

Entre as tramas do discurso: *a 8ª Bienal do Mercosul e as políticas da memória*



Helena dos Santos Moschoutis



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

**ENTRE AS TRAMAS DO DISCURSO: A 8ª BIENAL DO MERCOSUL E AS
POLÍTICAS DA MEMÓRIA**

Helena dos Santos Moschoutis

Porto Alegre, outubro de 2016.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

**ENTRE AS TRAMAS DO DISCURSO: A 8ª BIENAL DO MERCOSUL E AS
POLÍTICAS DA MEMÓRIA**

Helena dos Santos Moschoutis

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestra em Artes
Visuais com ênfase em História, Teoria e
Crítica da Arte. Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais – Universidade Federal do
Rio Grande do Sul

Orientadora:
Prof. Dra. Mônica Zielinsky

Porto Alegre, outubro de 2016.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM ARTES VISUAIS

**ENTRE AS TRAMAS DO DISCURSO: A 8ª BIENAL DO MERCOSUL E AS
POLÍTICAS DA MEMÓRIA**

Helena dos Santos Moschoutis

Orientadora:

Prof. Dra. Mônica Zielinsky

Banca examinadora:

Prof. Dr. Luiz Sérgio Oliveira

Prof. Dr. Alexandre Santos

Prof. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho

Porto Alegre, outubro de 2016.

CIP - Catalogação na Publicação

Moschoutis, Helena dos Santos
Entre as tramas do discurso: a 8ª Bienal do
Mercosul e as políticas da memória / Helena dos
Santos Moschoutis. -- 2016.
473 f.

Orientador: Mônica Zielinsky.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2016.

1. discursos. 2. memória. 3. exposições de arte. 4.
Bienal do Mercosul. I. Zielinsky, Mônica, orient. II.
Título.

Para meus queridos alunos, por terem
ressignificado tantas coisas em minha
existência.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS pelos profundos aprendizados. À CAPES que proporcionou que eu tivesse bolsa de estudos durante todo o período do Mestrado sem a qual a coleta de dados da presente pesquisa não teria sido possível. Agradeço especialmente ao Governo legitimamente eleito por meio do voto de brasileiras e brasileiros e que (não sem críticas) aumentou significativamente minhas possibilidades de permanência na Universidade através de políticas e programas.

À orientadora deste trabalho, Prof. Dra. Mônica Zielinsky, pelo apoio e incentivo com exigência e seriedade. Aos Professores Prof. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho e Prof. Dr. Alexandre Santos, pelas importantes contribuições na banca de qualificação e por aceitarem apreciar novamente o trabalho. Ao Prof. Dr. Luiz Sérgio Oliveira, pelo aceite em fazer parte deste processo final.

Agradeço a todos os entrevistados que tão gentilmente se disponibilizaram a colaborar. Da mesma forma, agradeço à Fundação Bienal do Mercosul por ter disponibilizado algumas documentações mesmo depois do Núcleo de Documentação e Pesquisa se encontrar fechado para consulta.

Meu agudo obrigada aos que ajudaram nas revisões, transcrições, traduções, disponibilização de materiais, informações, levantamento de dados, envio de textos e fotografias, diagramações, empréstimo de livros, abrigo em viagens. Em especial, cito os queridos Roberto Giovanaz, Rachel Marques, Carolina Rochefort, Paula Luersen, Laura Moschoutis (design da capa), Yuri Morroni (e família), Eleonora Loner (e família), Karina Gallo, Jacson Piovesan e Rosemeri Santos, que com empenho me ajudaram neste processo.

Ao povo das artes que a lei natural dos encontros me possibilitou encontrar: os de bienal, de eventos, de mediações, de todo canto. Pelas conversas, olhares e aprendizados espontâneos. Com esses “deixo e recebo um tanto”.

Aos colegas da turma 22 e aos demais com quem compartilhei salas de aula, pelas intensas trocas. Em especial agradeço à Carolina e à Luiza pelo companheirismo incondicional do início ao fim e pelos almoços às gargalhadas no Chinês.

Ao pessoal lá da Escola, em especial à Alice, Ana, Charlene, Graci, Jose e Lauren por criarem um ambiente tão prazeroso de trabalho e pelas risadas todas.

À Carolina Rochefort, meu agradecimento singular por ter me ensinado a gostar da pesquisa e da filosofia, por ter sido peça fundamental para este trabalho desde o projeto. Agradeço também ao pessoal do Patafísica, especialmente os “da antiga”, são parte essencial das ideias iniciais e “revolucionárias”.

Aos amados “amigos abrigo”: Débora, Henrique, Camila, Cris, Duda, Lílian, Fausto, Annaline, Eleonora. Só uma palavra do tamanho do mar ou do carnaval seria capaz de agradecê-los.

À Evelin Kelbert pelo cuidadoso e imprescindível acompanhamento psicológico.

Aos meus pais pela poesia, política, disciplina, preguiça e intenso amor – tudo ao mesmo tempo. Às minhas queridas irmãs Rachel e Laura, por nosso companheirismo que enfrenta as águas calmas e turbulentas. À vó Ruth por me ensinar tanto sobre empoderamento feminino, à vó Sueli pela força e também à memória de meus queridos avôs Kosta e Chico. À Ana, Ivanor, Rodrigo e Nati pelo apoio amoroso. Às tias, tios e primos: Zanza, Nanda, Carol, Rafa, Gui, Marcelo e Humberto, meu obrigada nominal e de coração por terem tornado meus dias em Porto Alegre (em tempos de Bienal ou Mestrado) imensamente mais felizes.

Ao Pedro, que nasceu quase junto com esta pesquisa, por ser sempre uma ilha que emana amor no meio dos turbilhões acadêmicos e por me ensinar uma novidade tão linda: ser tia.

Ao Beto, por viver a gravidade do mundo comigo.

“[...]”
Nenhuma página
jamais foi limpa.
Mesmo a mais Saara,
ártica, significa.
Nunca houve isso,
Uma página em branco.
No fundo, todas gritam,
pálidas de tanto.”

Paulo Leminski

RESUMO

O presente trabalho elabora um estudo de caso da 8ª Bienal do Mercosul – *Ensaio de Geopoéticas*. Parte-se aqui do potencial histórico que trazem as exposições para a escrita da história da arte. Nesse sentido, essa pesquisa pergunta: quais são os modos que a memória da exposição em questão vem sendo constituída e quais as políticas da memória envolvidas neste caso específico? Os discursos elaborados no decorrer e posteriores à exposição são considerados como fontes principais para que se possa discutir as memórias que vêm sendo produzidas. Aproximando e confrontando discursos, objetiva-se identificar as condições de existência em que a exposição aconteceu (no passado) e discutir os discursos a partir dela emergentes como elementos constitutivos de uma história da arte (no presente).

Palavras-chave: discursos, memória, exposições de arte, Bienal do Mercosul.

ABSTRACT

This work is a case study of the 8th Mercosul Biennial – *Essays in geopoetics*. The starting point is the historical potential brought by exhibitions to the writing of art history. In this sense, this research question is about the ways that the memory of the exhibition in question has been made and what memory politics are involved in this particular case. The discourses developed during and after the exhibition are considered the main sources to discuss how memories are being produced. Approaching and confronting discourses, the objective is to identify the conditions of existence in which the exhibition took place (in the past) and understand the discourses emerging from it as an element of an art history (at present).

Keywords: Discourses, memory, art exhibitions, the Mercosul Biennial.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. Processos metodológicos.....	20
2. Estrutura da dissertação.....	26
1. AS BIENAS DO MERCOSUL E AS POLÍTICAS DA MEMÓRIA.....	28
1.1. O que pode ser uma Bienal?.....	28
1.2. Traços da Bienal do Mercosul: memória e discurso na instituição.....	32
1.2.1. Aspectos do Projeto Pedagógico da Bienal do Mercosul.....	43
1.2.2. Considerações sobre o Núcleo de Documentação e Pesquisa.....	46
2. ASPECTOS DO PROJETO CURATORIAL E SUA RELAÇÃO COM O CAMPO DISCURSIVO DA 8ª BIENAL.....	52
2.1. Usos da noção de <i>geopoética</i> na exposição.....	53
2.1.1. Entre estratégias <i>expositivas</i> e <i>ativadoras</i>	54
2.1.2. Geopoética como/nas estratégias de mediação.....	63
2.1.3. Geopoética em meio à memória de processos artísticos.....	67
2.1.4. A noção de geopoética em documentos.....	74
2.1.5. Geopoética nas estratégias pedagógicas.....	86
2.2. A presença da Bienal em Porto Alegre na perspectiva dos atores.....	91
2.2.1. A respeito da presença em Porto Alegre.....	92
3. A 8ª BIENAL E AS COMUNIDADES.....	102
3.1. Considerações sobre a 8ª Bienal fora de Porto Alegre.....	104
3.1.1. Continentes e comunidade artística.....	107
3.1.2. Projetos de Cadernos de Viagem.....	110
3.2. Casa M e comunidade.....	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
REFERÊNCIAS.....	136
APÊNDICES.....	142

INTRODUÇÃO

A vida é horizontal, simplesmente uma coisa após a outra, uma esteira rolante arrastando-se para o horizonte. Mas a história, a visão que se tem na nave que parte, é diferente. À medida que muda a escala, as camadas do tempo se superpõem, e através delas traçamos perspectivas para recobrar e corrigir o passado.¹

Tomo de empréstimo a imagem descrita por Brian O’Doherty para este início e a amplo: à medida em que muda a escala, essas camadas do tempo vão criando tramas e, sob cada uma delas, sombras vão obscurecendo cada vez mais alguns fragmentos dessa história. No texto citado, Brian O’Doherty escreve sobre o espaço de arte moderno, o cubo branco, no qual impera a busca por um espaço que interfira o menos possível, onde o mundo exterior não deve entrar, numa tentativa de tornar a arte livre para ter vida própria².

A ideia de arte como um fato isolado das relações sociais é frequentemente questionada na contemporaneidade. Cada vez mais as exposições de arte vêm sendo discutidas e executadas (tanto por pesquisadores quanto por instituições) como um fenômeno cultural complexo em que acontece o encontro entre variados pontos de força que vão desenhando um emaranhado de tramas. Um dos encontros que possibilitam é aquele entre duas coisas que são centrais em uma exposição: a arte e o espectador. Nesse encontro, segundo Jacques Rancière, surgiria uma *terceira coisa* que não seria nem um sopro do artista ao espectador e nem propriedade de nenhum desses lados, mas algo que “se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito”³. Se considerarmos os muitos pontos de força que vão sendo tramados no acontecimento de uma exposição, percebemos que essa terceira coisa não acontece somente a partir de dois pontos: ela poderia ser uma quarta, quinta ou décima diante das estratégias arquitetônicas, textos de parede, ficha técnica, discurso do mediador⁴, discurso curatorial e tantos outros acontecimentos que coexistem. E, em meio a todas essas circunstâncias, existe algo, que não é unicamente nenhum desses acontecimentos, tampouco o espectador sozinho, mas um algo *entre*.

¹ O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 1.

² Ibid. P. 4.

³ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 19.

⁴ Os mediadores atuam nas exposições de arte na relação direta com o público, conversando sobre os trabalhos de arte e discutindo questões com eles. As estratégias e discursos por eles veiculados não são iguais em todos os lugares, sendo o entendimento que a instituição possui sobre esse trabalho determinante na formação desses profissionais.

O presente trabalho nasceu da observação cotidiana⁵ de uma exposição – a 8ª Bienal do Mercosul – ao compor um estudo de caso relativo a esta pesquisa. Essa observação fez com que eu estivesse diariamente em contato com diversos atores e interesses que culminavam em discursos distintos sobre arte, os quais têm um papel importante para discussões sobre a memória e a escrita da história da 8ª Bienal. Portanto, esta pesquisa tem como tema a constituição da memória da exposição a partir da trama discursiva envolvida em uma exposição de arte; não apenas os discursos mais evidentes – como os textos do catálogo ou das publicações –, também busca outras formas discursivas desses atores em diferentes situações, suscitando questionamentos, debates e tensões que podem ir além da aparência de uma exposição.

É claro que um olhar voltado para uma trama discursiva não nasce apenas de minha percepção enquanto mediadora. A valorização dos discursos produzidos a partir das relações entre arte, artistas, curadorias e público possui raízes nas transformações que a própria arte do século XX⁶ suscitou, a partir de práticas artísticas que davam protagonismo para as circunstâncias *entre* obra e público. A virada social na arte⁷, assim como a estética relacional⁸ e a virada educativa⁹, por exemplo, são assuntos que buscam formas e metodologias de pesquisa para abarcarem projetos artísticos e curatoriais que

⁵ Na 8ª Bienal do Mercosul atuei como mediadora da mostra Geopoéticas no Armazém 5 do Cais do Porto.

⁶ Essas transformações podem ser visualizadas a partir da produção artística de Joseph Beuys, Allan Kaprow, Grupo Fluxus, Grupo Situacionista. No Brasil, tal transformação fica marcada nas proposições do Grupo Neoconcreto, especialmente nas figuras de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape.

⁷ Termo utilizado por Claire Bishop para designar projetos artísticos de artistas que, ao menos à primeira vista, “[...] usam situações sociais para produzir projetos desmaterializados, antimercadológicos, e politicamente engajados, que levam adiante o apelo modernista de mesclar a arte à vida”. BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. In: *Revista Concinnitas: arte, cultura, pensamento / Universidade Estadual do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v. 1 – nº 12, ano 9, volume 1, número 12, julho, 2008, p. 147. A relação entre esse debate com a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul fica evidente na publicação *Pedagogia no campo expandido*, organizada pela Curadoria Pedagógica, que dedica duas sessões do livro à discussão da arte como prática social e os vínculos da arte contemporânea com a educação (*Transpedagogia*). HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (orgs.). *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

⁸ Perspectiva estética defendida por Nicolas Bourriaud, que entende que a esfera das relações humanas e seu contexto social seriam o horizonte teórico de muitas práticas artísticas contemporâneas, “mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e *privado*” (p. 19). Dentro de um contexto social pautado em relações capitalistas, Bourriaud entende que a obra de arte representa um *interstício* social, termo utilizado por Karl Marx para “designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro” (p. 22). BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins: 2009.

⁹ Tradução de *educational turn*, termo utilizado por Paul O’Neill e Mick Wilson (2010), no qual o “foco da criação e organização de objetos de arte se desloca para a produção de espaços dialógicos e situações de convívio” (HOFF, 2014, p. 18), e cujo pano de fundo teórico seria a pedagogia crítica e as investigações experimentais no campo da educação da década de 1970 (HOFF, 2014, p. 18). Essa virada é discutida por Mônica Hoff (2013) em dissertação de mestrado, ao relacionar essa questão ao contexto artístico brasileiro. HOFF, Mônica. *A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

enfocam as relações humanas, e não mais os objetos de arte em si, de modo autônomo, mas centrados nos encontros que a arte pode ocasionar. No Brasil, as propostas artísticas neoconcretas¹⁰ são ainda presentes no fazer artístico, nas estratégias curatoriais e no debate teórico, especialmente no que tange o envolvimento do público com a arte. Nessas situações, o discurso se apresenta como vestígio histórico do ocorrido, sendo ele muitas vezes a única fonte para pesquisas sobre determinados projetos artísticos.

Como um dos principais meios (senão o principal) de instauração, circulação e legitimação da arte¹¹, naturalmente as exposições de arte não ficam descoladas dessas mudanças. No caso específico da 8ª Bienal do Mercosul, era central para a proposta de José Roca, curador da exposição, que o projeto fosse capaz de estabelecer vínculos com as comunidades com as quais a Bienal se envolveu¹².

Dado o enfoque curatorial às relações criadas a partir da 8ª Bienal, torna-se pertinente observar que a dinâmica dos discursos passa a operar dentro do debate da *memória coletiva*, compartilhada pelos atores. Tal debate é preconizado por Maurice Halbwachs¹³ já na primeira metade do século XX¹⁴, e é atualizado por Michel Pollack¹⁵, que pensa ser necessário compreender *como* a memória, enquanto fato social, se instaura. Tal abordagem estaria interessada nos *processos* e *atores* que surgem no trabalho de constituição e formalização das memórias em um contexto histórico¹⁶. Em razão disso, faz-se necessário compreender o modo como a instituição Bienal do Mercosul organiza sua memória coletiva, compreendendo que essa prática se evidencia

¹⁰ Em linhas gerais, o Movimento Neoconcreto liga-se a práticas de radicalidade artística determinante na história da arte brasileira e foi desenhado especialmente pelo Manifesto Neoconcreto de 1959, cujo texto propõe o combate ao concretismo racionalista que provoca relações mecânicas na arte, entendendo que “a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova – que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor, etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua ‘realidade’”. Manifesto Neoconcreto. In: GULLAR, Ferreira. *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo, Cosac Naify, 2007. S/p.

¹¹ Ao mesmo tempo em que essa afirmação ainda é pertinente no cenário artístico local, é importante ter em mente as reflexões de Canclini (2012), que observa, por um lado, que as decisões das grandes instituições implicam que alguém decida do que gostamos em arte (p. 129). Por outro, que uma parte das transformações artísticas ocorre fora das instituições especializadas, fazendo com que obras sejam feitas, reproduzidas em condições variáveis, e que artistas e críticos atuem dentro e fora do mundo da arte (p. 55). CANCLINI, Nestor García. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

¹² ROCA, José. In: *Ensaio de Geopoética: 8ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. Catálogo de exposição. p. 11.

¹³ HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

¹⁴ Sua abordagem parte de uma perspectiva metodológica que possui raízes no pensamento de Durkeim, tratando a memória como um fato social, dado.

¹⁵ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, v. 2, nº3, Rio de Janeiro, 1989. p. 3-15.

¹⁶ Ibid. p. 4, grifo meu.

desde a existência do Núcleo de Documentação e Pesquisa¹⁷, que será discutido mais adiante no presente trabalho.

Por ora, é importante mencionar que um estudo sobre os discursos da exposição a partir da memória não se limita apenas a evidenciar a criação de vínculos (desejada pela proposta curatorial) ou os afetos que produziu. Essa é, antes de tudo, uma estratégia para observar as micropolíticas envolvidas em um grande espetáculo de intensa movimentação de capital simbólico que possui importância pela visibilidade de nomes e ideias que promove no cenário artístico local e internacional. Para Suely Rolnik¹⁸, as operações micropolíticas são estabelecidas ao estarem inseridas na dinâmica paradoxal entre a relativa estabilidade da cartografia dominante (nesse caso, instituição) e a realidade sensível em constante mudança, “produto da presença viva da alteridade como campo de forças que não param de afetar nossos corpos”¹⁹. Portanto, o estudo da movimentação discursiva na 8ª Bienal busca operar dentro desse paradoxo que não desconsidera a ação da cartografia dominante, nem a afetação que os corpos nos espaços expositivos podem ter gerado (cujo indício é o discurso). Pode-se, assim, observar a importância da 8ª Bienal tanto para a formação de redes de troca e a produção de um pensamento que integra arte e educação, quanto a possível manutenção de posições sociais para alguns atores do empresariado local.

Em termos sociais, é importante observar que a escolha pelo nome “Bienal do Mercosul”, mesmo nome do Bloco Econômico²⁰, manifesta os interesses políticos e econômicos dessa instituição²¹ que é, antes de mais nada, uma iniciativa de empresários da cidade de Porto Alegre interessados por arte. A história da Bienal do Mercosul é impregnada de relações políticas e econômicas que acompanham as escolhas curatoriais e a tomada de decisões institucionais, ainda que em muitos textos curatoriais ou dos

¹⁷ Criado em 2004, o Núcleo de Documentação e Pesquisa (NDP) compila documentos, livros, fotografias, vídeos, catálogos, relatórios produzidos pela instituição ou referentes à história da arte latino-americana. (Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br/site/biblioteca-virtual/nucleo-de-documentacao-e-pesquisa>>. Acesso em 15/09/2016).

¹⁸ ROLNIK, Suely. Furor de arquivo. *Arte & Ensaios* / Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, ano XVII, nº 19, 2009.

¹⁹ Ibid. p. 102.

²⁰ Fundado em 1991 a partir do Tratado de Assunção, o Mercado Comum do Sul (MERCOSUL) é um bloco econômico formado por cinco países, sendo eles: Argentina, Brasil, Paraguai, Uruguai, e, desde 2012, Venezuela. O objetivo principal de sua existência é a integração desses países através da livre circulação de bens, serviços e fatores produtivos, assim como o estabelecimento de uma política comercial comum, a coordenação de políticas macroeconômicas e setoriais e a harmonização de legislações nas áreas pertinentes, segundo conta no *website* do Mercosul. (Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br>>. Acesso em 15/09/2016)

²¹ FETTER, Bruna Wulff. *Mapas dentro de mapas: Estratégias de articulação entre o local, o regional e o global na Bienal do Mercosul*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008. p. 120.

gestores, presentes em catálogos e *websites*, essas relações nem sempre sejam tão evidentes, especialmente para os públicos. O que se observa nesses textos, em grande medida, é algo sobre o qual escreveu Guy Debord²² em relação à sociedade do espetáculo, dentro da qual estariam imersas nossas relações sociais em relação ao poder. Produz-se, assim, uma imagem que é capaz de espetacularizar a instituição, torná-la um ambiente de benfeitores ao meio artístico, a partir de uma “aparência fetichista de pura objetividade nas relações espetaculares [que] esconde o caráter de *relação* entre os homens e as classes”²³.

Na perspectiva de uma instituição gerida pelo empresariado com seus interesses políticos e econômicos, penso que seja possível encontrar, nas condições de funcionamento²⁴ dos discursos que tramam a 8ª Bienal, férteis possibilidades para observação de debates, contradições, dissensos produzidos pela exposição, não estabelecendo uma divisão binária espetáculo/contemplação²⁵, mas buscando o que se produz a partir dessa relação. Partindo dos discursos produzidos pelos atores que constituíram a 8ª Bienal, pergunto sobre as condições em que esses discursos foram produzidos, os lugares de onde partiram e, especialmente, quais suas configurações possíveis. Busco, assim, reconstituir a história dessa exposição através de algumas de suas diversas manifestações discursivas, compreendendo-se entre estes discursos os curatoriais, os pedagógicos, os de produção, os institucionais e os de alguns participantes externos da 8ª Bienal.

A observação dos discursos que circulam possibilita o delineamento de dois caminhos principais que estruturam o objetivo da pesquisa: identificar as condições de existência dos discursos (no passado) e compreender esses discursos eles próprios como elementos constitutivos de uma história da exposição (no presente). Especificamente, tem-se por objetivos discutir as políticas da memória do Núcleo de Documentação e Pesquisa; debater o potencial do Projeto Pedagógico para a produção de memória da instituição; e relacionar os atores da exposição a partir dos discursos e inseri-los na história da exposição.

²² DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

²³ *Ibid.* p. 21, grifo meu.

²⁴ Pensar nos discursos a partir de suas condições de funcionamento e existência parte do pensamento de Michel Foucault (2009 e 2014) que, em linhas gerais, compreende os discursos envolvidos em um campo discursivo que condiciona tanto o surgimento de discursos quanto seu funcionamento, sua circulação.

²⁵ FOSTER, Hall. Museus sem fim. In: *Revista Piauí*. Rio de Janeiro: Editora Alvinegra, nº 105, ano 9, junho, 2015. p. 27 - 28.

A ausência de pesquisas que estudem a configuração dos discursos, as políticas de memória neles entranhadas ou a importância da circulação para a história das exposições, justifica a escrita deste trabalho. Esse debate pode contribuir para que outras exposições sejam estudadas a partir desse viés, já que a circulação de discursos não é exclusiva da 8ª Bienal, gerando, assim, uma estratégia para pensar a história das exposições e repensar histórias já relatadas. Essa perspectiva também evidencia a importância da participação de múltiplos atores, ao reiterarem a complexidade das exposições de arte, questão que pode ser aproveitada para a elaboração de práticas curatoriais e institucionais no que tangem a produção de memória desses eventos, podendo afetar a elaboração/constituição dos catálogos e dos relatórios institucionais. Em um sentido histórico, não pretendo com isso dar vida ao que estaria supostamente morto²⁶, mas trazer à tona memórias iminentes que, de modo geral, são pouco evidenciadas, talvez pela necessidade de espetacularização de alguns atores.

Por se tratar de um evento de impermanência no tempo, deixando de existir fisicamente no interstício de dois anos, entre uma edição e outra, muitas são as transformações nas equipes e nas propostas curatoriais, o que torna cada uma das edições um caso bastante específico. O evento permanece enquanto fenômeno artístico apenas através de documentos e memórias contruídas a respeito. No caso da 8ª Bienal é possível identificar nos discursos curatoriais²⁷ a vontade de estender o evento no tempo e de permanecer de alguma maneira na vida da cidade. É exatamente nesse ponto que essa edição da Bienal se torna instigante para esta pesquisa. Pergunta-se, pois, se os ambiciosos projetos da 8ª Bienal teriam sido capazes de permanecer na vida das comunidades onde estiveram? Indaga-se também se essa Bienal deixou marcas, e que marcas foram essas? Qual seria a avaliação dessas propostas, tanto para os propositores quanto para participantes? Será que o estudo e o confronto entre discursos possibilita que as propostas curatoriais possam ser pensadas sob um modo questionador, contribuindo não só para as avaliações das práticas curatoriais, mas também para as discussões em torno dos efeitos pedagógicos de uma exposição, mais fortemente

²⁶ Contrapondo a visão humanista do historiador da arte Erwin Panofsky que compreende ser a função das ciências humanas dar vida ao que estaria morto, tal como fica evidente em suas palavras: “As humanidades, por outro lado, não se defrontam com a tarefa de prender o que de outro modo fugiria, mas de avivar o que, de outro modo, estaria morto”. PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. p. 44.

²⁷ Veiculados, por exemplo, no catálogo da 8ª Bienal do Mercosul.

estudados no campo da educação²⁸? Esta última questão pode produzir (mais uma vez) a necessidade de integração entre territórios do conhecimento para melhor compreensão do campo artístico.

Hans Belting observa que a arte moderna e contemporânea produziram a ampliação do território da história da arte, que passa a ser vista como componente inseparável da história e da cultura de modo geral²⁹. Essa perspectiva causa à disciplina a urgência de rever sua maneira de colocar os problemas do meio artístico³⁰. Desse modo, a partir do estudo da configuração dos discursos em uma exposição, busco desenvolver uma abordagem histórica da arte que parte de uma visão fragmentada que os diversos discursos possibilitam ter, atribuindo uma especial atenção a seus entrelaçamentos políticos envolvidos.

Encontro uma possibilidade de abordagem teórica das relações políticas existentes entre os discursos nas reflexões do filósofo Jacques Rancière³¹, cuja lógica do dissenso se propõe a elaborar uma organização do sensível que coloca em evidência as cenas de dissenso, culminando em um processo de subjetivação política. Essa subjetivação nos torna capazes de olhar para a “ação de capacidades não contadas que vêm a fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível”³². Se até o momento a configuração dos discursos e seus confrontos não foram estudados, vejo-os como ações que podem lançar rasgos na conformação histórica da 8ª Bienal.

Também no sentido de compreensão política existente na trama dos discursos, o conceito *dispositivo* do filósofo Giorgio Agamben³³ é pertinente. Para o autor, os dispositivos e as substâncias moldam os sujeitos, inserindo-os em múltiplas possibilidades de subjetivação dentro dessa relação. Compreendendo-se que os documentos da Bienal do Mercosul podem ser considerados dispositivos, é possível pensar que as condições de produção e origem dos discursos interferem na formação de sujeitos e, por consequência, da paisagem política do existente³⁴. Os documentos,

²⁸ As seguintes publicações refletem especificamente sobre ações educativas em exposições e sobre a prática do mediador nesse contexto: Ana Mae Barbosa e Rejane Coutinho (2009), Cayo Honorato (2009) e Miriam Celeste Martins (2005).

²⁹ BELTING, Hans. *O fim da história da arte* – uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 203.

³⁰ Ibid., p. 203.

³¹ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

³² Ibid. p. 49.

³³ AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. In: *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

³⁴ Ibid. p. 40-41.

catálogos, ou o próprio arquivo institucional não podem ser compreendidos somente como pontos de partida para pesquisas, mas determinam e condicionam os discursos que lá operam, ao mesmo passo que afetam a memória dos sujeitos que se estabelece.

A noção de políticas da memória parte de discussões empreendidas pelo crítico e historiador Andreas Huyssen, ao inserir este debate em circunstâncias políticas. Nelas são consideradas as tensões existentes entre as práticas históricas e as estratégias mercadológicas de *fetichização* da memória, procurando, assim, ver a necessidade de discutir algo mais “nesse desejo de puxar todos esses vários passados para o presente”³⁵. A análise de historiadores da cultura, segundo Huyssen, se torna mais fecunda ao se buscar compreender “de que maneira as representações, em diferentes modalidades estéticas e narrativas e em diferentes formas de mídia, moldaram os processos de memória pública e do esquecimento de diversos países e culturas”³⁶. Entendo que a produção de memória da Bienal do Mercosul está também imersa nessas relações.

Ainda, a noção é articulada ao debate filosófico sobre a memória de Henri Bergson. O autor oferece uma compreensão de que a atividade mental e o cérebro estabelecem uma relação que não é simples ou constante, mas varia conforme nosso “grau de atenção à vida”³⁷. Restringidos pela ação, os processos psicológicos relacionados à memória estão inseridos nessa dinâmica que movimenta-se a partir da atenção à vida exterior que desempenhamos. Na perspectiva da política da memória, parece que depende da *ação* para que determinadas memórias emergjam para produzir efeitos entre os corpos. Nesse sentido, observar as políticas de memória dos discursos em questão se apresenta como um debate central para uma compreensão mais ampla das significações históricas desses discursos.

