uma observação participativa.

Em todas as cidades as definições dos eixos curatoriais foram marcadas por longas conversas e disputas entre participantes que queriam implementar uma narrativa curatorial mais tradicional e historiográfica sobre o artista e sua obra e participantes que procuravam evidenciar aspectos particulares que não reproduziam a estrutura de panorama da trajetória artística da exposição que inspirava a ação.

Em Petrolina (Sertão) a centralidade expográfica foi dada à série com 12 desenhos em que Wilton de Souza criava figurativamente a história de Lampião. Em Garanhuns (Agreste), o destaque da montagem foi dado às capas de livros e discos. Em Goiana (Zona da Mata Norte), os trabalhos sobre as manifestações da cultura popular do Recife eram os que chamavam atenção na galeria improvisada. Já no Recife, pela primeira vez em todo o processo, foram explorados os aspectos lúdicos das obras e as pinturas foram valorizadas na montagem e no texto curatorial. Em cada uma das cidades e galerias do SESC visitadas, as pessoas que queriam se envolver diretamente com a expografia e montagem foram claramente percebendo que a escolhas de cores, identidade visual e distribuição de obras poderiam se tornar contraditórias e prejudiciais na medida em que se queria ir mais rápido do que a curadoria.

Aqueles que assumiram a curadoria coletiva perceberam que a ação de determinar um eixo argumentativo que levava ao destaque de um grupo de obras seria inexequível sem conhecer as implicações físicas das salas expositivas que eram apontadas pelo grupo da expografia. Obviamente que, com contradições, ambivalências, discussões verbais e com situações em que, claramente, algumas pessoas cediam insatisfeitas às ideias de outras, as quatro montagens resultaram de Múltiplas Autorias em que cada etapa precisou ser marcada pela elaboração, transmissão e apreensão do sensível, nos termos citados por André Aquino. Como vivência à qual (re)visitei com a memória ativada por anotações, o referido trabalho marca esta análise na medida em que as Autorias Autoatribuídas, em uma circunstância

institucional, que emergiam dos grupos participantes foram fundamentais para que tudo acontecesse. Ou seja, pessoas que se autocompreenderam curadoras, ou expografistas, ou educadoras e que foram aceitas pelas circunstâncias de coletividade colocaram em movimento a itinerância proposta.

As possibilidades experimentais de um projeto independente, como o da Oficina “Arte Expositiva” mencionada acima, podem invadir uma estrutura museológica dependendo da natureza institucional e dos objetivos de gestão que se apresentem. Estes são fatores determinantes para entendermos a realização e as reverberações da Mostra “contidonãocontido” que ocupou o MAMAM em três recortes curatoriais sobre o acervo de obras do museu ao longo de seis meses entre os anos de 2010 e 2011.

Mais do que conjuntos de obras montadas nas galerias, na entrada e corredores do museu, o projeto trouxe a pesquisa curatorial para o centro da sala literalmente e colocou o acervo de arte pelo avesso; ou seja, por dentro, sem esconder fissuras e inconstâncias de sua lógica de aquisição. Anos depois, em 2015, um catálogo/livro sobre a mostra foi lançado com textos assinados pela gestora Beth da Mata, pelas pesquisadoras, curadoras e orientadoras Maria do Carmo Nino e Clarissa Diniz, com contribuições de Ana Mae Barbosa e Caio Honorato. Ao final da publicação, um DVD com registros das experiências relatadas por integrantes do EducAtivo do MAMAM (como é feita a grafia do setor de arte educadores da instituição). Estes últimos foram integrados à pesquisa curatorial e desenvolveram junto à Clarissa Diniz e Maria do Carmo Nino o discurso crítico ao acervo do MAMAM não apenas de forma textual, mas sendo reconhecidos como formuladores de conceitos na prática de diálogo com o público visitante.

A lógica de funcionamento de “contidonãocontido”, em sua Múltipla Autoria, partiu do posicionamento profissional de Beth da Matta que buscou agregar curadoras experientes que assumem ações coletivas em sintonia com os objetivos da gestora que estava à frente do museu naquele momento e que, após os anos em que Moacir dos Anjos e Cristiana Tejo estiveram respectivamente na direção do MAMAM, tornara-se a primeira artista a administrar o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães.

Acredito no trabalho coletivo, em escutas alheias, numa política democrática e ampliada, voltada para nossas necessidades contemporâneas. O contemporâneo contempla variadas formas de pensar e agir, principalmente quando estamos falando de gestão pública.

Estar envolvida com a gestão, e não necessariamente à frente de curadorias, traduz um modelo (arranjo) ampliado de olhares e pensamentos dos artistas, pesquisadores críticos e curadores convidados para exercerem no espaço do museu suas reflexões, tensões e potencialidades acerca da arte e que são tão caras ao contemporâneo. Desde então, consigo trabalhar com um modelo experimental e coletivo graças aos parceiros e colaboradores que acreditam e afirmam essa possibilidade, fortalecendo nosso desejo de um ambiente produtivo.

(...).

Tenho sempre a referência do espaço em que estou inserida, assumindo uma postura crítica a partir dele, do potencial que oferece. O primeiro desejo ao chegar no MAMAM foi entender melhor o acervo, que se constitui em mais de 1.000 obras de variadas décadas. Naturalmente Clarissa Diniz e Maria do Carmo Nino – pessoas caras e familiarizadas com meu modo de gestão – foram convidadas para pesquisar, pensar e refletir criticamente sobre esse acervo.

(...).

Outras experiências importantes não devem ser esquecidas: o EducAtivo MAMAM – na época coordenado por Gabriela Paz –, que protagonizou não apenas a mediação da mostra, como, sobretudo, sua concepção e contínua pesquisa. A criação do Coletivo Acervo em Diálogo – CAD, com coordenação de Joana D’Arc de Souza Lima (historiadora), iniciado na mesma época e que ainda respira por aqui, renovando desejos de também preservar a memória e estimular a chegada de outros pesquisadores. (MATTA, Beth. Catálogo contidonacontido, 2015, p. 11 – 13).

Colocando-se como uma gestora que não é necessariamente curadora, Beth da Matta relata, também, como seu convite, no papel de Diretora, imprimiu uma série de objetivos e demandas ao processo de pesquisa, elaboração e montagem dos três recortes expositivos que levantaram e intercalaram obras desde as primeiras décadas do século XX até o ano de 2010. Seu depoimento é aqui citado por ser ela participante da experimentação da Autoria Institucional que se aplicou e foi alvo de ação reflexiva a partir da publicação do referido catálogo. A publicação traz os contundentes relatos das duas curadoras profissionais que atuaram com o EducAtivo MAMAM que, ao refletirem os jogos do tempo histórico na formulação do acervo do museu ao longo de décadas, teceram perspicazes colocações sobre os alcances e implicações do projeto.

As incontornáveis premissas iniciais com as quais lidaríamos seriam as de que a mostra se restringiria necessariamente às obras que fazem parte do acervo do Museu e de que os trabalhos escolhidos deveriam ficar expostos por uma duração mais prolongada, de aproximadamente 6 meses.

(...).

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 da equipe 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 de eixos de abordagem diferenciados de 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 das artes plásticas.

(...). A direção tomada, como consequência prevista, deu visibilidade às fragilidades do próprio acervo; sistematizou um modo de operação do trabalho em equipe, envolvendo o EducAtivo em novos formatos de atuação e responsabilidade; intensificou sobremaneira o período de pré-produção para a equipe com a pesquisa e a confecção das inúmeras pastas; além de que desafiou o público com novos modos de apresentação e a demanda de níveis de disponibilidade de recepção específicas. (NINO, 2015, p. 17 – 19).

Neste último trecho, Maria do Carmo Nino se refere à transformação da sala principal da exposição em um laboratório de pesquisa com pastas distribuídas em duas caixas de madeira com as indicações “Contido” (referente aos artistas que eram representados em obras presentes no acervo do museu) e “Não Contido” (referente aos artistas cujas obras não estavam na instituição). Ao lado de uma mesa para estudos, uma estante com diversos livros estava à disposição para consultas e, com o mesmo objetivo, um computador conectado à Internet. A intenção era que o público especializado ou não tivesse a iniciativa de pesquisar os “contidos” e os “não contidos”, todos pertencentes às mesmas convenções sociais que se colocam em constante movimento em nosso Mundo Artístico.

No primeiro parágrafo da citação, torna-se fundamental destacar como a partilha exercida com o EducAtivo é interpretada como uma divisão da responsabilidade ética da prática curatorial. Aqui, o que poderia ser resumido como uma partilha do status autoral ganha a dimensão de tornar mais complexa a já desafiante função de trazer o público ao campo sensível que a proposta pedia. Não podemos deixar de destacar que a curadora menciona como o Museu precisou assumir as contradições e ambivalências de sua própria trajetória.

Em duplo processo complementar, o Mamam estava expondo as fragilidades conceituais e metodológicas do seu acervo e a equipe de pesquisa/curadoria estava expondo seu processo de pensar expositivamente, chagando à memória da experiência por meio do catálogo em continuidade.

Evidencio aqui o papel do registro e da memória tradicionalmente atribuídos ao catálogo não devem ser jamais considerados secundários. Porém este, em particular, cumpre um outro de igual importância, que o de fazer com que a explicitação das

diversas etapas e as questões postuladas naquele momento tragam à tona o compartilhamento de um processo, estimulando de outra forma o público, especializado ou não, a pensar aquilo que não necessariamente é observável por completo quando se está vendo de fora, acompanhado da devida postura questionadora construtiva, que, afinal, foi um marco curatorial desde o início.

contidonacontido incorporou, de fato, uma atitude em que a oportunidade de se perguntar sobre as vulnerabilidades das nossas políticas públicas e apontar as dificuldades da constituição e preservação do nosso patrimônio cultural – além de detectar as consequências da ausência de políticas de aquisição de obras no início da constituição do acervo, uma vez que ela foi implantada tardiamente – parecia importante demais para ser deixada de lado. (...).

O setor do EducAtivo, neste caso, em vez de lidar com a reprodução – ainda que reconhecidamente com potencialidade criativa – de um discurso a partir de uma escolha concluída e de constituição alheia a ele, foi incluído nas etapas de seleção dos autores, das obras e de sua montagem. Isso sem dúvida trouxe o benefício de um maior conhecimento interpretativo das obras por parte dos membros do EducAtivo, o que favoreceu o próprio processo de mediação, além de implica-los mais diretamente no trato com os visitantes que chegavam ao espaço com expectativas de implemento de legitimação institucional, o que confirma o que o pertencimento a uma coleção pública parece, ainda hoje, encarnar junto aos próprios artistas, aos educadores e às pessoas em geral.

(...).

Esse convite ao estudo, acolhedor e lúdico ao mesmo tempo, propôs a sociabilização da informação em grupos e o relacionamento interpretativo de poéticas, dando a perceber o elo com a nossa história através de artistas variados. Segundo o depoimento dos mediadores, porém, a reação dos visitantes era tímida, não interagiam com a intensidade almejada e nem nos diversos níveis de pesquisa como esperava a equipe. Pode-se estimar que a falta de iniciativas desse tipo de demanda no âmbito das exposições, ao criar um certo estranhamento, tenha contribuído para que o resultado ficasse aquém do ansiado, e mesmo a pouca inclusão de novas pastas verificada ao longo dos seis meses do ciclo de exposições indica, sem dúvida, que alguns novos hábitos não recebem naturalmente uma adesão imediata, podendo, no entanto, esperemos, ser assimilados gradualmente (NINO, 2015, p. 20 – 25).

Cumprindo a função de relato/reflexão, o catálogo do projeto “contidonacontido” é aqui abordado em alguns trechos em sua natureza de fonte dos significados elaborados, e que seguiram um fluxo temporal de maturação, acerca da Autoria Institucional empregada. Autoria Institucional que inicia com a gestora do museu que, ao convidar pesquisadoras/curadoras profissionais conhecedoras da realidade da instituição, agregou de forma organizada e produtiva a Autoria Autoatribuída dos membros do EducAtivo Mamam que precisaram assumir o status de criação autoral com todo o peso ético e formativo que preenchem suas práticas cotidianas.

Dando seguimento à linha de avaliação da vivência coletiva, Clarissa Diniz realiza textualmente um jogo com a palavra “Fracassos” com a qual intitula seu depoimento. Os fracassos de uma política cultural, como mencionado por Maria do Carmo Nino, desdobrando-se nos fracassos de uma representatividade institucional até chegar à frustração na tímida

participação do público na dinâmica expositiva. Contudo, o processo de pesquisa estava se formando para evidenciar todas essas limitações contextuais. Começando pela definição do método curatorial, trazemos os seguintes trechos.

Para tanto, estabelecemos o recorte “Pernambuco” como ponto de partida para mostra, abordagem que não havia sido pautada pela instituição, mas escolhida pela curadoria na intenção de forjar a nitidez necessária ao problema, ao debate, e, inclusive, à participação do público. Na esteira de um importante projeto de ampliação nacional do acervo do Mamam, a escolha de um recorte pernambucano quis ir além do por vezes testemunhado recalque do “regional” para, a partir desse “terreno comum”, conseguir ativar de modo mais específico (porque próximo e, imaginava-se, menos desconhecido) a participação - e inquietação - do público. Quisemos restringir a amplitude para verticalizar a discussão e a capacidade da exposição (e seus desdobramentos) de absorver as contribuições desse público; fosse artista, estudante, historiador, colecionador, turista, e tantos outros.

(...).

Nesse sentido, às inquietações acerca da multiplicidade da história, o projeto quis responder com uma pluralidade curatorial: era preciso afirmar narrativas diversas, trazendo à tona aspectos da Coleção que haviam restado em silêncio, a exemplo do núcleo de obras de Luiz Carlos Guilherme – o qual, junto a João Câmara, foi o foco do terceiro recorte curatorial apresentado. Além de múltiplas falas – como o conjunto de exposições do projeto –, eram desejáveis, múltiplas vozes, donde a necessidade de uma curadoria que passou a envolver, fundamentalmente, o EducAtivo Mamam. Somente com essa polifonia se poderia evidenciar o lugar (e as forças instituintes) da fala, legitimidade em questão em contidãocontido.

Decerto que a participação do EducAtivo ressignificava a curadoria. Por outro lado, educadores/curadores causavam um rebuliço nas tantas vezes precipitada zona de conforto dos educativos de museus que se pacateiam ao não assumir o lugar das escolhas (mesmo às custas de fingir não haver escolha nos discursos construídos a partir das obras e do lugar da educação). Tal processo de responsabilização promovia uma inflexão no lugar do educador e da educação dos museus; afinal, se educar é lançar luz sobre as dinâmicas disciplinadoras da vida social, fazia-se também importante atentar criticamente para o caráter disciplinar da educação, aspecto que se tornava evidente quando curar e educar se tornavam equivalentes.

(...). contidãocontido possibilitou que as outras duas curadoras do projeto, Maria do Carmo Nino e eu, passássemos a frequentar semanalmente as reuniões do EducAtivo, problematizando o frequente lugar de poder tantas vezes gozado pela curadoria ao, dentre outros aspectos, partilhar – e assim dissolver – seu argumento de “especialista”. (...).

Curar coletivamente e elaborar visões da história foi, dessa forma, menos um processo democrático do que, antes, um mecanismo que visava tensionar a nós próprios, criando, através da curadoria, um dispositivo de questionamento das próprias práticas curatorial e educacional. Não à toa, este catálogo é editado pela equipe de educadores/curadores de contidãocontido, do mesmo modo como foram por essa equipe integralmente concebidos e produzidos o videodocumentário do terceiro recorte da exposição e a exposição como um todo, em cuja abertura sequer estavam presentes ambas as curadoras que sugeriram o projeto. Esforço de emancipação da educação de seu tantas vezes forçado lugar coadjuvante diante da arte ou da curadoria para o qual foi fundamental o tempo distendido do projeto.

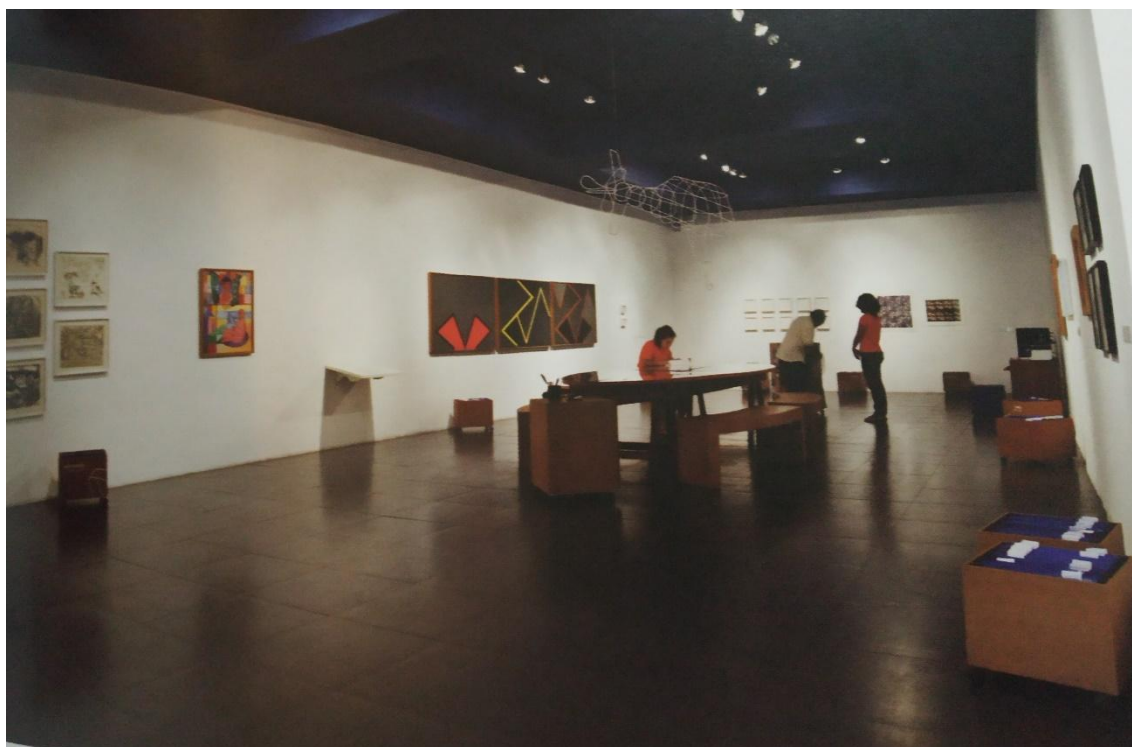
(...).