1. Processos metodológicos

As discussões sobre análise do discurso elaboradas por Michel Foucault serão essenciais, tanto para o entendimento que se faz do conceito *discurso*, quanto para as estratégias metodológicas de análise. A abordagem proposta pelo autor não se trata de uma análise interpretativa do conteúdo do texto, mas de uma reflexão sobre as suas condições de existência. As vozes que hoje falam, os discursos que circulam, não nasceram hoje, mas fazem parte de um *campo discursivo* que, no caso específico da

³⁵ HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 15.

³⁶ HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014. p. 159.

³⁷ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 7-8.

Bienal do Mercosul, é composto por relações de forças econômicas, artísticas, de várias áreas do conhecimento e com a comunidade local (artística ou não). Esses discursos permanecem por meio do que Foucault chama de *comentário*: “ele [o comentário] desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca, dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito, repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito”³⁸. Os discursos que circulam não seriam, portanto, puros ou verdadeiros, mas estariam reproduzindo discursos anteriormente ditos, agora de um modo único a partir da condição de existência em que eles se colocam. Desse modo, o autor não concentra sua análise no interior do discurso, na interpretação do dito como se ele fosse algo espontâneo e descolado do campo discursivo, mas sugere a identificação de regularidades heterogêneas nos discursos, assim como seus sistemas de coerção. Dentro dessa dimensão, é possível pensar que as práticas discursivas da 8ª Bienal estão ajustadas a algum tipo de regularidade do campo artístico (à proliferação de bienais ou ao crescimento de projetos educativos em exposições, por exemplo), porém se exercem de forma específica dentro das relações que a organização do campo discursivo exige.

A configuração dos discursos da 8ª Bienal pode ser melhor compreendida se partirmos das práticas metodológicas da micro-história. Esse debate permite inserir os discursos dentro de variações de escala: o micro pode constituir um elemento revelador de um fenômeno mais geral (macro), como “a visão de mundo de uma classe social, de um escritor ou de toda uma sociedade”³⁹. A variação de escala permite partir dos indícios evidenciados pelos discursos em direção a debates mais gerais, como, por exemplo, se as premissas curatoriais da 8ª Bienal atingiram seus objetivos; se foi possível formar uma *comunidade local* em Porto Alegre por conta da exposição; se é possível formar o público a partir de uma exposição (como ambicionam alguns projetos pedagógicos); se a popularidade de um evento como a 8ª Bienal tem efeitos para a manutenção do destaque da ação de empresários na cena local. Essas são algumas das questões que a observação aproximada pode gerar a partir dessa prática metodológica, que se concentra nas contradições de qualquer sistema normativo e na pluralidade dos pontos em questão⁴⁰, podendo ser perseguidas por outros pesquisadores no futuro.

³⁸ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014. p. 24.

³⁹ GINZBURG, Carlo. Sinais – Raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais*: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 178.

⁴⁰ LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da história – novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992. P. 155.

Como método da pesquisa para acessar esses discursos, dois caminhos se mostram prioritários: o primeiro volta-se ao aspecto documental dos arquivos disponíveis para pesquisadores no Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul e ao estudo do próprio Núcleo como lugar de memória; o segundo caminho refere-se às entrevistas realizadas com atores da exposição.

As entrevistas foram realizadas prioritariamente de modo presencial ou por Skype. Apenas em oito situações ocorreram por e-mail por vontade do entrevistado ou por ter sido realizada em língua estrangeira. A preferência pela entrevista presencial deu-se em busca de uma maior proximidade e envolvimento com os entrevistados, além de possibilitarem, a priori, maior espontaneidade discursiva. De fato, as entrevistas presenciais foram mais ricas em detalhes e contêm linhas de raciocínio mais sinuosas do que as por e-mail, trazendo contribuições mais inesperadas para a memória da 8ª Bienal. Ainda assim, as perguntas das entrevistas foram construídas de modo abrangente, abrindo a possibilidade para que os entrevistados realizassem escolhas ao respondê-las (falar de uma coisa em detrimento de outra), o que também ocorreu nas entrevistas por e-mail. Ao mesmo passo em que buscou-se observar tais escolhas, também intencionou-se que se posicionassem diante da apresentação de alguns dados e informações fornecidas por mim no corpo das questões – que tinham íntima relação com a conformação do emaranhado discursivo existente.

Tal prática baseou-se na discussão elaborada por Michel Thiollent sobre a investigação social no contexto da prática política da classe operária⁴¹. Os preceitos elaborados para tal procedimento, é claro, são debatidos e atualizados pelo autor e não os segui à risca em totalidade em virtude da presente pesquisa ser distinta das elaboradas naquele contexto. No entanto, a enquete operária não vislumbra a imparcialidade, mas apresenta esclarecimentos aos entrevistados, buscando “levar aos respondentes uma informação dirigida que produza diversos efeitos de desbloqueio ou de deslocamento de perspectiva”⁴². Deste modo, optei por apresentar aos entrevistados fragmentos de ideias presentes em discursos curatoriais ou institucionais, incentivando-os a descreverem suas relações discursivas e de trabalho com tais fragmentos. Portanto, não intencionei incentivar apenas uma descrição sensível da experiência dos atores com a 8ª Bienal, mas também uma perspectiva posicionada frente a determinados enunciados que possuem, a priori, alcance significativo entre os entrevistados.

⁴¹ THIOLENT, Michel J. M. *Crítica metodológica, investigação social e enquete operária*. São Paulo: Editora Polis, 1985. p. 101.

⁴² *Ibid.* p. 109.

Observando a complexidade de uma exposição como a 8ª Bienal, o desenho da trama discursiva foi realizado da forma heterogênea, com atores de diferentes frentes da 8ª Bienal, de acordo com as questões relativas às políticas da memória envolvidas: os discursos produzidos neste contexto exercem forças de alcances diferentes, mas nem por isso menos importantes para a história da exposição. Para tanto, foram realizadas entrevistas com pessoas ligadas à instituição Fundação Bienal do Mercosul, com artistas, curadores, mediadores, produtores, empresário e participantes da 8ª Bienal ligados a outras instituições. Buscando contar com pelo menos dois atores de cada componente expositivo, cheguei ao número de cinquenta entrevistas realizadas, que é um número que condiz com os objetivos da pesquisa. Em virtude do grande número de entrevistados, optou-se por realizar apenas três perguntas nas entrevistas que eram as mesmas para todos, com raras e pequenas alterações em contextos muito específicos. Assim, as entrevistas apresentam conteúdos que partem das mesmas informações dirigidas, mas que possuem respostas distintas, principalmente em função das distâncias das experiências entre vários dos atores, uma característica importante para o fator comparativo. Todas elas encontram-se transcritas e inseridas nos apêndices do presente texto, de modo que os conteúdos possam ser acessados e as referências feitas nas análises possam ser verificadas.

Pensando que a escolha do grupo de entrevistados influencia nos resultados obtidos, especialmente por serem grupos com participações distintas na 8ª Bienal, realizei tal escolha de três modos: 1. por responderem por setores específicos dentro da Fundação Bienal do Mercosul; 2. por terem acompanhado um projeto específico dentro da 8ª Bienal, seja como curador ou como participante através de instituição extrabienal; 3. por meio de seleção aleatória simples, quando se tratava de um grupo grande de pessoas que poderiam, a priori, contribuir igualmente para que possíveis configurações dos discursos fossem observadas. Portanto, não deixei de considerar os discursos de maior alcance ou influência, ao mesmo tempo em que são *rachados*⁴³ por meio de sua inserção em um campo discursivo. A observação das conformações desses discursos implica em atentar não apenas às políticas da memória também costuradas em tal trama, mas igualmente às relações de poder nelas envolvidas.

Os documentos possuem um caráter diverso das entrevistas: foram escritos, publicados e/ou arquivados durante a 8ª Bienal e para fins que, é claro, não dizem

⁴³ Palavra utilizada por Gilles Deleuze em conversação sobre Michel Foucault, como discuto mais adiante. DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 113.

respeito a esta pesquisa. Ao mesmo tempo em que podem possuir um caráter mais institucionalizado em alguns casos, nos dão acesso a discursos menos distanciados e mais emaranhados nas redes discursivas daquele fervor. Por esse motivo, foram utilizados discursos de documentos de naturezas distintas: alguns foram produzidos e arquivados pela instituição e outros chegaram a mim através dos entrevistados ou de meu envolvimento como mediadora ainda durante a 8ª Bienal. Em virtude desta condição, a escolha de tais documentos se deu de maneira um pouco mais orgânica do que a estruturação das entrevistas e da escolha dos entrevistados, o que também gera certa vivacidade para as análises.

Ainda assim, procurei considerar os documentos que: 1. se tratassem de publicações (ou seja, discursos elaborados para serem difundidos); 2. fossem relatórios institucionais da 8ª Bienal; 3. contivessem depoimentos em primeira pessoa ou entrevistas realizadas naquele contexto; 4. fossem textos veiculados na imprensa naquele período; 5. se tratassem de imagens produzidas e publicadas pela Fundação Bienal ou de arquivos pessoais disponibilizados a mim de modo espontâneo por atores da exposição⁴⁴. Desse modo, não trabalhei a partir de distinções entre aquilo que é produzido pela instituição e o que circulou/circula por outros meios por compreender tais documentos como *monumentos*. Embora, como discute Jacques Le Goff, o entendimento que se faz do documento/monumento tenha sofrido alterações e que o monumento tenha sido especialmente relacionado ao uso do mesmo por quem detém o poder, não fazer tal distinção implica em encaminhar-se à crítica do documento⁴⁵. Uma parcela da argumentação de Le Goff parte de Michel Foucault que, em *A Arqueologia do Saber*, aponta para o que é a prática do historiador dentro da crítica documental:

[a história] é o trabalho e a utilização de uma materialidade documental (livros, textos, narrações, registros, atas, edifícios, instituições, regulamentos, técnicas, objetos, costumes, etc.) que apresenta sempre e em toda a parte, em qualquer sociedade, formas de permanências, quer *espontâneas*, quer *organizadas*.⁴⁶

Dentro desta perspectiva não há distinção entre aquilo que estaria mais ou menos submetido ao poder, que estaria mais ou menos organizado, que seria um documento primário ou secundário. Todos os documentos aí estão por conta de forças políticas e de poder que os operam. Sua importância e seu uso estão de acordo com as perguntas que fazemos, com as séries e relações que estabelecemos. Por esse motivo é que não se

⁴⁴ A lista de documentos utilizados nas análises estão no Apêndice A.

⁴⁵ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013. p. 494-495.

⁴⁶ FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 8.

trabalhará o interior dos documentos a partir de sua descrição, mas sim de seu modo de funcionamento a partir do relacionamento de uns com outros e que, assim, enunciam caminhos.

Assim, optei por não separar as análises de entrevistas e documentos em capítulos distintos. Percebi que seria mais coerente definir os mesmos indicadores de análise, costurando as fontes mais fortemente a uma mesma trama discursiva, sem perder de vista especificidades de análise que necessitam. Os indicadores foram definidos a partir das hipóteses definidas, como sugere Laurence Bardin⁴⁷ sobre as análises de conteúdo, buscando uma maior aproximação com as questões que movem esta pesquisa. Deste modo, parto das seguintes hipóteses: (a) as compreensões e usos do discurso curatorial foram desdobrados ao longo da exposição por seus diversos atores e geram reflexões a respeito do modo como tal discurso funcionou/funciona e suas reverberações para a história da 8ª Bienal; (b) os temas discutidos pelos atores apresentam indícios, situações micro e revelam fenômenos gerais do campo da arte, como problemáticas da relação arte-instituição, a influência das perspectivas empresariais na produção documental ou os efeitos produzidos pelo pensamento pedagógico que permeia diversas instituições, observados por meio da variação de escala; e (c) as intenções curatoriais/institucionais de aproximar-se de comunidades e de que a 8ª Bienal permanecesse em Porto Alegre e no interior podem se configurar de diferentes formas dependendo do componente curatorial estudado e da voz que fala.

Inicialmente, considerei discutir os discursos a partir dos fatos artísticos apresentados pela curadoria da 8ª Bienal, o que poderia compor uma análise também interessante e aprofundada das questões que envolvem a exposição. No entanto, de acordo com o referencial teórico escolhido, percebi que tal ponto de partida colocaria o trabalho em relativa incoerência, como foi apontado na banca de qualificação. Partir dos fatos artísticos poderia remeter a um modelo metodológico que implica em uma rigidez temporal⁴⁸, que não se foca nas implicações que esta Bienal provoca em seu tempo, mas no estabelecimento de conceitos e ideias definidas demasiadamente a priori e que poderiam ser analisadas a partir de uma “caixa palavras”⁴⁹ que não conversaria com a

⁴⁷ BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 2002. p. 99-100.

⁴⁸ Refiro-me aqui à discussão elaborada por Georges Didi-Huberman a respeito do abuso de uma noção estática de “ferramenta mental” frequentemente utilizada através da história social da arte e faz referência à expressão “equipamento” (cultural ou cognitivo) utilizada por Baxandall a respeito de imagens de Fra Angelico e Landino, e escreve: “Como se bastasse a cada um retirar de uma caixa utensílios de palavras, de representações ou de conceitos já formados e prontos para uso”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 23.

⁴⁹ Ibid.

forma de construção do presente trabalho. Preferi analisar a 8ª Bienal a partir de significações múltiplas, buscando uma expansão metodológica de abordar exposições. Se, de modo geral, as questões curatoriais são frequentemente utilizadas para balizar pesquisas desta natureza, neste caso optei não por negar esses discursos e sua força (histórica e política), mas inseri-los em seu tempo a partir de outros discursos. Assim, busquei um processo que permite tomar tais fatos para iniciar um percurso entre os discursos que nos trazem sinais de micro-histórias.

Parto, então, de indicadores que ajudam a compreender tal história a partir dos significados que possuem para as localidades envolvidas, para as relações políticas e sociais articuladas a exposições com um forte discurso pedagógico, para os desdobramentos do projeto curatorial que os sujeitos (vivos e discursivos como são) elaboraram e elaboram ainda hoje. Deste modo, os indicadores apontados fazem parte da estruturação da dissertação, especialmente no segundo e terceiro capítulos, como menciono a seguir.

2. Estrutura da dissertação

A estrutura desta dissertação está organizada em três partes. No primeiro capítulo serão apontadas características da instituição em questão, com o objetivo de compor o cenário dentro do qual os discursos operam, abordando traços da instituição Bienal do Mercosul pertinentes para essa pesquisa. A ideia de *bienal*, enquanto fenômeno do campo artístico, será debatida a partir de algumas pesquisas, evidenciando uma pluralidade de sentidos para esse tipo expositivo. Além disso, o Núcleo de Documentação e Pesquisa será discutido a partir de entrevistas realizadas com pessoas ligadas ao Núcleo ou à Fundação Bienal, na tentativa de aproximar discursos que ajudem a compreender melhor um espaço institucional dedicado à memória de uma instituição que promove exposições de caráter efêmero. Por fim, a proposta curatorial da 8ª Bienal será apresentada brevemente, buscando familiarizar o leitor com os principais conceitos e organização da 8ª Bienal.

No segundo capítulo concentro os trabalhos em apresentar a estrutura curatorial da 8ª Bienal a partir dos usos que vários atores da exposição fazem da noção de geopoética, que permeia amplamente esta edição. Simultaneamente, atribuo especial atenção ao modo como tal noção é empreendida em alguns documentos discutidos. Por fim, discuto a presença da 8ª Bienal na cidade de Porto Alegre em função de haver a premissa curatorial de descobrir e ativar esse território.

No terceiro e último capítulo a trama dos discursos segue sendo explorada, mas agora com especial atenção aos efeitos que foram produzidos em comunidades previstas no desenvolvimento da 8ª Bienal, a partir da fala de atores e registradas em documentos e entrevistas. Além dos efeitos, é também discutida a própria ideia de comunidade que se modifica dependendo das circunstâncias. Na primeira etapa são discutidos os efeitos produzidos pela presença da 8ª Bienal no interior do Rio Grande do Sul. Já na segunda, concentro o olhar nas articulações produzidas pela Casa M para a comunidade artística e para seu entorno geográfico e artístico.

Movimentados pela variação de escalas, partimos, então, em busca das *terceiras coisas*⁵⁰, dos lugares *entre* – esses que surgem do encontro entre os pontos de força de uma exposição – que o estudo dos discursos nos permitirem encontrar.

⁵⁰ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 19.

1. AS BIENAS DO MERCOSUL E AS POLÍTICAS DA MEMÓRIA

Este capítulo é dedicado à compreensão das condições de existência da Bienal do Mercosul entre suas várias edições, objetivando compreender o cenário dentro do qual circulam os discursos que condicionam sua configuração. Para tal, a ideia de *exposição bienal* (que constitui um tipo específico) será discutida a partir de diferentes definições encontradas em pesquisas sobre bienais, discussão que colabora para desenhar a complexidade desse tipo de proposta expositiva. Além disso, marcos da trajetória dessa Bienal e da 8ª edição, pertinentes para a questão da pesquisa, serão abordados e relacionados aos conceitos de *discurso* e *memória*.

1.1. O que pode ser uma Bienal?

Os meios pelos quais se ouve falar e se toma conhecimento sobre o que é uma bienal são muitos. Talvez os catálogos das exposições sejam uma tentativa das instituições de contar para o público especializado ou não do que se trata aquela nave espacial que pousa nas cidades de dois em dois anos. Em meu caso, a primeira vez em que ouvi falar da Bienal do Mercosul foi em 1997, aos oito anos de idade e por meio de minha mãe, uma pessoa que não pertence ao meio artístico local, mas achava importante mostrar às três filhas que existiam pessoas fazendo coisas “diferentes” em arte em uma “semana de arte moderna em Porto Alegre”. A ideia de bienal se tornou mais complexa depois que visitei, em uma excursão escolar aos 15 anos, a 5ª Bienal do Mercosul em 2005. Naquele momento, uma bienal para mim poderia ser definida como um lugar capaz de me trazer muitas dúvidas. Essas escassas memórias jamais seriam suficientes para uma discussão sobre o surgimento da Bienal do Mercosul, mas sinalizam os entendimentos dos mais diferentes públicos e as redes que um evento de tal magnitude como esse provocam nas localidades em que se encontram.

As razões de existência desses eventos, que nos últimos anos vêm “pipocando” ao redor do mundo, não são desconectadas umas das outras ao mesmo tempo em que possuem suas especificidades, muitas delas inalcançáveis dentro dos limites deste trabalho. Nem mesmo a quantidade de bienais existentes é um consenso, podendo variar

da indicação de quarenta⁵¹ para duzentas e dezesseis⁵² em diferentes pesquisas. Diante do atual cenário heterogêneo e difícil de mapear, talvez possa ser mais apropriado perguntar “o que pode ser uma bienal?”.

Ao entrar em contato com algumas pesquisas que se referem às Bienais do Mercosul, pude perceber que os entendimentos do que é uma bienal variam. As cinco definições encontradas do que uma bienal pode ser, demonstram que esse entendimento não é consensual, ainda que elas não necessariamente sejam discordantes. A justaposição dessas definições apresenta diferentes facetas sobre esse tipo expositivo e evidencia (novamente) sua complexidade.

Fernanda Cepeda, que elaborou uma abordagem antropológica da Bienal do Mercosul, identifica que essa Bienal teria, assim como outras existentes na atualidade, duas características próprias desse tipo expositivo: “é um *megaevento* e se propõe como uma vitrine de exposição da produção artística contemporânea. Ser um megaevento implica, entre outras coisas, envolver grande quantidade de recursos para ser realizada”⁵³. Essa talvez seja uma caracterização mais ampla de uma bienal e nos deixa perceber que dentro desse megaevento cabem distintos modos expositivos e entendimentos do que seja a arte.

Bruna Fetter associa as bienais a um modo de institucionalizar um calendário para os atores do cenário artístico, sendo eles capazes de determinar cidades e épocas em que parcelas significativas dos sistemas locais, nacionais, internacionais e, dependendo do caso, globais, são mobilizadas por meio de grandiosas exposições de arte contemporâneas de forma regular⁵⁴. Já Gaudêncio Fidelis escreve que uma das características das bienais consiste em depositar em cada um de seus eventos enormes expectativas, sejam vinculadas a uma possível renovação da produção exposta ou de

⁵¹ Em artigo de 2001, Ivo Mesquita apontou o número de quarenta bienais existentes ao redor do mundo. MESQUITA, IVO. Bienais, bienais, bienais, bienais. *Revista USP*, São Paulo, n.52, p. 72-77, dezembro/fevereiro 2001-2002. p. 74

⁵² Já Bruna Fetter aponta uma variação significativa nessa contagem e indica que Silas Martí, em 2008, apontou o impressionante número de duzentas e dezesseis bienais no planeta. FETTER, Bruna Wulff. *Mapas dentro de mapas: Estratégias de articulação entre o local, o regional e o global na Bienal do Mercosul*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008. p. 56.

⁵³ CEPEDA, Fernanda. *De arte e de Empresários (ou de como entra a lógica empresarial na produção cultural)* – um estudo antropológico sobre a 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. p. 32, grifo da autora.

⁵⁴ FETTER, Bruna Wulff. *Mapas dentro de mapas: Estratégias de articulação entre o local, o regional e o global na Bienal do Mercosul*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008. p. 55-56.

que algo novo surja na reformulação do modelo “bienio”⁵⁵. Esses dois entendimentos colaboram para se ter uma dimensão do significado desses eventos para as comunidades em que estão colocados: são capazes de gerar impactos para o modo de funcionamento das vidas e das regiões em que se inserem e, por isso, observar tal impacto me parece pertinente tanto para compreender a história dessa Bienal, quanto para compreender a própria história cultural em um mundo globalizado.

Embora possa existir uma grande expectativa com relação às inovações propostas pelas bienais, Mônica Hoff, ao discutir a virada educativa na arte contemporânea, aponta que:

Uma bienal de arte é uma espécie de máquina *mezcladora*, ela anuncia e evidencia que já estava ali, aqui, acolá. Portanto, não tem a capacidade de gerar viradas que já não estejam presentes ou em formação. Ela simplesmente dá visibilidade, “toma para si” e amplifica, provendo uma outra dimensão ao evento.⁵⁶

Essa perspectiva altera o entendimento de bienal como uma espera pela “novidade” pela qual comumente somos acometidos com a proximidade de cada nova edição. Desse modo, os projetos e conceitos que surgem de uma bienal são inseridos dentro de uma grande rede de acontecimentos, às vezes mais ou menos visíveis, que são escolhidos por determinadas pessoas do meio artístico para serem postas em evidência e em discussão.

O sentimento de novidade é também discutido por Gabriela Motta⁵⁷, que percebe como característica da sociedade moderna essa disponibilidade diante do novo, um intenso gosto pela experiência, a tal ponto que exigiu novas concepções de cultura. Segundo a autora, essas características da sociedade moderna estão na raiz do surgimento das bienais, fazendo deste modelo expositivo “um dos muitos fenômenos dos tempos modernos, e pode ser pensado, ao mesmo tempo, como produto e como parte motora da nova indústria”⁵⁸.

Ao mesmo tempo em que algumas pesquisas evidenciam o impacto social enaltecendo o caráter econômico inerente a um evento caracterizado como de grandes

⁵⁵ FIDELIS, Gaudêncio. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005. p. 134.

⁵⁶ HOFF, Mônica. *A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. p. 19, grifo da autora.

⁵⁷ MOTTA, Gabriela Kremer. *Entre olhares e leituras: Uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. p. 7.

⁵⁸ *Ibid.*

proporções, outras concentram o entendimento de bienal nas representações que ele possui para o meio artístico, nas expectativas e no que efetivamente é capaz de produzir. Trabalha-se, portanto, em meio a uma grande tensão entre as significativas contribuições que esse tipo de evento traz para os meios em que se insere e as consequências que as relações do mundo do *business* trazem ao envolverem o uso de dinheiro público e a propaganda de empresas privadas, como veremos adiante.

Embora algumas características possam ser compartilhadas por esses eventos, é importante estar atento para a dificuldade de desenhar um *modelo bienal*, ainda que a Bienal de Veneza⁵⁹ e a Bienal de São Paulo⁶⁰ tenham peso histórico⁶¹ para a formação de outras Bienais. Se olharmos para cada Bienal existente, é possível que encontremos traços individualizantes muito fortes. A própria Bienal de São Paulo, que foi criada a partir do regulamento da Bienal de Veneza⁶², vem tomando outras formas nas últimas edições⁶³. Para Canclini, a própria profusão de bienais nos continentes, que produz formas próprias de se modernizar e globalizar, já cancela abstrações mundializadas⁶⁴, o que, em meu entendimento, tornaria difícil precisar *um* modelo bienal.

No caso da Bienal do Mercosul, é possível verificar alguns traços de repetição do modelo tradicional Veneza/Itália na formatação das quatro primeiras edições, que escolheram artistas por representações nacionais. Mas o processo de globalização pelo qual passou a Bienal do Mercosul, especialmente a partir de sua 6ª edição (como veremos melhor a seguir), criaram outros caminhos para essa instituição. Desde então um discurso pedagógico circunda esta Bienal: discurso este que estaria inserindo-a em

⁵⁹ A Bienal de Veneza/Itália teve sua primeira edição em 1895, sendo idealizada pelo então Prefeito Riccardo Selvatico. Esta, que foi a primeira entre as Bienais, nasceu em meio às intensas modificações que sofria a vida moderna próxima à virada do século. Sua formatação expositiva, que permanece até os dias de hoje, ocorre em pavilhões de representações nacionais com curadorias separadas por cada país.

⁶⁰ A Bienal de São Paulo data de 1951, sendo um projeto do empresário Francisco Matarazzo Sobrinho que surgiu em meio a um processo acelerado de desenvolvimento econômico pelo qual passava a cidade de São Paulo. Em razão de, até então, não existirem exposições de visibilidade internacional no país, a Bienal de São Paulo se configurou como a possibilidade de inscrever não apenas o nome da cidade, mas também do Brasil no circuito mercadológico e simbólico das artes visuais, já que, conforme aponta a pesquisadora e curadora Leonor Amarante, naquele momento praticamente não havia museus no país e o intercâmbio de arte era incipiente. AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989. p. 12.

⁶¹ A formação dessas duas Bienais é discutida nas pesquisas de Bruna Fetter (2007) e Gabriela Motta (2005), que versam sobre a Bienal do Mercosul. Também podem ser encontradas mais informações sobre as edições da Bienal de São Paulo na pesquisa de Leonor Amarante (1989).

⁶² AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989. p. 12.

⁶³ A 26ª Bienal de São Paulo (2004) foi a última em que a organização curatorial se deu a partir de representações nacionais como acontece em Veneza.

⁶⁴ CANCLINI, Nestor García. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 25.

um paradoxo, já que seria uma Bienal marcada (no mapa mundial) por professar concentrar-se em uma função educativa justamente em um tipo de evento marcado por “lugares em que se concorre nacional e individualmente e se estimulam as posições relativas dos artistas no mercado”⁶⁵, como escreveu o curador pedagógico da 6ª edição Luis Camnitzer. Se o *modelo bienal* afeta as posições de artistas com relação ao mercado, a Bienal do Mercosul estaria deslocando esse *modelo* a partir de sua dimensão pedagógica enaltecida. Imprescindível questionar, no contexto da 8ª edição, que movimentações este deslocamento teria provocado e tentar observar se ele teria avançado dentro da própria instituição.

Ao mesmo tempo em que é difícil definir um modelo totalizante para este evento na contemporaneidade, é difícil também conseguir determinar um perfil para a própria Bienal do Mercosul. Entre uma edição e outra alguns traços podem ser determinados (como a latente questão pedagógica), mas parece atual a ausência de referência institucional em tais traços, especialmente em função do fechamento temporário do Núcleo de Documentação e Pesquisa para visitantes e pesquisadores. Ainda que a própria 8ª Bienal esteja distante temporalmente desses acontecimentos, é possível inferir que as políticas que levaram a tal contexto (seja em nível nacional ou institucional) já vivessem de algum modo e que ajudariam a explicar situações presentes.

Na 8ª edição, o *modelo*, ou, o formato tradicional de bienal, aparece no discurso curatorial como algo a ser discutido, quebrado ou combatido. Ao mesmo tempo, algumas características compartilhadas por outras Bienais são repetidas. Fica a pergunta, para o desenrolar deste trabalho, sobre em que medida o ímpeto de questionar o modelo bienal se efetivou na 8ª Bienal e em que medida isso foi abraçado pela própria instituição.

Por ora, partimos para a melhor compreensão de alguns desses traços significativos da Bienal do Mercosul (enquanto instituição), ainda que possivelmente estejam em crise, justamente porque ajudam a compor o cenário em que se instauraram os discursos e as políticas da memória em questão.

1.2. Traços da Bienal do Mercosul: memória e discurso na instituição

⁶⁵ CAMNITZER, Luis. In: PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; CAMNITZER, Luis (orgs.). *Educação para a arte / Arte para a educação*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009. p. 13.

Por meio do catálogo da 1ª Bienal, é possível obter algumas notícias sobre as circunstâncias que culminaram na execução dessa edição. Logo que se abrem as primeiras páginas deste catálogo, encontra-se a seguinte narração:

Há pouco mais de dois anos, em um vôo entre São Paulo e Porto Alegre, numa dessas coincidências que provoca a vida, Maria Benites encontrou Jorge Gerdau Johannpeter. Nesse encontro, num vôo conjunto, surgiu a primeira centelha que resultou nesta série de eventos que compõem a I Bienal Mercosul.⁶⁶

A narração certamente não está por acaso nem naquelas e nem nessas páginas. Trata-se da descrição de um acaso em que logo se apresentam atores muito importantes para a constituição dessa história. Maria Benites – educadora, pesquisadora e produtora cultural – em 1994 elaborou um anteprojeto para realização de uma Bienal do Cone-Sul que nunca se concretizou como tal, segundo consta no *website*⁶⁷ da Bienal do Mercosul. Seu encontro com Jorge Gerdau Johannpeter (1936) veio, portanto, a potencializar esse anteprojeto, que tomou outro nome mas manteve as intenções de dar visibilidade à produção latino-americana, como informa o catálogo da 1ª Bienal⁶⁸. Jorge Gerdau é empresário do Grupo Gerdau⁶⁹ e já naquele momento possuía inserção no meio artístico por ser colecionador de arte. Sua atuação nas artes visuais do Rio Grande do Sul marca não apenas a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, como também a Fundação Iberê Camargo, que possui importância artística no cenário de Porto Alegre, por receber exposições de grande porte em sua sede e por fazer circular seu acervo de obras do artista Iberê Camargo. Por último, o narrador da cena, Justo Werlang, foi o primeiro Diretor-Presidente da Bienal do Mercosul, empresário na cidade, também colecionador de arte.

Embora um pouco longa, a descrição dos atores acima se faz pertinente para que seja possível visualizar que a Bienal do Mercosul possui suas raízes na articulação de empresários. Não se trata apenas de uma instituição financiada pela iniciativa privada, mas concebida e gerenciada por ela, estabelecendo vínculos muito estreitos entre os interesses artísticos e econômicos. Tal condição é apontada como uma marca do cenário artístico dos anos 1990 em Porto Alegre por Felipe Caldas. O autor afirma que, se por

⁶⁶ WERLANG, Justo. In: CATÁLOGO da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul; Porto Alegre: FBAVM, 1997. S/ p.

⁶⁷ *Website* Bienal do Mercosul. Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br>>. Acesso em: 07 out. 2015.

⁶⁸ CATÁLOGO da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul; Porto Alegre: FBAVM, 1997. S/ p.

⁶⁹ Metalúrgica Gerdau S.A. foi originada em 1901 na cidade de Porto Alegre e possui importância significativa na produção e exportação de aço.

um lado o meio cultural foi afetado nas relações de compra e venda, que diminuíram durante a crise econômica brasileira do final dos anos 1980, por outro, uma série de medidas e ações políticas transferiram grande poder de decisão cultural para a esfera privada⁷⁰. Essa transferência se deu, em grande medida, pela aprovação das Leis de Incentivo à Cultura⁷¹ (a LIC-RS no caso do Rio Grande do Sul), que permitem o incentivo de empresas privadas a projetos por meio de renúncia fiscal. A I Bienal do Mercosul foi o primeiro projeto a ser aprovado pela a recém aprovada LIC-RS, conforme Bianca Knaak⁷².

Imersa em relações de mercado, cujo título “Mercosul” também dá indícios, a existência da Bienal se justifica por meio do discurso da integração dos povos da América Latina, como é possível identificar nas palavras de Justo Werlang: “é necessário conhecermos nossas culturas para valorarmos corretamente o que somos, e o que podemos construir juntos. Nossas sociedades avançam na medida em que reconhecem e respeitam sua essência, cuja melhor manifestação é a arte”⁷³. No entanto, os povos latino-americanos em questão se reduzem aos participantes do Bloco Econômico e um país convidado. Essa formatação que, como mencionado, se repetiu até a quarta edição dessa Bienal, fez com que seu modo de ser internacional estivesse restrito às relações comerciais.

De qualquer modo, a Bienal do Mercosul se consolidou enquanto importante evento no cenário internacional por ser considerada a maior mostra de arte latino-americana. Mas, de uns tempos para cá, não foi apenas seu caráter de evidenciar essa arte que se destacou. O horizonte institucional foi modificado fortemente no decorrer das últimas quatro Bienais.

Especialmente desde sua 6ª edição (2007), a Bienal do Mercosul vem sofrendo um processo de globalização, a *virada global na arte*, como é chamada por Vinicius

⁷⁰ CALDAS, Felipe. *O Campo Enquanto Mercado: um estudo sobre o cenário mercadológico de Porto Alegre (1990-2012)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. P. 57.

⁷¹ Uma abordagem mais detalhada do surgimento e aprovação dessas Leis pode ser consultada na dissertação de mestrado de Felipe Caldas. CALDAS, Felipe. *O Campo Enquanto Mercado: um estudo sobre o cenário mercadológico de Porto Alegre (1990-2012)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

⁷² KNAAK, Bianca. *As Bienais de Artes Visuais do Mercosul: utopias & protagonismos em Porto Alegre 1997 – 2003*. 2008. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. p. 18.

⁷³ WERLANG, Justo. In: CATÁLOGO da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul; Porto Alegre: FBAVM, 1997. S/ p.

Spricigo⁷⁴ a partir de Hans Belting. É possível perceber que essa condição não é exclusiva dessa instituição, marcando diversas práticas expositivas, pelo menos nos últimos vinte anos, com força capaz de modificar estruturas institucionais e conceituais nas exposições de arte⁷⁵. O trânsito de ideias, conceitos, artistas, trabalhos de arte e exposições é um dos traços dessa circunstância global. Em torno desses trânsitos, existem posturas políticas, interesses econômicos e culturais⁷⁶ com os quais convivemos também na Bienal do Mercosul.

Os processos de globalização que permeiam a Bienal do Mercosul são discutidos na dissertação de mestrado de Bruna Fetter⁷⁷. Para a questão que move a presente pesquisa, faz-se importante mencionar apenas que a escolha do curador espanhol Gabriel Pérez-Barreiro para a 6ª Bienal configura um sinal de mudança institucional por ser este o primeiro curador não brasileiro dessa Bienal que possuía, já na época, inserção internacional, conferindo à instituição a visibilidade desejada pelos gestores⁷⁸.

Aparentemente na contramão dessas intenções, José Roca (1962), curador geral da 8ª Bienal, volta-se a propor estratégias que envolvessem a cidade de Porto Alegre⁷⁹, ainda que reconheça a visibilidade internacional conquistada pela instituição⁸⁰. A ideia de globalização estava presente no discurso curatorial em 2011 como algo a ser revisto, ou, pelo menos, a ser pensado como uma situação dada a partir da qual se pode operar ao revés, sendo essa questão uma das bases das ações curatoriais. Ao mesmo tempo, a própria escolha do curador não estava em total desarticulação com a visibilidade internacional iniciada em 2007. José Roca é um curador que, naquele momento, já havia participado de sete projetos curatoriais em bienais, entre elas a 27ª Bienal de São Paulo em 2006. Contribui, ainda hoje, para a Coleção Patricia Phelps Cisneros, que consiste

⁷⁴ SPRICIGO, Vinicius Pontes. *Relato de outra modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural*. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Departamento de Biblioteconomia e Documentação/Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2009. p. 56.

⁷⁵ Um dos exemplos mais significativos, que marca o início de uma sucessão de exposições com essa característica, é a Exposição *Magiciens de la Terre* (1989), permeada por um discurso pró-globalização em razão das intenções do curador Jean Hubert Martin de promover a “abertura do ‘Ocidente’ à produção artística ‘não ocidental’”. FIALHO, Ana Letícia. *As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo*. In: Revista Sociedade e Estado, Brasília, v. 20, n.º. 3, set/dez, 2005. p. 689-713. p. 692.

⁷⁶ *Ibid.* p. 706.

⁷⁷ FETTER, Bruna Wulff. *Mapas dentro de mapas: Estratégias de articulação entre o local, o regional e o global na Bienal do Mercosul*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008. p. 55-56.

⁷⁸ *Ibid.* p. 88.

⁷⁹ ROCA, José. In: *Ensaio de Geopoética: 8ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. Catálogo de exposição. p. 12.

⁸⁰ *Ibid.* p. 11.

em uma coleção particular de arte latino-americana de um amplo alcance e inserção em instituições museológicas de relativo destaque social ao redor do mundo⁸¹. Portanto, ainda que o projeto curatorial de Roca tivesse destacado ímpeto de voltar-se às questões locais, sua própria presença gera algum nível de visibilidade internacional também para essa Bienal. Da mesma forma, o curador pedagógico, Pablo Helguera (1971) (que foi o primeiro curador da equipe a ser convidado por Roca) já era, à época, diretor do *Adult and Academic Program* do Museu de Arte Moderna de Nova York e é um artista com grande visibilidade no cenário internacional. Com isso não estou dizendo que o projeto curatorial da 8ª Bienal não tivesse potência agregadora dentro do cenário local (inclusive muitos entrevistados apontaram o contrário), mas a ascensão no cenário internacional não deixou de ser uma questão importante para a gestão da Bienal daquele momento.

Curatorialmente a 8ª Bienal também não deixou de se instaurar como uma grande exposição cuja proposta curatorial ligada às noções de território evidenciavam discussões caras a um mundo globalizado. As delimitações geográficas e representações de identidades nacionais tornaram-se, especialmente desde a década de 1990, ideias em crise, dado o avanço do capital internacional entre as relações sociais e culturais. Esse debate se fez presente em grande medida no projeto curatorial da 8ª Bienal, não apenas nas obras isoladamente, mas também a partir da expografia que aproximou artistas que debatiam a Primavera Árabe no Egito e as questões do Complexo do Alemão no Rio de Janeiro⁸², por exemplo. A partir disso, é possível inferir que os discursos do cotidiano da exposição estiveram condicionados a essas relações que deslocavam os atores da exposição do cenário de Porto Alegre para outras circunstâncias.

Embora as exposições sejam sazonais, o setor financeiro, o Projeto Pedagógico e o Núcleo de Documentação e Pesquisa são setores da Bienal do Mercosul que mantiveram-se⁸³ em permanência, independentemente das exposições ou dos projetos curatoriais. Tal organização necessariamente já traz questões para pensar nos usos que a instituição faz das políticas da memória. Isto porque, como escreve Andreas Huyssen, a cultura da memória possui na contemporaneidade, um amplo alcance geográfico

⁸¹ Esta consideração foi observada pela Prof. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho na ocasião em que fui sua aluna na disciplina “Exposição e Curadoria da Arte Contemporânea”, ministrada no segundo semestre de 2014. A observação foi repetida na banca de qualificação deste trabalho.

⁸² Refiro-me aos trabalhos de Paulo Climachauska (*Bandeira do Complexo do Alemão*, 2007) e Khaled Hafez (*Os vídeo diários*, 2011) que estavam na mostra *Geopoéticas* da 8ª Bienal do Mercosul, localizados no Armazém 5 do Cais do Porto, onde atuei como mediadora.

⁸³ Como já referido, desde a metade de 2015 o NDP encontra-se sem historiador responsável contratado e, por isso, fechado para consulta.

constituído que continuamente elabora estratégias de memória e esquecimento⁸⁴. Dentro dessa dinâmica, a cultura da memória estabelece diferentes usos para as políticas da memória que vão desde a mobilização de passados míticos até a busca por um passado “real”⁸⁵. No caso da Bienal do Mercosul este uso se dá desde o estabelecimento do próprio *evento bienal*, da formação de seu Núcleo de Documentação, de seu influente Projeto Pedagógico, ou da forma de captação de recursos que já foram mencionadas, por exemplo.

Intimamente reguladas pela iniciativa privada, as políticas da memória aparecem aqui, em primeira instância, vinculadas à instauração da importância social de tal evento: de possuir um recorte ligado à arte latino-americana, de dar acesso aos públicos à arte contemporânea, de disponibilizar seu acervo documental/biblioteca à comunidade de pesquisadores e interessados. Em um olhar rápido, tais políticas inserem a instituição em uma lógica de reconhecimento que influencia diretamente o desenho da memória da instituição, no mínimo do ponto de vista publicitário. Pensando a partir da reflexão de Huyssen, tal política da memória poderia ir facilmente do *efeito mítico* de instituição de sucesso em terras emergentes até uma *memória real* ligada à perversidade do capital privado. No entanto, como aponta o autor, traçar uma linha divisória entre um passado mítico e real nem sempre é fácil e configura uma questão complicada justamente porque o “real pode ser mitificado tal como o mítico pode engendrar fortes efeitos de realidade”⁸⁶. Um estudo sobre as políticas da memória envolvidas em uma instituição como a Bienal do Mercosul nasce desde já com este desafio.

Neste sentido, dedicar um pouco mais que um olhar rápido às políticas da memória da Bienal do Mercosul se faz pertinente. Mais do que isso, é inevitável considerar que cada edição engendra suas próprias políticas relacionadas à memória, especialmente no caso da Bienal do Mercosul em que uma edição é bem diferente da outra, como será discutido mais adiante. Ainda assim, basta observar um pouco mais demoradamente para perceber que são várias as políticas que atravessam o estabelecimento e legitimação da instituição e sua memória no cenário social e no meio

⁸⁴ A respeito de momentos históricos estabelecidos e engessados como partes de uma possível *memória coletiva*. Segundo o autor, tal termo se tornou cada vez mais problemático em virtude de enfocarem-se por demais nas questões específicas do Atlântico Norte. HUYSSSEN, Andreas. *Políticas de Memória no Nosso Tempo*. Universidade Católica Editora, Lisboa: 2014. p. 11.

⁸⁵ HUYSSSEN, Andreas. *Políticas de Memória no Nosso Tempo*. Universidade Católica Editora, Lisboa: 2014. p. 11.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 12.

artístico. Tais questões se relacionam também com a voz individualizada que faz coro com outras ou se diferencia.

Michel Pollak⁸⁷ aponta que, desde a identificação de vozes silenciadas em situações extremas de traumas históricos, procedimentos metodológicos da história oral e de áreas da sociologia (que fazem diferentes usos) buscam apresentar memórias de anônimos que, por exemplo, viveram em seus corpos a violência de políticas totalitárias, memórias que estão conectadas às suas histórias de vida.

Não se trabalha aqui com cenas de violência, mas sim com uma exposição de arte que envolve formas de visibilidade⁸⁸ de naturezas distintas. Assim, seguindo a lógica até aqui percorrida, as visibilidades e invisibilidades discursivas também são estabelecidas pelas políticas de memória que se articulam no contexto da Bienal do Mercosul e que envolvem não somente vontades conscientes e programáticas, mas também acasos e práticas individuais.

É por este motivo que é a mim dificultoso, em um exercício de formulação de um campo conceitual, desvincular as questões das políticas da memória das questões do discurso. A partir do viés teórico que escolhi, o discurso e a memória são intimamente conectados. Perguntar sobre o modo como se configuram discursos não seria possível sem considerar aspectos políticos e subjetivos inerentes ao estudo da memória. Estudar os discursos pela memória apresenta uma possibilidade de compreensão histórica da 8ª Bienal menos engessada e presa a pressupostos e fatos. Possibilitou que esta edição fosse compreendida em uma complexidade maior – complexidade esta que enfrenta ruídos, ecos, incoerências, vontades, afetos. Assumindo esta complexidade, tornou-se mais possível encarar esses discursos inseridos em uma trama maleável – que traz, talvez, mais problemas do que soluções ao fazer histórico, mas que também encara a condição da exposição que é feita todos os dias por sujeitos e cujo significado está ainda em desenvolvimento.

Embora se trate de um conjunto de signos, os discursos não devem nem ser reduzidos a eles e nem tratados nas análises apenas nesta instância, como observa Foucault: os discursos devem, antes, ser tratados como *práticas* capazes de formar os

⁸⁷ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, v. 2, nº3, Rio de Janeiro, 1989, p. 4

⁸⁸ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009. Essa questão será melhor debatida nas páginas que seguem.

objetos de que falam de forma sistemática⁸⁹. Nesta perspectiva, o que os discursos fazem em sua existência seria mais do que “utilizar esses signos para designar coisas” e é justamente esse *mais* que é preciso fazer aparecer e descrever⁹⁰. Se considerarmos que a efervescência discursiva da Bienal do Mercosul cresce consideravelmente a cada dois anos em função das diferentes edições, os discursos que a constituem (nesse caso, a 8ª Bienal) são movidos por diversos interesses, histórias e vontades. Se os discursos fazem mais do que apenas designar coisas, quando pensados também dentro da questão da memória, esse fazer mais se fortalece por ganhar alcance no tempo e no espaço, justamente por aí estarem operando a partir da dinâmica dos corpos.

É nesse sentido que a contribuição filosófica de Henri Bergson apresenta reflexões relevantes para discutir esta relação do corpo (que se relaciona e que constitui o evento bienal) com a memória – sem perder de vista os usos políticos dela. Se, dentro da História, a preocupação de tais políticas localiza-se especialmente no impacto que seu uso provoca na escrita de *outras histórias* e no *enquadramento*⁹¹ que se faz dentro de uma memória coletiva, para Bergson a discussão da memória é atravessada pela dimensão *virtual* que ela possui.

A discussão empreendida pelo filósofo em *Matéria e Memória* ainda no final do século XIX torna possível ampliar o conceito de memória. Essa ampliação parte da própria compreensão do corpo que se estabelece a partir de um limite movente entre passado e futuro, “como de uma extremidade móvel que nosso passado estenderia a todo momento em nosso passado e futuro ao mesmo tempo”⁹². Nesse sentido, a memória não estaria nem no passado (fora do presente) e nem depositada no cérebro, mas se encontraria na *duração*, produzindo um entendimento de passado estendido no tempo:

A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente para o passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um “estado virtual”, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de *planos de consciência* diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo.⁹³

⁸⁹ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 60. Grifo meu.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁹¹ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, v. 2, nº3, Rio de Janeiro, 1989. p. 9.

⁹² BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 84.

⁹³ Grifo do autor.

Presente de modo integral ao longo da vida de modo virtual, a memória se atualiza a partir das exigências da ação⁹⁴, produzindo uma relação entre passado e presente em constante mutação. Nas *exigências da ação* é que se inscrevem as políticas da memória: enquanto algo que existe em constância nos corpos afetados, surgem, inflam e ganham importância na medida em que são acionados. A memória, compreendida como algo que se localiza na duração do tempo e não está encerrada no passado, aumenta as possibilidades do presente quando este é colocado dentro das relações possíveis que a memória oferece.

Há de se considerar que os discursos produzidos antes, durante e depois da 8ª Bienal afetam e são afetados pelas memórias produzidas de modo talvez muito mais intenso do que poderemos mensurar. A dimensão *virtual* da memória nos leva a pensar não somente sobre o que ganha relevo, mas sobre o que se localiza também nessa outra esfera e que torna o trabalho histórico assumidamente mais maleável. É como se trabalhássemos constantemente junto da iminência de algo que está por aí entre nós e que pode ou não nos arrebatrar por inúmeras razões.

Isto não significa, no entanto, que este trabalho se ocupará de tentar desvendar memórias obscuras localizadas no interior dos discursos. Se a história acontece de forma sempre problemática e incompleta, não seria pertinente tentar encontrar a verdade sobre as origens perdidas ou rasuradas das coisas (aqui, os discursos); a questão seria muito mais, como propõe Deleuze (2013) em diálogo sobre Foucault, “pegar as coisas [os discursos] onde elas nascem, pelo meio: rachar as coisas, rachar as palavras”⁹⁵. Rachar os discursos é que implicaria compreender suas condições de funcionamento, sua dinâmica em um cenário, provocar uma cisão a partir do lugar onde se encontram. O que se faz é observar o que *fazem* tais discursos vinculados à memória em suas práticas, sem perder de vista sua virtualidade que também se exerce politicamente e faz com que as delimitações históricas não se encerrem.

É possível que o reconhecimento de tal virtualidade tenha interferido também nas políticas da memória das entrevistas que realizei com os atores da exposição, porque dali emergiram memórias que fazem parte dos corpos e que foram estimuladas pelas perguntas. Ao mesmo tempo, outras tantas podem ter permanecido na dimensão virtual

⁹⁴ FERRAZ, Maria Cristina Franco. Bergson, hoje: virtualidade, corpo, memória. In: BORBA, Siomara; KOHAN, Walter; LECERF, Eric. (orgs). *Imagens da imanência; escritos em memória de Henri Bergson*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. p. 39-58. p. 51.

⁹⁵ DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 113.

ou simplesmente não terem sido verbalizadas por escolha dos atores. Neste sentido é que tal virtualidade também se exerce politicamente, na medida em que podem ou não surgir e, então, fazer ou não movimentos no terreno da história.

Talvez a noção de *corpo vibrátil* apontada por Suely Rolnik nos ajude a situar melhor esta questão. Como uma das duas⁹⁶ capacidades de nossos órgãos de sentido, no exercício do corpo vibrátil as figuras de sujeito e objeto são deslocadas: tanto que se desloca também aquilo que separaria o corpo do mundo. Sem negar a capacidade ligada à percepção na qual existem delimitações entre sujeitos e objetos, o deslocamento de tais figuras nos coloca em plena conexão com as redes de relações: “com ela [a capacidade do corpo vibrátil] o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos”. É possível relacionar tal presença viva apontada por Rolnik com uma memória viva, que estaria inserida nesta presença. A memória é tornada também viva, ligada ao presente e a virtualidades simultâneas, para *além e em* nós mesmos ao mesmo tempo. Ela é parte de uma invisível rede em que os corpos e a própria memória não estão separados do mundo. Assim, as políticas da memória da 8ª Bienal localizam-se em um sentido um pouco mais alargado: podem ser compreendidas nas já comentadas micropolíticas existentes, em que o desprendimento da delimitação de um sujeito abre caminhos para a compreensão também das forças políticas que se exercem de modo vivo e em constante mutação.

Tal perspectiva não reduz em nada a dimensão delineada especificamente pela história, mas ajuda a compreender aquilo que se coloca *entre* o que se configura como “mitificação da memória” e “memória real” porque observa o entrelaçamento vivo entre o sujeito, o passado (virtual) e o mundo.

É preciso lembrar que o caso específico que se estuda nessa dissertação discute uma bienal de arte que possui especificidades peculiares no que tange as políticas da memória. O objeto de pesquisa aqui não são obras de arte, mas os discursos que operam *a partir* da arte e das relações que a arte promove. A arte, é claro, não se trata de uma entidade que sozinha nos leva de um lugar a outro, mas possui formas de visibilidade

⁹⁶ As duas capacidades são cortical e subcortical: a primeira estaria ligada à nossa percepção, “que nos permite compreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos”, atribuindo-lhes sentido. A segunda seria uma capacidade menos conhecida em função de uma repressão histórica, que “nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações”. É essa segunda capacidade que a autora chama de *corpo vibrátil*. ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. São Paulo: *Núcleo de Estudos da Subjetividade*, 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>>. Acesso em: 31 ago. 2016. p. 2-3.

específicas que se estabelecem dentro da relação indissociável entre política e estética, como propõe Jacques Rancière⁹⁷. Ao situar os discursos no âmbito das políticas da memória talvez seja possível identificar alguns dos funcionamentos das práticas de arte na relação tanto do lugar que ocupam quanto com o que “fazem” no que diz respeito ao comum⁹⁸. No caso da 8ª Bienal, identificar seu lugar de ocupação e interferência no *comum* passa não apenas pelas condições com que as práticas de arte foram estabelecidas (trabalhos comissionados ou não, ligados a projetos mais ou menos experimentais), mas também por sua inserção no contexto de Porto Alegre em 2011, no momento político em se encontrava o país, as plurais formas de se relacionar com tais práticas – que são conformadas pelas memórias pulsantes.

A permanência de setores como o Projeto Pedagógico e o Núcleo de Documentação e Pesquisa podem afetar significativamente o modo como a memória da instituição é produzida – até pelo simples fato de que poderiam ou não existir como tal. Esta configuração institucional torna pertinente pensar nas políticas da memória sempre relacionadas a um jogo entre os *monumentos* que o fazer histórico continuamente agrupa, relaciona, torna pertinente⁹⁹ e aquilo que existe em virtualidade e que é latente dentro das capacidades do corpo vibrátil produzindo uma memória viva. Explico: ao mesmo tempo em que, durante alguns anos, houve a preocupação institucional com a organização de sua memória e abertura de seu arquivo para quem quer que fosse, ela também parece ter desenvolvido um contínuo esforço para a criação dos pensamentos que circulavam através das edições. Com forças e inserções diversas, é verdade, os dois setores estariam (ainda) provocando efeitos para a memória.

Foi a atenção à dimensão viva e política da memória que tornou imprescindível que o aspecto documental fosse pensado junto das vozes de alguns dos atores da exposição em decorrência desta pesquisa. Mora aí um reconhecimento de que os processos políticos da memória passam além da dimensão institucional, vivem de modo mais ou menos espontâneo entre os sujeitos que se afetam – sem, no entanto, negar a força institucional empregada na produção de memória. Este pensamento é ligado a uma tentativa de não entrar em uma oposição entre *estrutura* e *dever*, tal qual Foucault identifica como sendo um problema da História ao escrever que “há bastante tempo que os historiadores identificam, descrevem e analisam estruturas, sem jamais se terem

⁹⁷ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009. p. 17.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁹ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 8.

perguntado se não deixavam escapar a viva, frágil e fremente ‘história’¹⁰⁰. A oposição entre impressões micro, individuais, sobre a experiência da 8ª Bienal e as estratégias institucionais de articular sua memória não me pareceria um caminho indicado para observar os movimentos que os discursos de memória produzem para a história da 8ª Bienal.

Dada a indicada importância da existência dos setores relacionados à memória e à educação da Bienal do Mercosul, se faz necessário especificar um pouco mais as condições de existência deles para, em seguida, ingressar nas análises dos discursos.

1.2.1. Aspectos do Projeto Pedagógico da Bienal do Mercosul

Uma das já citadas características da Bienal do Mercosul – a importância de seu Projeto Pedagógico – intensifica um pouco mais a dimensão viva da memória que é atravessada pela dinâmica institucional. Dentre as paralelas ações da instituição com ou sem projeto curatorial vigente, este é o projeto que atinge um número grande de pessoas e coloca um interessante ponto de interrogação sobre as políticas da memória em circunstâncias muitas vezes tão fugazes: as visitas mediadas do público, formação de educadores, encontros entre educadores e artistas, criação de trabalhos de arte junto de públicos, entre outras práticas. A importância deste setor localiza-se especialmente no movimento que cria em torno da Bienal do Mercosul a partir das relações que estabelece entre arte e educação.

Já na primeira edição da Bienal do Mercosul existiam movimentos neste sentido, através de práticas educativas para acompanhamento dos públicos na exposição. É importante não perder de vista que esse tipo de prática justifica a captação de recursos nos editais das LICs¹⁰¹. Se a Bienal capta, é necessário que a sociedade seja retribuída de algum modo que lhe atinja “diretamente”, o que acontece em grande medida por meio da garantia de acesso a variados públicos às exposições, culminando na ampla visibilidade da Bienal do Mercosul. As condições com as quais se acessa diretamente as exposições é algo que será debatido ao longo deste trabalho. Por ora, é importante observar que tal acesso é permitido pela estrutura do Projeto Pedagógico que forma educadores (mediadores) para atuar na relação com esses públicos no espaço expositivo,

¹⁰⁰ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 14.

¹⁰¹ Em virtude da captação de recursos para a realização da Bienal se dar por meio da mencionada LIC, as logomarcas das empresas que realizaram o incentivo do projeto estão presentes nos materiais impressos e uniformes dos mediadores. A grande circulação de pessoas gera visibilidade e pode despertar o interesse de futuros patrocinadores.

entre outras ações. Portanto, as relações entre educação e arte na Bienal do Mercosul não estão distantes das necessidades econômicas que (mais uma vez) permeiam a Bienal.

Mesmo que a contrapartida social existisse desde a primeira edição, é apenas na 6ª Bienal que duas situações se estabelecem com um ar de novidade: a figura do Curador Pedagógico passa a compor o corpo curatorial (nessa edição na figura de Luis Camnitzer) e o Projeto Pedagógico se estabelece permanentemente na instituição, de forma contínua, representado especialmente nas figuras de Mônica Hoff (Coordenação Geral) e Ethiene Nachtigall (1971) (Coordenação Operacional) que permaneciam como funcionárias da Fundação. A própria Mônica Hoff¹⁰² (1979) apresenta aspectos do estabelecimento dessa nova situação. Segundo ela, somente em 2007 a Fundação Bienal passou a ver a educação como algo central para os processos curatoriais e institucionais¹⁰³.

O que nos interessa, diante dessa característica central na instituição, é que, chegada a 8ª edição, o peso de uma Bienal com a fama de *Bienal pedagógica* foi associado às proposições curatoriais de *habitar a cena local*, o que, suponho, pode ter intensificado as manifestações discursivas, dando, inclusive, destaque a elas. Embora, a princípio, a própria Fundação Bienal não tivesse total conhecimento do peso das ações de seu Projeto Pedagógico¹⁰⁴, suas práticas aproveitavam este espaço de visibilidade para evidenciar o potencial pedagógico da Bienal, criando um pensamento que se relacionava não somente com a educação, mas que convocava questionamentos sobre o que a arte pode ser quando entendida enquanto educação¹⁰⁵, como uma coisa só. Dado que vários dos atores do Projeto Pedagógico da 8ª Bienal já haviam sido mediadores em Bienais anteriores, é pertinente problematizar os efeitos de tal pensamento (arte enquanto educação), especialmente para a formação profissional de educadores/artistas no cenário local.

Especificamente relacionada à curadoria pedagógica da 8ª edição, sua importância é especialmente marcada pela observação de Pablo Helguera (então curador

¹⁰² HOFF, Mônica. *A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

¹⁰³ Ibid. p. 171.

¹⁰⁴ Ibid. p. 172.

¹⁰⁵ Essa discussão foi elaborada por Mônica Hoff, Coordenadora do Projeto Pedagógico no texto: HOFF, Mônica. Mediação (da arte) e curadoria (educativa) na Bienal do Mercosul, ou a arte onde ela “aparentemente” não está. In: Revista Eletrônica *Trama Interdisciplinar* / Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, V. 4 – N° 1, 2013. p. 80.

pedagógico), que frisa a integração dos aspectos pedagógicos com o projeto curatorial como um todo – algo que, segundo ele, foi inovador até mesmo para a *bienal pedagógica*. Embora alguns entrevistados¹⁰⁶ envolvidos com edições anteriores a essa tenham sugerido que outros curadores pedagógicos tenham tido a mesma inserção que Helguera, esse discurso marca a 8ª edição. Marca principalmente porque no texto do catálogo se anuncia, a partir da curadoria pedagógica, uma possível *função social* para a exposição. É no mínimo intrigante observar o modo como tal enunciado tenha avançado entre as decisões curatoriais e, quem sabe, os efeitos que provoca na memória da 8ª Bienal – especialmente porque ele aponta para uma visão política curatorial que pode entrar em conflito com outras visões (até mesmo da própria instituição). Se considerarmos que essas ideias afetam a produção de discursos sobre arte não só nas Bienais, mas em outras esferas do meio artístico¹⁰⁷, essa discussão se torna ainda mais urgente. Fica aqui um ponto de interrogação a ser melhor debatido no terceiro capítulo.