O que denota essa equivalência entre papeis? O projeto da arte expandido para o mundo (e, conseqüentemente, para a curadoria e a educação) conforme se ansiava? Outros campos buscando novas respostas para os mesmos desafios, a exemplo do grande projeto da “participação ativa do espectador”? Ou, ainda (e também), a transferência das frustrações, fracassos e “impossibilidades” desses projetos de um campo a outro: como a curadoria tentaria responder aos impasses da arte? Mais, como a educação seria convocada para responder aos impasses da curadoria? Por fim: como a instituição se torna locus para tentativa da efetivação de um projeto de vanguarda?

Voltemos, assim, aos fracassos de contidonãocontido. Talvez um deles tenha sido o da “participação do público”. Mas, para além de nos perguntarmos acerca dos motivos que não teriam possibilitado uma participação mais ativa dos estudantes, pesquisadores ou professores de arte das escolas, graduações e pós-graduações na dinâmica de pesquisa proposto pela exposição, talvez seja importante nos questionarmos acerca da origem de nossa ânsia de efetividade, ou de sucesso.

(...). A partir do “fracasso” do próprio projeto curatorial, contidonãocontido talvez tenha experimentado um modo de curar e educar que pouco afirmava ou ensinava. Afinal, criar talvez realmente não seja a tarefa do artista. (DINIZ, 2015, p. 31 – 37).

Figura 19 – “contidonãocontido” 1º Recorte



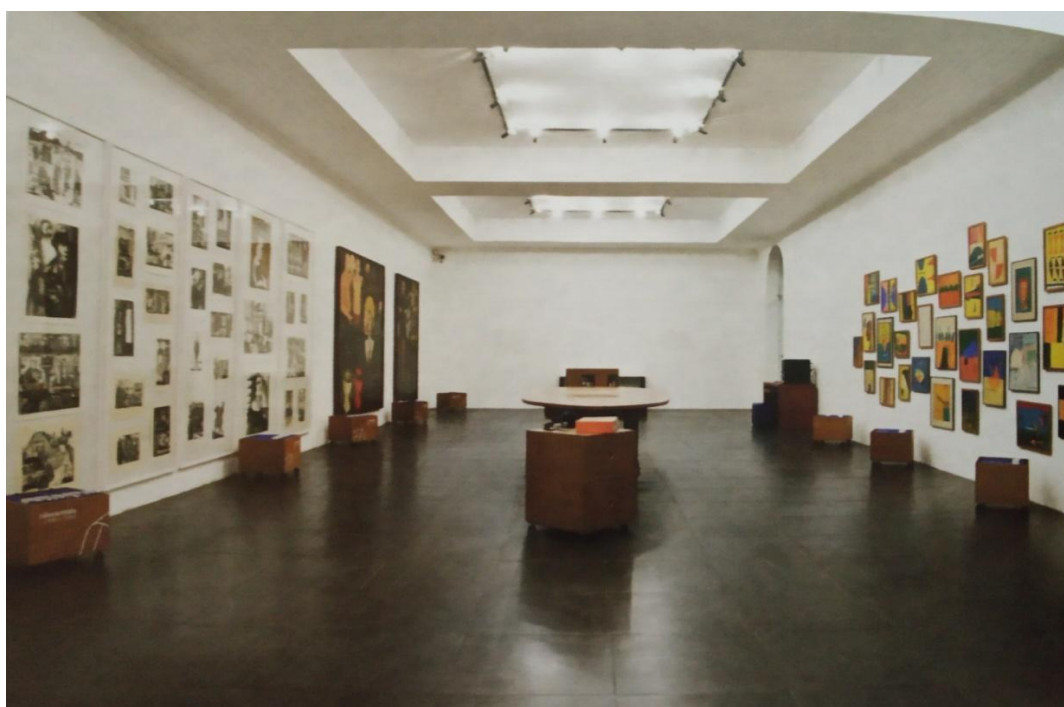
Fonte: Catálogo “contidonãocontido”, 2015, p. 79. Imagem original: Rodrigo Braga

Figura 20 – “contidonacontido” 2º Recorte



Fonte: Catálogo “contidonacontido”, 2015, p. 88. Imagem original: Rodrigo Bragas

Figura 21 – “contidonacontido” 3º Recorte



Fonte: Catálogo “contidonacontido”, 2015, p. 98. Imagem original: Rodrigo Braga

O método de realizar recortes unicamente com as obras de artistas pernambucanos foi uma escolha das curadoras externas convidadas com o intuito de evidenciar os problemas políticos-estruturais que tornam imprecisa a constituição do acervo de arte pesquisado. Como a lógica de aquisição passou a ser melhor definida nos anos 2000 (contexto em que o MAMAM aprofundava diálogo com o mercado nacional) com considerável entrada de obras de artistas de outros estados e regiões. O recorte “Pernambucano” escancarava as descontinuidades em várias décadas anteriores e até processos de doação que passam por cima de qualquer tipo de coerência institucional.

Afirmando esse pressuposto empírico, Clarissa Diniz argumenta que a coletividade curatorial engendrada com o EducAtivo Mamam se tornou necessária para dar conta de tantas narrativas internas à história do MAMAM em reverberação à multiplicidade de práticas do Mundo da Arte de Pernambuco, que pode fazer conviverem atuações que vão do amadorismo à profissionalização extremamente burocratizada, por exemplo.

Nesta presente construção de análise e identificação de características das Autorias Institucional e Autoatribuída, tornam-se profundamente relevantes as colocações em que a curadora não romantiza o compartilhamento autoral da curadoria com o corpo de educadores. Assume as ressignificações em ambas as esferas de criação expositiva: curar e educar, mas revelando o quanto elas enfrentaram o desafio de assumir processos interacionais pouco usuais.

Assim como tiveram que enfrentar certo desentendimento, digamos assim, do público em relação a uma proposta participativa que não envolvia jogos lúdicos óbvios, muito menos o incentivo às publicações de fotos em redes sociais. Tensionar, provocar e sair da zona de conforto foram estratégias que se fizeram necessárias, segundo Diniz, para percorrer os labirintos históricos e simbólicos, sem traduzir fechamentos interpretativos ao público e aos leitores do catálogo.

Em nosso interesse de pesquisa, “contidonãocontido” provoca interessante cruzamento entre Autoria Institucional e Autoria Autoatribuída não apenas como resultado de conflitos ou desigualdades, mas como essência de sua própria dinâmica.

No próximo capítulo, as Autorias Institucional e Autoatribuída terão seguimento no presente estudo, contudo, em suas formas de desvelar as vivências coletivas, normativas e colaborativas das Autorias Cooperativa e Precarizada.

5 AÇÕES E ESPAÇOS INDEPENDENTES NO FLUXO ENTRE COOPERAÇÃO E PRECARIIDADE: DESDOBRAMENTOS AUTORAIS

No capítulo anterior, foi possível problematizar situações concretas em que as interações entre sujeitos, envolvidos na idealização e na execução de exposições artísticas, resultaram em diferentes significações dadas às funções exercidas e ao cotidiano do *status* autoral. Tal exercício analítico manteve a centralidade nos jogos ambivalentes entre indivíduo e instituição artística, na Cidade do Recife, a partir das descrições e dos significados dados, pelos próprios sujeitos, aos fazeres multidisciplinares que se entrecruzam nas produções expositivas.

A partir de diferentes fontes documentais e orais (incluindo vídeos), foram especificadas características que impulsionam o funcionamento coletivo da Autoria Autoatribuída e da Autoria Institucional, sobretudo, identificando como as duas categorias se influenciam mutuamente e se sobrepõem na observação de narrativas reflexivas de profissionais da expografia, da curadoria, dos setores educativos, da gestão museológica, etc.

Daremos continuidade a esse movimento analítico ainda trazendo implicações dos dois tipos de autoria coletiva acima citados, mas focando interações que desvelam a percepção de vivência da Autoria Cooperativa e da Autoria Precarizada. Ambas são frutos de diálogos e hierarquizações em ocupações de espaços oficiais como museus e galerias (estabelecidas em um mercado mais consistente da arte local) e, também é importante dizer, em ocupações de espaços físicos que exercem normas menos rígidas ou estratificadas de circulação das obras artísticas. Para estes últimos lugares poderíamos, por exemplo, adotar o conceito de *Outsiders* (BECKER, 2008) porque eles não se estruturam em subdivisões de cargos e setores, eles podem acessar diferentes fontes de financiamento/incentivo e, apesar de serem mantidos por pessoas que reconhecem as convenções do Mundo da Arte, podem desenvolver escapes diante das normas expositivas e de fruição das artes visuais e demais linguagens que se aproximam ou distanciam de acordo com a natureza de proposta ou processos criativos.

As implicações relativas à condição de *Outsiders* – julgados como à margem das regras de legitimação institucional, mas que, comumente, estão conscientes dos questionamentos que seus desvios normativos ativam – são, muitas vezes, indicadas pelo termo “independente” no vocabulário dos próprios trabalhadores dos mundos artísticos que se relacionam no Recife, apesar das contradições que suas práticas podem fazer emergir diante das diferentes

expectativas que a ideia de “independência” pode gerar. De todo modo, “independente” é o termo que a cadeia produtiva artística adotou para profissionais e lugares que não atuam mediante vínculos empregatícios (*freelancers*) e, muito menos, como representantes oficiais de instâncias públicas ou empresariais. Não estamos aqui afirmando que a categorização do “independente” tenha surgido no Recife, mas consideramos a prevalência dessa classificação para artistas, produtores, curadores e demais trabalhadores dos setores artísticos.

Metodologicamente, mais do que um reconhecimento de uma nomenclatura usual entre os agentes sociais pesquisados e aqueles com quem já trabalhei em projetos expositivos, assumimos aqui a adoção do termo “independente” porque tanto os indivíduos quanto os espaços exercem o fluxo de oportunidades entre o institucional e as circunstâncias desviantes. Podem, dessa forma, criar/produzir sob regras institucionais ou sob condutas desviantes. Ou seja, as narrativas profissionais podem nos fazer considerar as possibilidades da atuação *Outsider*; contudo, os casos tratados não apresentam pessoas ou organizações colaborativas que se colocam e/ou são colocadas sob esse conceito de forma permanente.

Essas considerações conceituais são importantes, nesta etapa analítica, porque o trânsito que alguns atores sociais efetuam, entre distintas organizações normativas, resultam em múltiplos e contínuos jogos de interesses que irão desdobrar nosso entendimento sobre os movimentos autorais coletivos até aqui tratados.

5.1 – CORRELAÇÕES ENTRE AUTORIAS COOPERATIVA E PRECARIZADA

Uma perspectiva de mobilidade entre funções e espaços sociais, por exemplo, pode ser encontrada na narrativa e trajetória apresentadas por Gustavo Albuquerque que assume a produção de montagens expositivas no Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães (MAMAM). Tendo iniciado a graduação em Design na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) em 2001, sua entrada no MAMAM se deu pelo Setor Educativo como estagiário.

É...na verdade, eu entrei como mediador, comecei a trabalhar como mediador de exposições, como educador. E desenvolvendo trabalhos de mediação de exposição no MAMAM e, a partir daí, fui me envolvendo, também, participando do processo, vendo como era o processo de uma exposição, né? Não só a parte de mediação, fui me interessando por outras coisas. E daí comecei a me juntar com as pessoas e a fazer trabalhos que não eram só a parte educativa, não só a parte de formação. Mas, também,

essa parte de produção, de montagem e, daí, foi andando (Gustavo Albuquerque, entrevista cedida em 2019).

Este iniciar de possibilidades profissionais nos ajuda a ver como era possível passar por diferentes departamentos no MAMAM que havia alcançado o patamar de museu em 1997 (VIEIRA, 2019), após a extinção da Galeria Metropolitana de Arte que ocupava anteriormente o mesmo prédio no Bairro da Boa Vista, mantendo-se como equipamento cultural com os custos geridos pela Secretaria de Cultura da Prefeitura do Recife. Enquanto narração de trajetória, a fala de Gustavo Albuquerque dá a importância das interações, e construção da confiança nas relações, na medida em que o estagiário do Educativo começou a se “juntar com as pessoas” para se apropriar de outras especificidades técnicas e teóricas. Estas são relações cooperativas, iniciadas em uma instituição, que o fizeram ser um trabalhador versátil e que pode assumir diferentes funções entre a expografia, a identidade visual, o projeto gráfico de publicações e a montagem propriamente dita.

Pela temporalidade abordada por Gustavo Albuquerque, ele entrou no MAMAM ainda no período em que Moacir dos Anjos foi Diretor e Curador do museu (2001 a 2006), adentrando a política cultural da primeira gestão do Partido dos Trabalhadores no Recife. Em entrevista cedida ao canal do projeto “1 Curadorx, 1 Hora”, no YouTube, conduzido pelo historiador da arte e, também, curador Raphael Fonseca, Moacir dos Anjos¹¹ descreve a conjuntura e os objetivos com os quais assumiu a direção do museu que se tornaria a principal vitrine da Arte Contemporânea em Pernambuco. A necessidade de formar profissionais e equipes especializadas traz alguns sinais das interações como as que levaram Gustavo Albuquerque a conhecer outras etapas da totalidade expositiva.

Eu passei seis anos lá no MAMAM, de 2001 a 2006. (...). E foi uma experiência, uma viagem, incrível pra mim porque foi a minha grande escola de gestão e curadoria, foi o MAMAM. Porque era um museu que tinha muitas precariedades. Talvez hoje tenha ainda mais, não sei. Era tudo muito precário, né? Na Prefeitura, numa cidade como o Recife em que não havia uma compreensão do que era aquilo direito, do que era Arte Contemporânea, as demandas de um museu de Arte Contemporânea. Então, foi uma equipe muito reduzida embora muito empolgada. Muita improvisação, muita gente cruzando e indo para essa área, fazendo tudo ao mesmo tempo. (Moacir dos Anjos, entrevista no canal do YouTube “1 Curadorx, 1 Hora”, em 21/04/2021, acesso em 19/05/2022).

¹¹ Entrevista publicada em [youtube.com/watch?v=oy4wJOY7Mgw](https://www.youtube.com/watch?v=oy4wJOY7Mgw), em 21/04/2021, acesso em 19/05/2022.

A percepção de precariedade é introduzida pela inconsistência de uma política cultural que, naquele momento, estava começando a se voltar para práticas formativas de profissionais enquanto precisava de estratégias para educação do público também. Retomando a historiografia do fazer expositivo no Recife, tratada no capítulo “Práticas Coletivas e Pesquisa Social Qualitativa”, podemos recordar o quanto as instâncias expositivas passaram pelas mãos dos próprios artistas em suas formulações coletivas e colaborativas e como, também, expandiram suas experimentações para a performance e para os territórios urbanos sem vivenciarem uma política cultural e museológica que se mantivesse por muitos anos. Assim, o início do século XXI é apresentado, na narrativa de um consagrado curador, com uma densa carga de precariedade simbólica e de infraestrutura ao lado da disposição de alguns agentes em buscar as soluções desejadas.

No Recife, naquele momento, existia muito pouca informação visual sobre o que a Arte Brasileira estava produzindo naquele momento. Ninguém tinha visto obra de Cildo Meireles no Recife naquele momento, sabe? Ou de um Nelson Leirner, naquele momento. Falando em dois nomes bem distantes e bem importantes. Então, uma das linhas mestras foi fazer essas exposições formadoras. Por outro lado, foi tomada a decisão também que, desde o começo, a maior parte dessas exposições que a gente iria fazer lá, com artistas de fora ou artistas locais, seriam produções do próprio MAMAM. A gente não iria mais simplesmente receber exposições e “entrar no circuito” **[faz gesto de aspas com as mãos]** no circuito da Lei Rouanet e tal. A gente iria alimentar esse circuito sim, mas a partir de lá, tomando a iniciativa. (...). Então, as exposições, certamente a maior parte delas, era com curadoria do MAMAM, se não minha, de alguém convidado pra fazer isso. Produção nossa e, aí, a gente formava também a produção, o produtor. Projeto educativo nosso, textos nossos, catálogo. (...). Eu achava muito importante e acho, até hoje, fundamental que através da própria atividade do museu, ele se forme, ele se constitua, e a gente formar uma mão-de-obra capacitada na área de curadoria, de educação, de produção, de montagem, mínima, que permita o museu caminhar com as próprias pernas. (Moacir dos Anjos, entrevista no canal do YouTube “1 Curadorx, 1 Hora”, em 21/04/2021, acesso em 19/05/2022).

Dentro da agenda conceitual e estética escolhida pelo Diretor/Curador, o museu pôde defender cooperações entre trabalhadores para o amadurecimento de sua própria programação e passando a exigir a compreensão política para os investimentos demandados pelas próprias obras que constituíam os projetos expositivos.

A dinâmica interacional e dialógica, a qual Gustavo se referiu com naturalidade, é mencionada, também, por Raiza Cavalcanti quando narra sua entrada no MAMAM como voluntária no setor de comunicação do museu que, a partir de 2007, passou a ser gerido por Cristiana Tejo. Recém-formada em jornalismo, Raiza Cavalcanti buscou trabalhar no MAMAM para ter maior acesso a uma formação teórica em Arte Contemporânea após seu

Trabalho de Conclusão de Curso, na Universidade Católica de Pernambuco. O Museu, especificamente, não tinha uma assessoria de imprensa particular porque este era um serviço oferecido pela Prefeitura do Recife, mas isto não impediu que a profissional voluntária organizasse releases e entrevistas coletivas na instituição. A oportunidade de aproximação com o Mundo da Arte recifense, então, surge na situação em que a jovem jornalista e graduanda em Ciências Sociais (UFPE) tem uma rápida conversa com a então diretora e curadora do museu.

E eu falei com Cristiana Tejo. Na época, eu acho que Adriana Dória falou dela pra mim, mencionou o nome de Cristiana Tejo, e eu simplesmente fui no MAMAM, marquei uma reunião com ela e pedi para ser voluntária no museu, pedi para trabalhar lá. **[Entrevistada usa expressão facial que revela a simplicidade das relações com pessoas já inseridas no circuito]**. Foi bem assim, eu pedi para trabalhar lá. E ela: “ah, mas é que a gente não tem é...”, explicou que como o museu depende da Prefeitura e que a Prefeitura tem um núcleo de assessoria de imprensa que responde por todos os equipamentos da Prefeitura, mas, se eu quisesse, eu poderia ficar lá como assessora direta do museu, mas não ia (sic) poder me pagar. E eu “ok, topo”, e fiquei. Isso foi em 2007. E acho que foi no meio do ano de 2007 e foi quando eu decidi, também, retomar o curso de Ciências Sociais que eu sabia que eu precisava. Eu sabia que eu precisava de mais ferramentas pra entender, e foi assim. Foi desse jeito que, quando eu vi, eu tava (sic) trabalhando, tava como voluntária lá. (Raiza Cavalcanti, entrevista cedida em 2018).