O que não pode ser esquecido é que, apesar da certa autonomia que o Projeto Pedagógico parecia ter, as tensões institucionais não deixavam de existir e por vezes demonstravam contradições. É por esse motivo que a aproximação de discursos pode evidenciar ou nos fazer desconfiar tanto das *liberdades* desse Projeto quanto do *controle* institucional sobre ele.

Essa posição de desconfiança parte do entendimento de Debord de que nos próprios discursos pode figurar o espetáculo que a ordem presente (institucional) faz sobre si mesma, em um “monólogo elogioso”¹⁰⁸. Dentro da Bienal do Mercosul o discurso como espetáculo poderia facilmente afetar os discursos sobre o Projeto Pedagógico, dada a captação de recursos que o bom desempenho desse setor produz. Diante da intensa produção de discursos sobre o Projeto Pedagógico, recorro mais uma vez a Michel Foucault, que vê a nossa civilização como a mais respeitosa com o discurso, mas que, por trás da aparente veneração, esconde-se uma espécie de temor, a partir do qual teriam sido dispostas interdições, supressões, fronteiras, limites que

¹⁰⁶ SEVERO, André. Entrevista André Severo. [16 fev. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 8min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação; KONRATH, Germana. Entrevista Germana Konrath. [08 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (40min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹⁰⁷ Refiro-me aqui a trabalhos acadêmicos, propostas curatoriais, difusão de autores e textos que as formações de mediadores promovem.

¹⁰⁸ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 21.

tornariam sua riqueza aliviada de sua parte mais *perigosa*, e, sua desordem, organizada para esquivar o mais incontrolável¹⁰⁹.

Dentro da produção de memória da Bienal do Mercosul, o discurso veiculado ao Projeto Pedagógico aparece em relatórios, catálogos e publicações dentro de uma lógica que os organiza de forma editada por meio da instituição, da curadoria ou do arquivo. Ao mesmo tempo, também escapa por meio das próprias formações, mediações, palestras, encontros e outras atividades propostas que produzem memória na dimensão dos corpos de modo bem menos tangível do que aquele presente na massa documentada. Diante disto, talvez seja possível lançar a hipótese de que este setor jogue sobre o debate acerca das políticas da memória o problema do acesso à memória, do *recorte* escolhido para constar em publicações e relatórios, do modo como a experiência carnal dos sujeitos é (se for possível) arquivada. Problemas insolúveis, talvez, mas que trazem férteis questões sobre a discussão dos trabalhos de arte na sua relação com o mundo.

1.2.2. Considerações sobre o Núcleo de Documentação e Pesquisa

A formação do NDP data antes ainda do estabelecimento do Projeto Pedagógico como setor permanente. Esta formação está intimamente relacionada a uma de suas edições, a 5ª Bienal. Em entrevista¹¹⁰, Fernanda Ott (1976), historiadora responsável pela criação e desenvolvimento do NDP até o final de 2011, afirma que sua contratação para criar o Núcleo foi motivada pelas intenções curatoriais dessa edição de criar um livro que consistiria em um dos catálogos da 5ª Bienal do Mercosul¹¹¹. Além dessa equipe curatorial, os empresários José Paulo Soares Martins e Justo Werlang também teriam participado da formação do Núcleo. Embora tenha surgido de muitas vontades e a partir de um projeto curatorial, a historiadora aponta que o NDP foi criado sem incentivo financeiro e que, assim que findou a 5ª Bienal, o NDP teria entrado em um impasse sobre sua continuidade ou não:

[...] com o término da 5ª Bienal, começa a incógnita: "e o Núcleo? o que se faz?". Porque tudo na Fundação Bienal é efêmero. Se cria todo um suporte para o evento e depois se desfaz todo esse suporte pro evento, né? A

¹⁰⁹ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2014. p. 47.

¹¹⁰ I2. Entrevista I2. [11 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (51min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹¹¹ FIDELIS, Gaudêncio. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

Fundação Bial se estruturou assim e o Núcleo. Então, já tinha rumores de que o Núcleo não iria se sustentar e que iria fechar.¹¹²

Naquele momento, a situação foi contornada, a historiadora relata ter sugerido a elaboração de um projeto de captação de recursos através de Lei de Incentivo; assim foi possível que uma equipe fosse estruturada e o Núcleo prosseguisse os trabalhos. No entanto, tal impasse se aproxima um pouco da atual situação do Núcleo que se encontra fechado para visitação, pesquisa e consulta. Embora a existência do NDP possa ser compreendida dentro da já comentada efervescente dissemina o geográfica da cultura da memória apontada por Huyssen¹¹³, este entendimento d  conta do modo de existência do NDP somente em parte. Ao mesmo tempo em que a vontade de curadores e empresários de investir na memória da Bial liga-se a essa quest o¹¹⁴, de algum modo, por forças que talvez sejam individuais, a existência do Núcleo foi também compreendida como um problema especialmente por ocupar espa o¹¹⁵ – diferente dos ventos contemporâneos que por vezes usam a memória para mitificar um passado grandioso.

Vanessa Fagundes (1982), que também coordenou o Núcleo entre o fim de 2011 e 2015 (quando foi fechado para consulta), apontou, em entrevista¹¹⁶, que seu trabalho foi atravessado por constantes negocia es com outros setores da Funda o Bial, em que era necessário, inclusive, “bater de frente” para garantir determinadas necessidades do Núcleo. A partir disso   possível inferir que o Núcleo de Documenta o enfrenta dificuldades dentro da institui o que podem estar ligadas a uma visão sazonal da exposi o de alguns atores. Em algumas entrevistas sobre a 8  Bial, a ausência de uma visão continuada de institui o foi apontada como um problema latente que impediria o desenvolvimento de determinados setores ou a es na Funda o.

Ao menos o foco nas exposi es   confirmado em entrevista por um dos responsáveis pelo setor financeiro, quando ele afirma que “as a es que não são de

¹¹² I2. Entrevista I2. [11 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (51min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta disserta o.

¹¹³ HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*: arquiteturas, monumentos, m dia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 16.

¹¹⁴ Essa suposi o ganha força ao sabermos que a entrevistada foi contatada por já ter realizado trabalho para a memória do Grupo Gerdau. Ou seja, a prática de organizar a memória institucional já era presente também no contexto dessa empresa. I2. Entrevista I2. [11 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (51min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta disserta o.

¹¹⁵ I2. Entrevista I2. [11 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (51min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta disserta o.

¹¹⁶ I5. Entrevista I5. [01 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (2h 8min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta disserta o.

exposição, são *agregadas* ao projeto”¹¹⁷. Tal afirmação, que veio a partir de um comentário sobre a importância do projeto pedagógico, ajuda, até certo ponto, a compor o cenário da própria 8ª Bienal. Ao mesmo tempo em que a instituição teria como objetivo “trazer pro Estado do Rio Grande do Sul obras que a comunidade não tem acesso normal porque elas são localizadas no exterior ou porque são artistas que não residem aqui”, como afirma o entrevistado, a instituição vincula-se a um projeto curatorial como o da 8ª Bienal que buscava repensar o modelo bienal focado nas exposições e pouco relacionado às cidades onde se inserem¹¹⁸.

Voltando à especificidade do Núcleo de Documentação, sua permanência na instituição que poderia ser compreendida, a priori, como uma das formas prioritárias da instituição existir para além dos pontuais projetos curatoriais não se configura como um consenso institucional. Ou, pelo menos, que as concepções das historiadoras que coordenaram o Núcleo – e quem sabe até do conselho diretor que escolheu o projeto curatorial de José Roca – diferiam em alguns pontos das prioridades estabelecidas pelo setor de finanças.

Ainda que possamos enveredar para este caminho de visões dicotômicas dentro do mesmo ambiente, há de se considerar que o próprio entrevistado responsável pelo setor financeiro reiterou a importância histórica do Núcleo, ao mesmo tempo em que apontou a incapacidade da Fundação Bienal de mantê-lo estruturalmente¹¹⁹. Embora o foco nas exposições pareça ser uma política do setor financeiro da instituição, as condições de operação dos acervos públicos são alvos de constante polêmica no cenário brasileiro. A ausência de efetivas políticas de Estado que garantam as condições de crescimento de acervos de forma independente das representações de galerias gera a dependência da boa vontade de colecionadores (que têm interesse na valorização de suas próprias coleções), como bem observa Fialho¹²⁰. Ainda que o caso do NDP não seja de um acervo de obras, mas documental, é possível aproximar tal perspectiva da problemática de um lugar de memória estar submetido à gestão privada, gerando políticas de organização pouco ou nada discutíveis com a comunidade que faz uso

¹¹⁷ I6. Entrevista I6. [11 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (41min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação. Grifo meu.

¹¹⁸ ROCA, José. 8ª Bienal do Mercosul – Ensaio de geopoética. In: *Ensaio de Geopoética: 8ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. Catálogo de exposição. p. 11

¹¹⁹ I6. Entrevista I6. [11 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (41min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹²⁰ FIALHO, Ana Letícia. *Como construir coleções*. Revista Select, São Paulo, nº 27, p. 82-85, dez. 2015. Disponível em: <www.select.art.br/edicao/select-no-27>. Acesso em 31/08/2015.

desses materiais, por exemplo. Esse acervo, que, em parte, foi gerado através de financiamento público,¹²¹ não possui garantia de conservação e exploração das capacidades reflexivas de seu material. Torná-lo público, como se sabe, não necessariamente configura garantia da solução das problemáticas levantadas, já que no cenário local é possível verificar problemas estruturais graves que possuem estreitas relações com políticas de Estado em instituições importantes do Rio Grande do Sul¹²². Ainda assim, acredito que seria papel do Estado,¹²³ através de suas Secretarias Municipal e Estadual, apresentar políticas (de Estado e não de Governo) mais consistentes, capazes de garantir o avanço de pesquisas e demais usos desses acervos de modo vivo e crítico.

O acervo do NDP, que conta com fichas técnicas dos artistas participantes, relatórios institucionais, publicações da Bienal e com uma biblioteca de relativa importância (entre outros documentos), foi formado através de um esforço colaborativo tanto de permuta entre instituições¹²⁴, quanto através dos contatos estabelecidos por curadores e produtores em viagens ou nos contatos com artistas das exposições¹²⁵. Enquanto um movimento da própria Fundação de modo desvinculado de uma edição específica, o NDP terminava por produzir um impacto no meio artístico mais relacionado ao ambiente acadêmico – e ainda assim um número pequeno perto do potencial que seu acervo possui¹²⁶.

¹²¹ Em entrevista, Fernanda Ott, uma das coordenadoras do Núcleo de Documentação e Pesquisa, e o coordenador do setor financeiro (I6) mencionaram que a Habitasul foi a empresa que financiou o NDP em sua fase de formação através de edital de Lei de Incentivo, possibilitando a formação de uma equipe maior de trabalho. OTT, Fernanda. Entrevista Fernanda Ott. [11 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (51min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação; I6. Entrevista I6. [11 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (41min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹²² Refiro-me aqui ao Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul e ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli que, a cada troca de Governo do Estado, muda também sua gestão interna, configurando a ausência de continuidade de ações e diferentes políticas de financiamento.

¹²³ Vale aqui lembrar que existe legislação vigente para política nacional de arquivos públicos e privados que, em seu primeiro artigo, já anuncia: “É dever do Poder Público a gestão documental e a proteção especial a documentos de arquivos, como instrumento de apoio à administração, à cultura, ao desenvolvimento científico e como elementos de prova e informação.”. Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991.

¹²⁴ Em entrevista, são relatadas trocas de materiais com a Casa Daros. OTT, Fernanda. Entrevista Fernanda Ott. [11 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (51min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Como observa em entrevista a coordenadora do Projeto Pedagógico até 2013. HOFF, Mônica. Entrevista Mônica Hoff. [14 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (2h 03min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

Talvez um dos momentos em que o Núcleo de Documentação ganhou maior visibilidade foi justamente durante a 8ª Bienal, situação em que parte de seu acervo foi deslocado para a Casa M¹²⁷, estando *em exposição* na sala de leitura da Casa. Similar circunstância já havia acontecido desde a 6ª edição, em que foram organizados seminários e ações um pouco menores¹²⁸. Parece, no entanto, que a Fundação Bienal nunca conseguiu investir muito mais nas potencialidades desse espaço, a não ser por ocasião das edições das Bienais e através de parcerias com projetos curatoriais.

A existência de um espaço como o NDP pode ser compreendida a partir de Pierre Nora¹²⁹ como um *lugar de memória*. Tais *lugares* fazem parte da dinâmica da história relacionada a um discurso crítico sobre a memória e sobre si mesma e, como escreve Nora, são sinais em estado puro em um lugar duplo: “um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações”¹³⁰. O que se faz a partir desses *lugares de memória* (que são rastros, distâncias, mediações) é a história compreendida não mais em uma perspectiva totalizante, mas como a “reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais”¹³¹. A relação entre os *lugares de memória* e história é melhor discutida pelo autor no seguinte trecho:

[...] se o que eles defendem [a memória] não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los [os lugares de memória]. Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. E se, em compensação, a história não se apoderasse deles para deformá-los, transformá-los, sová-los e petrificá-los eles não se tornariam lugares de memória. É este vai-e-vem que os constitui: momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos.¹³²

A partir desse ponto, o que se configura é uma relação contraditória de deformação e dependência entre a escrita da história e a memória. Nessa perspectiva, os discursos da 8ª Bienal não são a memória, mas *rastros*, que são trazidos à tona pelo fazer histórico que parte, em certa medida, dos *lugares de memória*. Se a memória e a história já andaram juntas constituindo as grandes narrativas, agora o reconhecimento

¹²⁷ A Casa M foi um dos projetos curatoriais da 8ª Bienal do Mercosul que será melhor discutido nos próximos capítulos. Por ora, é pertinente apenas compreender que, assim como os demais espaços expositivos, este era um lugar de livre circulação dos públicos nos horários em que a Casa estava aberta.

¹²⁸ I2. Entrevista I2. [11 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (51min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹²⁹ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História / Departamento de História, PUC-SP*, n. 10. São Paulo, dez.-1993.

¹³⁰ Ibid. p. 27.

¹³¹ Ibid. p. 9.

¹³² Ibid. p. 13.

das distâncias entre narrativas totalizantes e individuais colaboram para que a história seja escrita a partir daquilo que os “enquadradores de uma memória coletiva em um nível mais global se esforçam por minimizar”¹³³. Se pensarmos a memória coletiva como também instrumento e objeto de poder e que é justamente na memória que cresce a história, como escreve Jacques Le Goff¹³⁴, é preciso ter atenção aos movimentos discursivos mais sutis para que não se percam articulações elucidativas que falam de nosso tempo e das circunstâncias artísticas e políticas da arte.

O NDP, como *lugar de memória*, oferece importantes discursos e fragmentos da vida artística de Porto Alegre nos períodos de Bienal, especialmente depois que o Projeto Pedagógico tornou-se fixo na Fundação. A partir dessa ocasião, a produção dos documentos não se dava mais de modo isolado, mas em articulação com o que já havia sido produzido em edições anteriores. Além disso, Fernanda Ott relata em entrevista que havia a orientação para que equipes de produção, pedagógico e imprensa encaminhassem tudo que fosse produzido. No entanto, o setor financeiro era o único da Fundação (até 2015, pelo menos) que possuía seu próprio arquivo, ao qual pesquisadores não teriam acesso. Tal configuração institucional termina por limitar as potencialidades de debate a respeito dos documentos, especialmente em casos de pesquisas sobre a história econômica ou estudos sobre as relações entre mercado e arte.

Os modos de distribuir os recursos entre um e outro funcionário, mudanças na conduta econômica entre uma edição e outra, formas de pagamento de pessoas físicas e empresas, regras que regulam tais pagamentos – essas e outras questões ficavam inacessíveis. É possível supor que tal limitação ocorra em virtude de um não reconhecimento da importância de tais documentos para a escrita da história dessa instituição e de uma separação entre o que é “artístico” e o que é “administrativo”. Se as dinâmicas financeiras produzem efeitos nas realizações artísticas e vice-versa, não seria pertinente repensar tal separação documental?

Observemos, através de alguns documentos e das entrevistas realizadas, algumas das configurações possíveis que oferece a observação da trama discursiva.

¹³³ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, v. 2, nº3, Rio de Janeiro, 1989. p. 12.

¹³⁴ LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013. p. 435-437.

2. ASPECTOS DO PROJETO CURATORIAL E SUA RELAÇÃO COM O CAMPO DISCURSIVO DA 8ª BIENAL

Até o presente momento foram delineados alguns aspectos institucionais da Bienal do Mercosul de modo a compor o cenário dentro do qual/sobre o qual os discursos operam. Ainda que tenham sido gerados em função de uma mesma circunstância, buscarei encontrar neles algo independente de uma possível totalidade de que façam parte para, assim, encontrar aspectos de suas próprias espessuras¹³⁵. Assim, intenciono repensar a continuidade (a 8ª Bienal) na qual, a princípio, estão inseridos os discursos.

Por razões metodológicas, optei por não elaborar uma apresentação da proposta curatorial da 8ª Bienal: pareceu-me incoerente descrever tais práticas descoladas de seus usos e apropriações. Deste modo, especialmente nas primeiras páginas, procurei me deter um pouco mais em tal projeto buscando aproximar o leitor dele, sem perder de vista sua inserção no campo discursivo. Mesmo que se parta frequentemente de enunciados curatoriais/institucionais, busquei, a partir de um jogo de escalas, não os compreender como regras e normas que funcionam por si só, mas pensá-los tal como o modelo sugerido por Giovanni Levi para o estudo de sociedades: a tentativa que acompanhou a escrita foi de compreender que atravessam a exposição “uma selva de regras e de normas que são contraditórias entre si”¹³⁶, tal qual escreve Giovanni Levi a respeito do método da micro-história.

Como foi apontado na introdução do presente trabalho, o exercício de abordagem dos discursos se dará de modo integrado entre as entrevistas realizadas e a consulta a documentos, de modo simultâneo. Neste capítulo, serão especialmente abordados os documentos relacionados à curadoria e à própria instituição. Isto ocorre porque o objetivo deste capítulo consiste em inserir aspectos do próprio projeto curatorial no campo discursivo da 8ª Bienal, de modo a visualizar a inserção de tal

¹³⁵ Esta reflexão parte da seguinte frase: “Mas não se trata, aqui, de neutralizar o discurso, transformá-lo em signo de outra coisa e atravessar-lhe a espessura para encontrar o que permanece silenciosamente aquém dele, e sim, pelo contrário, mantê-lo em sua consistência, fazê-lo surgir na complexidade que lhe é própria.” FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 53.

¹³⁶ LEVI, Giovanni. Problema de Escala. *Relaciones*: Revista de El Colegio de Michoacán, v. 24, n. 95, 2003, p. 284. Tradução livre.

proposta entre os atores, as formas com que afetaram seus trabalhos e a observar de que forma fizeram (ou não) parte das estratégias de ação dos mesmos.

Dois indicadores de análise serão desenvolvidos em duas diferentes etapas deste segundo capítulo. Na primeira etapa será discutida especificamente a noção que dá nome a esta edição: *geopoética*. Tal noção possui articulação com outros conceitos que geram ramificações para o presente debate. Na segunda etapa concentro as forças em discutir a presença da Bienal na cidade de Porto Alegre, por esta ser uma questão amplamente difundida no projeto curatorial que teve relativa ênfase dentro dessa Bienal.

2.1. Usos da noção de *geopoética* na exposição

O contexto da 8ª Bienal do Mercosul foi marcado curatorialmente por discussões em torno da geopolítica. O texto curatorial de José Roca, no catálogo, delimita conceitualmente os enunciados curatoriais e indica que o título, *Ensaio de geopoética*, está ligado a discussões sobre *localidade, território, nação, mapeamento e fronteira* não como conceitos isolados, mas relacionados às distintas maneiras com que artistas contemporâneos os abordam. Simultaneamente, a proposta de Roca também se volta a questões caras à Bienal do Mercosul e sua história (como se verá mais adiante): pensar “Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte”¹³⁷. O próprio título da Bienal (*do Mercosul*) pensando o bloco econômico como uma construção geopolítica – assim como outras entidades supranacionais existentes no mundo. Considerando que a inserção da 8ª Bienal em Porto Alegre demanda especificidades por estar ligada à vida da cidade, optei por discuti-la separadamente na segunda etapa deste capítulo por uma questão de organização textual. Nesse momento, é importante considerar que a noção de geopoética é condicionada pelo modo como outros conceitos funcionam dentro dela. Entre projetos artísticos e estratégias curatoriais, as configurações discursivas desta edição estão condicionadas pela noção de geopoética, mas parto aqui da hipótese de que seu uso constantemente a altera, a quebra e/ou a aproxima de outras questões, vivências e realidades, dependendo do modo como os discursos operam. Enfocarei daqui em diante a noção de geopoética especialmente ligada à questão de *geopolítica* em que estão inscritos os conceitos apontados acima e também as construções supranacionais como o próprio Mercosul.

¹³⁷ ROCA, José. In: *Catálogo da 8ª Bienal do Mercosul – Ensaio de Geopoética*. Bienal do Mercosul. 2011, p. 12.

2.1.1. Entre estratégias *expositivas* e *ativadoras*

Em uma primeira imersão nas questões curatoriais que estruturaram a 8ª Bienal, é necessário considerar algo que possivelmente tornou complexa não apenas a própria execução da 8ª Bienal em si, também a abordagem da presente pesquisa. Há na ideia da 8ª Bienal a diferenciação entre *estratégias expositivas* e *estratégias ativadoras*, além do componente Pedagógico, que também tinha seus próprios desdobramentos. Nas páginas finais do catálogo é possível encontrar um diagrama em que as bases organizacionais desta Bienal são apresentadas (Fig. 1):

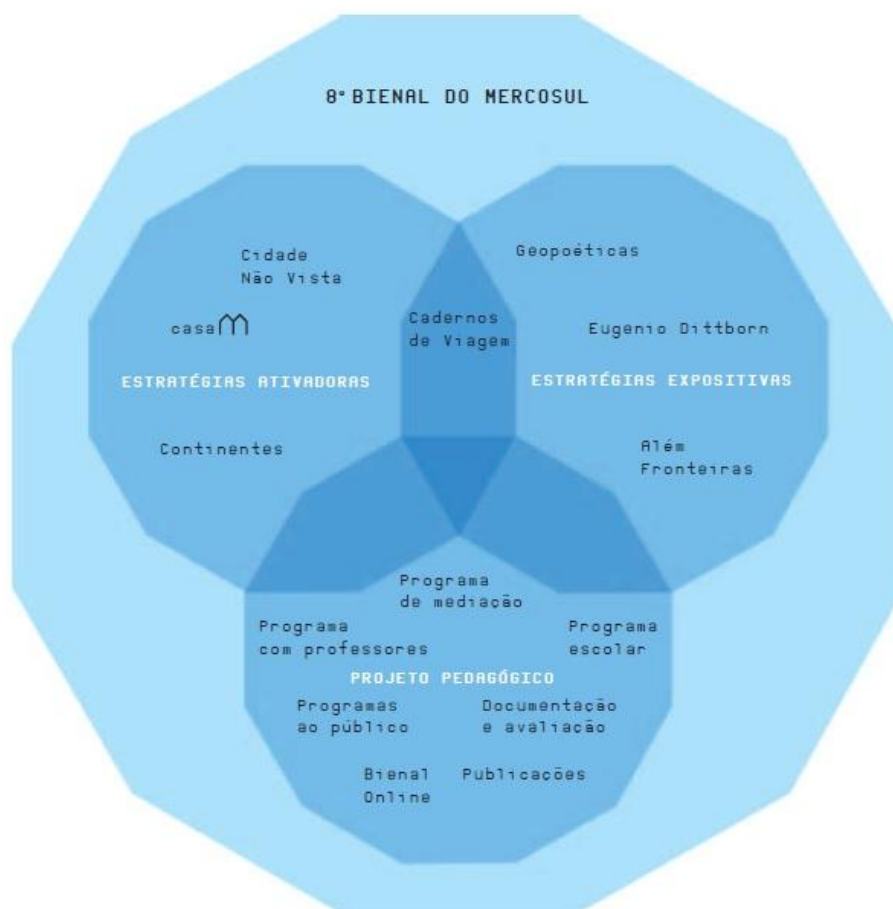


Figura 1: Diagrama da 8ª Bienal do Mercosul
Fonte: Catálogo 8ª Bienal do Mercosul, p. 563

Com a diferenciação entre cada um dos eixos curatoriais apontados acima, é possível supor que a 8ª Bienal ocorreu em meio a acontecimentos simultâneos e que era intenção curatorial que cada um deles fosse compreendido, a priori, com iguais importâncias. A complexidade da 8ª Bienal não é novidade em eventos grandes como este, mas, à primeira vista, chama a atenção que a *exposição* não seja o foco principal sozinho, mas seja acompanhada das estratégias ativadoras e do componente Pedagógico.

O modo como tal projeto se configurou passa por algumas questões traçadas tanto pelo discurso institucional do então presidente da 8ª edição, quanto pelos curadores envolvidos. Nessa ocasião, a presidência da 8ª Bienal estava sob responsabilidade de um empresário de destaque na região, o qual menciona em entrevista perceber um distanciamento entre a Bienal e o meio artístico local. Entre oito possíveis curadores¹³⁸, o interesse por Roca teria se dado em função de uma exposição que ele havia curado na Filadélfia e que havia provocado uma mobilização social na cidade¹³⁹. Ao menos no discurso institucional do presidente no catálogo da exposição, o empresário afirma que o projeto curatorial em questão atendia a uma demanda da instituição: que fosse capaz de se tornar um marco de convívio e integração com a comunidade artística gaúcha¹⁴⁰, fator já bastante discutido em Porto Alegre. Alguns atores do meio artístico local identificaram o acontecimento Bienal como *establishment* – característica à qual eles se opõem –, como evidencia Fetter¹⁴¹. Especialmente até a 6ª edição (momento em que a pesquisa da autora foi desenvolvida), não havia pacificidade nesta relação, principalmente entre o Instituto de Artes da UFRGS e o conselho administrativo da Fundação Bienal, de predominância empresarial. De certa forma, a escolha de Roca parece vir para amenizar essa polarização.

De todo modo, embora Mandelli enuncie tal preocupação, Roca afirma que esta questão não foi uma demanda explícita da instituição, mas partiu de sua experiência em sete Bienais anteriores, nas quais se repetia a descontinuidade das exposições. A não hierarquia entre as estratégias ativadoras e expositivas e o componente pedagógico passaria pela preocupação curatorial de repensar um modelo de bienal questionado também no texto do catálogo¹⁴². A imagem de um disco voador ou um circo que vem de fora, pousa na cidade, faz seu espetáculo e vai embora, foi repetida por entrevistados de várias frentes da exposição, o que demonstra que a questão da exposição-espetáculo não foi apenas debatida pela própria curadoria, foi uma ideia que ganhou força ao longo da

¹³⁸ A lista de oito curadores teria sido elaborada por Justo Werlang, membro do Conselho Administrativo da Bienal do Mercosul, conforme relatado na entrevista I3. I3. Entrevista I3. [08 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (30min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹³⁹ I3. Entrevista I3. [08 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (30min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹⁴⁰ MANDELLI, Luiz Carlos. In: *Catálogo da 8ª Bienal do Mercosul – Ensaios de Geopoética*. Bienal do Mercosul. 2011, s/ p.

¹⁴¹ FETTER, Bruna Wulff. *Mapas dentro de mapas: Estratégias de articulação entre o local, o regional e o global na Bienal do Mercosul*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008. p. 78.

¹⁴² ROCA, José. In: *Ensaios de Geopoética: 8ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. Catálogo de exposição. p. 11.

edição e depois dela – especialmente nas eventuais comparações desta com as edições seguintes da Bienal do Mercosul.

Esta foi uma edição que nasceu sob um enunciado bastante contraditório: como produzir um megaevento em uma instituição que é estruturada sazonalmente e produzir habitações e ativações? Em parte, essa pergunta segue sem resposta. No entanto, não há como deixar de considerar duas possibilidades que ficam evidentes ao menos entre os discursos curatoriais: o processo curatorial coletivo e o potencial pedagógico.

O peso pedagógico desta edição não será esgotado aqui, mas é preciso ter em mente algo que também revela aspectos da configuração do discurso curatorial, que é o envolvimento do curador pedagógico desde uma primeira elaboração do projeto, como afirma Roca em entrevista. Helguera teria visto o projeto curatorial inicial “e apresentou propostas e mudanças para poder fazer o projeto educacional através da estrutura da 8ª Bienal, e não pensar o projeto pedagógico como algo que vem depois da curadoria”¹⁴³. Tal prática parece encontrar reverberações com demandas de práticas artísticas e de instituições que agenciam educação e arte. Seja porque estavam curando a *bienal pedagógica* ou porque os lugares de fala possuíam vínculos institucionais em que tais questões emergiam¹⁴⁴, é interessante observar como essa parece ser uma das regras de formação do discurso curatorial que se articula com regras particulares, mas que de algum modo se conecta a um sistema de dispersão, existindo por várias partes¹⁴⁵.