Em uma ação objetivada, procurando aprofundar seus estudos em teoria da arte, Raiza Cavalcanti adentrou uma estrutura que, apesar de ser ligada à gestão pública, abria oportunidade de participação e profunda interação com a mesma fluidez encontrada por Gustavo Albuquerque que há anos é terceirizado no quadro de funcionários do museu. Essa é uma condição de contrato que o permite, também, ser “*freelancer*” (em suas palavras), ou independente, e tecer interação produtiva com outras pessoas e espaços com a mesma dinâmica. Ao observarmos todas as funções que o entrevistado confere à sua atuação, tona-se possível entender como ele colabora e participa de uma Autoria Cooperativa principalmente por entender as demandas de diferentes etapas.

Desenvolvo desde o início de projetos expositivos, né? Da elaboração do conceito do projeto até o desenvolvimento das etapas necessárias, desenvolvendo a parte de design e de produção, também, e de montagem. Na verdade, eu circulo em todas as áreas. Tanto do início até o encerramento do processo. É...elaboração de projeto, desenvolvimento e execução. Acho que é meio isso. Tanto da parte de design, identidade visual, de design como expografia, design como sinalização e produção da parte mais de logística, parte mais pesada também. (Gustavo Albuquerque, entrevista cedida em 2019).

Em termos Cooperativos, seu trabalho como designer expositivo o fez entender os custos dos projetos, suas dinâmicas de montagem e a logística necessária para as obras e para os profissionais envolvidos. Estas são etapas que precisam dialogar, ou cooperar, com a dimensão plástica e curatorial de uma exposição. Assim, entendemos Gustavo como um profissional que assume duas frentes: a conceitual, para o diálogo com artistas e curadores, e a técnica funcional para a orientação e engajamento de montadores, por exemplo.

Seu fluxo de interações na cadeia produtiva o coloca em distintas realidades de idealização e de efetuação expositivas, atuando como observador de diversos objetivos que justificam a necessidade de expor mas que, também, revela as imposições do acesso aos recursos para que ações sejam ativadas.

A partir do momento em que você está em casa e desenha, faz uma série de dez desenhos, você já tem uma exposição. Não que ela exista fisicamente, mas aquilo...pode se transformar em uma exposição. Ela nasce a partir da necessidade de criação. Se você criou qualquer coisa, aquilo já pode ser um produto final. Eu acho que isso de uma forma mais “poética” [**gesto de aspas com as mãos**]. Mas, como ela nasce no sentido físico da coisa? É só ter dinheiro [risos]. (Gustavo Albuquerque, entrevista cedida em 2019).

Iniciando sob um ponto de vista artístico onde a produção e o pensamento estético demandam a vivência social da exposição por meio do contato com o público, defende que a exposição pode nascer de uma “necessidade de criação” e define essa primeira explicação como “mais poética”, o que abarca, também, o sentido de romantização das finalidades da relação do artista com a arena pública em torno das obras. Contudo, a diversidade de propostas está, em sua percepção, atrelada aos recursos financeiros que podem ser acessados por uns e, dificilmente, por outros.

Porque, velho (sic), se você tiver dinheiro e quiser fazer uma exposição, você faz e pronto. Eu vou dar as respostas de umas coisas que eu acho...meio assim [**gesto de apontar um alvo, como quem vai direto ao ponto**]. Pode ser que queime meu filme, mas...qualquer coisa [**olha para a pesquisadora como quem cobra cuidado com o uso do conteúdo**]. (...). Eu vou dar um exemplo que, em Recife, você tem algumas situações de pessoas que se consideram artistas porque produzem alguma coisa, que elas consideram como arte. Pode ser que seja, pode ser que não seja, não sou eu que julgo, o mercado é que julga isso também. Mas, para alguns artistas, você sendo de uma família bem abençoada [**forma irônica de se referir a uma família rica**], você pode iniciar uma carreira artística e criar a sua exposição. Porque você é uma pessoa abençoada e se considera artista [**expressão facial irônica**]. (Gustavo Albuquerque, entrevista cedida em 2019).

Este é um aspecto que, para o entrevistado, acrescenta muita solidez às vivências coletivas de criação e Autoria Cooperativa por considerar as implicações práticas e materiais e deixar transparecer toda a objetividade das relações e das etapas burocráticas ao ser taxativo: “é só ter dinheiro”. Especifica que se o artista, por exemplo, tenha recursos financeiros próprios ou de qualquer outra ordem, todas as soluções podem ser tomadas. E, muitas das vezes, os investimentos próprios (particulares) fazem com que pessoas ricas se considerem e se apresentem socialmente como artistas.

Um outro princípio de idealização expositiva, e que tem seu *start* também a partir dos recursos financeiros, é a cadeia produtiva que se movimenta a partir de um museu ligado à administração pública. Em seu encadeamento de etapas, Gustavo Albuquerque relaciona os aspectos Cooperativos com os Precários de forma mais consistente tanto na burocracia hierarquizada, quanto nas interações interpessoais.

Como acontece? É...então, na verdade, isso é uma questão complicada porque a gente, na verdade, não entende muito bem a política cultural brasileira, né? A política de cultura brasileira é uma coisa ainda muito desleixada e desorganizada. Mas, deveria nascer, talvez, a partir da necessidade da população, da necessidade do povo de consumir cultura. (...). De uma visão da política cultural vigente na questão de quem está gerenciando esse sistema, onde ela vai, da forma dela, enxergar necessidades da população, do povo, e vai gerenciar uma programação cultural e que, dentro dessa programação, estão exposições. Eu acho que está tudo atrelado. Na teoria, tudo é uma rede, não é? Deveria funcionar como uma rede, não sei se funciona. (Gustavo Albuquerque, entrevista cedida em 2019).

O argumento institucional e político descrito por Moacir dos Anjos, em entrevista ao projeto “1 Curadorx, 1 Hora” no YouTube, reverbera na vivência e percepção de Gustavo Albuquerque como designer expositivo, produtor, coordenador de montagem no MAMAM. Obviamente, o princípio da política cultural para as artes visuais, no Recife, vai muito além das propostas do antigo Diretor/Curador do equipamento e se coloca como uma herança de gestões municipais que implementaram Lei de Incentivo à Cultura, um Plano Municipal de Cultura, a eleição de conselheiros/representantes de cada linguagem artística e patrimonial, incluindo os investimentos em arte obrigatoriamente na votação da Lei Orçamentária Anual.

Contudo, a responsabilidade da estrutura política traz os empecilhos de suas inconstâncias e descontinuidades entre as esferas municipal, estadual e federal, tornando-se uma representação “teórica” que não se concretiza no cotidiano de diferentes gerações de trabalhadores(as). E, caso ela se torne insipiente para os equipamentos culturais públicos,

apresenta, também, uma série de normatizações para os trabalhadores “independentes” por meio de editais que apresentam resoluções com objetivos sociais a serem atingidos pela arte e demais manifestações que buscam o aporte financeiro público. Então, esta perspectiva sobre uma demanda social ou “do povo”, nas palavras de Gustavo, vem do estabelecimento, mesmo que problemático, de diretrizes públicas para o fazer artístico.

Então, as exposições, elas, teoricamente, dentro da gestão pública, da gestão cultural, elas nascem a partir das pessoas que gerenciam a cultura no Estado, as secretarias, os órgãos que gerenciam a cultura. Eles têm, por prática, um conselho cultural, um conselho de cultura, de políticas culturais, onde discutem as necessidades e as prioridades, as programações dos equipamentos. E, a partir daí, se criam possibilidades de ocupação dos equipamentos, né? Tanto ocupações propostas pelo próprio conselho, pelas pessoas que gerenciam os equipamentos, pelas pessoas que gerenciam as secretarias, ou propostas por parcerias externas: outras prefeituras, outros governos, outros órgãos institucionais privados e públicos que, a partir daí, dialogam e encontram conteúdos que se assemelham às necessidades dos equipamentos e do público local. Mas, se for pra dizer que não tem dinheiro e que quem chegar com dinheiro é que faz exposição...é o que acontece aqui, mas...tudo bem, eu não vou falar isso **[risos]** (Gustavo Albuquerque, entrevista cedida em 2019).

Aqui, a Autoria Institucional se expande para além dos diretores ou chefes coordenadores de um determinado museu e pode ser identificada em regras e conceitos de gestões políticas que são defendidos como interesses coletivos e que atingem modos de criação de obras e de ações expositivas em suas visualidades e usos arquitetônicos e urbanos.

Distintas realidades conhecidas por um único ator social o fazem tecer uma separação didática para o entendimento de tantas fases que, no cotidiano, se correspondem intensamente. Após formular reconhecimento do papel do dinheiro nas possibilidades de criação, Gustavo descreve um contexto ideal de interações na produção efetiva de planos e montagens expositivas.

Acho que o primeiro contato...lógico, o primeiro é a produção artística, a produção do artista. Daí se cria essa necessidade de pessoas terem acesso a essa produção. Isso pode...ou o próprio artista conceber esse conceito, mas o ideal seria você ter uma pessoa que é a figura do curador que idealiza esse conceito junto com o artista; desenvolve a ideia intelectual, conceitual da exposição a partir dos trabalhos. Aí, você começa a ter, dentro dessa cadeia, começa a ter as pessoas da produção que são as pessoas responsáveis por organizar toda essa ideia e viabilizar essa execução. Aí, vão entrar questões de patrocinadores, caso você não esteja contemplado em algum incentivo público; você entra com os patrocinadores. Nessa parte, os produtores, a partir desse conceito que eles criaram e de tentar viabilizar essa execução, eles vão ver todas as necessidades do projeto que, aí, vai desde transporte, seguro, alimentação, montagem, é...assessor de imprensa, educativo. (Gustavo Albuquerque, entrevista cedida em 2019).

As relações entre profissionais vão tecendo encaminhamentos interdependentes e se torna possível acessar a Autoria Cooperativa em diálogos criativos. Enriquece o projeto expositivo que os artistas possam conversar com um ou mais curadores sobre a abordagem estética, espacial e discursiva da reunião de obras que se apresentará. Os produtores são os agentes que, compreendendo a argumentação curatorial, transpõem para a linguagem técnica de um projeto as relações entre todas as demandas artísticas e técnicas de modo a comprovar o caráter exequível de determinada proposta. A Autoria Cooperativa, portanto, depende da compreensão que os vários agentes têm da própria função e das demais. Independente do conceito que uma pessoa da cadeia produtiva ou que o senso comum tenha sobre o que é a obra ou qual a autoria individual que prevalece no fato expositivo, o artista e o curador dependem que outros atores compartilhem suas perspectivas poéticas, pictóricas, imagéticas, documentais, ficcionais, filosóficas, abstratas, figurativas, narrativas, etc.

É uma lista bem grande, vamos tentar ir por partes, né? Nesse primeiro momento da criação do conceito, você tem o curador e o artista. Aí, você vai passar para a parte de produção que são as pessoas, produção executiva, que vão elaborar esse projeto, que vai amarrar esse projeto, que vai viabilizar esse projeto. Aí, você vai partir para a parte de execução onde você vai ter o primeiro contato com a parte de design, design de montagem, educativo – as pessoas que vão elaborar a parte de mediação – é...a parte de assessoria de imprensa que vai ser responsável pela divulgação. A parte de transporte que vai ser responsável pela logística do projeto. Todas as áreas afins dessa parte de produção que vão poder viabilizar dependendo do que vai ser executado; porque, aí, você entra com marcenaria, pintura, eletricista, técnico de vídeo, de som – depende do que você vai utilizar –, iluminador, é...nossa lista é bem grande. Eu acho que, a grosso modo, é isso. Você vai passar por isso aqui para fazer os contatos, pra resolver tudo. Então, a partir dessa primeira conversa...desse primeiro pensamento de artista/curador/produção, você vai entrar na parte da execução da exposição em si que é esse diálogo do curador, do artista e do designer responsável pela expografia [**gestos com os dedos como se fossem indivíduos que interagem**] que vão tentar criar um diálogo do espaço expositivo com o trabalho artístico, né? E, a partir daí, vão os outros profissionais executar esse projeto e dar continuidade a essa ideia pra ela rodar o mundo...se tiver verba. (Gustavo Albuquerque, entrevista cedida em 2019).

Os agentes que fazem parte do “*primeiro pensamento*” – artista, curador e produção –, como desenvolvido na fala acima, foram colocados no espectro das Atividades Nucleares, voltando a recorrer ao esquema de divisão do trabalho proposto por Becker (2010), entendendo por “produção” um guarda-chuva onde podem se abrigar a expografia e o plano educativo, por exemplo, a depender das exigências de sociabilização da arte. Mesmo a partir da idealização (descrição das melhores condições) da distribuição de funções em que montadores (marcenaria, pintura, eletricista, técnico de vídeo, de som, iluminador) e assessores de imprensa sejam

compreendidos como Atividades de Apoio, esses trabalhadores ativam relações cooperativas ao dominarem, por exemplo, os valores simbólicos e patrimoniais de obras transportadas e montadas ou o ineditismo de algumas propostas artísticas e demais fatores elencados pelas Atividades Nucleares na defesa político-cultural da mise-en-scène de fruição em sua totalidade.

Tornar-se um trabalhador versátil em uma cadeia produtiva, assumindo mais de uma função e obtendo oportunidades entre o institucional e o independente, nem sempre se dá pelas dinâmicas coletivas da Autoria Cooperativa. Algumas vivências podem exigir essa polivalência a partir de uma conjunção de quase sucateamento. Sob essa problematização, Raiza Cavalcanti relata o período em que esteve na Direção do MAMAM no Pátio, espaço localizado no Pátio de São Pedro no Bairro de Santo Antônio, ligado ao MAMAM da Rua da Aurora no Bairro da Boa Vista, e idealizado para a experimentação em linguagens da arte contemporânea como performance, vídeos, instalações, seminários e demais eventos de maior aproximação com o público, artistas, educadores e curadores em formação.

E, por algum tempo, eu tentei criar ali, no MAMAM no Pátio, uma espécie de dinâmica de pesquisa, de leitura, de reflexão sobre arte com as educadoras do MAMAM no Pátio. (...). Mas, era muito difícil, assim, o contexto no MAMAM no Pátio estava crítico, né? E os dois anos depois disso, simplesmente, o museu **[no Pátio de São Pedro]** fechou as portas e deixou de existir. (...). Então, eu já entrei no MAMAM no Pátio em processo bem difícil, tá? De faltar material, de faltar o básico do básico. Da gente mesmo ter que varrer o museu. Várias vezes, a gente teve que varrer, eu e as meninas **[estagiárias]**, porque a gente entrava e, às vezes, o pessoal da limpeza não podia vir porque tava (sic) lá no outro MAMAM e só tinha uma equipe para as duas unidades. Então, já foi bem pesado, assim, o contexto. Então, eu sinto que eu não consegui fazer muita coisa. (Raiza Cavalcanti, entrevista cedida em 2018).

Entre os anos de 2012 e 2013, quando Raiza esteve à frente do MAMAM no Pátio, pude acompanhar parte de seu cotidiano e das ações de estudo e pesquisa que foram iniciadas. Além de, às vezes, precisar varrer o térreo da casa destinada às atividades, Raiza, enquanto gerente, precisou desenvolver uma possibilidade de formação para estagiários do setor educativo. Da mesma forma, usufruiu de sua formação em jornalismo para redigir releasers porque a assessoria de imprensa oficial da Prefeitura do Recife estava sempre indisponível. Assim como trabalhou na montagem e desmontagem das instalações e cenografias de performances artísticas. O que podemos entender é que tal acumulação de papéis não era resultado de relações cooperativas, mas da incompreensão por parte da administração pública diante dos objetivos formativos do equipamento artístico em questão.

Em termos funcionais, qualquer outra função acumulada prejudicava o trabalho coletivo – entre a gerente, suas estagiárias e os artistas proponentes – destinado a solidificar a produção de pesquisas, curadorias e formação do público. Como estas atividades nucleares eram postas em prática mesmo em conjuntura tão fragilizada, a interação coletiva se dava em Autoria Precarizada. Uma autoria posta em situação precária por acabar sendo inconclusiva, por sofrer com impedimentos técnicos como a falta de acesso à internet ou, até mesmo, pelo desconforto de não contar com climatização adequada.

A gente fez umas atividades muito pontuais, com algumas exposições que os artistas, também, se reuniram e quiseram fazer. Tipo aquela de Gentil Porto **[Filho]** que ele instigou muito com os educadores, a gente fez fanzine, a gente fez um bando de coisa. Mas, fora essas situações em que os artistas também se envolviam e fazia todo mundo junto, era difícilimo. Não tinha material, faltava dinheiro, era bem complicado (Raíza Cavalcanti, entrevista em 2018).

Particularmente, tive a chance de participar, como pesquisadora ainda no Mestrado em Sociologia, do grupo de estudos que desenvolveu o fanzine ligado ao projeto “Housing” que Gentil Porto Filho, artista e professor do curso de Design da UFPE, desenvolveu como residência artística no MAMAM do Pátio em 2012. O referido trabalho se torna pertinente à esta análise por ter configurado um atravessamento entre a Autoria Precarizada (fruto da gestão pública) e a Autoria Cooperativa entre a diretoria do espaço artístico, sua equipe de educadores, o artista idealizador, seu grupo de pesquisa da universidade, os artistas convidados e alguns profissionais externos ao mundo artístico.

Enquanto ocupação vivencial, “Housing” foi uma relação direta entre instalação cenográfica, direção teatral, performance e dança que teve como estopim uma investigação que Gentil Porto Filho compartilhou inicialmente com os integrantes do “I! – Laboratório de Inteligência Artística” e que, a partir da parceria de realização, incluiu os educadores do equipamento no Pátio de São Pedro. Todo o estudo focou a teorização sobre o mútuo processo de gênese entre Criação e Destruição, ações que a racionalidade apresenta como opostas e que, filosoficamente, transformam-se em movimentos contínuos. Podemos nos aproximar melhor desta engrenagem conceitual da residência artística por meio do trecho abaixo retirado do texto de autoria de Gentil Porto Filho no fanzine “Housing”:

Habitar é criar e destruir lugares. Toda casa, barragem ou terreiro um dia já foi floresta, riacho ou formigueiro. Porém, de um ponto de vista cosmológico, sabemos

que nada se cria nem se destrói – tudo se transforma. Sendo assim, criação e destruição representariam apenas ideias morais relativas aos efeitos de certas transformações. A criação corresponderia a uma transformação moralmente positiva, enquanto a destruição significaria o seu contrário. Deus cria, o diabo destrói. (FILHO, Gentil P. Fanzine “Housing”, p. 01).

Adotando, entre as leituras, autores como Rimbaud e Viktor Chklovsky com tratos sobre o “desregramento dos sentidos” e a “arte como procedimento”, o grupo de estudos que contava com dez pessoas, passou a pensar o fanzine como uma ferramenta de diálogo com as encenações performáticas previstas. Dessa forma, todos poderiam escolher entre produzir um desenho, uma colagem, uma intervenção textual, uma poesia, um texto ficcional, um relato ou qualquer outra produção gráfica dentro do limite orçamentário definido pela direção do MAMAM da Rua da Aurora.

Figura 22 – Capa fanzine Housing



Fonte: acervo pessoal

Figura 23 – Ilustração Lucas Aquino fanzine Housing



Fonte: Fanzine Housing, págs. 08 e 09. Acervo pessoal.

Figura 24 – Poema e Ilustração fanzine Housing



Fonte: Fanzine Housing, pag. 10 e 11. Acervo Pessoal.

Em seu caráter de acontecimento, a residência/exposição incluiu o Fanzine “Housing” como uma peça do todo artístico e não, simplesmente, um registro da execução. Uma peça gráfica que trazia exercícios visuais e poéticos do artista proponente, da gerente do MAMAM no Pátio, dos estagiários educadores, de estudantes da UFPE e de uma pesquisadora do Mestrado em Sociologia (PPGS/UFPE) convidada. Nessa primeira dinâmica, a Autoria Cooperativa foi possível porque os participantes, que não receberam cachês para este trabalho específico, exerceram o desejo de colaboração e, também, porque Gentil Porto Filho incentivou a livre participação de todos e todas, agregando as possibilidades autorais. Estas últimas estendidas, também, à diagramação de Renata Paes e à colaboração de Ayodê França com o desenho “Multifacetada”.

Efetivamente no MAMAM no Pátio, “Housing” se dividiu em duas noites de performances com a participação de quatro artistas – Cláudio Lacerda, Joelson Gomes, Vavá Paulino e Marcelo Coutinho –, convidados a atuarem em um cenário composto por um telão (onde eram projetadas imagens de uma sala com móveis destruídos na primeira etapa e de uma ruína arquitetônica submersa em ambiente oceânico na segunda), uma fina plataforma de gesso, uma cadeira e uma mesa de apoio com um abajur acesso. Em cada noite de apresentação, uma dupla de artistas performou na estrutura de gesso que era destruída com o trabalho corporal. Enquanto um artista dominava o centro da ação, o outro se posicionava passivamente sentado na cadeira. Em seguida, havia uma troca de papeis e o segundo artista/ator reformulava a disposição física dos “escombros” de gesso.

Figura 25 – Housing noite 1



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZiXt1RdLX4U>, visitado em 02/06/2022.

Figura 26 – Housing noite 2



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=ZiXt1RdLX4U>, visitado em 02/06/2022.

Toda a disposição de elementos na sala, após o fim da dramaturgia cênica, se mantinha intocada para a contínua visitação do público, incluindo a projeção. Para os eventos em cada noite de abertura, Gentil Porto Filho trabalhou como um diretor de teatro que roteirizou uma sequência de acontecimentos que se efetivaram com livre a o poética/corporal/arquitet nica dos artistas. Tratando-se, portanto, de Múltiplas Autorias (GROYS, 2015) ef meras e, ao mesmo tempo, perenes que os visitantes podiam unir aos significados do texto, de autoria de Gentil Porto, adesivado em uma das paredes da sala expositiva.

Com o parco investimento de impressão dos fanzines, o museu não criou entraves burocráticos para as participações que se expandiam ao sabor dos interesses próprios   investigação estética da residência artística.

Apesar das dificuldades cotidianas de gestão brevemente listadas por Raíza Cavalcanti, a funcionalidade prevista   locação no Pátio de São Pedro permitia a união de fatores autorais cooperativos relativos à “Housing”. Tal diferença em relação ao prédio oficial do MAMAM se evidencia, por exemplo, na forma de Gustavo Albuquerque significar a autoria da a o expositiva.

Hum...essa pergunta   tão complicada. Autoria em que sentido? O que seria essa autoria? No sentido artístico? Autoria...qualquer coisa que você faz tem sua autoria. Mas, que autoria é essa? É uma autoria de tipo de interferência na obra? É...quando você executa um projeto, a partir desse projeto esse mesmo trabalho [artístico] vai ser exposto em lugares diferentes com projetos diferentes. Isso vai viabilizar leituras diferentes para o projeto. Mas eu não gosto de chamar isso de autoria não. Eu acho que o trabalho [artístico] é uma coisa que você realmente... influencia a leitura do trabalho, n ? A forma como ele está exposto, a forma como ele vai ser visto, de formas diferentes, você vai criar novas leituras pra aquilo. Mas, eu acho que...sinceramente, eu não saberia responder a essa pergunta. Mas, se tem que responder sim ou não, eu colocaria que não. Eu digo que não no sentido de criar outro trabalho artístico. (...). Existe uma autoria. Qualquer coisa que você faz, você tem a autoria daquilo. Mas eu estou dizendo que “não” no sentido de não alterar. Você pode alterar a visão e a leitura, mas não vai alterar a obra ou a autoria da obra (Gustavo Albuquerque, entrevista cedida em 2019).

Claramente, Gustavo não compreende a ideia expositiva como um trabalho, t b m, artístico que dialoga com o grupo de obras curadas ou, pelo menos, o entrevistado não assume publicamente esta partilha de autorias. Ao questionar o que seria a autoria no sentido artístico, o designer pressupõe que quem trabalha na exposição não se coloca em disputa autoral com o artista e que, na arena social aberta pela exposição, a obra mant m sua capacidade de diálogo com o público. Segue o raciocínio, por sua vez, levando em conta as possibilidades de leitura

da obra já que a exposição requer diferentes profissionais e a distribuição das obras vai sendo modificada ao longo das itinerâncias, mas mantém a assertiva de que a criação que prevalece é a do artista. Ou seja, sua função de designer expositivo ou gráfico não o faz, necessariamente, significar a si próprio como um autor e a exposição como obra em sua totalidade, diferente do que posicionou a **Entrevistada 01** (ver Capítulo “Trânsitos entre Autorias Institucionais e Autoatribuídas).

A resposta, elaborada no momento da entrevista, apresenta um “lugar” posicionado no mercado de produção expositiva no Recife e não, necessariamente, uma explicação objetiva de uma possível prática.

Diretamente no tipo de vivência relatada, torna-se possível perceber quando outras pessoas envolvidas em um projeto, incluindo o artista, descobrem nova potência autoral das obras a partir do plano expográfico e da montagem física das obras no espaço preparado para recebe-las com, por exemplo, espaçamentos entre molduras e monitores, cores específicas nas paredes, inserção de elementos gráficos na sinalização, etc. Esse é o caso, por exemplo, das interações de produção da exposição “Fluxo Fantasia”, com um apanhado de desenhos, fotografias e dois vídeos artísticos do artista Guilherme Patriota, realizada na Torre Malakoff (equipamento cultural ligado ao Estado de Pernambuco no Bairro do Recife) em 2022.

Tal exposição entra em nosso escopo, a partir da fala de Gustavo Albuquerque, porque nosso interlocutor assinou a expografia junto a Mariana Melo (também recifense, formada em Artes Visuais na UFPE). Meu acompanhamento de perto se deu porque fui a coordenadora de produção e, também, fui curadora ao lado de Renata Pimentel.

Naquela configuração, as negociações interacionais são de Autoria Cooperativa em uma dinâmica de execução “Independente” porque o projeto contou com recursos que o Fundo de Incentivo à Cultura de Pernambuco (Funcultura – Fundarpe, Secult, Governo de Pernambuco) destina a produtores locais, mediante edital de livre concorrência pública, e não por iniciativa da gerência e da equipe de uma instituição.

Enquanto artista, Guilherme Patriota forneceu às curadoras a narrativa de sua iniciação nas artes, seus percursos de vida, suas preferências técnicas e temáticas entre outros detalhes subjetivos e laborais. Como curadoras, nós tivemos total liberdade para selecionar 40 desenhos de diferentes dimensões e 75 fotografias (20X20 cm), os dois videoarte foram editados pelo artista exclusivamente para a mostra e foram muito influenciados pelos diálogos críticos acerca das várias faces temáticas identificadas.

Após a escolha das obras, a curadoria intensificou a troca de objetivos e argumentos com os dois expografistas chamados para o projeto. Nesse procedimento, os conhecimentos técnicos acerca da visualidade espacial apresentados por Gustavo e Mariana foram reconhecidos pelas curadoras e pelo artista. Em reuniões para apresentação da pesquisa das curadoras, uma partilha criativa pautada, sobretudo, na confiança foi estabelecida.

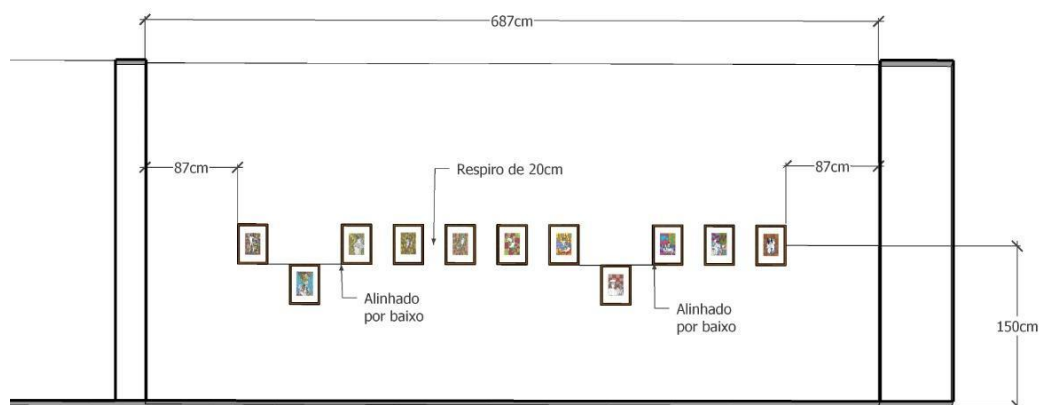
Naquelas situações, o conhecimento que os dois expografistas tinham das dimensões e formas de ocupação das quatro salas expositivas, após várias montagens, foi fundamental para que trabalhos de tamanhos e formatos tão diferentes ganhassem as paredes de forma equilibrada e, ao mesmo tempo, sem apelar para uniformidades que poderiam se tornar enfadonhas.

Como alternativa para dar maior evidência ao traço do artista, os expografistas sugeriram que desenhos fossem produzidos para a sinalização adesivada nas paredes, entre outras iniciativas para a visualidade da totalidade do espaço expositivo que foram empregadas pelos dois designers expográficos em suas autorias.

Figura 27 – desenho expográfico Fluxo Fantasia 1



Figura 28 – Desenho expográfico Fluxo Fantasia 2



Fonte: Acervo pessoal.

Nos planos expográficos apresentados acima, Gustavo e Mariana compuseram uma interação entre desenhos de anos distintos – os três primeiros da parede azul na Figura 26 – com os desenhos da série intitulada “Os descamisados ou releituras indecentes de uma história da arte mal contada”. Todos os trabalhos fazem referência à história da arte, contudo tecem manobras ficcionais e irônicas com a perspectiva cronológica do historicismo tradicional. Assim, a quebra de alinhamento das molduras se alia ao tema e faz a série de desenhos ser uma única “peça” instalada, após os embates entre molduras de dimensões diferentes na sala 01 (ver Figura 28).

Figura 29 – Sala 01 Torre Malakoff, Fluxo Fantasia



Fonte: Acervo pessoal, Foto: Eric Gomes

Na imagem acima é possível visualizar que a criação do plano expositivo se coloca em Autoria Cooperativa com a curadoria e as expectativas do artista por adotarem movimentos entre formatos, entre agrupamentos de cores ou o preto e branco (sobressaindo do amarelo na parede que dialoga com a paleta de cores das obras na parede oposta).

Dando espontaneidade às interligações entre diferentes técnicas que o argumento curatorial ensejou, as salas 02 e 04 foram habitadas pelas fotografias e por monitores para exibição dos vídeos (ver Figura 29). Sendo destacada a uniformidade de tamanhos entre as fotografias (todas medindo 20X20 cm), os designers expográficos criaram espaçamentos entre elas brincando com a ideia do pixel que emerge na imagem ampliada.

Figura 30 – Sala fotografias – Fluxo Fantasia



Fonte: Acervo pessoal. Foto: Eric Gomes

A fragmentação de situações urbanas, capturadas no desenvolvimento da série fotográfica intitulada “Recife Mobbille”, ganhou uma menção alegórica na distribuição matemática que as imagens tiveram nas duas salas que não são contínuas, mas intercaladas com as galerias que apresentavam os desenhos. Esse detalhamento faz com que, marcadamente, a sensibilidade artística dos dois expografistas se sobressaia no todo expositivos a partir de em um plano de montagem que foi inspirado pelas obras, mas que só poderia ser desenvolvido por Mariana Melo e Gustavo Albuquerque. Este último também contribuiu com a tomada de decisão de incluir um segundo texto expositivo além do principal assinado pelas duas curadoras. Portanto, em uma exposição tão visual, a expografia assumiu o lugar de Atividade Nuclear e de protagonismo ao lado da curadoria e das obras.

Em uma rede de produção “independente”, no Recife, a Autoria Cooperativa, no caso abordado, dar-se porque todos os trabalhadores envolvidos reconhecem a importância de não interferirem de forma hierárquica ou autoritária nos demais territórios de criação técnica, sendo necessário entender que a própria obra e a curadoria carregam características técnicas também. Nesse sentido, a partir de orçamento previamente negociado com todos os agentes, um profissional procura otimizar o trabalho dos outros tendo em vista a qualidade a ser alcançada e o cronograma a ser seguido.

Respeitando as particularidades de cada proposta expositiva e a natureza de cada situação interacional, o posicionamento argumentativo de Gustavo Albuquerque, acerca da superioridade autoral do artista e sua obra, desvela o significativo papel de uma proposição ética na produção/criação.

Bem, é...eu acho que existe uma hierarquia a ser respeitada e a obra e o conceito sempre tem que se impor acima de qualquer outra coisa. Eu acho que a obra é mais importante do que qualquer outra coisa. (...). Aquela coisa, o protagonismo vem, sobretudo, da obra, do objeto, da figura, do que tá lá. Eu, particularmente, sempre tento desenvolver algo que tente respeitar essa hierarquia, até, de conceito, de ideia inicial do artista, de como ele pensou aquele trabalho ali. Tentando não criar uma situação que se sobreponha ao valor do outro trabalho, sabe? Eu acho que é mais ou menos isso. A hierarquia do conceito inicial, da curadoria, eu acho que existe como ponto de poder **[gesto da mão indicando um patamar acima dos demais]** da curadoria e da obra. Acho que é importante. (Gustavo Albuquerque, entrevista cedida em 2019).

A Autoria Cooperativa, no sentido defendido na fala, não induz, obrigatoriamente, a emergência da Autoria Autoatribuída, mas está vinculada a convenções de fruição e de mediação consideradas relevantes, principalmente, no contexto recifense em que muitos profissionais precisam estar entre as instituições e as situações independentes para se manterem e terem mais oportunidades de trabalho.

Por outro lado, pensar a Autoria Cooperativa de equipes independentes não passa unicamente pela atuação de agentes iniciados a partir das políticas culturais que melhoraram minimamente o papel de museus e centros artísticos públicos. É preciso sempre lembrar que uma historiografia da prática expositiva no Recife sempre é posta em movimento pelas idas e vindas entre o conceitual e o empírico. Portanto, atividades promovidas por artistas e produtores com diferentes lastros experimentais também ajudam a entender as possibilidades de criação expositiva no Recife nos últimos dez anos.

Ligado à geração de artista que participou de coletivos nos anos 1980 e 1990, Manuel Dantas Suassuna adentra o percurso analítico desta tese a partir dos registros da exposição “Fragmentária: o Silêncio, o Caos, o Labirinto, o Altar” que esteve em cartaz no Centro Cultural dos Correios, no Bairro do Recife, em 2014, financiada por meio de edital da própria instituição. Sendo uma exposição/instalação em sua completude, a proposta conduzia o visitante em quatro ambientes visuais e sonoros que traziam a potência plástica do artista e uma narrativa de trajetória sob a inspiração literária de Euclides da Cunha, João Guimarães Rosa e Ariano Suassuna enquanto formuladores imaginários do sertão. A complexidade das cenografias exigiu

uma “curadoria” classificada como Direção de Arte, assinada por Ricardo Gouveia de Melo, na coordenação de diferentes linguagens e suportes criadores de atmosferas sensoriais e que isolaram a exposição da aparência burocrática do prédio histórico.

Planejada por equipe independente de profissionais, sem vínculo empregatício com o centro de cultura financiador, “Fragmentária: O Silêncio, o Caos, o Labirinto, o Altar” aprofunda de forma sem precedentes a potência de Múltiplas Autorias complementares em torno de uma única vivência estética. Embora com grande número de obras produzidas por Dantas Suassuna, cada ambiente elevava as autorias da iluminação, das estruturas cenotécnicas, da composição sonora e da indução corporal dos visitantes.

Iniciando pela sala “O Silêncio”, um grande painel, em formato horizontal, apresentava uma contínua pintura abstrata sobre uma tela que remetia às nossas referências de paredões rochosos comuns ao relevo do Nordeste. A tela estava presa a uma estrutura de madeira com abertura para a iluminação que vinha por trás da pintura, fazendo esta última se transformar à medida que as luzes variavam em cores dentro de uma sala completamente escura.

Figura 31 – Sala “O Silêncio”, Dantas Suassuna



Foto: Geyson Magno. Fonte: www.facebook.com/expomanueldantassuassuna. Acesso em 30/05/2022.