O outro ponto importante sobre o modo como se estabelecem os enunciados curatoriais está na observação feita por alguns entrevistados sobre o aspecto coletivo com que foi desenvolvido o projeto. Depois de Helguera, Roca também menciona que o projeto foi apreciado pelos demais curadores da equipe e que “entre todos, terminamos de [o] moldar”. Alexia Tala, curadora que ficou especialmente ligada ao componente curatorial *Cadernos de Viagem*, observa que:

A curadoria de toda a Bienal foi de maneira absolutamente coletiva. Cada artista em cada um dos componentes da Bienal foi tema de longas discussões grupais, não só pelo artista e sua obra em si, mas por como ele se articulava dentro de uma narrativa maior, do componente específico e da Bienal em geral. Seria difícil dizer que o meu trabalho foi diferente dos outros curadores, ou ainda que cada curador tinha um trabalho e um discurso individual. Foi realmente um trabalho em equipe e foi só no momento em que

¹⁴³ ROCA, José. Entrevista José Roca. [11 maio 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. Realizada por E-mail. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹⁴⁴ Refiro-me aqui ao vínculo de Roca com Bienais anteriores e Helguera dentro do programa pedagógico do Museu de Arte de Nova York, citados no capítulo anterior do presente trabalho.

¹⁴⁵ FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 46-47.

toda a Bienal estava conceitualizada, os artistas selecionados e as obras definidas, que nos dividimos as tarefas para que cada um desse seguimento a uma parte, ou, como chamamos, a um componente da Bienal – mas isso foi mais do que nada em termos de um seguimento da produção e execução dos projetos artísticos.¹⁴⁶

Embora a anterior relação de Tala com processos artísticos ligados à viagem a aproximassem do componente curatorial que, justamente, propunha viagens de artistas pelo território do Rio Grande do Sul, ela mesma observa que as decisões foram tomadas de forma compartilhada. Não especificamente citando a palavra *colaboração*, um dos coordenadores gerais da equipe de produção da 8ª Bienal observa que havia muito diálogo entre as equipes¹⁴⁷, o que possibilitava não apenas que as balizas do projeto se mantivessem vivas mesmo na ausência dos curadores, mas também que a autoria do projeto fosse compreendida como “a possibilidade de uma autoria compartilhada, nas instâncias mais distantes”¹⁴⁸. O produtor ainda menciona que a própria relação que se forjou entre artistas e exposição possibilitou que eles soubessem “que tipo de coisa que estava sendo investigada na Bienal”, não estabelecendo, portanto, um tipo de relação em que “você vai para uma exposição coletiva e a pessoa só quer que você entregue o trabalho na portaria”¹⁴⁹, como a apontada por um dos artistas de Cadernos de Viagem que está inserido no circuito artístico brasileiro. A pertinência destas observações mora em identificar que a noção de geopoética esteve inserida nas decisões artísticas, nas conversas e nos discursos por meio da estruturação coletiva que se instaurou, como apontam os atores citados.

Fernanda Albuquerque, curadora que acompanhou mais próxima o componente Casa M, leva em consideração o exercício curatorial coletivo que se estabeleceu também com relação à Casa.

A Casa, que era, de fato, uma *casa* localizada no Centro Histórico de Porto Alegre, possivelmente foi o componente curatorial que provocou um impacto mais evidente ao criticado *modelo bienal* que está inserido no hall das grandes exposições em um curto espaço de tempo. Isto porque a Casa seria capaz de “estender a ação da Bienal

¹⁴⁶ TALA, Alexia. Entrevista Alexia Tala. [31 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. Realizada por E-mail. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹⁴⁷ SEVERO, André. Entrevista André Severo. [16 fev. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 8min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ MOSCHETA, Marcelo. Entrevista Marcelo Moscheta. [18 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (35min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

no tempo”¹⁵⁰ por ter entrado em funcionamento cerca de três meses antes da abertura das demais exposições da 8ª Bienal e encerrado suas atividades por volta de um mês depois. Albuquerque relata, em entrevista, que “a Casa foi fruto de um esforço muito coletivo, desde um pensamento que passa [...] pelos sete curadores da 8ª Bienal, até um pensamento que passa [também] por esse Conselho da Casa M”¹⁵¹. O Conselho da Casa M era formado por “pessoas ligadas à cena artístico-cultural da cidade e também de Pelotas” e é possível observar que a própria criação de um Conselho para contribuir na elaboração da programação da Casa pode também corroborar para a compreensão do processo colaborativo apontado por Roca e Tala.

É preciso considerar que a formação de tal Conselho se deu com nomes de pessoas com relativa inserção e destaque no cenário artístico local, o que condiciona a dimensão *coletiva* em que tal prática se deu. Nos últimos anos, a questão da coletividade tem sido discutida também no âmbito de espaços de arte que se estabelecem a partir de ocupações¹⁵², nas quais os cargos e chefias são dissolvidos na dinâmica da autogestão. Embora a vizinhança e os frequentadores da Casa M fossem considerados tanto por meio dos discursos quanto em alguns programas¹⁵³, os curadores, conselheiros e outros cargos não deixaram de existir e era especialmente através deles que a programação da Casa era elaborada. É claro que, por se tratar de um evento com um determinado investimento financeiro envolvido por meio de editais (que implica também em prazos, relatórios, objetivos delineados), provavelmente não era intenção curatorial que esta configuração fosse empregada. Ainda assim, é importante relativizar o grau em que a palavra *coletivo* é empregada neste contexto. De qualquer modo, se comparamos com o projeto da 10ª Bienal, em que as estratégias de aproximação com a comunidade artística foi reduzida, a ação de envolver o território também a partir da colaboração com sua comunidade pode sim ter produzido significativas repercussões dentro e fora do contexto da Bienal, como veremos mais adiante.

¹⁵⁰ Veiculada em periódico da Casa M do mês de maio de 2011. CASA M: 8ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011. Maio 2011 a dez 2011.

¹⁵¹ ALBUQUERQUE, Fernanda. Entrevista Fernanda Albuquerque. [12 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 34min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹⁵² Refiro-me aqui a espaços de arte como o Espaço Pandorga (Porto Alegre), que também possui vínculos com movimentos sociais ligados à moradia.

¹⁵³ Refiro-me aqui ao programa *Chá da Casa* destinado à vizinhança que envolveram ações de Cláudia Sperb.

Por ora, é importante considerar que o discurso sobre geopoética envolvia também o território em que se habitava. Em entrevista, Albuquerque observa que, além do Conselho, também foram envolvidos os artistas do programa *Duetos*¹⁵⁴ que existiu na Casa M, e a equipe que cuidava da formatação do periódico em questão, que era formado por produtoras e coordenadora do Projeto Pedagógico da Bienal. Portanto, ainda que dentro de uma relação mais aproximada do contexto artístico da cidade ou institucional da própria Bienal, as decisões não estavam centralizadas apenas no estrangeiro Roca, passavam por pessoas da cena local. A própria presença de uma curadora de Porto Alegre (Albuquerque) no corpo curatorial evidencia uma das formas de aproximação com a vida local. Nesse sentido é que o tema do território que impregna a noção de geopoética funciona, como menciona Albuquerque, não apenas como conceito, mas também como estratégia¹⁵⁵ – e talvez resida aí uma possível compreensão das tais *estratégias ativadoras*.

Mesmo que não estivessem necessariamente desconectadas dos demais eixos curatoriais, é preciso considerar que as *estratégias expositivas* não deixavam de dar conta de uma dimensão de megaexposição característica das bienais. Mesmo que essa Bienal estivesse carregada por um tensionamento do *modelo bienal*, *Geopoéticas*¹⁵⁶ foi o componente mais ligado a esse modelo por contar com a participação de artistas com relativa inserção no circuito internacional¹⁵⁷, além de ser a maior exposição em termos de obras e públicos¹⁵⁸ dessa edição. Ainda que houvesse a intenção de questionar um *modelo bienal* característico, essa edição cumpriu a premissa de inserir uma grande quantidade de obras no contexto de uma cidade fora dos grandes eixos.

Mesmo que em minha prática como mediadora houvesse articulações entre o contexto local nas conversas com os visitantes, ainda se tratava de uma configuração

¹⁵⁴ O Programa *Duetos* reuniu artistas de diferentes áreas para que negociassem a realização de um trabalho no espaço da Casa M. Tal projeto é comentado na entrevista com Fernanda Albuquerque. ALBUQUERQUE, Fernanda. Entrevista Fernanda Albuquerque. [12 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 34min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹⁵⁵ ALBUQUERQUE, Fernanda. Entrevista Fernanda Albuquerque. [12 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 34min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹⁵⁶ A noção de geopoética estava aqui também atrelada a uma estratégia curatorial mais tradicional de amarrar obras de distintos contextos a partir do projeto curatorial – que, nesse caso, aproximava símbolos nacionais, micronações, conflitos territoriais de lugares geograficamente mais ou menos distantes.

¹⁵⁷ Refiro-me aqui a artistas como Francis Alys e Khaled Hafez, por exemplo, que já participaram de eventos importantes como edições da Bienal de São Paulo e da Manifesta 8, respectivamente.

¹⁵⁸ Segundo o Relatório Final de Agendamento, passaram por lá mais de 57 mil pessoas, entre visitas agendadas e não agendadas. As visitas mediadas eram agendadas em três roteiros diferentes em cada Armazém.

expositiva que se legitimava a partir da inserção de artistas que, mesmo que em sua maioria latino-americanos, circulam por grandes museus brasileiros ou internacionais. Tal situação assemelha-se em parte à postura curatorial identificada por Ana Beatriz Fialho como de assimilação/homogeneização do perfil dos artistas na qual “o elemento nacional deve desaparecer, sendo válidos somente os critérios estéticos, supostamente atemporais e universais”¹⁵⁹. Embora o debate sobre fronteira seja articulado (como em bienais anteriores), a perspectiva apontada pela autora encontra sustentação também no caso do componente Geopoéticas porque, em meio à profusão de obras dos mais distintos lugares (periféricos ou não), a percepção pode enveredar por um caminho identificado por Zielinsky – a respeito do debate sobre “frágil ideia de uma união entre fronteiras” a partir do Bloco Econômico que intitula a Bienal, veiculada pela 2ª Bienal do Mercosul:

[...] o visitante viu-se inserido em uma estratégia comunicacional particular [...]. Por essa razão, mais que nunca, a exposição representou os ideais do poder institucional e político, o que a gerou e o que a promoveu. Infere-se que essas intencionalidades tenham sido despercebidas pelo visitante não prevenido, pois este se via arrebatado pelo cenário de tantas numerosas obras, sob o efeito sedutor e atraente da forma de sua apresentação.¹⁶⁰

Se, por um lado, a curadoria encontra a potência de criar possibilidades artísticas no contexto local especialmente a partir da Casa M, por outro ela confirma uma postura anterior dessa Bienal e provoca a dificuldade de se observar as especificidades inerentes às produções contemporâneas – em especial as de artistas com forte tendência etnográfica. Como aprofundar-se nas questões elaboradas pelos artistas em seus contextos específicos em uma exposição tão complexa em termos de números de obras e públicos? É possível adentrar em tais questões sem que elas se tornem curiosas ou distantes inseridas em um turbilhão de outras obras? Também a 8ª Bienal sustentou-se dentro das estruturas mais tradicionais de identificação de uma Bienal, já que é justamente através delas que o grande público é confirmado, produzindo a visibilidade desejada para as logomarcas de empresas patrocinadoras que, por sua vez, podem ratificar posições de empresários locais por terem tido a boa conduta de investir na cultura.

¹⁵⁹ FIALHO, Ana Letícia. As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. In: *Sociedade e Estado*, v. 20, nº 3, p. 689-713. Brasília, 2005. P. 691

¹⁶⁰ ZIELINSKY, Mônica. A arte e sua mediação na cultura contemporânea. In: *Porto Arte*, v. 10, nº 19, p. 93-101. Porto Alegre, nov. 1999.

O que parece combater o modelo bienal é menos a configuração expositiva e mais as ações pedagógicas em um sentido expandido de pedagogia, que compreende o educador/mediador menos como um transmissor de discursos e mais como alguém que cria tensões entre o que é apresentado com as questões locais. As Mediações Nômades relatadas por alguns entrevistados, que serão discutidas nas páginas que seguem, parecem criar relevo em uma perspectiva homogeneizante da exposição. Essa Bienal teve, portanto, o desafio de agir tanto no ritmo da visibilidade (garantindo a circulação e a efervescência crítica em seu entorno), sem que a potência das ações *ativadoras* fosse reduzida¹⁶¹.

Ao observarmos a *clipagem* do setor de imprensa da Bienal do Mercosul, cujos dados numéricos são apontados no Relatório de Responsabilidade Social¹⁶², é possível ter indícios do alcance da circulação dessa Bienal. Segundo este documento, “28 jornalistas/formadores de opinião de outros países visitaram a Bienal e foram atendidos pela assessoria de imprensa” e teriam sido coletados na *clipagem* 1.299 matérias entre mídias impressas, digitais, rádio e televisão. Com o fechamento do Núcleo de Documentação e Pesquisa para consulta foi difícil conferir tais números por não ser possível acessar toda a *clipagem*. O que importa aqui é menos os números em si, e mais o que eles significam dentro do campo discursivo: a visibilidade internacional é um dos dados mencionados que não apenas indicam numericamente a circulação nos meios de imprensa, como constam em um documento que se dedica a prestar contas de suas ações e é destacado como um dado de importância – e, portanto, regula as políticas da memória que se estabelecem.

Mesmo que só a menção destes números já carregue uma força política, é preciso considerar que eles não nos colocam em contato com o modo como a Bienal é referida por críticos. Em uma reportagem publicada no site da revista estadunidense *ArtForum*¹⁶³, alguns conceitos que atravessam a noção de geopoética são discutidos apenas a partir de *Geopoéticas*, o componente mais internacionalizado. Talvez, por se tratar praticamente de um relato de viagem, o texto não desenvolva uma crítica aprofundada, e as estratégias ativadoras sequer foram mencionadas no texto, mesmo que

¹⁶¹ Identificado o caráter internacional conquistado da 6ª edição em diante, o momento da 8ª Bienal foi compreendido por José Roca como “propício para intensificar a relação com o meio local”. ROCA, José. 8ª Bienal do Mercosul: Ensaios de geopoética. In: *Ensaios de Geopoética: 8ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. Catálogo de exposição. p. 11.

¹⁶² Relatório de Responsabilidade Social – 8ª Bienal do Mercosul – 2010|2011. Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

¹⁶³ DROITCOUR, Brian. Poetic Justice. *Artforum*, Nova York, s/ p, 19 SET. 2011. Fonte: Clipagem do setor de imprensa, Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul.

a crítica não desqualifique a exposição. Já na *Revista Kunstbeeld*¹⁶⁴, na Holanda, a crítica da 8ª edição ao *modelo bienal* aparece de modo mais enfático. A presença de “grandes nomes” da arte não deixa de ser mencionada, mas em relação aos artistas sul-americanos de destaque internacional e alguns jovens brasileiros¹⁶⁵. A presença dos dois jornalistas em Porto Alegre dimensiona a visibilidade empreendida, que não apenas demonstra o modo como a noção de geopoética foi articulada, mas também ajuda a observar como essa edição estabeleceu a relação entre local e global.

Diferentemente da abordagem da *ArtForum*, na primeira de uma série de reportagens elaboradas por uma crítica de arte local¹⁶⁶, a defesa de uma relação ativa com a cidade e a despreensão em ser original – presente no discurso de Roca – são mencionadas. Tais aspectos são evidenciados pelo texto como uma aposta desta Bienal – mesmo que sejam referidos como aspectos repetitivos¹⁶⁷ em termos artísticos (se comparada com outras Bienais do Mercosul), marcados por “símbolos vazios, limites geográficos fluídos, circulação e intercâmbio, conflitos”¹⁶⁸. Neste texto não há menção aos nomes internacionais, apenas avalia-se uma jovialidade entre os artistas presentes. Há aqui um deslocamento discursivo no texto crítico que também conforma a memória da 8ª Bienal: dentro do ambiente da crítica especializada local (que também faz a mediação com vários públicos), a noção de geopoética não se fixa no aspecto expositivo e nem no caráter internacional, mas coloca em evidência a tentativa de estender a ação

¹⁶⁴ EWALD, Gritta. Bienal do Mercosul as GPS for art. *Revista Kunstbeeld*, Amsterdam, p. 36-39, 27 out. 2011. Fonte: Clipagem do setor de imprensa, Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul.

¹⁶⁵ A crítica também destaca que, apesar da presença de grandes nomes como Francÿs Alys, Santiago Sierra e Slavs and Tartars, os trabalhos de sul-americanos de renome internacional (Cao Guimarães, Jose Miguel Angel Ríos ou Fernando Bryce) estavam causando boa impressão, assim como os jovens artistas brasileiros Laís Myrrha e Guilherme Peters. EWALD, Gritta. Bienal do Mercosul as GPS for art. *Revista Kunstbeeld*, Amsterdam, p. 36-39, 27 out. 2011. Fonte: Clipagem do setor de imprensa, Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul.

¹⁶⁶ RAMOS, Paula. Bienal: Primeiras impressões. *Zero Hora*, Porto Alegre, p. 5, 19 set. 2011. Fonte: Clipagem do setor de imprensa, Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul.

¹⁶⁷ A presença de muitas bandeiras também foi mencionada na entrevista com Germana Konrath, embora na reportagem já mencionada publicada na *Artforum* existam falas de Helguera em que afirma que tentaram não fazer uma exposição de bandeiras. KONRATH, Germana. Entrevista Germana Konrath. [08 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (40min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação. DROITCOUR, Brian. *Poetic Justice*. *Artforum*, Nova York, s/ p, 19 SET. 2011. Fonte: Clipagem do setor de imprensa, Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul.

¹⁶⁸ No texto, a jornalista e crítica de arte indicou estes como “assuntos já presentes em outras edições, como na vertente Cartográfica da 1ª Bienal (1997), no mote da Identidade, da segunda (1999), e na mostra Três Fronteiras, da sexta edição (2007)”. RAMOS, Paula. Bienal: Primeiras impressões. *Zero Hora*, Porto Alegre, p. 5, 19 set. 2011. Fonte: Clipagem do setor de imprensa, Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul.

no tempo através de estratégias ativadoras – mencionando, inclusive, a Casa M como um dos projetos-chave desta edição.

Mesmo que o caráter internacional não deixe de ser evidenciado, as intenções de estabelecer relações também invisíveis a partir de uma Bienal não deixaram de ser legitimadas pelas críticas (quando referidas). Aliás, a crise pela qual passa a Bienal do Mercosul, pelo menos nos últimos dois anos, vem gerando reflexões acerca do formato do evento. Em uma reportagem recente que discute tal crise¹⁶⁹, por duas vezes a Casa M foi citada por especialistas em arte como um projeto que ajuda a repensar o caráter de megaevento característico. Mesmo que seja difícil quantificar isso, essas menções dão indícios de que a noção de geopoética, ao estar articulada com a intenção *ativadora* da Casa M, continua reverberando não somente como um projeto bem-sucedido, também como importância política para repensar o modelo espetacular vigente até então. A reverberação da Casa M não se limita às referências a ela na imprensa, está presente também na memória dos atores entrevistados – já que não foram poucas as referências a esse componente nas entrevistas.

2.1.2. Geopoética como/nas estratégias de mediação

Enquanto a Casa M centralizava ações especificamente na Rua Fernando Machado e em sua vizinhança (além de intencionar aproximar a comunidade artística por meio de sua programação), no componente Cidade Não Vista foram selecionados pela produção e curadoria oito locais do Centro de Porto Alegre para que artistas pensassem trabalhos especialmente para eles. Nele, “[...] o contato com o território urbano se dá a partir do tato, dos sons, palavras e mínimas intervenções”, como escreve o curador Cauê Alves em texto no catálogo. A proposta de ativar o território de Porto Alegre, através deste componente, demanda um aprofundamento que fugiria do foco da questão geopoética nesse momento. Ainda assim, o relato do mediador Marcelo Paixão sobre sua relação com a proposta curatorial demonstra que os discursos que partiam da noção de geopoética passavam também pela especificidade do componente Cidade Não Vista: por vezes o lugar em que se localizavam os trabalhos interessava mais aos

¹⁶⁹ PRIKLADNICKI, Fábio. Bienal do Mercosul 2017: o que deve mudar na opinião dos especialistas. *Zero Hora*, Porto Alegre, s/ p., 13 jul. 2016. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/arte/noticia/2016/07/bienal-do-mercosul-2017-o-que-deve-mudar-na-opinio-dos-especialistas-6592745.html>>. Acesso em: 20 set. 2016. Nessa reportagem cinco pessoas ou vinculadas à Bienal ou pesquisadores foram entrevistados. As duas referências à Casa M são de Eduardo Veras e Gabriela Motta.

visitantes do que a obra em questão¹⁷⁰. A solução encontrada pelo mediador para esta circunstância era deixar a conversa mais “livre”, como aparece na fala dele:

[...] aí acabava deixando mais livre e acho até que era mais interessante assim. Por serem obras, na maioria, instalações, uma linguagem bem contemporânea, acho que pra manter com o visitante um laço era muito melhor deixar aberto do que com um discurso fechadinho, que acabava não dando muito certo.¹⁷¹

A escolha do mediador não era reforçar o discurso curatorial vigente, mas estabelecer vínculo em uma conversa sobre outras questões que atravessavam a especificidade de Cidade Não Vista. Isso não estabelece uma oposição com o discurso ligado à questão da geopoética, já que mediador e visitante terminavam por conversar sobre um ponto do território. Porém, do ponto de vista de se pensar sobre os usos da noção de geopoética, aqui teria que se pensar ao revés, sobre um não uso do discurso curatorial de forma mais evidente para, quem sabe, praticá-lo.

A decisão de não tomar as questões curatoriais ao pé da letra fez parte das estratégias de ação de outros mediadores também. Amália Meneghetti, mediadora da exposição do artista homenageado da 8ª Bienal, Eugenio Dittborn (localizada no Santander Cultural), relata que seu discurso dentro da questão da geopoética “foi se construindo muito mais do que o público trazia do que eu trazer pra eles”¹⁷². Ela preferia abordar os trabalhos a partir de perguntas propulsoras que partiam da visualidade e da imaginação do público sobre o processo de elaboração do trabalho, entre outras questões¹⁷³. Tal prática possui relação com apontamentos feitos no Curso de Formação de Mediadores em que os mesmos eram, entre outras coisas, incentivados a não narrar as obras¹⁷⁴ a fim de priorizar o olhar do visitante. Mais uma vez, a mediadora não nega o discurso curatorial operante, mas estabelece outras prioridades a partir das obras em questão. Portanto, é preciso considerar que a própria elaboração de determinada pergunta propulsora também é parte de uma decisão política da própria

¹⁷⁰ PAIXÃO, Marcelo. Entrevista Marcelo Paixão. [17 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (24min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação. Na fala, o mediador utiliza como exemplo o local do Observatório da UFRGS onde havia uma obra de Paulo Vivacqua.

¹⁷¹ Ibid.

¹⁷² MENEGHETTI, Amália. Entrevista Amália Meneghetti. [30 jan. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 14min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ HELGUERA, Pablo. O peso do conto: a narratividade como ferramenta de mediação. In: HELGUERA, Pablo (org.). *Caderno de Mediação*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

mediadora, que estabelece suas próprias prioridades discursivas em meio às questões artísticas/institucionais/curatoriais/curso de formação que também a atravessaram. Seria inútil tentar mensurar o quanto o discurso curatorial está ou não dentro da fala dos mediadores, mas há de se ter em mente que a questão da geopoética, nestes casos, se dá também a partir das forças artísticas e políticas indicadas.

O mediador Andrei Moura (agora de Cadernos de Viagem) indica em entrevista também a prioridade de que o público fosse ouvido, mas, desta vez, sem desviar das questões curatoriais. Nas palavras dele:

[...] eu acho que o trabalho da mediação, como ele foi construído ao longo do Projeto Pedagógico da Bienal, dava muito essa voz ao público. Sempre procurava ouvir muito as pessoas e eu acredito que ela tenha sido bem satisfatória nesse sentido. Porque as pessoas, pelo que eu lembre, não tinham tanta dificuldade em chegar a esse pensamento e conseguir ter uma compreensão e uma relação com as obras que estava em sintonia com esse pensamento curatorial. Acho que não deslocava muito.¹⁷⁵

No caso indicado, ainda que se partisse de ouvir o público, as questões curatoriais terminavam por fazer parte das conversas estabelecidas. É claro que os dois mediadores falam de dois componentes curatoriais distintos: Cadernos de Viagem possuía profunda relação com o projeto curatorial também por ser compreendido como uma estratégia de ativação em que os artistas eram convidados a explorar territórios do Rio Grande do Sul. Eugenio Dittborn era uma exposição que tinha também relação com as questões enunciadas pela curadoria, mas não eram trabalhos produzidos a partir do contexto da 8ª Bienal. Talvez pela proximidade do componente com a curadoria, o uso do discurso sobre geopoética não parece ter sido forçado ou impositivo (elemento que foi muito debatido no Curso de Formação de Mediadores), mas também não seria problemático para o mediador chegar a estas discussões, ao menos na memória do mediador entrevistado.

Na fala da mediadora é presente a menção a algo latente na discussão sobre mediação: há a preocupação de que os visitantes voltem, de que se sintam convidados a voltar à instituição independente da Bienal¹⁷⁶. Simultaneamente, Luiza Abrantes, mediadora de Além Fronteiras – componente curatorial curado por Aracy Amaral –,

¹⁷⁵ Moura, Andrei. Entrevista Andrei Moura. [01 fev. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 26min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹⁷⁶ MENEGHETTI, Amália. Entrevista Amália Meneghetti. [30 jan. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 14min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

destaca que o espaço expositivo em que se encontrava a exposição (o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS) trazia a ela uma preocupação mais urgente do que as questões curatoriais¹⁷⁷. Preocupava mais a mediadora que o público percebesse o próprio espaço do Museu como “um lugar de pertencimento, um espaço que tu pode acessar não só na Bienal”¹⁷⁸. Ainda assim, ela indica que as obras dos artistas “que falavam bastante de fronteira” é que permitiam a aproximação entre público e conceitos – e não veicula as questões de fronteira aos conceitos curatoriais¹⁷⁹. Nesse discurso moram duas questões interessantes de serem debatidas: a primeira delas é que a mediadora, em seu próprio discurso, não estabelecia relações muito evidentes entre as obras e enunciados curatoriais – o que é diferente de abordar um componente curatorial da 8ª edição pensando nele como parte de um todo expositivo; a segunda é que, ao mesmo tempo, a mediadora indica algo que talvez não fique em evidência nos discursos sobre territórios de Porto Alegre e Rio Grande do Sul: o próprio espaço expositivo em questão. Junto aos mais variados públicos, o fato de o MARGS ser um Museu público – e que, segundo a mediadora, é pouco habitado por determinados públicos “que só iam porque a escola levava” – é uma discussão um tanto quanto polêmica. Quando se diz que um Museu é público e é de todos, a frase implica um impasse: por que, então, tamanho esforço para aproximar determinados públicos? Se ele é *de todos*, por que não seria habitado por todas e todos? Esta é uma discussão que não é aqui preconizada: diversos autores que discutem a questão da mediação e da “democratização” dos museus passam por essa polêmica. A discussão do território nessa edição passa também pela dimensão das questões institucionais que o próprio espaço do MARGS torna evidente. Embora não fujam do tema proposto por Roca, transbordam alguns limites por ele estabelecidos ao chegar em questões que, nesse caso, tornam-se mais fortes e urgentes do que a própria delimitação curatorial na perspectiva da mediadora.

O discurso da *democratização* é atrelado à história da formação do museu moderno em um trabalho de *convencimento* do público em relação à nova arte veiculada

¹⁷⁷ ABRANTES, Luiza. Entrevista Luiza Abrantes. [26 jan. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (15min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid.

por tal sistema¹⁸⁰. No entanto, a partir de reflexões postas por Honorato¹⁸¹, pode-se perguntar: qual o sentido atual em trazer o grande público para dentro do museu de arte? Esse trazer seria para convencê-lo de algo? Que possibilidades a inserção da Bienal do Mercosul em instituições locais traz para a visibilidade das mesmas? Visto que, no caso do MARGS, trata-se de uma instituição cujo programa educativo não é consistente, é possível inferir que a Bienal é capaz de trazer visibilidade também para esse território expositivo. No entanto, fica a pergunta: que tipo de visibilidade seria essa? Seriam elas capazes de desenvolver uma transformação das próprias instituições pelos públicos, ou somente o recorrente discurso da transformação do público pela arte¹⁸²?

Se observarmos as ações da Bienal do Mercosul com relação à formação de mediadores, é possível pensar que essa instituição ao menos já buscou criar em torno de si um pensamento crítico sobre os processos de mediação. Tais formações (como é o caso especialmente da 8ª e 9ª edições) contam com a contribuição de vários pesquisadores da área, não configurando uma simples apresentação de nomes de artistas e ideias curatoriais, mas discutindo estratégias e debates em torno da área. No entanto, a dificuldade em tornar-se mediador profissionalmente em instituições de Porto Alegre configura uma descontinuidade de atuações. A experiência com a mediação é, muitas vezes, um trabalho temporário no qual especializa-se muito pouco. Ao mesmo tempo em que tal aspecto pode trazer uma certa *liberdade e experimentação* nas ações dos mediadores, pode trazer também a dificuldade de assumir a responsabilidade e o peso político de tal trabalho em circunstâncias expositivas cujas relações são permeadas por interesses econômicos.

2.1.3. Geopoética em meio à memória de processos artísticos

Enquanto nem o espaço do MARGS ou do Santander Cultural são discutidos no catálogo da exposição como também *territórios* de Porto Alegre, no caso de Cidade Não Vista a abordagem difere um pouco. Do ponto de vista das políticas da memória que se colocam na conformação do próprio catálogo, o livro tenta dar conta de aspectos

¹⁸⁰ BARBOSA, Ana Mae. apud HONORATO, Cayo. Mediação na arte contemporânea: posições entre sistemas de valores adversos. In: *Marcelina - Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina*. São Paulo, V. 3, Ano 3, 2009. p. 52-68. p. 54.