No primeiro impacto, torna-se evidente que a expografia não está fazendo uma obra “falar”, mas está ela própria sendo obra com força sensível ativada pela cenografia que já demonstrava o protagonismo de som e luz na composição poética dos quatro temas apresentados no título da mostra. O visitante, após a contemplação imersa de “O Silêncio”, encontrava o caminho para a proximidade com pinturas de grandes dimensões da sala “O Caos” (ver Figura 31). Tecendo uma transição entre o abstrato e o figurativo, as telas começam a ser dispostas em uma lógica labiríntica e, nas paredes cenográficas, caixas de som foram encaixadas na madeira e emitiam ruídos sonoros. Estes últimos se relacionavam com as pinturas que nos remetem à pintura rupestre de sítios arqueológicos encontrados em sertões nordestinos.

Figura 32 – Sala “O Caos”, Dantas Suassuna



Foto: Dani Neves. Fonte: www.jconlineinteratividade.ne10.uol.com.br/galeria/2014. Visita em 30/05/2022.

Após atravessar esse espaço habitado por personagens, o visitante adentrava “O Labirinto”. Nesse ambiente, mais pinturas em grandes dimensões formavam um labirinto de cores vibrantes. Ainda na interseção entre abstração e figurativo, paisagens e símbolos apareciam a medida em que a pessoa se virava em diferentes direções.

Figura 33 – Sala “O Labirinto”, Dantas Suassuna



Foto: Geyson Magno. Fonte: www.facebook.com/expomanueldantassuassuna. Visita em 30/05/2022.

Em “O Labirinto”, o trabalho em marcenaria é excluído e as próprias telas fazem a arquitetura de corredores, muitas delas atadas ao teto, com cabos, como se flutuassem.

Encontrando o caminho de saída, chega-se em “O Altar”. Neste quarto e último ambiente, as referências literárias de Dantas Suassuna para a exposição/obra são expostas em textos, retirados de obras consagradas dos três escritores anteriormente citados, bordados em longos tecidos presos ao teto e que descem até o chão. É preciso dizer que os bordados foram realizados por uma figurinista e suas assistentes, trazendo mais uma camada de autoria para as instalações ao lado de pinturas que evocam a religiosidade atrelada aos imaginários sobre o Sertão.

Figura 34 – Sala “O Altar”, Dantas Suassuna

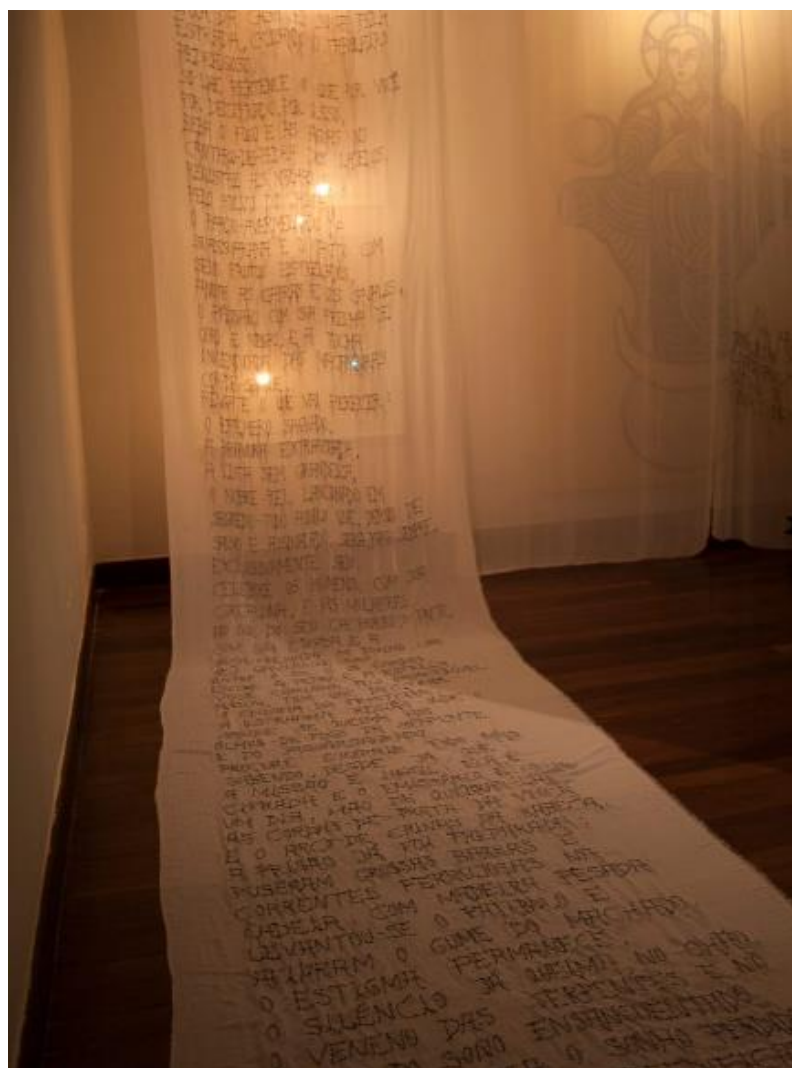


Foto: Geyson Magno. Fonte: www.facebook.com/expomanueldantassuassuna. Visita em 30/05/2022.

Ao sair de “O Altar”, o visitante reencontra a arquitetura institucional e, após todo o envolvimento sensorial, se dá conta de que os quatro recortes cenográficos ocupam diferentes salas cujas divisões sumiram na estrutura cenotécnica e se tornaram um único caminho, uma totalidade.

No amplo sentido de divulgação por meio na imprensa local, manteve-se a hierarquia da autoria das obras individuais e estas continuaram a se sobrepôr na forma como a cadeia artística e institucional compreende o evento: exposição de Dantas Suassuna. No entanto, todo o corpo de criação estrutural e simbólica da mostra fez com que conversas abertas ao público

com os demais agentes artísticos fossem promovidas. Assim, torna-se possível identificar as correspondências e cooperações entre Atividades Nucleares exercidas por Ricardo Gouveia de Melo (Direção de Arte), Bernardo Vieira (Música), Luciana Raposo (Design de Luz) e Andrea Monteiro (Figurinista) responsável pelo bordado nos tecidos com a assistência de Catarina Jacobsen e Ariana Gondim.

Para os objetivos desta tese, não nos cabe comprovar que todos os profissionais mencionados são “artistas” da exposição. Nos interessa entender que as Múltiplas Autorias envolvidas permitem ao espectador problematizar as possibilidades de compreensão da criação expositiva e como suas convenções podem ser movidas. No caso observado, movidas por meio de uma divisão complexa de funções encadeadas com a produtividade que as Convenções, também, atribuem à Cooperação; contudo, sendo um fértil terreno de questionamentos sobre a superioridade das obras na vivência social alcançada.

Estes e muitos outros questionamentos possíveis a partir das ações independentes não resultam apenas dos profissionais ou equipes independentes em lugares regidos por regras institucionais. Esta natureza multiforme também se dá a partir das organizações particulares de espaços/lugares/casas de funcionamento “independente” em diálogo com toda a diversidade de recursos e intenções artísticas.

5.2 – ESPAÇOS INDEPENDENTES

Diversas conjunturas que refletem como as práticas independentes determinam a natureza organizacional não hierárquica de grupos e seus espaços/casas de ação já foram descritas e localizadas no presente texto. Dando continuidade à presença da (auto)identificação como “independente”, os lugares e arquiteturas absorvidos pelas interações não institucionais podem, aqui, nos ajudar a seguir trazendo significativas situações em que convívio e convenções do mundo expositivo se entrecruzam em desdobramentos entre a Autoria Cooperativa e a Autoria Precarizada, abrindo importante espaço à Autoria Autoatribuída.

Estamos nos aproximando, portanto, de uma ideia de “espaço” que não é fixa, mas que, na verdade, vai sendo desdobrada em circunstâncias para pesquisas, rodas de conversa, exercícios para a escrita, o audiovisual, a performance, oficinas, exposições e, também, para as festas. Encontros sociais em que agentes das artes socializam, também, com pessoas de outras

áreas e os interesses em estética, curadoria, crítica de arte, ações educativas se misturam com muitos outros diálogos. Festas são espaços importantes para identificação de determinados grupos de produção e para oportunidades descompromissadas de aproximação entre artistas, estudantes, produtores etc.

Muitos espaços independentes no Recife se colocam entre ações expositivas/formativas (cursos, seminários, lançamentos de catálogos, residências artísticas, etc.) e a auto-gestão (manutenção, pagamento de despesas, parcerias) por meio das festas.

Em um espectro mais recente, obtiveram reconhecimento espaços como Mau-Mau, B³ (B Cúbico), Iraq, Peligro – que, depois, se tornou Casa da Rua –, Mesbla, Edifício Texas, Casa Astral e muitos outros. Alguns já encerraram atividades e outros permanecem com eventuais acessos a recursos de editais e com a renda obtida com o público e seus colaboradores. Grupos que também se interligavam a espaços em Olinda, como a Casa do Cachorro Preto/Casa Belea, por exemplo.

Nos espaços independentes, parte significativa de estudantes e principiantes, que ainda estão buscando seus interesses no mundo da arte, encontra acolhimento para as primeiras iniciativas, muitas delas, coletivas. Assim, o fato de estar dentro e fora das instituições faz do agente independente alguém que também contamina os espaços tradicionais com as ambições autorais germinadas a partir de cooperações externas.

Circulando entre o curso de Artes Visuais da Universidade Federal, o trabalho como educadora em instituições como a Fundação Joaquim Nabuco e os espaços independentes, a artista e curadora recifense Ariana Nuala¹² apresenta como compreende suas descobertas diante das possibilidades cooperativas de atuar fora das instituições. Sobretudo, ressignificando ferramentas teóricas adquiridas ao longo do curso de graduação e no trabalho como Coordenadora do Setor Educativo do Museu Murillo La Greca (Bairro do Parnamirim).

Eu estava ali na [Universidade] Federal e eu saía da faculdade e ia direto pro estágio, quando eu não tinha uma reunião com algum grupo de estudos. Fui entendendo que as coisas estavam muito em um plano da curadoria à qual eu não pertencia porque eu não tinha uma vivência anterior à universidade. Eu sou muito mais de rua, de corre, enfim. E as festas, que eu acho que são lugares de muita pulsão pra artistas, principalmente, negros daqui, (...), eu acho que foram grandes momentos de encontros pra gente entender e discutir na verdade aquilo que a gente não estava conseguindo discutir dentro da universidade. Principalmente porque eram artistas que não estavam

¹² Entrevista acessada no Canal do YouTube “1 Curadox, 1 Hora” em: <https://www.youtube.com/watch?v=xNqMmhWkAwQ>, em 22/05/2022.

dentro do curso de Licenciatura em Artes Visuais. Eram artistas que, às vezes, tinham desistido da Universidade ou que estavam fazendo outros cursos. (...). Eu acho que se moveu, a partir desse lugar das festas, (...), que fomos entendendo que não era só um lugar de festa, mas um lugar de proposição, que era de performance, que era de instalação, que era de preocupação com o espaço, sabe? E, realmente, entender o espaço como lugar disruptivo, de você colocar o corpo da outra pessoa e seu próprio corpo dentro de uma nova situação. (Ariana Nuala, entrevista ao Canal “1Curadorx, 1 Hora”, no YouTube, em 11/01/2021, acessado em 22/05/2022).

O que observamos aqui é a existência de relações que vão tecendo uma concepção de curadoria entre artistas, uma curadoria ligada a uma forte vontade de criar próprios meios para exercer crítica de arte. Principalmente, voltando a expandir os conceitos de “lugar – situação” da arte. Entendendo que a presença de determinados corpos sociais faz de alguns espaços territórios de suas expressividades que incluem a fala crítica e o processo de introdução em debates coletivos por meio das amizades.

A expansão dos conceitos de lugares-relações é importante porque se destaca, também, em narrativas de profissionais da curadoria de geração anterior à de Ariana Nuala. Como primeiro exemplo, podemos trazer a narrativa de Clarissa Diniz¹³ sobre como surgiu a ideia da revista Tatuí de crítica de arte e como a dinâmica de reconhecimento de práticas não institucionais foi importante para que a escrita se transformasse em autoria curatorial.

(...). E claro que esse momento de passar a conhecer [os agentes da arte] é também uma convocação a passar a fazer parte. Você conhece um artista, aí “ah, vai lá na minha exposição”. Você já começa a entrar, digamos assim, na cena. Aí, vai tomar cerveja com um, vai no ateliê do outro. Você começa a habitar esse universo, né? (...). Mas era muito óbvio o quanto a cena de Recife, depois que eu fui morar no Rio isso se tornou mais claro para mim, era muito aberta e porosa e agregadora, sabe? (...). E, nessa acolhida, eu presenciei, testemunhei, processos muito intensos de discussão, (...), que se davam dentro dos ateliês, dos bares, nas exposições, sabe? Assim, que eu acho que é uma característica de um campo da arte bem menos institucional do que uma cidade como São Paulo. Com menos instituições, com menos museus, com menos escolas de arte. Então, o processo de discussão e de debate se dava, enfim, nesses outros lugares (Clarissa Diniz, entrevista ao canal “1 Curadorx, 1 Hora” no YouTube em 22/08/2020, acessado em 24/05/2022).

O trecho acima se refere a um momento da primeira década do século XXI, no Recife, em que a lógica gerencial do MAMAM iniciada pela gestão de Moacir dos Anjos, por exemplo, já estava reconhecida; em que o SPA das Artes – evento criado por artistas - já estava absorvido pela gestão municipal e pertencia ao calendário anual da cidade e, principalmente, a função da

¹³ Entrevista acessada no Canal do YouTube “1 Curador, 1 Hora” em: <https://www.youtube.com/watch?v=fJ4Tce7gO4o>, em 24/05/2022.

curadoria já passava a ser uma exigência em museus, galerias privadas e diversos outros cenários. Obviamente, as convenções *porosas* e *agregadoras*, como definas por Clarissa Diniz, continuavam existindo e, também, criando questionamentos.

E, enquanto eu estava vivendo isso, vivendo esses debates críticos, de maneira muito íntima e afetiva, eu estava começando a estudar teoria [da] crítica [de arte] e sendo, de algum jeito, é...entrando nesse mundo da crítica. (...). Então, como eu estava ali entrando na cena e conversando com gerações diversas que, por sua vez, estavam vivenciando um processo de transformação institucional, política e social com todos os seus estranhamentos. É obvio que os artistas que, até então, mediavam todos os processos da arte estavam estranhando a presença desse novo mediador, né? Que surgiu na cena, o Curador. E parte do estranhamento era o argumento da distância. Era muito louco porque era assim: “ah, mas o cara nem veio aqui no meu ateliê”, sabe? Eram estranhamentos muito próprios de uma dinâmica que estava em transformação. E que estava, por outro lado, ganhando profissionalização, ganhando abrangência nacional pela própria atuação desses curadores, né? Então, diante de tudo isso, eu me perguntava como produzir crítica de arte que não a partir da reprodução da ideia de distância? E a Tatuí surgiu dessa inquietação (Clarissa Diniz, entrevista ao canal “1 Curadorx, 1 Hora” no YouTube em 12/08/2020, acessado em 24/05/2022).

Sendo um projeto colaborativo entre artistas/pesquisadoras/amigas, a Revista Tatuí foi uma ferramenta para a defesa da crítica de arte como prática de “imersão”. Assim, as ações investigativas, para o desenvolvimento textual, foram transformadas em residências artísticas, em experimentos de interferências criativas entre os participantes das várias edições publicadas e em performances sociais, como no caso em que as autoras/críticas/editoras passaram noites frequentando eventos, festas, bares e situações em que se integraram completamente aos seus objetos de análises estéticas, de metalinguagem ou de política. E, nesse contexto, um coletivo como o Branco do Olho agregava, em seus espaços como o que habitaram no bairro do Poço da Panela, instalações, pinturas, fotografias, performances, etc., tendo Clarissa Diniz como a integrante que escrevia textos para as exposições independentes. Ou seja, entre a Universidade e suas relações de circuito produtivo, abriram-se as oportunidades para a autoria curatorial.

Torna-se compreensível que as Autorias Cooperativas, revestidas por amizades e sentimentos que se complementavam na produtividade, resultavam em Autorias Autoatribuídas na medida em que jovens agentes exploravam meios de forjar suas práticas até chegarem à desvolutura de levar seus fazeres às estruturas institucionais. Com um relato que tece aproximações interpretativas, Ana Maria Maia¹⁴ descreve, também em entrevista ao canal “1

¹⁴ Entrevista acessada no Canal do YouTube “1 Curador, 1 Hora” em: <https://www.youtube.com/watch?v=MNqNA3IR0CE>, em 24/05/2022.

Curadorx 1 Hora” na Internet, as articulações que levaram à realização do “Portal 2Pontos” sobre arte contemporânea.

A gente entrou, a Júlia [Rebouças] e eu na mesma turma de graduação [Comunicação Social]. Então, a gente entrou na Universidade em 2001, um momento em que a vida cultural da cidade e intelectual, que historicamente são potentes, eles (sic) estavam...essas cenas estavam não só potentes, mas empoderadas, elas estavam vivendo um momento de uma boa autoestima digamos assim. Ou seja, tínhamos políticas públicas, tínhamos espaços funcionando, tinham eventos autogeridos, tinham diferentes gerações e circuitos convivendo com os naturais atritos, parcerias, aproximações, distâncias. E pra uma jovem de 17 anos como eu, que entrei na Universidade muito nova, mas que, talvez, por ter tido essa experiência com a dança e por ser sempre...é...ter um hábito cultural na família e por curiosidade própria, essa cena orientava muito meu tempo livre. Era nessa cena em que eu via as pessoas com quem eu queria conviver, eu achava elas legais, né? Eu admirava. Então, esse é o lugar onde a opção por fazer curadoria, que pra mim não era clara, veja, eu digo que eu tinha um hábito cultural, mas eu nem sabia o que curadores faziam. Eu não sabia que essa era uma possibilidade, na verdade, quando a gente se apropria, minimamente, de marcos da história da curadoria brasileira, a gente vê que hoje eles ainda são recentes; naquela época, eram mais recentes ainda, com esse nome, com essas práticas organizadas, né? (...). Assim, pensar crítica cultural, era estar próxima dos artistas e, junto com os artistas, um pouco que experimentar formato. Não sabia como, mas esse curso já dava um pouco que pra entender que existia uma diferença entre um discurso careta formatado e discursos que vão se ampliando, se reinventando, à medida em que eles vão sendo usados, e os artistas sempre foram essa fonte de reinvenção pra mim. (...). Enquanto que a cidade e o próprio ambiente do CAC, que é o Centro de Artes e Comunicação, me apresentou uma fauna de pessoas, de processos, de coletivos, é...que logo eu entendi que era ali, com aquelas pessoas, naquele tempo, junto com aqueles processos que eu queria viver. (...). Esse contexto foi me levando para as artes visuais e para curadoria. O 2Pontos, eu poderia dizer que foi esse primeiro laboratório. Não sei se um laboratório, ele virou uma espécie de chão, de lugar, a partir do qual eu, Júlia Rebouças, Jonathans de Andrade, Alberto Lins e Luciana Freire, cada um hoje...bom eu, Júlia e Jonathans trabalhando continuamente no circuito de arte contemporânea (...). (Ana Maria Maia, entrevista no canal “1 Curadorx 1 Hora”, em 16/02/2022, acessado em 24/05/2022).