¹⁸¹ Ibid. p. 56.

¹⁸² HONORATO, Cayo. *Mediação como [prática documentária]*. 2012. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br>>. Acesso em 27 de maio de 2016. S/ p.

históricos dos pontos ocupados¹⁸³ por meio de textos curtos assinados por um arquiteto de Porto Alegre¹⁸⁴. Ainda que a ação de compartilhar o espaço do catálogo com um morador e arquiteto que habita a cidade dê sinais de compartilhamento do espaço de fala do documento que é o catálogo, não é possível verificar ali a interessante tensão que se manifesta no momento de encontro entre local e artista, cuja importância para a discussão sobre fronteira se intensifica: discutir um território a partir de uma prática artística não implicaria em observar também os dissensos entre o artista que, nesse caso, vem de fora e as implicações históricas específicas daquela localidade? Ao construir um debate em um catálogo sobre uma circunstância da ocupação de alguns locais de uma cidade, não seria mais interessante criar formas integradas de discussão entre o artista e o território? Se a política de identidade “se baseia na suposição de que as identidades são aspectos essenciais dos indivíduos, que podem levar à intolerância”¹⁸⁵, especialmente em um contexto como o do Rio Grande do Sul em que há um incentivo midiático de desenhar *uma* identidade territorial que contribui para o estabelecimento de ufanismos, penso que seria importante criar uma possibilidade de abordagem problematizadora de pontos importantes para a história da cidade considerando suas potências ao mesclarem-se com perspectivas artísticas. Do ponto de vista da política da memória, neste *dispositivo* de memória¹⁸⁶ que é o catálogo, não existe uma aproximação textual entre o trabalho dos artistas e a história dos locais. Se a proposta curatorial leva a uma intensa problematização da geopolítica também de Porto Alegre, no catálogo essa questão não parece aprofundada.

A importância de observar a relação artista-localidade em Cidade Não Vista é evidenciada no processo de elaboração de um dos trabalhos. Conforme conta o artista

¹⁸³ Em Cidade Não Vista, foram ocupados os seguintes pontos da cidade: O Observatório Astronômico da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a Escadaria da rua João Manoel, o Aeromóvel, a Garagem dos Livros, a cúpula da Casa de Cultura Mário Quintava, o Paço Municipal de Porto Alegre (Prefeitura Velha), o jardim do Palácio Piratini, o Viaduto Otávio Rocha, a chaminé da Usina do Gasômetro.

¹⁸⁴ XAVIER, Luiz Merino de F. In: *Ensaio de Geopoética: 8ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. Catálogo de exposição. p.369; 375; 381; 387; 393; 399; 405; 411; 417.

¹⁸⁵ MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade *em* política. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 287-324, 2008, p. 289. Grifo meu.

¹⁸⁶ Discuto a noção de dispositivo de Giorgio Agamben em articulação com a memória no seguinte artigo: MOSCHOUTIS, Helena. Publicações da 8ª Bienal do Mercosul como dispositivos de memória: contribuições para a história da arte. In: *Anais do 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 2015, Santa Maria. Comitê de História, Teoria e Crítica de Arte, 2015.

Vitor Cesar em entrevista¹⁸⁷, polêmicas se apresentaram enquanto ele caminhava pela redondeza da Escadaria da rua João Manoel – escadaria que liga a rua Fernando Machado à rua Duque de Caxias. A caminhada, que era também uma estratégia de um artista de fora da cidade para pensar um território desconhecido, apresentaram diferentes perspectivas sobre o lugar em questão:

[...] algumas pessoas consideravam [a Escadaria] um bom atalho para a rua de cima e outras achavam o trajeto perigoso, tinham medo de passar por ela. E essas diferentes perspectivas motivaram um pouco o trabalho, pois revelavam um dissenso na percepção do mesmo lugar.¹⁸⁸

Nessa circunstância mora uma dimensão da política da memória da Escadaria ligada não somente a problemas sociais que permeariam a localidade, também à memória do corpo do artista na relação com o corpo dos transeuntes do lugar. Foi justamente a experiência viva do território que trouxe tensões a serem discutidas no trabalho desenvolvido. Disso é que surgiu a proposta de que o trabalho conectasse três pontos da escadaria por meio de caixas de recepção de interfonos (Figura 2) de modo a “promover algum tipo de comunicação entre essas leituras do lugar, tentando não apaziguar as diferenças”. As impressões pessoais – atravessadas por experiências, preconceitos, pontos de vista, classes sociais – estão também amalgamadas na dimensão do território discutido. O processo de trabalho está aqui intimamente ligado às especificidades da Escadaria junto de seus transeuntes em 2011 e gera efeitos para a história da 8ª Bienal: ao mesmo tempo em que a proposta curatorial impulsionou a existência desse trabalho, suas circunstâncias específicas reverberam na dimensão da memória e criam possibilidades de discussão nem sempre previsíveis, dependendo do enquadramento evidenciado. Se, como nos fala Pollak, a percepção de pessoas que vivenciaram momentos históricos é determinante para a compreensão de tais eventos, por que o processo da obra de arte no contexto expositivo não haveria de ser pertinente para uma constituição mais complexa da história da exposição? Se há impossibilidade de elaboração de uma única teoria para absorver vários tipos de arte¹⁸⁹, penso que há no borrar de fronteiras dos campos de conhecimento uma possibilidade de se compreender

¹⁸⁷ VITOR CESAR. Entrevista Vitor Cesar. [25 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 30min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹⁸⁸ Id. Simultaneamente, o curador Cauê Alves também afirma em entrevista que havia uma expectativa dos vizinhos de que houvesse um processo de higienização no local ou limpeza social. ALVES, Cauê. Entrevista Cauê Alves. [18 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (53min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹⁸⁹ BELTING, Hans. *O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 44.

a constituição da obra de arte inserida na dinâmica geopolítica do local em questão: ao mesmo tempo em que especificidades sociais parecem ter determinado o trabalho (como era a proposta da curadoria), o registro da memória em processo corrobora a pensar a história cultural da própria cidade se for discutida a partir de uma perspectiva a integrar territórios do conhecimento.



Figura 2: Interfones, 2011. Vitor Cesar. Fonte: <vitorcesar.org>

Outros desdobramentos desse mesmo trabalho serão debatidos mais adiante dentro da relação específica da Bienal com a cidade. Por ora, o processo da artista Marina Camargo também nos leva a uma compreensão possível da noção de geopoética na exposição. Quando seu trabalho começou a ser produzido, a ideia de geopoética era algo “ainda relativamente abstrato”¹⁹⁰, embora houvesse a ideia geral da proposta. Ainda que a noção de geopoética não estivesse presente de modo aprofundado a essa artista, sua participação se deu por meio de um convite a *viajar* por um dos territórios do Rio Grande do Sul. O componente curatorial Além Fronteiras (no qual estava inserida a referida artista) foi curado por Aracy Amaral, que convidou nove artistas a viajar para os Canyons, Região das Missões ou Região dos Pampas. A viagem

¹⁹⁰ CAMARGO, Marina. Entrevista Marina Camargo. [20 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (44min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

exploratória não deixa de ter conexão com as questões curatoriais e pode ser aqui compreendida como uma estratégia da curadoria de colocar os conceitos operantes *em ação*: se o território era algo a ser debatido, a viagem por alguns territórios foi o condicionante da elaboração de alguns dos trabalhos.

As questões da fronteira e da efetividade do Bloco Econômico que nomeia a Bienal, que antes não faziam parte da poética da artista, viraram, por meio da viagem, problemáticas para o trabalho em função da impossibilidade de cruzar a fronteira com o Uruguai (país do Mercosul) em uma primeira tentativa¹⁹¹. Foi justamente essa impossibilidade que moveu a artista em direção à escolha de realizar seu trabalho do outro lado da fronteira, de forma a lidar com as fronteiras do Mercosul de maneira um pouco provocativa: “já que é uma Bienal do Mercosul, eu tenho que fazer esse projeto também nesses outros lugares do Mercosul, que não seja apenas Porto Alegre”. Foi nesse ponto que foram encontradas as maiores dificuldades para concretização do trabalho que consistia em levar letras produzidas na região dos Pampas (Figura 3) do território brasileiro até a cidade uruguaia escolhida. O seguinte trecho, embora um pouco longo, apresenta o impasse:

Nesse momento imaginei que seria uma logística simples, de levar as letras para o Uruguai (pois são letreiros típicos da região Sul do Brasil e não do Uruguai), cruzar a fronteira, instalar o trabalho, depois desfazer o trabalho. Só que justo isso acarretou toda uma questão com a produção [...], porque toda a dificuldade de transportar as letras além das fronteiras do Brasil acabou tornando o trabalho quase inviável. Então, toda a questão sobre um tratado que aproximaria uma região se transformou em algo ainda mais abstrato, pois, na verdade, essas fronteiras existem antes como barreiras. Embora geograficamente a maioria das fronteiras não faça sentido, pois são apenas demarcações políticas ali onde a paisagem não parece ter nenhum tipo de divisão ou limite. Resumindo, por causa de questões relacionadas ao trânsito entre os países do Mercosul, o trabalho quase não aconteceu. Mas por fim, deu certo. A partir daí, tanto o tema de fronteira quanto o tema de qual seria a pertinência desse Mercosul (e, logo, de um nome de um Tratado ser o nome dessa Bienal), acabaram fazendo parte do projeto que apresentei nessa Bienal.¹⁹²

¹⁹¹ Ao optar pelo destino aos Pampas, Camargo saiu de Porto Alegre acompanhada de outros três artistas e um motorista em direção a Bagé/RS, para depois cruzar a fronteira do Brasil com o Uruguai. No entanto, a primeira tentativa de atravessar a fronteira foi frustrada em virtude de o motorista não ter carregado consigo documentos apropriados para tal, o que fez com que eles tivessem que alterar a rota de viagem para encontrar outro motorista e, então, cruzar a fronteira. CAMARGO, Marina. Entrevista Marina Camargo. [20 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (44min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹⁹² CAMARGO, Marina. Entrevista Marina Camargo. [20 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (44min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.



Figura 3: Marina Camargo. “Tratado de limites”, 2011. Fonte: Catálogo da 8ª Bienal do Mercosul.

Ao mesmo tempo em que o discurso sobre fronteiras para alguns mediadores e artistas passava pela pacificidade da fronteira Brasil/Uruguai, o hibridismo cultural de costumes e línguas que também existe nesta região¹⁹³ ou que a “fronteira é um espaço imaginário”¹⁹⁴, o relato acima desloca a questão da fronteira para sua dimensão política: discute também as barreiras que não deixam de existir – nem pelo acordo econômico e nem pela proximidade cultural existente – que se mostram importantes para colocar em cheque a própria identidade institucional que ainda durante a 8ª Bienal buscava conectar-se ao Bloco Econômico. O então Presidente da Bienal relata em entrevista o desejo da instituição (e expressado a José Roca) de que “essa Bienal do Mercosul [não] fique só com o nome Mercosul, nós queremos que o mais possível ela integre o

¹⁹³ Entrevista José Rodrigo Chaves: “[...] a gente fazia relações e parava muito pra debater com o público por que nossa fronteira é tão pacífica. E a gente acabou criando um espaço alternativo: aquele espaço ali da fronteira, não era mais nem Brasil nem Uruguai, era a fronteira, então se criou um novo termo, existe o Brasil existe o Uruguai e existe a fronteira que não é nem o Brasil nem o Uruguai, ali é um espaço neutro.” CHAVES, José Rodrigo. Entrevista José Rodrigo Chaves. [03 fev. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 7min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹⁹⁴ Esta frase foi retirada de uma entrevista que Sebastián Romo deu ao Canal Contemporâneo no dia de abertura da 8ª Bienal do Mercosul. *Canal Contemporâneo convida Débora Aita Gasparetto*, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0QsYkyGzrxM>>. Acesso em: 20 set. 2016.

Mercosul e traga diferentes culturas do Mercosul pra dentro”¹⁹⁵. A meu ver, o desejo de *integrar* não deixa de ser uma vontade política que a instituição, ainda naquele momento, parecia acreditar ser um dos papéis da Bienal – ainda que o próprio Mercosul enquanto bloco econômico possa ser visto como frágil. Embora tenha sido uma das questões disparadoras¹⁹⁶ para que o conceito de geopolítica fosse pensado no contexto da Bienal do Mercosul, o bloco econômico não formatou a Bienal como aconteceu nas quatro primeiras edições: o tratado de livre comércio aparecia aqui mais enquanto *ideia* a ser debatida e não necessariamente por meio da inclusão de obras dos países do Mercosul. Tanto a presença (como na 6ª e 7ª edições) de países de outros continentes¹⁹⁷ quanto a polêmica sobre a “ausência” de artistas uruguaios nesta edição¹⁹⁸ demonstram uma estratégia curatorial que não está ligada ao formato “curadoria por países do Mercosul”, embora a maior parte dos artistas sejam latino-americanos. Pergunto se, em uma Bienal que se propôs também a questionar a ideia de limite territorial e de uma nação, reafirmar uma entidade supranacional não poderia soar superficial e acrítico.

Ao discutir a necessidade (ou não necessidade) de filiação da obra do artista Gabriel Orozco a um país, Nestor García Canclini aponta que existe uma tensão e uma dramaticidade em torno de “pertencer a vários lugares, ou ser imigrante e não ter plenamente lugar, ou estar [...] contando apenas com marcas imprecisas de identidade”,

¹⁹⁵ I3. Entrevista I3. [08 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (30min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

¹⁹⁶ Em entrevista, Fernanda Albuquerque aponta que o Mercosul serviu mais como questão disparadora das discussões. [ALBUQUERQUE, Fernanda. Entrevista Fernanda Albuquerque. [12 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 34min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação]. Quando perguntado sobre as razões que trouxeram a discussão a respeito da geopolítica para esta edição, José Roca, em uma entrevista publicada no Periódico da Casa M em agosto de 2011, respondeu: “Sempre me chamou a atenção que uma bienal tenha recebido o mesmo nome de um tratado de livre comércio. Sempre houve o desejo de que Porto Alegre seja o eixo do Cone Sul. O nome da Bienal do Mercosul faz referência a um projeto político e econômico de integração regional, e ainda que a Bienal nunca tenha estado limitada ao núcleo geográfico dos países do chamado Cone Sul, esta percepção segue se mantendo. Ironicamente, a Bienal tem sido muito mais efetiva em assegurar a circulação de artistas e obras que o próprio tratado em conseguir o livre intercâmbio de bens de capital.” CASA M: 8ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011. Maio 2011 a dez 2011.

¹⁹⁷ Segundo a imagem em questão foi possível contabilizar os seguintes números de presença por continentes na 8ª Bienal: América Sul/Central (74) América do Norte (15), Europa (15), Ásia (4) e África (2). No entanto, a soma dos números (110) não apresenta o mesmo número total de artistas indicado no documento (105), o que pode indicar algum erro de contagem ou algum dado não apresentado.

¹⁹⁸ Em 27 de agosto de 2011 foi publicada no Jornal La Republica uma crítica à ausência do Uruguai dentre os países convidados. Logo em seguida, no dia 2 de setembro, José Roca responde à questão argumentando que, embora tenha nascido na Argentina, Alberto Lastreto realizou sua formação e escolheu o Uruguai como país para viver e questiona a ideia de nacionalidade de outros artistas que, justamente, seria o tema desta Bienal.

mais do que o “conceitualismo *cool*” que prevalece¹⁹⁹. De situações como as relatadas ao longo do processo em questão, podemos “encontrar sentido e intensidade nas experiências além dos passaportes ou da frívola pretensão de ignorá-los”²⁰⁰, observando os desacordos que se evidenciam e que não se encerram por não haver necessidade de passaporte para adentrar ao Uruguai, mas se apresentam de outras formas – e não apenas nessa situação específica, mas também em outras que podem emergir a partir da memória²⁰¹.

Parece, portanto, que havia discordância entre o que desejava a instituição e o que se propôs a curadoria com relação ao Mercosul – mesmo porque, nas entrevistas, os curadores não relatam qualquer tipo de imposição da Fundação Bienal com relação ao tema e aos conceitos. Mais do que isso, a prática da artista referida demonstrou uma evidente disparidade entre o discurso de integração/aproximação e a efetividade da conexão entre estes territórios, ao menos em termos de importação e exportação de bens físicos – o que faz com que o discurso sobre o Mercosul, ao longo da concepção e execução da 8ª Bienal, tenha passado tanto por um desejo otimista de integração quanto pela provocação de uma barreira estabelecida por delimitações políticas.

2.1.4. A noção de geopoética em documentos

Além de nos levar a pensar a respeito do modo como operou a questão do Mercosul como construção política referida, a circunstância da artista na fronteira traz também a dimensão da memória do trabalho. É a memória do *processo* que traça relações estreitas entre a obra e a história da 8ª Bienal e seus conceitos curatoriais, processo esse que transcende intenções institucionais ao ser atravessado por forças políticas que operam independentemente de se tratar de um projeto artístico da Bienal *do Mercosul* ou não. Ainda que a viagem fosse o condicionante de vários dos projetos, havia também a solicitação de que um trabalho fosse apresentado em formato expositivo. Não necessariamente a produção de um trabalho para ser exposto é um problema nestes casos – afinal de contas, não só os trabalhos comissionados possuem memórias. A questão é que as exposições por vezes precisam lidar com a relação entre o trabalho a ser exposto e o processo que, em alguns casos, traz tantas ou mais questões

¹⁹⁹ CANCLINI, Nestor García. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 91

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ Refiro-me aqui especialmente (ainda que não somente) à obra de Barthèlemie Togo apresentada em Geopoéticas na 8ª Bienal. Ainda que não tenha sido possível entrevistá-lo, o trabalho do artista apresenta interessantes reflexões sobre as relações entre o passaporte, fronteira e racismo.

para reflexões estéticas, para algumas abordagens da história da arte e da própria história cultural. É possível perceber uma visão curatorial de Roca a este respeito no [duo]decálogo presente no catálogo da 8ª Bienal²⁰², quando o curador afirma que “uma bienal não documenta”, e observa:

Se a obra acontece no tempo, ou fora dos limites físicos do espaço expositivo, há que deixá-la viver (e morrer aí). Nada mais frustrante do que uma exposição que documenta performances, ações, obras efêmeras e obras no território, que se apresentam para nós como um lembrete do que não pudemos experimentar. A menos que tenha sido concebida como obra, ou que tenha um valor contextual especialmente significativo, a documentação pertence ao arquivo, não à documentação.²⁰³

Tal reflexão nos traz questões sobre os próprios documentos produzidos por essa Bienal – já que, mesmo que não exatamente *na exposição*, essa edição não deixou de produzir documentação sobre si mesma, seja através das publicações ou de relatórios. Antes, para ajudar na reflexão, trago brevemente a observação a respeito de um projeto que pretende a construção de uma memória viva²⁰⁴ da obra de Lygia Clark em que foram entrevistadas pessoas que estiveram em contato com a artista e suas práticas experimentais em diferentes momentos e situações. No contexto de tal projeto foi realizada a Exposição *Lygia Clark: Do Objeto ao Acontecimento; Somos o molde, a você cabe o sopra*²⁰⁵, na qual objetos relacionais da artista dividiram o espaço com a projeção de entrevistas em que havia a narração de experiências. Entrar em contato com os objetos da artista nos dias de hoje traz questões diferentes do que foi experimentá-los no momento histórico e político em que foram desenvolvidos primeiramente – e pode-se ter mais ou menos acesso a isto a partir do discurso narrativo. Mesmo que não precisamente sobre o *processo*, a exposição referenciada nos apresenta uma possibilidade de se pensar a potência do discurso para adentrar nos meandros da instauração e dos processos da arte, considerando a vivacidade da memória. Concordo com Roca que não é uma obrigação da exposição apresentar a documentação do processo da artista em Tacuarembó ou de artistas que desenvolveram alguma relação com comunidades e não considero um erro apresentar obras desenvolvidas nestes

²⁰² ROCA, José. [duo]decálogo. In: *Ensaio de Geopoética: 8ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. Catálogo de exposição. p. 18.

²⁰³ Ibid. p. 19.

²⁰⁴ ROLNIK, Suelly. Geopolítica da cafetinagem. São Paulo: *Núcleo de Estudos da Subjetividade*, 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>>. Acesso em: 31 ago. 2016. p. 12.

²⁰⁵ O contato com tal experiência expositiva se deu por meio de uma palestra ministrada pela pesquisadora Paula Luersen em maio de 2016.

espaços. No entanto, o contato com o documento não necessariamente nos traz uma frustração, como menciona o curador. Situações artísticas que (cada vez mais) escapam às formatações expositivas mais tradicionais podem abrir caminhos para se pensar em modos expositivos que envolvam as nuances existentes entre processo, obra, público, artista. Não digo com isso que as exposições devem exibir fotografias e vídeos de obras *quando aconteceram* (no passado), mas, de alguma forma, por fazerem parte da memória de alguns corpos, elas continuam existindo e talvez seja possível se pensar em estratégias expositivas para tal. Didi-Huberman nos fala que “os livros de história da arte [...] sabem nos dar a impressão de um objeto [de arte] verdadeiramente apreendido e reconhecido em todas as suas faces, como um passado elucidado sem resto”²⁰⁶. Muitas das exposições de arte contemporânea com seus meios de mediação²⁰⁷ não seriam capazes de produzir uma submissão do trabalho ao discurso demasiado determinista do próprio artista ou da curadoria? Será que o documento não seria capaz de trazer à tona a possibilidade de uma abordagem expositiva da arte menos centrada na lógica de *fechamento*²⁰⁸ a partir de discursos dominantes? Parece-me que sim, especialmente em casos como em Cadernos de Viagem em que o processo da obra é tão potente, nos permitindo observar menos uma (tentativa de) totalidade e mais o *resto*, o fragmento em uma perspectiva mutável.

Também a forma de expor não necessariamente precisa estar *na exposição*, a não ser que o conceito de *espaço expositivo* seja um pouco mais alargado. No caso da 8ª Bienal, talvez a Casa M pudesse ser pensada no sentido deste alargamento. Esse foi um componente que não deixou de dar ênfase aos discursos, tornando alguns processos mais ou menos públicos²⁰⁹ por ter reunido artistas em mesas redondas e palestras antes, durante e depois de a Bienal acabar. Por outro lado, aspectos das memórias que atravessam estas situações podem ser veiculados em *dispositivos* de memória, como o catálogo ou outras publicações – a exemplo da 7ª Bienal do Mercosul em que alguns

²⁰⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 11.

²⁰⁷ Refiro-me aos textos de apresentação em paredes (que estavam dispostos em vários momentos das exposições do Cais do Porto na 8ª Bienal do Mercosul) e também à prática de mediação que investe na informação ou na narração, em vez da produção de uma discussão crítica da exposição e trabalhos.

²⁰⁸ Sobre o tom, a retórica de certeza adotada pela história da arte, Didi-Huberman escreve: “Como pôde se construir – e com tanta evidência – tal *fechamento* do visível sobre o legível e de tudo isso sobre o saber inteligível?”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 11. Grifo do autor.

²⁰⁹ Esta reflexão foi mencionada na entrevista de Vitor Cesar. VITOR CESAR. Entrevista Vitor Cesar. [25 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 30min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

artistas que fizeram deslocamentos em função do Programa Artistas em Disponibilidade produziram publicações a partir de suas experiências, ainda que também possuam especificidades nas quais não me deterei. De todo modo, as exposições, a Casa, as conversas, a relação entre os trabalhos, nada disso permanece senão através de documentos e memórias dos corpos. Mesmo que Roca afirme que “uma bienal não documenta”, a 8ª Bienal não se eximiu de produzir documentos sobre si mesma, tanto por força da própria proposta curatorial, como pelas práticas institucionais já estabelecidas. Portanto, se a Bienal é sazonal, penso que ela permanece por meio dos *dispositivos* de memória. Partindo da noção de *dispositivo* de Giorgio Agamben²¹⁰, é possível pensar nos documentos/monumentos²¹¹ inseridos em relações de poder, com também significativa força política e social ao disseminarem discursos e ideias através de sua estrutura, conforme escreve o autor²¹²:

Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos [...].²¹³

Ao serem assim pensadas, é possível considerar as publicações como condicionantes da paisagem política na relação com os seres viventes, orientando e determinando a memória da exposição através de sua linguagem. Portanto, o modo como são estruturados os documentos (publicados ou não) alteram também a conformação da memória: se, tal como aponta Bergson²¹⁴, a memória existe a partir do que a coloca em *ação*, o que existe nos documentos leva a memória para determinados caminhos. Tais caminhos tornam-se também políticos por veicularem discursos ligados a uma instituição privada que possui alcances e visibilidade como já comentado anteriormente. Especialmente nos casos dos documentos publicados (como catálogos,

²¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. In: *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

²¹¹ FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 8.

²¹² Esta reflexão foi elaborada no seguinte artigo: MOSCHOUTIS, Helena. *Publicações da 8ª Bienal do Mercosul como dispositivos de memória: contribuições para a história da arte*. In: Anais do 24º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2015, Santa Maria. Comitê de História, Teoria e Crítica de Arte, 2015.

²¹³ AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. In: *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. p. 40-41.

²¹⁴ BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 84.

publicações pedagógicas ou relatórios de responsabilidade social), seu impacto está associado a sua circulação em outras instituições e bibliotecas pessoais, por exemplo. Tal suposição se confirma se observarmos que os catálogos foram distribuídos gratuitamente aos mediadores que atuaram nas exposições, podendo ser utilizados para estudo dos mesmos. Também se confirma nas trocas de publicações relatadas por uma das coordenadoras do Núcleo de Documentação e Pesquisa, o que permite pensar que as publicações existem também em outros locais do país²¹⁵. Considerando que desde a década de 90 é crescente o interesse por exposições dentro e fora do meio artístico²¹⁶, especialmente em função de obras e seus criadores, seus documentos também ganham ênfase e, junto delas, as discussões e informações que veicula. Observemos algumas articulações da noção de geopoética em alguns desses documentos.

No caso do catálogo da exposição, sua formatação, organização, veiculação de informações foram também utilizadas por mediadores que estudavam para a abertura da exposição, além dos demais exemplares (em um total de 3.000 exemplares²¹⁷) vendidos, distribuídos ou arquivados. Seu alcance é relativamente alto, especialmente por ser um documento já tradicional, que se espera que seja produzido. A presença nesse documento de aspectos do *processo* de algumas das obras poderia abrir caminhos tanto para se pensar a obra em um sentido mais aberto, ao perguntar sobre quando começa ou termina um projeto artístico, como apresentar dúvidas, incoerências, dissensos, como ocorridos com os artistas anteriormente discutidos. A geopoética dentro do *processo* também aparece nos meandros da memória, conectando-se a uma trama complexa que não se limita à 8ª Bienal, está ligada também a questões sociais e políticas que se movimentam dentro e fora do campo artístico. No catálogo, as articulações entre a 8ª Bienal no interior do estado e as relações conceituais entre artistas e a geopoética/geopolítica ficam restritas a textos curtos e imagens.

Ainda que não fale especificamente sobre catálogos de exposições, mas catálogos de forma ampla, Georges Didi-Huberman apresenta valiosa reflexão para

²¹⁵OTT, Fernanda. Entrevista Fernanda Ott. [11 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (51min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

²¹⁶CARVALHO, Ana Maria Albani de. *História da Arte em uma perspectiva institucional: exposições e visibilidade*. In: XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012, Brasília. Anais do XXXII Colóquio CBHA - Direções e Sentidos da História da Arte. Campinas : CBHA, 2012. p. 168.

²¹⁷Número apontado no Relatório de Responsabilidade Social. Relatório de Responsabilidade Social – 8ª Bienal do Mercosul – 2010|2011. Fundação Bienal do Mercosul, 2011. p. 31

pensarmos aspectos políticos desse documento e suas consequências para a formação do pensamento:

Fazer um catálogo não significa um puro e simples saber dos objetos logicamente agenciados: pois há sempre a escolha entre dez maneiras de saber, dez lógicas de agenciamentos, e cada catálogo em particular resulta de uma opção – implícita ou não, em todo caso ideológica – em relação a um tipo particular de categorias classificatórias. Aquém do catálogo, a atribuição e a datação mesmas envolvem toda uma “filosofia” – a saber, a maneira de entender-se sobre o que é uma autoria, a paternidade de uma “invenção”, a regularidade ou a maturidade de um “estilo” e tantas outras categorias que têm sua própria história, que foram inventadas, que nem sempre existiram.²¹⁸

Não seria por acaso, portanto, que a organização de tal documento no caso da 8ª Bienal se assemelha tanto a outras desse mesmo tipo: é setorizada por ações curatoriais e por artistas e suas obras. A ênfase na autoria e em imagens de obras (que em muitos casos não são as apresentadas nessa Bienal) evidencia uma prática documental que opta (mesmo que não necessariamente de modo consciente ou programático) por atender às expectativas/necessidades do sistema da arte ligado à tradição moderna centrada na *persona* do artista²¹⁹. Não defendo aqui a ausência da menção a artistas, apenas ressalto que o modo como se estrutura o documento não se aprofunda a forma como cada produção se articula com a noção de geopoética apresentada pela curadoria; as práticas artísticas são ilustradas e descritas de modo pouco problematizador em relação ao tema proposto ou à própria vida da cidade em que se insere essa bienal.