Associar pensar a crítica cultural como um trabalho que exigia estar junto dos artistas, como afirmado por Ana Maria Maia, abriu o caminho para sua primeira assinatura curatorial a partir de uma exposição de Paulo Bruscky para a Galeria Amparo 60, uma das galerias comerciais há mais tempo em funcionamento atualmente no Recife. Entendendo o 2Pontos como um “lugar” colaborativo independente mas com a particularidade de ser virtual, a necessidade de entrevistar o artista para uma série de textos trouxe, mais uma vez, a perspectiva do “acolhimento” na motivação do convite para assinar o argumento crítico da mostra.

Posso dizer, o Paulo [Bruscky] foi a primeira pessoa que me disse que eu era curadora. E eu – “ah, é?”. O que aconteceu foi assim: eu estava fazendo uma série de entrevistas, estava fazendo uma entrevista com o Paulo para fazer uma série de textos sobre ele e

sobre as diversas práticas dele, tanto artísticas como de colecionador, historiador da arte (...) para publicar no portal. Enquanto isso, ele estava preparando a primeira individual dele na Galeria Amparo 60. (...). Eu estava frequentando o ateliê e eu via, em cima de uma mesa, (...), da mesa principal, algum projeto, algum trabalho e a gente sempre conversava sobre isso, ele sempre me contava do projeto da exposição e, desse modo, eu fui acompanhando o processo de construção da exposição meio como alguém que estava frequentando o ateliê dele. Até um ponto que, enfim, escolhas de obras, decisões sobre obras que ainda estavam em projeto e que ele ainda ia finalizar e isso tudo, assim, ele estava ciente de todo o processo e eu não estava, eu só me colocava e dava opinião (...). E quando chegou perto da data de se fazer um texto para a parede da exposição, ele chegou pra mim e falou: - “Olha, eu tenho gostado da conversa com você sobre a exposição e eu estou precisando fazer um texto, você não quer fazer?” e eu – “Claro”. Fiz o texto de parede. Eu estava curtindo o processo, curtindo o aprendizado. Depois desse texto voltar da revisão, de ele ser incluído em peça gráfica, ele me ligou e perguntou se eu poderia assinar a curadoria da exposição porque, afinal de contas, isso era o que eu tinha feito. Ele não sabia se eu sabia o que tinha feito. Mas eu tinha feito. Ai, eu falei “ah é? Então tá bom”. E aí, eu acho que, enfim, na montagem, na abertura e, depois, foi caindo essa ficha, assim, dessa desproporção que fez com que a gente vivesse, eu vivesse uma espécie de formação prática com Paulo Bruscky e toda sua genialidade e experiência. E ele se favorecesse do frescor do olhar de alguém que estava conhecendo a obra e os modos de uma exposição e de um circuito, acessar e narrar essa obra naquele momento. Então, eu acho que essa troca foi uma troca interessante pra ele, para aquela situação e, dali por diante, ficou mais fácil pra mim e, não diretamente de me chamar curadora, mas de reconhecer as ferramentas que eu posso usar para fazer curadoria e, logo, ser curadora (Ana Maria Maia, entrevista no canal “1 Curadorx 1 Hora”, em 16/02/2022, <https://www.youtube.com/watch?v=MNqNA3lR0CE&t=5219s>, acessado em 22/05/2022).

O trabalho relativo a um site independente criou uma conexão direta de Autoria Cooperativa que adentrou uma galeria comercial que não se pautava, em sua idealização, em experimentos colaborativos e processos de coletividade autoral. A autoria curatorial se deu em cooperação, no caso acima, porque a jovem pesquisadora não estava, intencionalmente, interferindo no processo da seleção de obras e de projeto de montagens, mas adentrando a esfera do diálogo como situação criativa. Assim, foi recepcionada pelo artista como pessoa capaz de ser, também, mediadora e comunicadora da proposta expositiva.

Referindo-se a, aproximadamente, uma década depois das ações independentes de Clarissa Diniz e Ana Maria Maia, Ariana Nuala promove interligações entre eventos em espaços independentes e institucionais tendo os diálogos, também, como força motriz para a criação coletiva. Integrante dos coletivos Carni e Trovoa, a artista e professora foi encontrando arenas de debates sobre a arte-educação como curadoria independente e vice-versa, assim como aproximou suas ideias poéticas da função curatorial. Assumindo essas intersecções, a jovem artista vem ganhando visibilidade na defesa de relações desviantes de criação e do papel da escrita diante das convenções dos poderes simbólicos e econômicos que dão forma à historiografia da arte e às práticas expositivas.

Nessas articulações, a gente poderia ter escrito mais. Mas a gente estava sempre na correria, fazendo sempre os nossos trabalhos, produzindo os trabalhos, fazendo as curadorias da forma como a gente achava que era. De tudo isso, teve o registro que ficou na cidade, acabou passando até de uma materialidade, mas a gente queria que fosse transformado em um processo de escrita. Porque eu acho que a escrita, quando vem da gente, ela passa também por um processo de oralidade. (...).

Eu não gosto de me encerrar em determinada coisa, mas, hoje, eu sinto que estou, realmente, me aprofundando mais na relação com a curadoria. (...). Porque eu gosto de entender e de pensar, principalmente, como alguns artistas têm trabalhado em como ocupar alguns territórios, como construir imagens nos seus próprios territórios, nesses desejos que são anticoloniais, né? Entendendo que esse anticolonial também tem vários lastros. (...). Hoje, eu acho que eu tenho um projeto que é o “Maria Mulambo” que é um projeto de curadoria, enfim, ele vem também a partir de um “lugar comum” **[fazendo aspas com as mãos]** até dentro de uma perspectiva de desruptura de uma curadoria que é a partir, também, de uma mala, porque a gente sabe que outros projetos saíram desse lugar. Até Duchamp tinha um projeto que era uma mala. (...). As referências que eu trago são muito mais entendendo, também, o que você gostaria de levar como aquilo que é mais importante para outros espaços. E esses outros espaços não são qualquer espaço, são espaços com maioria de pessoas negras, pessoas indígenas e de outras ancestralidades não brancas. (...). Mas, os artistas que eu pensei para colocar nesse projeto, inicialmente, para estarem nessa mala, eles não tinham a possibilidade dessa flexibilidade da viagem, era sempre muito caro, né? Então a gente pensou essa menor escala e a pessoa que iria levar essa mala, que iria mediar essa mala...mediar não, mas eu sentia que era um estado de performance, não dava pra ser qualquer coisa em qualquer lugar. Então, era um projeto que me lembrava um pouco o que a gente fazia nos Educativos de certa forma. Ele levava para esse lugar da performance porque eu acho que os meus trabalhos, enquanto artista visual, sempre foram ligados a um processo do corpo (...), mas ele tem essa relação da curadoria (Ariana Nuala, entrevista ao Canal “1Curadorx, 1 Hora”, no YouTube, em 11/01/2021, <https://www.youtube.com/watch?v=xNqMmhWkAwQ&t=3872s>).

Metodologicamente, as questões anticoloniais, em seus diversos lastros, não adentram nosso problema de pesquisa e nosso escopo teórico. Contudo, a fala de Ariana Nuala nos dá interessante material de localização de um movimento coletivo que desvela a ação curatorial como pertencente, ou intrínseca, ao trabalho educativo e, ambos, integradores das poéticas. Autorias Cooperativas Independentes não apenas se desdobram como, discursivamente, são Autorias Autoatribuídas, fundando-se no mesmo processo.

Figura 35 – Maria Mulambo, Ariana Nuala



Fonte: Portfólio Ariana Nuala - https://issuu.com/arianareithler/docs/curr_culo_e_portf.ariana_nuala_2019,
acessado em 24/05/2022.

O texto de apresentação de “Convocatória M. Mulambo” traz a defesa, por exemplo, de questionamentos institucionais a partir de obras diminutas em uma mala curatorial.

Maria Mulambo é uma curadoria que desenvolve um circuito independente em penas escalas.

A maleta é um dispositivo para o trânsito entre estratégias, uma forma de compartilhamento de acervos e também táticas de transformação do meio.

Agir em seu percurso marcando um tráfico de mensagens que atravessa territórios, os agenciamentos são feitos através de quem carrega a maleta e dos desdobramentos que os materiais podem oferecer no local destinado.

Os trabalhos devem caber nesta maleta para serem expostos em outros territórios, (...).
(...).

Este é o protótipo da ação, a convocatória está aberta para artistas que queiram articular a gira de pensamentos com o seu trabalho.

Para iniciar o diálogo, manda uma mensagem para: chamadam.mulambo@gmail.com. (NUALA, Ariana. Portfólio artístico, p. 23).

Uma ação artística que só é possível com a formulação de Múltiplas Autorias que seguem o trânsito de uma maleta que será um acervo (conceito originalmente ligado às estruturas historicistas de museus) ambulante a partir do interesse espontâneo de artistas em contribuírem com uma itinerância expositiva de baixo custo. Soma-se a isso a performance de quem conduzirá a mala/curadoria para “territórios” não institucionais. As noções de hierarquia autoral, entre sujeitos ou entre etapas processuais, se fragilizam ou, até, desmoronam porque não há a distinção em Atividade de Apoio. Todas as pessoas envolvidas ocupam Atividades Nucleares, ao mesmo tempo em que a autoria da obra fica demarcada como uma autoria curatorial, coletiva, dentro do espectro da Autoria Cooperativa que provoca um micro desvio diante das implicações excludentes do grande mercado e da precariedade de instituições públicas enfraquecimento por gestões políticas pouco compromissadas com a arte local.

Evocando a importância dos encontros entre agentes integrados e não-integrados à Universidade, as criações coletivas em que Ariana Nuala se envolveu foram colocando em xeque a necessidade de ocupar museus após as oportunidades abertas pela sua experiência como Coordenadora de conteúdo e do Educativo do Museu Murillo La Greca. Pertencente, também, à gestão municipal de cultura, o Murillo La Greca abriu-se ao questionamento sobre hierarquias culturais e interacionais, em profundidade, com a inserção de estudantes/estagiários negras e negros nos últimos anos. No entanto, conjunturas de suporte aos equipamentos culturais sofrem extremas alterações, inconstâncias que refletem como entraves burocráticos e financeiros precarizam a Autoria Institucional.

Então, no Murillo La Greca. Eu tinha sido estagiária no museu que no ano em que entrei, em 2018, como eu estava te falando, a gente teve uma queda muito forte entre os equipamentos culturais. Isso se fez, não só aqui, mas em outros movimentos que

aconteceram no Brasil (...). E eu fiquei pensando muito com algumas pessoas, como a gente, conseguiram entrar em algumas instituições, mas como foi uma época muito frágil para a própria instituição. A gente fazia os projetos, mas, ao mesmo tempo, esses projetos não tinham consistência porque não havia dinheiro. Como é que eu vou convidar artistas, convidar o tempo todo artistas dissidentes, pra tá (sic) ali fazendo propostas se a gente não tem um processo econômico para o mínimo. Então, esse processo no museu foi de muita empolgação, eu acho. Foi importante para uma construção de experiência. (...). eu acho que o [Coletivo] Trovoa, aqui, foi muito nesse impulso. Mas, hoje, pensando em alguns lugares de poder que, às vezes, a gente ocupa, eu não gostaria de convidar artistas que tivessem que passar por esse tipo de experiência, né? Uma experiência, às vezes, muito coletiva, mas de muito desgaste porque você vê nitidamente as relações de desigualdade e de camadas, assim, que existem dentro desses coletivos.

Como estar no Murillo foi um processo de agenciar que algumas coisas acontecessem, um dos projetos mais bonitos que a gente fez foi o “Práticas Desviantes”, que foi no início de 2018, que tiveram algumas edições em que tiveram mais de trinta artistas. Teve, enfim, Asia Komarov que é uma artista que participou da Bienal [de São Paulo] no projeto “Muda Tudo” (...). Como tiveram artistas como Iago, também, Bia, Abiniel, enfim, vários outros artistas que foram se colocando mais por acreditarem em estar naquele lugar do que por qualquer outra coisa. E, hoje, a gente entende que a ocupação já não é tão necessária porque esse entendimento da instituição, o tempo todo, a gente começou a perceber... que não era mais necessário fica ali refém. Nós podemos construir nossos próprios espaços e, aí, entender como a gente fortalece o discurso da negação hoje em dia, de negar participar de alguns lugares, é super importante não se distrair, que é um vício muito grande dentro das relações coloniais. (...). Então, esse trabalho no Murillo me fez ver muito como é importante dar continuidade a algumas coisas e outras é melhor deixar, né? (Ariana Nuala, entrevista ao Canal “1Curadorx, 1 Hora”, no YouTube, em 11/01/2021. <https://www.youtube.com/watch?v=xNqMmhWkAwQ&t=3872s>).

O “Práticas Desviantes” foi um projeto que teve por princípio as tomadas de decisão das educadoras que trabalhavam no museu. Ou seja, as educadoras desenvolveram um processo curatorial de pesquisa sobre o funcionamento urbano em torno do Museu Murillo La Greca e promoveram novos olhares sobre comunidades populares próximas que a instituição já recepcionava para as práticas de mediação mais tradicionais. A partir de 2018, “Práticas Desviantes” foi uma problematização pedagógica e artística que acolheu, no processo criativo e conceitual, grupos de pessoas que vivenciavam as mesmas disputas pelo território urbano ao qual o museu pertencia.

Então “Práticas Desviantes” foi meio que um primeiro movimento, digamos assim, no Murillo La Greca, onde os artistas iam e propunham seus métodos de se relacionar com o espaço. E faziam várias intervenções fora do museu, no jardim do museu, e nisso tinha o acompanhamento do educativo. O Educativo passava por uma formação e, numa conversa direta com os artistas, e depois a gente continuava o projeto fazendo uma formação de professores da Rede Pública, né? Mostrando um pouco desses trabalhos e falando também sobre os conceitos que a gente havia estudando durante esse projeto. Então, ele foi muito forte pra entender e, também, para mapear quais eram os artistas que estavam surgindo naquele lugar e que, às vezes, não tinham a possibilidade de estar expondo em museus da cidade (Ariana Nuala, entrevista ao

Canal “1Curadorx, 1 Hora”, no YouTube, em 11/01/2021, <https://www.youtube.com/watch?v=xNqMmhWkAwQ&t=3872s>).

A própria arquitetura do Murillo La Greca – uma antiga residência transformada em museu – instiga a invasão de instalações, peças e ações no jardim, no terraço da entrada, no oitão aos fundos. Essas possibilidades ativadas há anos, por exemplo, em eventos do extinto SPA das Artes até à atualidade, têm continuidade em algumas expografias para uma cena de artistas anticoloniais que está se fortalecendo.

Torna-se importante perceber, principalmente, que ações de autogestão artísticas que sempre marcaram o Mundo da Arte recifense, como historicizado no segundo capítulo desta tese, retomam a centralidade dos projetos independentes de coletivos e grupos de artistas negras e negros na busca por circunstâncias menos precárias ou desiguais de inserção em uma rede de produção. Desponta dessas experiências, talvez, a configuração de Autoria Autoatribuída do fazer expositivo que não vem da ausência de estrutura museológica, mas da necessidade de fugir da institucionalidade.

Figura 36 – Exposição Banzo, Thiago Costa



Fonte: Portfólio Ariana Nuala - https://issuu.com/arianareithler/docs/curr_culo_e_portf._ariana_nuala_2019, acessado em 22/05/2022.

Figura 37 – Exposição Entremoveres, Coletivo Trovoa



Fonte: Portfólio Ariana Nuala - https://issuu.com/arianareithler/docs/curr_culo_e_portf.ariananuala2019, acessado em 22/05/2020

No meio de tantos diálogos entre jovens artistas/curadores em coletividade, um espaço independente como a Galeria Mau-Mau (no Bairro do Espinheiro) está há alguns anos fomentando conceitos curatoriais para além das paredes da casa onde recepciona exposições, cursos, “festas – exposições”, mostras de vídeo, lançamentos de publicações, oficinas de teatro, dança, relações da arte com tarô, com a yoga, com conhecimentos de povos tradicionais acerca da saúde íntima das mulheres e muitas outras correlações.

Estabelecida, também, na lógica independente de obtenção de recursos via editais públicos, a Galeria Mau-Mau passou a compor uma linha curatorial dissidente em diálogo com as preocupações acerca da representatividade de corpos e estratégias de fruição que marcam a narrativa de Ariana Nuala.

Figura 38 – Projeto “Lançamento de Artista”



Fonte: <https://maumaugaleria.com/index.php/projetos>. Acesso em 24/05/2022.

Tais articulações de um espaço independente dão continuidade às circunstâncias de criação a partir do diálogo, da escuta, da abertura à colaboração e muitas outras situações interacionais que aproximam histórias de vida. As correlações entre criadores, produtores, mediadores, etc. não passam pela separação de setores coordenados por fronteiras demarcadas entre disciplinas acadêmicas e procedimentos técnico. Pelo contrário, passam pelo compartilhamento das etapas expositivas como a descrição do projeto “Lançamento de Artista” propõe (Figura 17), tendo em vista as necessidades das linguagens empregadas.