É possível que existam no documento reflexões curtas (e não parece ser intenção um aprofundamento demasiado na ação de cada artista), provavelmente porque se trata de um livro de 576 páginas (portanto já bastante longo) em que a quantidade de imagens em diversos tamanhos é priorizada, como em outros catálogos da Bienal do Mercosul. No entanto, diferentemente dos livros da 3ª ou 7ª edições, por exemplo, as imagens desse catálogo não são do contexto da 8ª Bienal, em sua grande maioria – o que implica que a conexão entre a noção de geopoética, os acontecimentos registrados, os textos (ainda que curtos) e as imagens fique prejudicada. Enquanto vetor político que é o catálogo, ao ampliar os alcances desta edição, os meandros da memória que são inerentes dentro dos processos artísticos me parecem organizados de forma não tão condizente com a complexidade e possíveis *ativações* a que este projeto se propôs.

²¹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 47.

²¹⁹ OLIVEIRA, Luiz Sérgio. A mundanidade da arte. In: *ARS*. Vol. 10, nº 20, 2012. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/USP. São Paulo: Edusp, 2009. p.136-147. p. 138.

Um pequeno parêntese com relação às imagens se faz necessário, justamente pela baixa inclusão delas no contexto da 8ª Bienal: tal formato passa pela política de produção de que o catálogo fosse publicado na semana de abertura da exposição. Esta, que não foi uma exigência da instituição, como mencionado por Roca em entrevista, se coloca na disjunção entre ter um “conteúdo atualizado vs. distribuição”²²⁰. Tanto o curador quanto o produtor executivo²²¹ da 8ª Bienal mencionaram nas entrevistas a necessidade de distribuir o catálogo também ao público especializado que viaja para a semana de abertura das exposições e que não teria acesso em outras circunstâncias. De fato, essa é uma escolha difícil, mas que pode indicar, novamente, a inclinação curatorial também aos alcances internacionais desta Bienal. Ainda assim, no caso de treze artistas o processo aparece por meio de imagens de esquemas preliminares que abrem caminhos para outra dimensão da memória que são os documentos de trabalho de artistas. Em função do baixo número de esquemas preliminares em relação ao número total de trabalhos, pode-se inferir que a inserção deles estava mais ligada a especificidades isoladas, e não necessariamente a uma política geral do catálogo. De qualquer forma, as imagens de projetos se mostram potentes para desmistificar o processo de trabalho destes artistas por nos apresentarem algumas das estratégias de articular as expectativas com os espaços disponibilizados pela 8ª Bienal e o modo de projetar a partir da proposta curatorial.

²²⁰ ROCA, José. Entrevista José Roca. [11 maio 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. Realizada por E-mail. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

²²¹ P3. Entrevista P3. [10 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (36min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

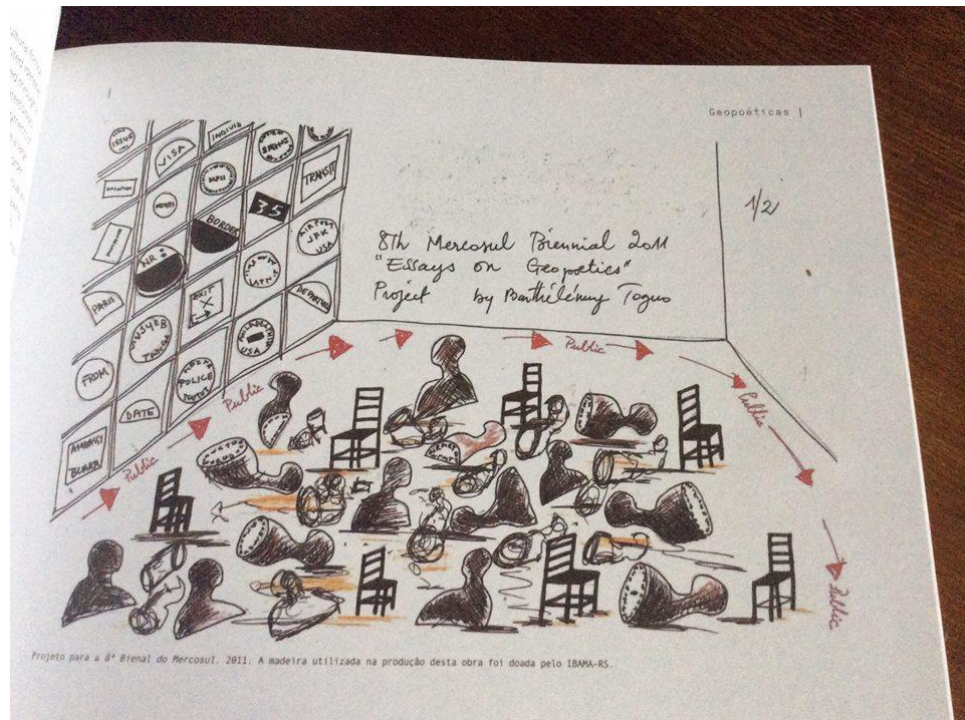


Figura 4: Fotografia da página 77 do catálogo, na qual aparece o esquema preliminar do trabalho de Barthélemy Togue a ser apresentado na 8ª Bienal.

As imagens de processos da exposição foram amplamente divulgadas nos meios da imprensa, especialmente através do *website*²²² da Fundação, onde, até esse momento, podem ser visualizadas. No entanto, durante algumas semanas entre julho e agosto de 2016 o *website* esteve fora do ar, o que me fez pensar sobre o condicionamento das imagens-documento à manutenção do *website* da Fundação. As imagens que, a princípio, encontram-se todas no Núcleo de Documentação e Pesquisa estariam impossibilitadas de serem acessadas (em virtude do fechamento do Núcleo), caso o *website* não voltasse ao ar. A memória em imagens desta edição encontra-se também em Relatórios e outros documentos – mas eles também estão atrelados à existência da Fundação Bienal, assim como suas políticas e investimentos. Quando, logo nas primeiras páginas de *Mal de Arquivo*, Jacques Derrida toca no assunto da *domiciliação* do arquivo, aponta que a ação de guardar e classificar documentos se dá “em virtude de uma *topologia* privilegiada”²²³. A lei do arquivo aparece nas palavras do autor ligada ao *poder de consignação*²²⁴. Enquanto dispositivos, as publicações e documentos alteram a paisagem política da vida artística local e das possibilidades de abordagem histórica,

²²² Website Fundação Bienal do Mercosul. Disponível em: <<http://www.fundacaobienal.art.br>>. Acesso em 20 ago. 2016.

²²³ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 13. Grifo do autor.

²²⁴ *Ibid.* p. 13 e 14.

mas sua ausência ou impossibilidade de acesso determinada por quem detém o poder de consignação também a conformam – especialmente porque foram produzidos a várias mãos e sabemos que eles existem.

Não se pode esquecer a importância dos arquivos pessoais na produção de memória que, em alguns casos, encontram-se publicados em redes sociais. No caso dos arquivos dos mediadores, por exemplo, a noção de geopoética aparece articulada, especialmente no que tange o cotidiano da exposição. Se, como aparece na entrevista de um dos supervisores de mediadores, houve criações que não estavam previstas no programa²²⁵, algumas delas chegaram a mim especialmente através de imagens de arquivos pessoais, em texto ou falas – seja porque entrevistei um grupo pequeno de mediadores em relação ao todo ou porque dentro dos documentos institucionais foram pouco evidenciados. Mesmo que se apresente sempre uma “lacuna”, há de se ter em mente que é condição dos monumentos²²⁶ que escolhas sejam feitas, que sejam tratados como “uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos”²²⁷ e nesse processo existem decisões políticas. Mesmo que essas escolhas não necessariamente sejam conscientes ou racionais, elas também são fruto de escolhas políticas, de modo que não podem ser naturalizadas. A questão que sempre fica é: por que estas escolhas e não outras? Talvez elas estejam atreladas tanto ao que é esperado ou exigido nesses meios (em relatórios institucionais, por exemplo, em que já existem pré-estabelecimentos²²⁸) quanto ao que se deseja individualmente por razões mais difíceis de identificar.

²²⁵ SILVEIRA, Rafael. Entrevista Rafael Silveira - Rafa Éis. [25 maio 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (35min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

²²⁶ FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 8.

²²⁷ *Ibid*, p. 8.

²²⁸ FAGUNDES, Vanessa. Entrevista Vanessa Fagundes. [01 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (2h 8min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.



Figura 5: Ação da equipe de mediadores de Cidade Não Vista (em azul) no Viaduto Otávio Rocha onde se encontrava obra do artista Marlon Azambuja (em laranja). 2011. Foto: Arquivo pessoal de Andressa Argenta.

Ainda assim, documentos produzidos pelo Projeto Pedagógico parecem ser decisivos no processo de documentação/avaliação. Talvez por não possuírem o compromisso técnico que os catálogos possuem, permitem a visibilidade de depoimentos, textos reflexivos e imagens arquivadas, justapondo diferentes lugares de fala do grande evento. O Relatório do Projeto Pedagógico possui uma estrutura que se conecta a outros anexos e relatórios²²⁹ existentes no NDP, como em uma “uma grande rede”²³⁰: “Isso foi sendo feito assim porque se percebeu que a gente nem podia construir um único relatório sem as outras vozes”²³¹. A partir dessa fala, é possível inferir que há uma política documental que privilegia uma memória constituída de modo plural. No

²²⁹ Refiro-me aqui a Relatórios de Supervisores, Relatório do Agendamento, Relatório de Mediadores existentes no Núcleo de Documentação e Pesquisa.

²³⁰ HOFF, Mônica. Entrevista Mônica Hoff. [14 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (2h 03min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

²³¹ Ibid.

entanto, em função do fechamento do Núcleo para pesquisa, não foi possível acessar estes outros documentos, o que evidencia, mais uma vez, a importância do Núcleo como lugar aberto de memória.

Mesmo assim, o Relatório do Instituto Mesa (em texto e vídeos) se apresenta como um modo de avaliação dos processos, especialmente em função de sua metodologia de trabalho que realizou entrevistas em diferentes momentos da 8ª Bienal com atores participantes das exposições²³². Tal processo de avaliação se mostra importante por evidenciar usos da noção de geopoética especialmente enquanto estratégia curatorial ao lançar-se aos desafios de mapear ou ativar territórios e comunidades, como será discutido mais adiante. Além disso, como observa Michel Pollak, o vídeo (ou o filme, como diz o autor) é um poderoso instrumento para os “rearranjos sucessivos da memória coletiva” porque ele “se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções”²³³. Os vídeos do Instituto Mesa com suas propriedades oriundas da edição, dos sons das vozes e das músicas, atribuem uma vivacidade à memória que transcende o aspecto do documento escrito porque agitam emoções ao serem observados – talvez especialmente naqueles que vivenciaram a 8ª Bienal em 2011.

Saindo um pouco do âmbito do catálogo e dos documentos pedagógicos, no Relatório de Responsabilidade Social da 8ª Bienal, a questão da geopoética está conectada à ideia de nação. Nele, a nacionalidade dos artistas é mapeada e o caráter internacional (reafirmado²³⁴ por esta edição) aparece especialmente em uma imagem, reproduzida na Figura 6:

²³² Foram entrevistados artistas, mediadores, produtores, ou mesmo públicos envolvidos com projetos de artistas ou visitantes da Casa M.

²³³ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricas*, v. 2, nº 3, Rio de Janeiro, 1989. p. 11.

²³⁴ Inclusive, em uma resposta que José Roca redigiu à crítica já comentada de um jornalista sobre a ausência de artistas uruguaios, reitera a eliminação das representações nacionais da curadoria de Gabriel Pérez-Barreiro na 6ª Bienal que “se concentrou em curar uma excelente exposição onde o público veio a ver obras de qualidade independentemente de sua procedência”. ROCA, José. Representaciones Nacionales. *Revista Artishock Online*, Santiago do Chile, s/ p., 02 set. 2011. Fonte: Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul. Tradução livre.

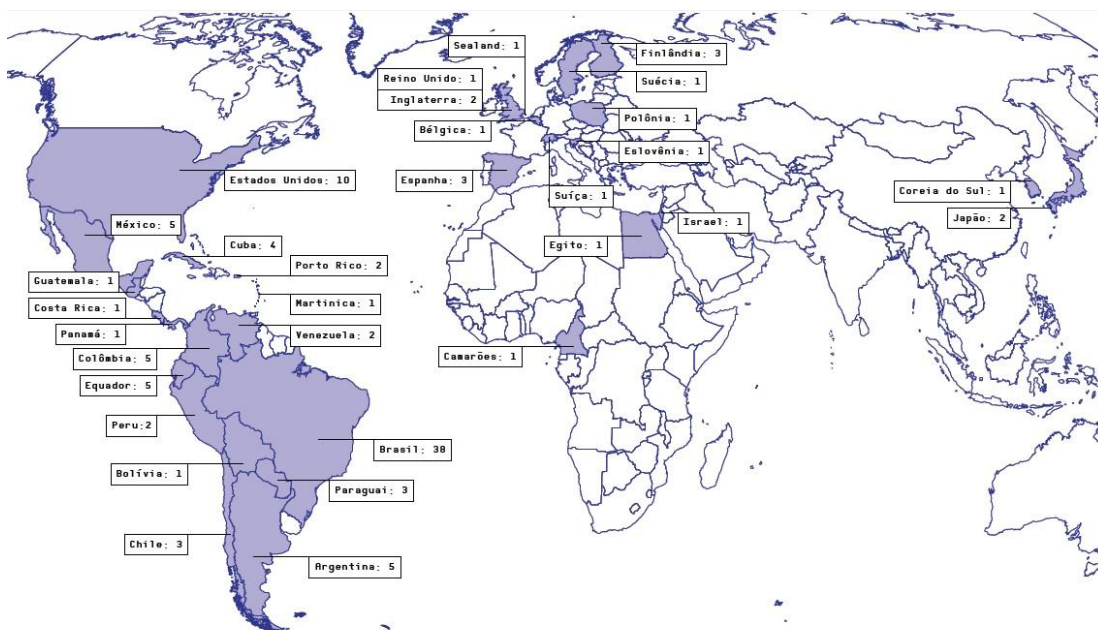


Figura 6: “A geografia das obras e local de nascimento dos artistas da 8ª Bienal (sendo coletivos também contados como artista) ficou assim apresentada”. Fonte: Relatório de Responsabilidade Social, 2011. p. 3

Embora na imagem as nacionalidades dos artistas apareçam com base em seu nascimento, esta questão é vista pela curadoria de modo menos fixo do que aqui se configura. Ao responder à crítica uruguaia sobre a ausência de artistas desse país na 8ª Bienal (em contraste com edições anteriores que seguiam ainda as representações nacionais), o curador geral questiona a própria ideia de nascimento em casos como do artista Alberto Lastreto que, apesar de ter nascido na Argentina, vive e teve sua formação no Uruguai. E argumenta com outros casos:

Na 8ª Bienal existem vários casos de identidade nacionais duvidosas, que não seriam assim se nos guiassemos unicamente pelo passaporte: Jean-François Boclé se considera martiniquês, ainda que este território seja francês; Miguel Luciano é de Porto Rico ainda que seu passaporte seja norte-americano; Barthélémy Togo é de Camarões, mesmo que tenha se nacionalizado francês [...]. A “representação” mexicana nesta bienal inclui dois artistas, um belga, Francis Alÿs, e uma inglesa, Melanie Smith [...]. Voltando ao Cone Sul, o artista inglês Nick Rands vive no Brasil há mais de uma década e seu trabalho mais significativo foi feito aqui: para nós é mais um dos artistas gaúchos. Pablo Bronstein, argentino, vive há muitos anos em Londres e desenvolveu sua carreira ali. Eu me inclinaria a pensar que seu trabalho corresponde mais ao contexto Anglo que ao latino-americano.²³⁵

Aqui, a ideia de nação se articula também no sentido de dar sustentação às escolhas curatoriais. É possível, assim, inferir que os conceitos curatoriais também se apresentam enquanto ação: não estabelecer representações nacionais se relaciona com

²³⁵ Ibid.

uma ideia de *nação* e *pertencimento* menos fixa a documentos e convenções. É possível que, levando em consideração os objetivos do Relatório em questão (que serve tanto como uma prestação de contas da edição à comunidade²³⁶ e, suponho, também possa ser uma forma de apresentação a futuros patrocinadores), o local de nascimento dos artistas sirva mais de argumento para demonstrar a inserção (e quem sabe visibilidade) internacional desta Bienal do que a circulação – que questiona a dureza destas classificações.

Diferentemente do catálogo em que (assim como nos casos da 1^a, 3^a, 9^a edições) é indicado o local de nascimento e o lugar onde vive cada artista/componente, nesse documento tal circulação não é apresentada. Francÿs Alys, por exemplo, é o único artista belga apontado no mapa. No entanto, quando foi artista da 4^a Bienal do Mercosul, foi indicado como artista convidado do México porque há anos vive na Cidade do México. A representação por nascimento não apenas se desconecta da argumentação curatorial, como difere de um dos catálogos da própria instituição. Há de se considerar que, por ser um documento bastante institucionalizado, é provável que a curadoria pouco ou nada tenha interferido nele²³⁷, mas sua relevância deve ser dimensionada ao observarmos que ele informa aspectos especialmente quantitativos (que estão destacados nos textos) que tentam afirmar a importância social desta edição. E é deste modo que se pretende que ele legitime a Bienal frente à comunidade e que possa ser atrativo para futuros patrocinadores, interferindo no que acontecerá em edições seguintes.

2.1.5. Geopoética nas estratégias pedagógicas

Um dos focos ilustrativos do Relatório de Responsabilidade Social é o Projeto Pedagógico que, inclusive, ilustra as imagens das capas dos Relatórios da 6^a, 8^a e 9^a edições – à exceção do da 7^a que não possuía imagem na capa, mas que, como as demais, ostenta imagens desse tipo em seu interior não apenas quando trata especificamente do Projeto Pedagógico. Se, por um lado, o eixo pedagógico da Bienal possuía íntima conexão com as questões curatoriais através de Pablo Helguera, ele não

²³⁶ OTT, Fernanda. Entrevista Fernanda Ott. [11 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (51min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

²³⁷ Em entrevista, uma das coordenadoras do NDP, Vanessa Fagundes, aponta que o Relatório de Responsabilidade Social era produzido depois do final de cada edição e organizado especialmente pelo próprio NDP e pelo setor de imprensa. FAGUNDES, Vanessa. Entrevista Vanessa Fagundes. [01 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (2h 8min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

deixou de ser (como em outras Bienais) parte importante da justificativa social da Bienal em função da expressividade de seus números.

O fato apontado por Roca de que o primeiro curador convidado de sua equipe foi o curador pedagógico²³⁸ pode configurar um indício de uma tentativa de não hierarquizar os eixos curatoriais. E, de fato, a participação ativa do curador pedagógico em integração com as demais decisões da equipe curatorial é apontada por Helguera ao escrever que, pela primeira vez, a participação do curador pedagógico foi proposta “como membro da equipe curatorial, permitindo com que o componente pedagógico não ficasse relegado exclusivamente à interpretação das obras ou que existisse um programa paralelo de atividades”²³⁹. Não tenho meios, nesse momento, para medir o modo como este entrelaçamento se deu nas duas edições anteriores a esta, mas há uma indicação no texto de apresentação da publicação pedagógica da 6ª Bienal em que Luiz Camnitzer (então curador pedagógico) escreve que “o curador pedagógico é alguém que não influi na seleção dos artistas. É alguém que atua como um embaixador do público e observa o evento com os olhos do visitante”²⁴⁰ – neste sentido, a compreensão de curadoria pedagógica é um pouco diferente.

Ao passo que Helguera delimita seu trabalho em torno do conceito de *reterritorialização*, indo em direção a transcender o trabalho apenas da mediação, ele insere-se em uma postura curatorial pedagógica diversa de Camnitzer ao interferir na escolha de obras. Termo próximo a esse foi cunhado ainda em 1996 por Luiz Guilherme Vergara, que escreve: “Uma Curadoria Educativa tem como objetivo explorar a potencialidade da arte como veículo de ação cultural”²⁴¹. Não necessariamente o trabalho do curador pedagógico deve estar ligado à escolha de obras, mas pode-se perguntar se esta seria uma função dessa posição. Embora existam a mim poucas razões para pensar que não, é interessante ainda perguntar se essa não seria uma prática

²³⁸ Em entrevista, a coordenadora do projeto pedagógico afirma que a convocatória aos curadores da 7ª, 8ª e 9ª edições dizia que devia existir a figura do curador pedagógico, “só dizia que um dos valores, dos princípios fundamentais da Fundação, era a educação”. HOFF, Mônica. Entrevista Mônica Hoff. [14 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (2h 03min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

²³⁹ HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (orgs.). *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. p. 5.

²⁴⁰ PÉREZ-BARREIRO, Gabriel; CAMNITZER, Luis (orgs.). *Educação para a arte / Arte para a educação*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2009. p. 15.

²⁴¹ VERGARA, Luiz Guilherme. Curadoria educativa: Percepção Imaginativa / Consciência do Olhar. In: HELGUERA, Pablo (org.). *Caderno de Mediação*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011. p. 57-60. p. 59.

possível a todo e qualquer curador, consciente de que (como defende Helguera²⁴²) os processos educacionais alargados e estendidos pela própria arte permeiam diversos aspectos das exposições. Assim, podem mostrar-se potencialmente interessantes para ampliar circunstâncias expositivas (como veremos mais adiante com relação à Casa M).

Além das estratégias de mediadores indicadas nas páginas anteriores, a noção de geopoética se articula, no que tange o componente pedagógico, não somente na relação arte-público na exposição. O processo de formação de professores e até mesmo a estruturação de equipes também se articularam com a mesma.

Mesmo que não necessariamente de forma intencional, alguns atores identificam as questões que permeiam a noção de geopoética, por exemplo, no modo como se deu a formação de mediadores à distância (EAD). Rafael Silveira, coordenador desta formação, relata em entrevista que as premissas curatoriais serviram como disparadoras e ferramentas para o trabalho²⁴³. É preciso considerar que a formação à distância já existia como parte da formação de mediadores desde a 7ª edição e se repetiu também na 9ª. No entanto, o coordenador aponta que a distância do local de origem de cada mediador com Porto Alegre era envolvida pela geopoética (nas noções de território, especificamente). Nesse sentido, a questão das nacionalidades (fluídas) apontada nos casos dos artistas também pode ser pensada do ponto de vista regional no caso destes mediadores. O mesmo coordenador EAD foi também supervisor da equipe do Armazém 4 no componente Geopoéticas e, ainda em entrevista, ele menciona que a noção de geopoética se apresentou na própria estruturação das equipes através dos sujeitos que as constituíram e na relação com os públicos:

Se em um primeiro momento as relações passavam entre esta comunidade [de mediadores] em formação, em invenção de um comum, no segundo havia este novo elemento informe, múltiplo, que surge com as pessoas que visitam a mostra e que insistem em chamar “público”. Neste emaranhado, uma considerável parte da equipe de mediadores acabava de chegar de outras cidades, e outros estados do Brasil. Havia estrangeiros de fora e estrangeiros da própria cidade. Cada um levava parte de seu território para lá e para cá. Trocávamos quinhões de sotaque, de sabores, de histórias e topologias. Climats e palavras contaminavam-se.²⁴⁴

²⁴² O conceito de *reterritorialização* vai em direção à aproximação de fazeres artísticos de regiões da pedagogia delimitadas pelo curador: interpretação ou educação para entender a arte; práticas artísticas que estabelecem a fusão entre arte e educação; arte como instrumento para entender o mundo. HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (orgs.). *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. p. 5-7.

²⁴³ SILVEIRA, Rafael. Entrevista Rafael Silveira - Rafa Éis. [25 maio 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (35min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

²⁴⁴ Ibid.

A presença de mediadores de São Paulo (SP) ou Natal (RN), por exemplo, gerava contaminações com os “estrangeiros da própria cidade”, na perspectiva do entrevistado. Marcelo Paixão, mediador formado através da plataforma EAD, observa que sua participação justamente na equipe de Cidade Não Vista provocava alguma exclamação no público por ele não ser *de* Porto Alegre e falar sobre pontos *da* cidade²⁴⁵.

Algumas destas práticas não necessariamente foram previstas pela curadoria e parecem passar tanto por questões de política institucional (já anteriores) como por apropriações que sujeitos do projeto pedagógico fizeram pensando ou não no projeto curatorial. Mesmo assim, tal conformação condiciona os discursos sobre a 8ª Bienal que circularam. Nesse sentido, a equipe de mediadores não parece ter sido vista como uma massa de pessoas que recebem os numerosos públicos e justificam os investimentos públicos e privados, mas é estruturada pensando também nas especificidades de regiões de precedência e nas contribuições que poderiam dar a cada componente curatorial. É claro que essa regra pode não ter sido seguida sempre, mas em meio a usos dos projetos pedagógicos apenas como contrapartida social, os indícios nos levam a perguntar se não mora aí uma possibilidade de pensar a dimensão pedagógica de exposições de um ponto de vista um pouco mais complexo e se não seria essa uma das justificativas para o título de *bienal pedagógica* – afora os números impressionantes em relatórios.

Uma das três regiões da pedagogia delineadas por Helguera, a “arte como instrumento para entender o mundo”, justifica o modo como foi concebido o Material Pedagógico, que são cinco livros separados por disciplinas direcionadas²⁴⁶. No sentido de tentar “expandir os públicos que tradicionalmente assistem a uma bienal”, os livros em questão “apresentavam a obra não apenas como objeto de estudo para se valorizar como tal, mas também como uma janela para se poder adquirir uma compreensão de temas de relevância nestes outros âmbitos”²⁴⁷. A noção de geopoética que também estruturou o componente pedagógico condicionou um dos documentos que possui certa inserção no meio escolar e, portanto, dissemina os discursos curatoriais e os estende no tempo. No entanto, mesmo que a organização desses materiais por disciplinas se justifique através de uma possível expansão do território da arte (em direção a outras

²⁴⁵ PAIXÃO, Marcelo. Entrevista Marcelo Paixão. [17 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (24min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

²⁴⁶ Os materiais são divididos em Caderno de Geografia, de História, da Pré-Escola, de Português e de Artes.

²⁴⁷ HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (orgs.). *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. p. 7

disciplinas), é possível pensar que a própria formatação em cadernos desintegrados fisicamente e direcionados especificamente ao professor de cada disciplina pode também reafirmar algumas problemáticas fronteiras entre áreas do conhecimento que a própria 8ª Bienal também tencionava. De qualquer forma, no Relatório Final de um processo de avaliação elaborado pelo Instituto Mesa sobre a 8ª Bienal, é indicado que professores entrevistados compreenderam tal estruturação como um “convite à participação, à transdisciplinaridade e à construção de diferentes redes em comunidades, organizações e educadores-pesquisadores”²⁴⁸. Ainda que a estrutura possa revelar alguma incoerência conceitual, os cinco livros eram distribuídos em bloco a cada professor, o que poderia manter alguma unidade.

Embora talvez fosse necessário, em função da organização dos agendamentos e do agenciamento de uma equipe grande de mediadores, a separação por equipes delimitadas por espaços expositivos também apresentava alguma incoerência se relacionada às noções de território e fronteira. Em função de um incômodo relacionado a isto, alguns mediadores do Cais do Porto organizaram Mediações Nômades em que os temas eram estabelecidos por eles. No Cais do Porto, onde havia quatro Armazéns ocupados, três eram do mesmo componente Geopoéticas, mas, por estarem divididos por equipes, as mediações estariam restritas a cada Armazém (mesmo que curatorialmente ele se estendesse). Natália Silva, uma das propositoras dessas mediações aponta que elas surgiram também da “percepção mais ampla do projeto da Bienal e das obras em si, da ideia de que não era só aquele Armazém em si que fechava uma ideia, que fechava uma experiência da Bienal, mas que tinha diversas outras possibilidades de mediar”²⁴⁹. Tal questão é mencionada também na fala da supervisora de mediação Diana Kolker:

[...] dentro desse macro tema, que é a Geopoéticas, existiam interesses e relações, e conexões muito interessantes entre as obras dos diferentes espaços. [...] Restritos aos espaços específicos de cada equipe, os mediadores não podiam estender suas conversas com o público para as obras situadas nos outros roteiros. Percebendo essas relações que escapavam das paredes que

²⁴⁸ GOGAN, Jessica; VERGARA, Luis Guilherme; MONTECHIARE, Renata. *Um relatório geopoético: reflexões sobre o campo expandido do projeto pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul*. Instituto MESA, 2012. (Relatório de pesquisa). p. 5-6.

²⁴⁹ SILVA, Natália. Entrevista Natália Silva. [03 fev. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (31min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

delimitavam o espaço de atuação, os mediadores desejaram romper as fronteiras arquitetônicas da mostra.²⁵⁰

A noção de geopoética passa aqui também por uma estratégia de mediação (que poderia também ser discutida mais acima), mas, antes de tudo, parece tratar-se também de uma crítica à desconexão entre a estruturação das visitas mediadas e o discurso curatorial. Não somente os mediadores ficavam restritos a determinados Armazéns, mas os grupos agendados (em geral escolares) também. As mediações com caráter nômade foram possíveis somente aos finais de semana, já nas últimas semanas da Bienal, a partir de temas estipulados pelos próprios mediadores – que tinham ou não relação com o projeto curatorial vigente. Tal organização parece ser mais uma questão institucional (o modo como o projeto se organizava anteriormente) do que uma proposição da curadoria. De qualquer forma, foi a partir do discurso curatorial que os mediadores, aparentemente apropriados de tal discurso, o desdobraram estabelecendo outras relações entre as obras – dando indícios de uma relação um pouco mais ativa com as exposições do que, novamente, a simples e passiva garantia da grande circulação de públicos²⁵¹.