A exposição Franqueza foi um convite que a Mau Mau fez a Caetano [Costa] porque ele era um dos artistas que estavam...é...tinham participado desse processo de fazer uma residência ali na galeria, mas ele não tinha sido selecionado de primeira e (...), depois, a galeria entendeu que o trabalho dele podia ter uma potência para estar ali porque a galeria estava entendendo qual era o perfil que ela agora queria se aproximar. (...). Caetano já era uma pessoa que eu acompanhava os trabalhos, ele também fez Licenciatura em Artes Visuais, mas a gente não estudou junto. (...). E eu e Caetano sempre sentávamos pra falar e ele já tinha esquematizado, como projeto pra galeria, uma exposição, mas eu sentei com ele e a gente priorizou as questões da Epistemologia do Deboche. Eu dei esse encaminhamento com ele, uma continuidade que pudesse fortalecer esse projeto. Pra mim, foi um desafio porque a gente fez tudo dentro de uma relação meio que “nas coxas”, né? Falava muito sobre uma ideia de precariedade. Pra você entender, tem um trabalho de Caetano que é “Eu só tinha essas cores”, não é? Não foi uma escolha estética, só tinha essas cores. E isso faz parte também de um lugar de precariedade e dessa epistemologia do deboche. Ele se

utilizava muito dessa história da arte mais conceitual, meio que dessa coisa simples que os códigos das artes foram fazendo, para poder construir e fazer seus processos nesses trabalhos. Então, foi a partir desse recorte que a gente começou a fazer a exposição que foi meio que, também, uma residência. Caetano estava lá e tiveram conversas abertas com o artista a partir de jantares que ele fazia. (...). E a gente foi construindo esse processo juntos e que também foi um processo de amizade, né? (Ariana Nuala, entrevista ao canal “1 Curadorx 1 Hora” no YouTube, 11/01/2021, <https://www.youtube.com/watch?v=xNqMmhWkAwQ&t=3872s>).

Em um cenário do fazer expositivo em interações da lógica independente da arte recifense, a poética de um artista abre a possibilidade não apenas de identificação da Autoria Precarizada, mas, também, de tematizar a precarização no conceito de suas obras e do argumento curatorial. Junto à problematização da precariedade, a abordagem irônica que a obra traça é absorvida pela curadoria como uma formulação que a curadora divide com o artista e com a galeria independente.

As possibilidades da ação independente colocam em acordo ou em confronto uma série de variações entre as Autorias Cooperativa e Precarizada, atravessando a Autoria Autoatribuída e, em alguns momentos, penetrando a Autoria Institucional e, em outros, desviando e se distanciando desta última. Todas essas categorias trazem, na prática independente e/ou outsider, as amizades como vetores muito significativos. Não que aproximações afetivas sejam impossibilitadas no fazer museológico institucional. Contudo, em estruturas hierarquizadas, a Autoria Cooperativa se fundamenta na eficácia ou competência profissional que, muitas vezes, não fundamenta alternativas de produção. As amizades na vivência independente (equipes e espaços) podem favorecer outra concepção de eficiência cooperativa que adentra os eventos expositivos.

Então, é um processo bem diferente porque, fora dessa institucionalização, tem uma rede, também, de amizades. Pessoas que têm um pensamento em comum em relação à arte, à importância do fazer artístico, do desenvolvimento da criação, de pensamentos iguais. Porque, muitas vezes, esse tipo de criação vem de relações muito pessoais, são relações diferentes das institucionais. São relações, talvez, mais sinceras e mais fortes, eu acho (Gustavo Albuquerque, entrevista cedida em 2019).

Referindo-se às exposições que realizamos na Casa da Rua (Bairro de Casa Forte), Gustavo Albuquerque enfatiza os laços de amizade como fortalecedores das sintonias produtoras em um espaço independente que recorria a recursos de editais e procurava se autossustentar com eventos, uma lojinha de arte, um bar, shows, cursos, oficinas e, também,

com os serviços prestados em cada sala/atelier/escritório que formavam o todo funcional da casa.

Anteriormente chamada Espaço Peligro, a Casa da Rua continuou abrigando o ateliê/escritório da Art.Monta Design – empresa de expografia, montagem e logística de exposições gerida pelo artista Eduardo Souza – ao qual Gustavo Albuquerque, eu e outros(as) trabalhadores(as) estávamos ligados. Era na sala da Art.Monta, portanto, que a maior parte dos planos expositivos da casa eram iniciados. Estive trabalhando como pesquisadora e produtora na Art.Monta de 2013 a 2017 e, com forte influência dos laços de amizade e sintonia de interesses, fui integrante do Coletivo Expográfica formado também por: Eduardo Souza, André Dória e Gisele Silgon em sua primeira configuração em 2013. Depois da saída de Gisele Silgon, entraram para o coletivo: Renata Pimentel, Lais Castro e André Aquino em uma formação que realizou estudos e projetos entre 2014 e 2015.

Esta narrativa traz o Coletivo Expográfica como uma articulação local para o estudo da produção de exposições enquanto linguagem. Dessa forma, o coletivo não atuava oferecendo serviços a outros produtores, como fazia muitas vezes a própria Art.Monta Design. O coletivo investigava temas relativos à ação expositiva como uma proposta de arte e que, consequentemente, tinha a montagem como uma obra total. Focando em um trabalho específico do ano de 2013, o procedimento empírico desta tese tece considerações sobre o projeto “Relíquias”.

Em uma constante invenção de sobreposições autorais, Eduardo Souza e André Dória, enquanto fundadores do Grupo Obcínico no início dos anos 2000, iniciaram uma coleção de resquícios de montagens expositivas nas quais Eduardo havia trabalhado no Recife. Podemos falar em resquícios porque se tratavam, literalmente, de restos e peças defeituosas das montagens de artistas como Nelson Leirner, José Rufino, Dora Longo Bahia, Cildo Meireles, Rosângela Rennó, Montez Magno, Hélio Oiticica e muitos outros. Para constituir esse acervo, Eduardo Souza, ironicamente, solicitava que os artistas e curadores doassem “oficialmente”, por exemplo, bonequinhos de gesso quebrados durante a montagem de Nelson Leirner ou uma placa acrílica adesivada de forma errada para um trabalho de Rosângela Rennó entre muitas outras peças: plásticos, luvas de montadores, envelopes e até um punhado do pó amarelado usado em instalação/performance de Artur Barrio.

Figura 39 – Instalação Artur Barrio no MAMAM



Fonte: www.artmonta.blogspot.com, acessado em 26/05/2022

Formada a coleção do Grupo Obcínico em mais de dez anos de acumulação, o Coletivo Expográfica, em 2013, iniciou as atividades de estudo, pesquisa e concepção artística para montar na galeria, ainda do espaço Peligro, a primeira versão de “Relíquias”. Para cada peça/resto doado para o acervo, foi desenvolvida uma caixa de madeira pintada, por fora, de marrom em um tom escuro. Por dentro, todas as caixas eram pintadas de branco constituindo um “cubo branco” para os restos de obras de renomados artistas. Após a “reliquia” ser colocada dentro da caixa, uma placa de vidro formava uma vitrine de isolamento e proteção. A pequena galeria da casa tinha, também, um formato retangular parecido com uma caixa. Suas paredes foram pintadas com o mesmo tom de marrom, as lâmpadas foram envolvidas com papel gelatina vermelho.

Ao entrar na galeria/caixa, o visitante podia abrir as diferentes caixas distribuídas pelas paredes e admirar as relíquias, ou os restos de montagens, que voltavam para o ambiente expositivo sob outra funcionalidade. Ao lado de cada caixa, uma legenda adesivada na parede trazia uma fotografia e uma descrição da exposição na qual a relíquia correspondente tinha se originado.

Neste contexto, o culto ao objeto de arte e às suas formas de inserção nos meios expositivos foi alvo de uma irônica reflexão acerca dos hábitos que perpassam os circuitos culturais. O que era, inicialmente, lixo passou a ser contemplado em um ambiente aconchegante e com a proteção de vidros que delimitavam o contato do público com as Relíquias. A configuração de uma exposição/obra de arte já estava sendo posta em prática. Dando continuidade à circulação entre coleções, as caixas e relíquias obcônicas foram adquiridas pelo acervo do MAMAM como memória artística das montagens que marcaram a história do museu (Coletivo Expográfica, “Memória Projeto Relíquias”, folder da exposição “Ocupação Relíquias”, SESC Rio de Janeiro, 2015. Acervo pessoal.)

O coletivo estava, portanto, inventando um valor artístico para objetos que teriam sido descartados. A autoria do Grupo Obcônico já havia de entrelaçado com a do Coletivo Expográfica e trazia, para a narrativa, o peso do reconhecimento de grandes nomes da arte contemporânea brasileira. Autorias Institucional e Cooperativa formavam um único movimento em todas as etapas do colecionismo e da idealização colaborativa da obra/exposição. Diante de tantas ficções que se atrelavam ao real, a curadoria que era coletiva foi incorporada em uma personagem ficcional batizada de “Cassandra Schneider – Curadora” que assinou o texto da exposição e foi mencionada no release distribuído à imprensa local.

A curadora personagem surgiu no momento em que a fábula do Rei Nu foi escolhida como uma referência alegórica para o projeto. Nós nos perguntávamos se, colocando restos e peças que por alguma falha não se tornaram obras em uma situação de culto, estaríamos escancarando, por um momento, o quanto o circuito oficial forja o valor simbólico das coisas. E o público? Este preferiria ver as práticas desnudadas? Assim o nome da “curadora” relacionava duas referências entre a mitologia e o senso comum: Cassandra era a mulher que, na mitologia grega, foi transformada em profetisa por Apolo. Sendo rejeitado pela fiel seguidora, Apolo retira dela o poder da persuasão e ninguém mais acreditou em suas profecias. Schneider, em alemão, significa alfaiate. Então, Cassandra Schneider seria a inventora de uma “verdade” que obviamente causa desconfiança, como o alfaiate que confecciona a luxuosa roupa da fábula do Rei Nu.

Complementando as autorias que se congregam no evento, o Coletivo Expográfica contou com a atuação do artista Daniel Santiago que, usando um macacão segunda pele que cobriu todo seu corpo e uma coroa de fantasia de carnaval, executou a performance “A Roupa do Rei” na noite de abertura.

Todas as sobreposições de referências que marcam Relíquias foram enriquecidas com a montagem do grande labirinto que foi a “Ocupação Relíquias” no Festival de Inverno de Petrópolis (RJ), quando ocupamos toda a sala Dom Pedro I do SESC Quitandinha em 2015. Nas duas montagens, distintas em dimensão e complexidade, o público visitante fechou o círculo de significações, que emergiam da instalação, a partir das mais variadas reações no momento em que abriam as caixas: curiosidade, decepção, incompreensão, risos.

Risos também eram frequentes em nosso processo de inventar a exposição/obra e de colocar em caixa protegida objetos que não tinham valor algum. Toda a operação crítica, expográfica, visual e performática foi possível, no Recife, porque todo o desempenho se deu sobre a lógica independente com suas implicações colaborativas e os interesses instigados pelo prazer de estar entre amigos.

Metodologicamente, o conceito de Mundo da Arte (Becker, 2010) nos instrumentalizou no estabelecimento de distinções e comparações entre dinâmicas coletivas de produção expositiva e agenciamento de suas redes de profissionais. A ideia de Múltiplas Autorias, como delineado por Groys (2015), localiza no mundo da arte contemporânea a legitimação de diretrizes coletivas das obras em si e não apenas da sua legitimação social, política e econômica.

Assim, a presente pesquisa trouxe evidências de que as interligações entre as práticas expositivas e os seus sujeitos, no Recife, resultam, sim, em mudanças institucionais (de ensino, de exibição, para acervos/memória, para financiamento público e privado), mas ainda demarcam a importância das estratégias que desviam das estratificações hegemônicas para, dessa forma, fortalecer engajamentos coletivos de produção. Sobretudo, foi possível demarcar quatro categorias de autorias coletivas das práticas expositivas que foram acionadas, durante toda a descrição das vivências sociais mencionadas, como territórios de significação do fazer coletivo da arte expositiva na capital pernambucana.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a concepção de algumas considerações finais, o que precisamos constatar é que o mundo da produção expositiva da arte ativado no Recife se mostrou um objeto de estudo com significativos desafios para este trabalho. Com o objetivo inicial de entender os significados que agentes expositivos elaboram sobre suas práticas e possibilidades autorais, a presente pesquisa consolidou seu percurso delineando quatro acepções de autorias da ação expositiva: Autoria Institucional, Autoria Autoatribuída, Autoria Precária e Autoria Cooperativa. Quatro categorias que não adotam a ideia de autoria como status individual, mas como esferas coletivas e interacionais de idealização e execução expositivas entre normatizações institucionais e fluxos de trabalhadores(as) e espaços especificados como Independentes.

As interligações entre circunstâncias de realização expositiva fizeram ascender as complexidades deste empreendimento analítico, sendo preciso recorrer a fatos da história expositiva da arte no Brasil e no Recife para dar solidez às percepções atuais acessadas na variedade de fontes e dados levantados no campo de pesquisa explorado.

Na capital pernambucana, considerando feitos expositivos desde a década de 1930, pudemos trazer a relevância de relações divergentes ou até contraditórias entre agentes artísticos e as instituições de ensino e de exibição. Relações divergentes, por exemplo, na aplicação de discursos, no reconhecimento de técnicas/(i)materialidades das obras artísticas convencionalmente valorizadas e na implementação da autogestão artística e expositiva – o que nos circuitos artísticos nomeia-se como práticas “Independentes”. Ao mesmo tempo, tornou-se necessário agregar relações incorporadas de forma contraditória em que atuações entendidas como Independentes continuam a reproduzir os próprios fazeres institucionais.

Tais ambivalências recepcionam a colaboração do conceito de Mundo da Arte (BECKER, 2010) como território do acontecimento social que, além de ter forjadas suas posições de poder, tem seus agentes reconfigurados pelas possibilidades das práticas em rede coletiva. Agentes e lugares reconfigurados quando estes admitem suas adaptações às atividades reconhecidas como pertencentes ao mundo que integram. Assim, o fazer sociológico pode absorver variadas dinâmicas experienciadas por atores sociais em seus movimentos favoráveis e/ou desfavoráveis às Convenções estéticas e da divisão do trabalho adotadas dentro e fora das estruturas dominantes.

Adotando a ligação metodológica entre a coletividade da produção artística e os significados gerados pelos próprios atores sociais, esta pesquisa contribui para o entendimento da produção expositiva da arte no Recife a partir das interações que diversificam funções e áreas de conhecimento teórico/técnico que ascenderam ao patamar autoral, diante de um campo de pesquisa nacional que há muito prioriza as autorias dos(as) artistas e dos(as) curadores(as). Neste sentido, as considerações metodológicas contidas no Capítulo “Práticas Coletivas e Pesquisa Social Qualitativa” encontraram terreno fértil, também, nas referências de trabalhos sociológicos e historiográficos sobre mudanças e permanências no mundo expositivo recifense, desde a continuidade dos chamados “coletivos” de artistas, passando pelos períodos de crescimento das galerias comerciais, pelas propostas nas ruas da cidade que também se institucionalizaram (como o caso do SPA das Artes nos anos 2000) até a livre circulação de trabalhadores(as) especializados entre espaços museológicos e independentes/outsideers.

Em termos teóricos, os processos de exposição artística se definiram como objeto de investigação por meio das problematizações estéticas acerca do que vem a ser a obra de arte e seus interesses de fruição pública. Assim, o Capítulo “Mundos da Arte e a prática expositiva como ativadora de vivências autorais” apresentou os aspectos do estudo da ação expositiva entendida como ação artística em si mesma. Neste sentido, a articulação entre o aparato metodológico de Becker com a síntese entre estética e política desenvolvida por Boris Groys expandiram as interlocuções entre as distintas situações e experiências apresentadas nas análises dos capítulos “Trânsitos entre autorias Institucionais e Autoatribuídas” e “Ações Independentes entre Cooperação e Precariedade: desdobramentos autorais”. O conceito de Direitos Estéticos Iguais – aparato teórico para o pensamento político por meio de linguagens e grupos sociais historicamente alijados dos espaços dominantes – corroborou para a abordagem de trabalhadores da arte e espaços Independentes no Recife, sendo uma escolha referencial que não reforça narrativas circunstanciais sobre “novidades” ou “rupturas” mas que valoriza a heterogeneidade das relações nas práticas expositivas da arte. Estas últimas, entendidas como totalidade formulada coletivamente em rede especializada, expandem a noção de Autorias Múltiplas na criação de visualidades e espacialidades, o que no Recife se dá como organização de fluxos e interações que são inconstantes entre o institucional e o independente ou entre funções nucleares e de apoio. Sobretudo, tais relações em torno da autoria da totalidade expositiva provocam limitações, desigualdades, disputas, cooperações e aceitação de Convenções entre trabalhadores(as) das artes e suas funções na exibição/fruição.

Considerando o interesse introdutório de entender as possibilidades de reformulação dos aspectos autorais no mundo expositivo da arte, o desenvolvimento do presente trabalho acrescenta a necessidade de entendermos como as autorias – enquanto esferas de vivência coletiva – podem apontar perspectivas menos precárias para a produção expositiva no Recife. Refiro-me, nesse caso, a uma diminuição da precarização das condições de realização e das relações entre trabalhadores especializados que integram regras, cooperações, hierarquizações, horizontalidades e desvios.

Tanto as ações expositivas que, por exemplo, deram reconhecimento aos integrantes do Atelier Coletivo da Sociedade de Arte Moderna do Recife, na década de 1950 em diante, ou as exposições conceituais de artistas como Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Ypiranga Filho e outros a partir da metade dos anos 1960 foram aqui entendidas como articulações organizadas de enfrentamento de um tipo de “precariedade” conceitual dominante. Ou seja, enfrentamento de instituições museológicas e agentes da crítica de arte que recusavam diversos preceitos de produção e circulação. Em outro sentido, o início do século XXI apresentou agenciamentos obstinados em superar a “precariedade” estrutural do campo político e econômico em suas formas de investir e incentivar as artes e a formação de público.

Aspectos desses sentidos da “precariedade” continuam a ser desvelados nas falas de trabalhadores(as) da atualidade expositiva da arte na cidade ao lado da constatação de avanços e estagnações da divisão social do trabalho e do acesso aos recursos de produção. Por isso a variedade de fontes e dados colocados em análise enriqueceu os movimentos e sobreposições entre situações interacionais de produção, sempre levantando as formas usuais de ativar as redes de cooperação que são mantenedoras ou desviantes das convenções preestabelecidas. Por este ângulo de análise, posições interpretativas distintas de cada ator social, a partir de suas funções e trajetórias de inserção no mundo artístico, instrumentalizaram a compreensão sociológica de vivências das autorais da totalidade expositiva.

Assim, as falas de especialistas responsáveis pelo desenho do espaço expositivo, pela curadoria, pelo programa de arte-educação, pela gestão, pelo projeto museológico, pela montagem e pela produção executiva de atividades e recursos embasam o entendimento social dado aos seus processos de criação ora contando com amplo suporte cooperativo, ora lidando com entraves às suas necessidades técnicas e/ou teóricas. Sobretudo, evidencia-se que a hierarquia institucional sistematizada nem sempre ajusta formato produtivo eficiente e colaborativo às ações e que, por outro lado, organizações independentes – muitas engendradas

por relações de amizade – podem dispor de diálogos mais cooperativos e agregadores de reconhecimento dos fazeres em colaboração.

A inclusão de imagens de montagens expositivas, projetos expográficos e de algumas publicações auxiliaram a documentar o entrelaçamento de autorais a partir das percepções e descrições levantadas, algumas destas trazidas pela minha própria participação direta e observacional na efetivação de alguns dos projetos tratados nos dois últimos capítulos. Por meio desse procedimento, acredito ter sido possível conduzir o leitor em maior aproximação com vivências das partilhas autorais que emergiram tanto das propostas estéticas em si, quanto da natureza atual da divisão do trabalho no mundo expositivo da arte.

Ganharam espaço, portanto, exemplos expositivos como “Housing” de Gentil Porto Filho, “Bela Aurora do Recife” de Wilton de Souza, “Fragmentária: O Silêncio, o Caos, o Labirinto e o Altar” de Dantas Suassuna, entre outras mostras, em que tanto a materialidade, a performance e o planejamento de execução evidenciaram distintas formas de experienciar a autoria expositiva nos termos coletivos tratados neste texto.

Como especificado na Introdução, a constituição do recorte amostral de trabalhadores(as), a terem suas falas e experiências articuladas analiticamente, exigiu a coexistência de atores sociais consagrados – também fora de Pernambuco – com outros que se mantêm no ir e vir entre equipes institucionais e independentes no Recife. Com tais escolhas, procurou-se comparar e interligar depoimentos que ora naturalizam a lógica de reconhecimento das funções acionadas nas práticas expositivas e, por outro lado, outros que expressam insatisfações diante da sistemática de legitimação. Evidenciou-se, também, as implicações procedimentais trazidas pela pandemia da Covid-19 a partir de março de 2020 no Brasil. O longo período de cuidados como isolamento social e a paralização de serviços culturais despertaram atenção para o importante papel dado à Internet como fonte de dados que permitiram a continuidade do campo de pesquisa. Acessando vídeos de palestras, entrevistas e registros de ações expositivas, tornou-se possível enriquecer o escopo documental com dados muito próximos aos recolhidos nas entrevistas semiestruturais realizadas antes do contexto pandêmico.

Apesar das preocupações expressas por algumas pessoas que participaram da pesquisa, como a Entrevistada 01, relativas aos impactos que algumas declarações poderiam impor às suas relações profissionais, este trabalho apresenta indícios de que a ideia de autoria da ação expositiva está longe de ser unificada entre seus agentes e que muitos questionamentos

impulsionam modos de fazer assumidos por pessoas ou funções que ainda não são inteiramente compreendidas em suas capacidades cooperativas e conceituais na produção no Recife e outros eixos culturais.

Contudo, especificar os processos de permanência da autogestão independente no Recife, apesar dos desenvolvimentos de museus e entidades culturais, contribuiu para notabilizar ligações mais estreitas entre lugares e articuladores na rede expositiva. Um exemplo é a função do(a) expografista por meio de narrativas que tensionam esta prática com a da curadoria em muitos casos. Essa atividade na divisão do trabalho, normalmente, encontra-se entre o domínio do conhecimento crítico/conceitual e do conhecimento técnico em diálogo direto com iluminadores, cenógrafos, montadores, marceneiros etc. No entanto, em que circunstâncias o desenho expográfico é qualificado como atividade nuclear ou de apoio? Em que circunstâncias ele é integrado ao fazer curatorial e/ou do próprio artista? Perguntas como estas não foram formuladas apenas por minhas vivências em produções, mas também por outros(a) agentes que expuseram seus desenvolvimentos e limitações como forma de ansiar por melhorias nas condições de criação cooperativa.

Os fluxos entre o Institucional e o Independente, como tratados, não significam uma demarcação excludente entre “dentro” e “fora” da estrutura dominante, da mesma forma que as ambivalências intrínsecas às estratégias de trabalho teceram os imbricamentos entre Autorias Institucionais e Autorias Autoatribuídas, estendidas aos contextos de Autoria Cooperativa e Autoria Precária. Assim, na proposta “Housing”, de Gentil Porto Filho, pôde ser partilhada Autoria Cooperativa em meio à precariedade estrutural do MAMAM do Pátio, ou as práticas cooperativas no Museu Murillo La Greca perderam força em meio à burocracia e falta de recursos, como relatado por Ariana Nuala. Por outro lado, a Autoria Institucional de exposições no Museu do Homem do Nordeste, como detalhado por Albino Oliveira, encontrou limitações para agregar agentes que não sejam curadores na elaboração de projetos expositivos; diferente da experiência de “contidonãocontido” no MAMAM sob orientação de Clarissa Diniz e Maria do Carmo Nino. Entre outras distinções, a experiência de expografista da Entrevistada 01, por exemplo, difere dos significados profissionais e autorais elaborados por Gustavo Albuquerque na mesma atividade, aludindo ao aspecto de que nem toda consciência de um desenvolvimento coletivo conduz, necessariamente, à afirmação de uma Autoria Autoatribuída.

Muitos foram, portanto, os territórios da autoria como vivência coletiva organizada que puderam ser identificados neste trabalho, principalmente detectando as potencialidades das interações que não se definem unicamente na esfera institucional ou unicamente na

independente. O cotidiano de trocas interacionais, sobretudo, qualifica os significados criados pelos atores sociais em pequenos desvios das Convenções dominantes e, apesar destas últimas, tornando perceptível a fluidez entre as circunstâncias autorais.

Em meio a tantos enquadramentos para o delineamento de sistematizações sociais, podemos dizer que os fazeres expositivos museológicos expandiram as interações autorais no Recife nas últimas duas décadas, mas não operam igualdade de reconhecimento social entre funções e suas divisões. Da mesma forma que ainda não criam condições eficientes para a diversidade de problematizações político-estéticas engendradas por grupos e minorias sociais que adentram os intercâmbios entre Academia e o mundo de pessoas que ocupam os lugares institucionais e independentes das artes no Recife.

Longe de ser um “diagnóstico” determinista sobre disputas e partilhas autorais no mundo expositivo da arte recifense, este trabalho joga luz sobre como atuações coletivas de produção estão em vivaz alteração e reprodução a partir de tensões e cooperações reiteradas pelo conceito de Mundo da Arte (BECKER, 2010). Obviamente, tais características organizacionais e instáveis não são aqui consideradas exclusivas do campo de pesquisa estudado, mas é proposto que este últimos possa ser examinado em sua ebulição criativa, questionadora e com intensas interlocuções com diversos outros cenários da atualidade no Brasil e no mundo.

Por fim, espera-se que este trabalho seja uma contribuição para perspectivas atentas à diversidade de processos sociais que enriquecem e não enrijecem as vias que retroalimentam nossos espaços/territórios de produção artística.

REFERÊNCIAS

- ALPERS, Svetlana. **O Projeto Rembrandt – o ateliê e o mercado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- AMARAL, Araci. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 1987.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Depois das Vanguardas. In: **Arte em Revista**, ano 05, nº 07, agosto de 1983.
- BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: BARTHES, R. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Horizonte, 2010.
- **Outsiders**: estudos da sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- Mundos da Arte e Tipos Sociais. In: VELHO, Gilberto (Org.) **Arte e Sociedade**: ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosacnaify, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política (obras escolhidas)**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLANCO, Angela G. **La exposicion. Um médio de comunicacion**. España: Akal, 1999.
- BORGES, Maria E. Linhares. Exposições universais e museus comerciais: entre o efêmero e o permanente. In: BORGES, M. L (Org.) **Inovações, coleções, museus**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- **O Costureiro e sua grife, contribuição para uma teoria da magia**. In: A Produção da crença, contribuição para uma economia dos bens simbólicos. São Paulo: Zouk, 2002, pp. 113 – 190.

----- Esboço de uma teoria da prática. In: BOURDIEU, P. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983, pp. 46 – 81.

BRITO NETO, José. Educar para o Belo: arte e política nos Salões de Belas Artes de Pernambuco (1929 – 1945). Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História Social e Cultura, 2011.

BRUSCKY, Paulo. Reflexolhar. In: HANSEN, Silvio. **Poesia Visual**. Recife: publicação do autor, 2007.

-----, Arte Correio e a Grande Rede: arte hoje é esse comunicado. In: Catálogo Paulo Bruscky – Arte Correio. Recife: Centro Cultural dos Correios, 2011.

CASTILLO, Sônia S. Del. **Cenário da arquitetura da arte**: montagem e espaço de exposições. São Paulo: Martins, 2008.

----- **A arte de expor**: curadoria como expoiesis. Rio de Janeiro: NAU Ed., 2016.

CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson; COUTO, Maria de Fátima M.; MALTA, Marize (Orgs.) **História da Arte em Exposições**: modos de ver e exhibir no Brasil. Rio de Janeiro: Rio Books/Fapesp, 2016.

CAVALCANTI, Raiza Ribeiro. **SPA das Arte: entre a utopia e a ideologia. Uma análise das relações entre práticas discursivas no interior do SPA das Artes do Recife**. Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2011.

COSTA, Helouise. 1949. A fotografia moderna chega ao museu: os estudos fotográficos de Thomaz Farkas. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson; COUTO, Maria de Fátima M.; MALTA, Marize (Orgs.) **História da Arte em Exposições**: modos de ver e exhibir no Brasil. Rio de Janeiro: Rio Books/Fapesp, 2016, p. 113 – 130.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CURY, Marília Xavier. **Exposição, montagem e avaliação**. São Paulo: Annblume, 2005.

DANTO, Arthur C. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DIAS, Elaine. 1829 – 1930. Jean Baptiste Debret e os conflitos das primeiras exposições do Brasil. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson; COUTO, Maria de Fátima M.;

MALTA, Marize (Orgs.) **História da Arte em Exposições: modos de ver e exibir no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Books/Fapesp, 2016, p. 37 – 50.

DINIZ, Clarissa; HEITOR, Glayce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes. **Crítica de Arte em Pernambuco: escritos do século XX**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

DINIZ, Clarissa. **Crachá: aspectos da legitimação artística (Recife – Olinda 1970 a 2000)**. Recife: Massangana, 2008.

-----, Fracassos. In: DINIZ, Clarissa (Org.). **Contidonocontido**. Recife: Ideário, 2015, p. 29 – 38.

-----, **Queermuseu: decifra-me ou te devoro**. Revista Continente On-Line, 12 de setembro de 2018. Acesso: <https://revistacontinente.com.br/secoes/ensaio/queermuseu--decifra-me-ou-te-devoro-2>.

DOS ANJOS, Moacir. Desmanche de bordas: notas sobre identidade cultural no Nordeste do Brasil. In: DINIZ, Clarissa; HEITOR, Glayce Kelly; SOARES, Paulo Marcondes. **Crítica de Arte em Pernambuco: escritos do século XX**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012, p. 260 - 270.

-----; MORAIS, Jorge Ventura. Picasso “visita” o Recife: a exposição da Escola de Paris em 1930. Revista Estudos Avançados 12 (34), 1998, p. 313 – 335.

FABRIS, Annateresa. 1922. A Semana de Arte Moderna: uma revisão crítica. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson; COUTO, Maria de Fátima M.; MALTA, Marize (Orgs.) **História da Arte em Exposições: modos de ver e exibir no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Books/Fapesp, 2016, p. 81 – 96.

FREIRE, Cristina. Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia. Recife: CEPE, 2006.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos III: Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 264 – 298.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004.

GROYS, Boris. **Autoria múltipla**. In: GROYS, B. Arte, Poder. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

HEGEWISCH, Katharina. **Um meio à procura de sua forma** – as exposições e suas determinações. Rio de Janeiro: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, 2006, pp. 185 – 197.

HEINICH, Nathalie. **A Sociologia da Arte**. Bauru/SP: Edusc, 2008.

HEINICH, Nathalie; POLLAK, Michael. From Museum Curator to Exhibition Auteur: inventing a singular position. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce; AIRNE, Sandy (ed.). **Think about exhibition**. London, New York: Routledge, 1996. pp 231 – 250.

JUNQUEIRA, Fernanda. **Sobre o conceito de instalação**. Rio de Janeiro: PUC, 1996.

LAHIRE, B. **Reprodução ou Prolongamentos Críticos?**, Revista Educação e Sociedade, ano XXIII, nº78, Abril/2002, pp. 37 – 55.

LIMA, Joana D'arc de Sousa. **Cartografias da arte plásticas no Recife dos anos 1980**: deslocamentos poéticos e experimentais. Recife: Editora Universitária, 2014.

MATTA, Beth. Apresentação: contidonocontido: um conjunto herdado – relativamente aleatório – de obras produzidas a partir do século XX em Pernambuco. In: DINIZ, Clarissa (Org.). **Contidonocontido**. Recife: Ideário, 2015, p. 9 - 14.

MALTA, Marize. 1901. Exposição de Visconti na ENBA: artes e decorativas. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson; COUTO, Maria de Fátima M.; MALTA, Marize (Orgs.) **História da Arte em Exposições**: modos de ver e exhibir no Brasil. Rio de Janeiro: Rio Books/Fapesp, 2016, p. 65 – 80.

MORGADO, Itamar. A Arte resistência de Daniel Santiago. In: Catálogo **Daniel Santiago em 2 Tempos**. Recife: Sem Título Produções, 2017.

NINO, Maria do Carmo. Continuidades e alternâncias: onde estão os limites. In: DINIZ, Clarissa (Org.). **Contidonocontido**. Recife: Ideário, 2015, p. 15 – 28.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio de. **1967. IV Salão de Arte Moderna de Brasília: os últimos modernos**. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson; COUTO, Maria de Fátima M.;

MALTA, Marize (Orgs.) **História da Arte em Exposições: modos de ver e exibir no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Books/Fapesp, 2016, p. 159 – 170.

PAIS, José Machado. **O cotidiano e a prática artesanal da pesquisa**. Revista Brasileira de Sociologia, vol. 01, nº 01, jan/jul de 2013, pp. 107 – 128.

POINSOT, Jean-Marc. A Exposição como máquina interpretativa. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson; COUTO, Maria de Fátima M.; MALTA, Marize (Orgs.) **História da Arte em Exposições: modos de ver e exibir no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Books/Fapesp, 2016, p. 09-25.

PORTO FILHO, Gentil. Criar é destruir: a propósito de Housing. In: Fanzine **Housing**. Recife: MAMAM do Pátio, 2012, p. 01 – 02.

POUPART, Jean. A entrevista de tipo qualitativo: considerações epistemológicas, teóricas e metodológicas. In: POUPART, J. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis: Vozes, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *Partilha do Sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RODRIGUES, Nise de Souza. **O Grupo dos Independentes: arte moderna no Recife – 1930**. Recife: [s.n], 2008.

RUPP, Betinna. **O Curador como autor de exposições**. Revista Valise, Porto Alegre, v. 01, nº 01, ano 01, julho de 2011, pp. 131 – 143.

SANTOS, Franciele F. dos. **Entre a arte, a ciência e a tecnologia: outras questões para a concepção artística/curatorial**. Cachoeira (BA): ANPAP, 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2010, pp 2824 – 2834.

----- . A concepção artística/curatorial na arte em diálogo com as tecnologias digitais. In: VASCONCELOS, Ana; GRUMAN, Marcelo. **Políticas para as artes – prática e reflexão**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012, pp 116 – 131.

SILVA, José Cláudio da. **Memória do Atelier Coletivo (Recife 1952 – 1957)**. Recife: Arte Espaço, 1979.

----- . **Tratos da Arte de Pernambuco**. Recife: Governo do Estado de Pernambuco: Secretaria de Turismo, Esporte e Cultura, 1984.

SONTAG, Susan. **Contra a Interpretação e outros ensaios**. São Paulo: L&PM, 1987.

SOUSA, Laura A. **Atelier Coletivo em espaços e trajetórias**. Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2014.

SOUZA, Wilton de. **Wellington Virgolino: o cangaceiro das flores**. Recife: FUNDARPE, 2009.

TEJO, Cristiana. **A gênese do campo da curadoria no Brasil**: Aracy Amaral, Frederico Moraes e Walter Zanini. Universidade Federal de Pernambuco: Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2017.

-----, Arte do meu tempo, tenho pressa. In: Catálogo Paulo Bruscky – Arte Correio. Recife: Centro Cultural dos Correios, 2011, p. 7 – 8.

VÁLIO, Luciana B. Marques. **Mapeando a complexidade da exposição de arte: é possível avaliá-la?**; Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Área de Concentração Cultura e Informação, Linha de Pesquisa Mediação e Ação Cultural, da Escola de Comunicação e artes da Universidade de São Paulo; São Paulo, 2008.

VIEIRA, Lorena Taulla. **Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães**: Projeto curatorial e políticas públicas de cultura durante a gestão do Diretor Moacir dos Anjos (2001 – 2006). Universidade Federal de Pernambuco – CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, 2019.

VIVAS, Rodrigo. 1944. Do Pincel à gilete: a arte moderna em Belo Horizonte. In: CAVALCANTI, Ana; OLIVEIRA, Emerson; COUTO, Maria de Fátima M.; MALTA, Marize (Orgs.) **História da Arte em Exposições**: modos de ver e exhibir no Brasil. Rio de Janeiro: Rio Books/Fapesp, 2016, p. 97 – 112.

Revistas e periódicos:

Jornal Pequeno, Recife, 03 de Dezembro de 1945, p. 04.

Jornal Pequeno, Recife, 12 de Agosto de 1948, p. 01.

Jornal do Commercio, Recife, 15 de Setembro de 1965, p. 03.

Revista Região, Recife, nº 07, 1948.

Revista Região, Recife, Agosto de 1948, p. 07.

Catálogos:

Bela Aurora do Recife – exposição Wilton de Souza. Recife: Centro Cultural dos Correios, 2012.

Daniel Santiago em 2 Tempos. Recife: Sem Título Produções, 2017.

45º e 46º Salões de Artes Plásticas de Pernambuco. Recife: Secretaria de Cultura do Governo de Pernambuco, 2006.