2.2. A presença da Bienal em Porto Alegre na perspectiva dos atores

A presença da Bienal, tanto na cidade, quanto no interior, foi parte importante do discurso curatorial que envolveu essa edição. No texto do catálogo existe a já mencionada intenção de compreender “Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte”²⁵² e, em entrevista, Alexia Tala observou que tal intenção também era estendida ao território do Rio Grande do Sul²⁵³. Cauê Alves, por sua vez, afirma que era vontade do corpo curatorial que “Porto Alegre se redescobrisse, que fosse um momento de se ver, de se reconhecer como tal”, além da palavra “descobrir” estar relacionada ao empenho curatorial de descobrir este território através de viagens a cidades do interior em visitas a ateliês e instituições. Em um dos pontos do [duo]decálogo, Roca afirma, ainda, que “uma Bienal não deve ser só bienal”, mas que

²⁵⁰ KOLKER, Diana. Entrevista Diana Kolker Carneiro da Cunha. [25 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

²⁵¹ Em função desta experiência, na 9ª edição os mediadores que atuaram na Praça da Afândega poderiam realizar qualquer mediação nos demais espaços expositivos, embora estivessem vinculados a equipes também.

²⁵² ROCA, José. In: *Ensaio de Geopoética: 8ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. Catálogo de exposição. p. 12.

²⁵³ TALA, Alexia. Entrevista Alexia Tala. [31 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. Realizada por E-mail. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

deve “encontrar formas de estender suas ações no tempo” para “neutralizar a depressão-pós-bienal”. Se considerarmos que Porto Alegre é uma cidade com relativa efervescência cultural, podemos discutir sobre sua dependência (ou não) das ações da Bienal do Mercosul para que seja *ativada*. Haveria uma *depressão-pós-bienal* a ser neutralizada? Ao observar a presença dessa Bienal a partir da perspectiva de alguns dos atores envolvidos, é possível investigar as condições em que ocorreram os processos de ativação – especialmente porque eles geram ramificações do ponto de vista da conformação da memória.

2.2.1. A respeito da presença em Porto Alegre

Cidade Não Vista é substancialmente conectado às intenções/estratégias *ativadoras* em Porto Alegre, como o próprio nome indica. De acordo com as palavras de Cauê Alves apresentadas no catálogo, esse componente não se trataria “simplesmente de objetos esculturais, de justapor obras já prontas aos locais, mas sim de abordar territórios da cidade a partir de estratégias que valorizem elementos já existentes”²⁵⁴. A ideia era, portanto, que os artistas pensassem a respeito dos territórios selecionados e não inserissem neles trabalhos que não estivessem relacionados às especificidades dos mesmos. A inclusão de obras na paisagem de Porto Alegre já havia sido realizada em Bienais anteriores e foi comentada por alguns entrevistados como um problema em termos de manutenção por parte da Prefeitura. Na perspectiva do curador, parece que não era intenção inserir um projeto externo à vida daqueles territórios, mas pensá-los também como propulsores de produções artísticas²⁵⁵.

Alguns discursos ajudam a pensar que em alguns casos o trabalho apresentado nesse componente não partia do envolvimento do artista com o território. Para um dos coordenadores de produção, a “ideia era muito mais forte do que de fato foi a mostra”²⁵⁶, em virtude de que alguns dos territórios selecionados *eram* vistos²⁵⁷ – no

²⁵⁴ ALVES, Cauê. In: *Ensaio de Geopoética: 8ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. Catálogo de exposição. p. 360.

²⁵⁵ Nas palavras do curador, o “[...] jogo entre o visto e não visto, visível e invisível, se dá muito por essa ideia de ativação dos lugares mais do que enfiar um “trambolho” na cidade, colocar uma escultura, uma ação mais material; nos interessava sensibilizar a partir de outros sentidos. Por isso a ideia do *não visto*.” ALVES, Cauê. Entrevista Cauê Alves. [18 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (53min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

²⁵⁶ SEVERO, André. Entrevista André Severo. [16 fev. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 8min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

caso do Viaduto Otávio Rocha, cartão postal da cidade ou da Prefeitura, por exemplo.

A ausência de reflexão sobre os locais em que estavam inseridos alguns projetos é apontada em entrevista pela coordenadora de produção Germana Konrath, ao mencionar que “por mais incrível que fosse a obra do Tatzu Nishi [...] o trabalho dele já era aquele, ele só adaptou pra fazer aqui na Prefeitura”²⁵⁸. Sobre o convite a artistas para que produzam trabalhos para uma Bienal, Alexia Tala²⁵⁹ pondera a pressão existente sobre esses artistas e sobre o modo como cada um compreende aquela proposta. De fato, o processo de produção de trabalhos como esses é demasiado rápido. Diante disso, vale questionar sobre a efetividade da proposta de *ativar* pontos da cidade, dada a efemeridade das circunstâncias: qual seria, então, a possibilidade de *ativação* de um local sem conexão profunda com sua história/questões sociais?

De qualquer forma, no caso do trabalho de Tatzu Nishi, a mediadora Carolina Sinhorelli menciona em entrevista que a vista possibilitada pela obra permitia aos visitantes observar uma movimentação diferente da cidade²⁶⁰. Segundo ela, “as pessoas tiravam esse momento pra subir [...] pra parar em um lugar onde ela sempre passava aleatoriamente”. Neste caso específico, a obra seria capaz de possibilitar um *não visto* a partir da vista. Entretanto, ao passo que as intenções curatoriais passavam pela tentativa de estabelecer relações entre territórios e os habitantes da própria cidade, a mediadora menciona a seguinte circunstância: a maioria dos grupos que ela acompanhava nas visitas vinham do interior do estado, então:

[...] tudo era novo pra eles na cidade, ainda mais aqueles pontos do Centro. [...] era um roteiro pras pessoas que conheciam a cidade e não conheciam aqueles pontos ou que conheciam e não frequentavam – só que a gente tinha que fazer o roteiro meio que total da cidade, apresentar o Gasômetro porque tinha uma criançada que não conhecia, nunca tinha ido no Gasômetro.²⁶¹

Neste caso, a presença da Bienal não ficava restrita à relação habitante-cidade, mas também estabelecia diálogos sobre pontos turísticos (ou não) da cidade. O discurso e a presença da Bienal em Porto Alegre, nestes casos, passam também pela intensidade

²⁵⁷ Refiro-me aqui a locais como a Chaminé da Usina do Gasômetro, o Paço Municipal de Porto Alegre (Prefeitura Velha) e o Viaduto Otávio Rocha.

²⁵⁸ KONRATH, Germana. Entrevista Germana Konrath. [08 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (40min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

²⁵⁹ TALA, Alexia. In: *Coleta de Múltiplas Vozes: 8ª Bienal do Mercosul*. GOGAN, Jessica; VERGARA, Luis Guilherme; MONTECHIARE, Renata. Instituto MESA, 2012, 5 arquivos .mp4.

²⁶⁰ SINHORELLI, Carolina. Entrevista Carolina Sinhorelli. [12 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 2min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

²⁶¹ Ibid.

e variedade da dinâmica de visitação da Bienal que não espera apenas pelo transeunte que se desloca pela cidade, também pelo grupo que vai ou é levado *especialmente* a ver as exposições da Bienal. Aqui mora uma dimensão institucional que atravessa as intenções curatoriais: as especificidades do lugar de instauração, da instituição, da cidade que a abriga também determinam e falam sobre o modo como o trabalho de arte funciona.

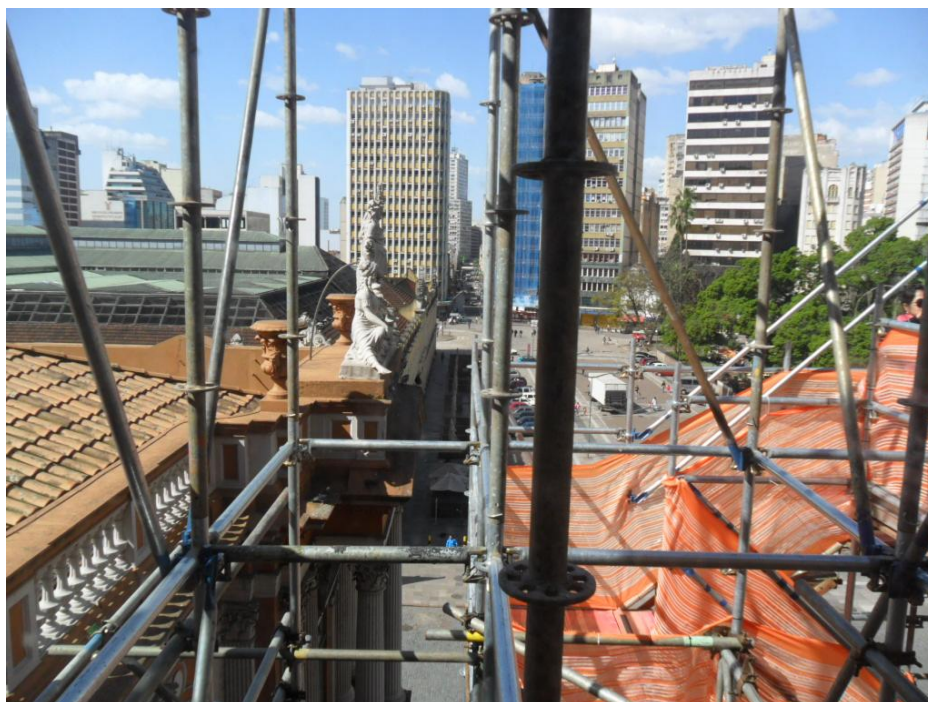


Figura 7: Vista do trabalho de Tatzu Nishi no componente Cidade Não Vista da 8ª Bienal do Mercosul. 2011. Foto: Arquivo pessoal.

Essa questão também permeia certo impasse descrito por um dos artistas com relação à inserção da legenda no trabalho *Interfones*. Em entrevista, o artista aponta que durante o processo de elaboração do trabalho ele evitava revelar que se tratava de um trabalho *de arte* com quem negociava a produção dos interfones. Para ele, a revelação que se trata *de arte* pode ocasionar certo apaziguamento de incômodos e estranhamentos – que são, a ele, caros²⁶². Nesta perspectiva, a inserção de uma legenda no ambiente público mencionando dizendo que se tratava de uma obra gerou certo impasse no processo, como menciona o artista:

Acredito que a legenda prepara a pessoa pra ver o interfone como um trabalho de arte e poderia trazer o apaziguamento de percepções que estava te

²⁶² Ver entrevista do artista Vitor Cesar na íntegra. VITOR CESAR. Entrevista Vitor Cesar. [25 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 30min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

falando, entende? Mas era condição da Bienal inserir esta mediação e a solução encontrada foi “esconder” um pouco a legenda. Mas, da minha perspectiva, esse tipo de coisa parece uma contradição para a ideia de priorizar um público não especializado. Em alguns momentos a legenda é importante, em certas situações é possível radicalizar. Então, a sensação é que apesar das propostas curatoriais existem outras demandas institucionais que precisam ser negociadas e que, às vezes, revelam contradições.²⁶³

O desconforto do artista com relação à legenda provoca outra perspectiva sobre o modo da Bienal existir no território de Porto Alegre: sua presença não deixou de ser institucionalmente marcada. Se pensarmos que a própria equipe de mediadores de Cidade Não vista também utilizava uniformes, podemos observar que aí também existia o *aviso* institucional de que ali existia uma obra vinculada à Bienal – além dos meios de comunicação existentes²⁶⁴. A presença da Bienal na cidade passava, portanto, pela ação de marcar presença, de evidenciar suas ações, permitindo que não apenas as questões artísticas, como também sua própria logomarca fizesse parte das relações estabelecidas com grupos ou transeuntes. Talvez fosse possível simplesmente não mencionar a Bienal nestes trabalhos, ou que esta equipe de mediadores atuasse de forma menos institucionalizada (sem uniformes, por exemplo) – mas isso tudo poderia fugir de um conjunto de ações que fazem parte do ritmo da visibilidade em contrapartidas sociais de projetos incentivados e ainda maquiagem algo que é parte de um processo institucional. Esta situação (que não é exclusiva da 8ª Bienal) pode nos ajudar a refletir sobre circunstâncias em que a exposição transcende as formatações assépticas do cubo branco²⁶⁵, mas não *totalmente*, porque está inserida no jogo de forças políticas características da pós-autonomia²⁶⁶ (em que estariam inscritas as produções contemporâneas) que multiplica pontos de vista e abordagens sobre o trabalho de arte ao “ensaiar uma visão expandida pelas zonas da vida social”²⁶⁷, como nos fala Canclini. Seria possível uma exposição livre de amarras institucionais? Em vez de simplesmente opor as questões do artista à dimensão institucional, é possível ver esta como (mais)

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Refiro-me aqui ao próprio catálogo ou guia da exposição, assim como panfletos distribuídos gratuitamente nos quais existia um mapa onde cada local explorado pela 8ª Bienal do Mercosul estava apontado.

²⁶⁵ “A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a única fonte de luz. O chão de madeira é polido [...] para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, ‘para assumir vida própria’”. O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 4.

²⁶⁶ CANCLINI, Nestor García. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 31.

²⁶⁷ Ibid. p. 30.

uma cena de dissenso²⁶⁸ que termina por, também, compor o trabalho que se instaura na Escadaria.

Há outra circunstância latente que também se conecta a outras zonas da vida social, que condiciona a “estada” da 8ª Bienal em Porto Alegre e também se relaciona com a vida artística da cidade. A utilização de Armazéns do Cais do Porto para as exposições acontece desde a 2ª Bienal e já em 2001, como é mencionado por Gabriela Motta, havia uma intensa problematização sobre um processo de licitação vencido pelo Grupo Dado Bier para explorar comercialmente os Armazéns das Tesouras que, antes mesmo da inserção do Grupo, incendiou. Já naquele momento houve uma cobrança por parte da crítica especializada na imprensa (especialmente na figura de Angélica de Moraes) solicitando um posicionamento da Fundação Bienal sobre a situação, já que este seria “um dos principais espaços expositivos já descobertos pela instituição”²⁶⁹. No entanto, segundo a pesquisadora, o então Presidente da Fundação preferiu não se indispor com o poder público²⁷⁰. Tal circunstância é bastante atual, especialmente depois do fim da 8ª Bienal. Ao longo dessa edição já existiam rumores de que aquela seria a última Bienal no Cais. Os Armazéns que foram utilizados da 3ª a 8ª Bienal sofreram com a reativação da ideia de cedê-los à iniciativa privada. Embora o anúncio do consórcio vencedor para explorar o Cais tenha sido apresentado em dezembro de 2010²⁷¹, o espaço segue fechado para exposições ou para a circulação de públicos. A Bienal, junto da Feira do Livro, era um dos poucos momentos em que a população tinha acesso àquele espaço da cidade que revela a iminência das águas do Guaíba que cercam partes da cidade.

Outras mudanças significativas vêm alterando a vida na cidade de Porto Alegre, seja com relação às duplicações de vias que resultam em cortes de árvores históricas²⁷²,

²⁶⁸ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 49.

²⁶⁹ MOTTA, Gabriela Kremer. *Entre olhares e leituras: Uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. p. 56.

²⁷⁰ Ibid.

²⁷¹ GERMANO, Paulo. *O que prevê o projeto de revitalização do Cais Mauá e quem está contra*. Zero Hora, Porto Alegre, s/ p., 26 set. 2015. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/porto-alegre/noticia/2015/09/o-que-preve-o-projeto-de-revitalizacao-do-cais-maua-e-quem-esta-contra-4856991.html>>. Acesso em: 19 set. 2016.

²⁷² MAGS, André. *Grupo acampa há quase 40 dias para evitar corte de árvores em Porto Alegre*. Zero Hora, Porto Alegre, s/ p., 21 maio 2013. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2013/05/grupo-acampa-ha-quase-40-dias-para-evitar-corte-de-arvores-em-porto-alegre-4144953.html#>>. Acesso em: 19 set. 2016.

seja com relação à violência policial contra manifestantes²⁷³ ou o próprio processo de privatização²⁷⁴ do Cais do Porto – associadas, em maior ou menor grau, às obras para a Copa do Mundo de 2014, da qual Porto Alegre foi sede. Em 2011, no entanto, vivia-se um momento em que tais mudanças eram iminentes, mas ainda não tão presentes. Registro essas mudanças porque possivelmente elas tenham relação com algumas menções (em entrevistas produzidas nesta pesquisa) ao Cais do Porto, visto que os atores vivenciaram estes processos e que no período entre 2011 e 2016 foi articulado um movimento de resistência²⁷⁵ ao processo de privatização – e de lá para cá a vida política de Porto Alegre e do país deu algumas voltas.



Figura 8: Mediação no Cais do Porto durante a 8ª Bienal do Mercosul – componente Geopoéticas. 2011. Foto: Arquivo pessoal de Anna Johnko.

²⁷³ Refiro-me aqui a diversas ações violentas da polícia frente a diversas manifestações ligadas a movimentos sociais em Porto Alegre acentuadas especialmente a partir do ano de 2013. Algumas reportagens a esse respeito podem ser encontradas no website Sul21. Disponível em: <www.sul21.com.br>. Acesso em: 19 set. 2016.

²⁷⁴ O processo pelo qual passa o Cais do Porto é, na verdade, a chamada parceria público-privada, que é regulamentada pela Lei 11.079 em que há a concessão por tempo determinado a empresas privadas gerenciarem e lucrarem em autarquias, espaços públicos, entre outros. Em função das concessões terem tempos longos (no caso do Cais do Porto será de 25 anos), opto por utilizar a nomenclatura privatização.

²⁷⁵ O Movimento Ocupa Cais Mauá, um dos movimentos que reclama a participação popular na discussão do projeto de revitalização do Cais realiza, especialmente entre 2012 e 2016, ações e discussões.

Há um pequeno texto presente no catálogo, assinado pelos coordenadores da Museografia da 8ª Bienal, em que são alinhavadas as escolhas museográficas com as questões curatoriais. O texto coloca as propostas museológicas entre a premissa de produzir condições para que as obras não percam “seu total potencial comunicativo” e, ao mesmo tempo, não percam o diálogo entre as obras, que seria a proposta de qualquer curadoria²⁷⁶. A estratégia foi, então, fazer uso das características próprias deste espaço (sua escuridão e enormidade) como estratégia para isolar as obras²⁷⁷. O que era bastante evidente para mim, como mediadora daquele espaço, era que a arquitetura do Cais do Porto, que conservava objetos de uso portuário em suas estruturas, ficava bastante visível e atravessava constantemente conversas com visitantes que acompanhei, assim como o próprio Guaíba e as embarcações que passavam. A fala de Diana Kolker, em entrevista, trata da importância do Cais como um lugar de encontro entre “público e arte, mas entre público e um espaço da cidade, um patrimônio arquitetônico e seu rio”²⁷⁸, que seria (o rio) um fundamental elemento de qualquer civilização²⁷⁹. Do ponto de vista da relação do Guaíba com exposição, a supervisora continua:

Eu acho a relação do público com a arte neste espaço é outra, é diferente. [...] E as obras também passaram pelo rio. [...] a meu ver, elas [as obras] não estão alienadas dessa relação com o rio, elas estão atravessadas por ele neste espaço que deveria ser acessível a todos. [...] Tem turmas que vêm do interior, ou da própria cidade, chegam lá na exposição e querem ver o rio. E aí, o que faz? [...] A gente sempre conversava essas possibilidades de envolver o rio Guaíba nessa visita, e é muito importante isso.²⁸⁰

A aproximação entre exposição e a discussão do *lugar* Cais parece permear o trabalho e os discursos que operavam também a partir dele – onde sua dimensão histórica e geográfica está impressa na arquitetura. Embora não tenha sido encontrada uma menção explícita de Roca a esta questão, a presença dessa Bienal em Porto Alegre parece, portanto, se constituir por um uso do espaço expositivo que não intenciona estabelecer competição entre elementos arquitetônicos e trabalhos de arte. A importância de tal postura ressoa no pensamento de Argan, que identifica nas

²⁷⁶ CAVALHEIRO, Helena; ROCA, José; SAORIM, Eduardo. Projeto Museográfico. In: *Ensaio de Geopoética: 8ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. Catálogo de exposição. p. 30.

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ KOLKER, Diana. Entrevista Diana Kolker Carneiro da Cunha. [25 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Ibid.

conformações físicas da arquitetura da cidade uma importância para a história das mesmas:

[...] uma cidade não é apenas produto das técnicas de construção. As técnicas da madeira, do metal, da tecelagem, etc. também concorrem para determinar a realidade visível da cidade, ou melhor, para visualizar os diferentes existenciais da cidade.²⁸¹

A presença da 8ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre amalgama-se com o que é existente na cidade e confunde-se com a *realidade visível* de um lugar tão determinante para a vida da cidade. É interessante observar esta estratégia expográfica como indício de um processo de visibilidade dos Armazéns: há importância política ao apresentar formas de habitar aquele espaço (que não por meio da “revitalização”) especialmente porque eles estavam à beira de serem fechados para até agora assim permanecerem – mesmo que não houvesse intenção curatorial (evidente) com relação ao processo de privatização. Se, como afirma Canclini, uma parte significativa da produção artística acontece fora das instituições especializadas e, por esse motivo, não seria mais possível observá-la a partir da perspectiva de um campo autônomo²⁸², o que acontece quando as próprias instituições estão inscritas *dentro* de dilemas políticos? Como ignorar o espaço carregado de memória em que estão imbricadas históricas relações de trabalho e mercado da cidade, além do atual problema de seu fechamento? A observação dos discursos mostra indícios não de uma oposição entre articulações sociais e obras de arte, mas colabora com a compreensão histórica de formas de existência da arte na 8ª Bienal.

²⁸¹ ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 75.

²⁸² CANCLINI, Nestor García. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 55

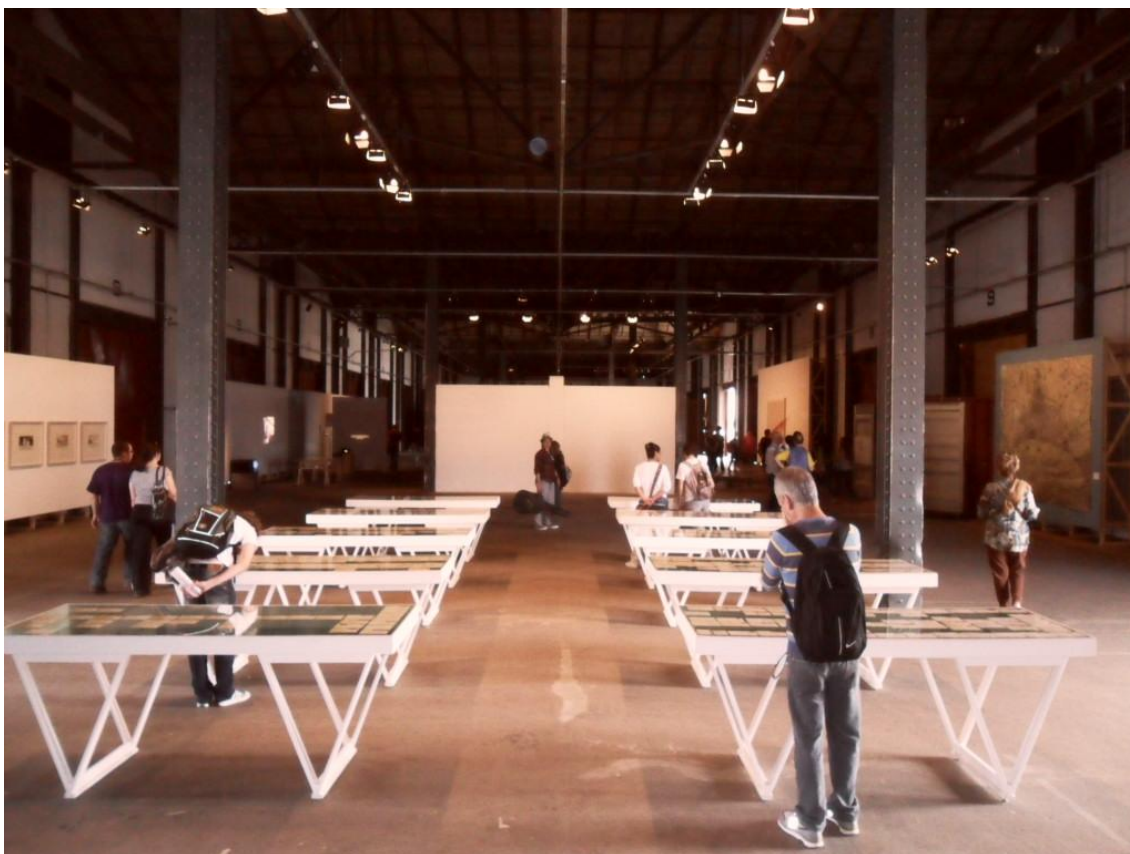


Figura 9: Armazém 5 do Cais do Porto durante a 8ª Bienal do Mercosul – Componente Geopoéticas. 2011. Foto: Arquivo pessoal.

Um indício do modo como se dava a circulação no Cais aparece na observação do mediador José Rodrigo Chaves. Ele observa que era comum que pessoas passassem para passear no Cais como uma atividade de lazer – e não necessariamente para ver a Bienal: nestes casos, “as mostras eram alguma coisa que estava ali [...], se desse tempo, elas olhavam, se não desse, não tinha problema”²⁸³. Se há a prática de basear ações e aprovar projetos por meio da contagem de números de públicos que entram em contato com a arte através da Bienal, há de se considerar que uma parcela dos públicos espontâneos pode não ter ido por motivação artística. Aqui são apenas suposições que demandariam uma pesquisa de público para avaliar, mas que atravessam também a contagem de públicos que, por vezes, aparecem como números isolados em documentos: como observado anteriormente, os Armazéns que abrigaram o componente Geopoéticas tiveram o maior número de públicos apontados no Relatório de

²⁸³ CHAVES, José Rodrigo. Entrevista José Rodrigo Chaves. [03 fev. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 7min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

Responsabilidade Social²⁸⁴. Se a visita “apenas” ao Cais é também importante do ponto de vista de habitar um espaço público fechado para a população, deve-se ter em mente que o caráter “pedagógico” da Bienal na cidade pode estar também associado à possibilidade de vivenciar este espaço e assumir que aí já existe uma dimensão política da Bienal.

De certa forma, apenas por ter ocupado o espaço do Cais, as Bienais demonstraram ao poder público possibilidades culturais deste espaço. No entanto, mesmo que tenha havido uma aproximação entre a identidade da Bienal com o Cais do Porto²⁸⁵, não houve um posicionamento institucional frente ao processo de revitalização/privatização no sentido de interceder ou colocar-se ao lado dos movimentos sociais que desejam que haja participação popular nas decisões. Terminada a 8ª Bienal, a instituição passou a articular outros espaços expositivos, substituindo-os, então, pelo Memorial do Rio Grande do Sul e pela Usina do Gasômetro (espaço que também havia sido utilizado em outras edições) na 9ª edição. A aproximação com a cidade parece não avançar dentro da instituição quando se faz necessário entrar em enfrentamentos políticos, mesmo que seja a custo de perder um importante espaço expositivo da cidade.

A Casa M foi um espaço dentro do território da cidade que produziu efervescências ao longo da 8ª Bienal. No entanto, em função de ter havido uma forte aproximação dela com a comunidade artística local, opto por discuti-la dentro das questões do capítulo que segue.

²⁸⁴ *Relatório de Responsabilidade Social – 8ª Bienal do Mercosul – 2010/2011*. Fundação Bienal do Mercosul, 2011. p. 24.

²⁸⁵ SEVERO, André. Entrevista André Severo. [16 fev. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 8min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

3. A 8ª BIENAL E AS COMUNIDADES

Neste capítulo será discutido apenas um indicador de análise que trata dos efeitos da aproximação da 8ª Bienal de comunidades. Para tal, tomo como ponto de partida a frase publicada no catálogo pelo então Presidente da 8ª Bienal, na qual é expressa a seguinte demanda: que a 8ª Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se “tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística gaúcha”²⁸⁶. Não eram somente os aspectos expositivos, portanto, que estariam em foco, mas também a interação entre exposições e *comunidade artística*.

José Roca, no entanto, afirma em entrevista que envolver a comunidade artística não teria sido uma demanda explícita para a curadoria²⁸⁷. Além disso, alguns entrevistados sugeriram que o Presidente não redigiu tal frase – que pode ter sido feito por algum assessor de imprensa. De todo modo, parece pertinente observar que, em entrevista, o então Presidente menciona o criticado distanciamento da comunidade artística de Bienais anteriores²⁸⁸. Não parece que tenha havido um desconhecimento por parte desse ator com relação a tais problemas. Aliás, é possível supor que seja problemático para uma Bienal não ser legitimada por seu meio, por maior ou super financiada que seja, o apoio de membros dessa “comunidade” (e não somente a artística) pode afetar o modo como a Bienal vai se inserir na cidade onde se encontra, vai moldar sua crítica especializada, vai provocar ou não maior visibilidade. Embora, a priori, possa parecer somente um discurso copiado da curadoria, é importante considerar que a intenção de não restringir a exposição às ações expositivas foi, senão promovido, apoiado pela instituição e acompanhado de interesses e articulações.

No âmbito do discurso curatorial, existem algumas alusões à ideia de comunidade, como a Casa M, que partiu “do desejo de criar uma comunidade temporária”²⁸⁹; no âmbito da publicação pedagógica, há um debate sobre arte

²⁸⁶ MANDELLI, Luiz Carlos. In: *Ensaio de Geopoética: 8ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. Catálogo de exposição. S/ p.

²⁸⁷ C4. Entrevista C4. [11 maio 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. Realizada por E-mail. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

²⁸⁸ O entrevistado comenta sobre a Bienal B como uma das ações da comunidade que partem da Bienal do Mercosul. I3. Entrevista I3. [08 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (30min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

²⁸⁹ ROCA, José. 8ª Bienal do Mercosul: Ensaio de geopoética. In: *Ensaio de Geopoética: 8ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. Catálogo de exposição. p. 13.

socialmente engajada²⁹⁰. Além disso, como já brevemente mencionado, alguns projetos dentro do componente Cadernos de Viagem desenvolveram aproximações com comunidades que, neste caso, não são do meio artístico. O uso da palavra comunidade se dá, portanto, de diferentes formas – todas, no entanto, parecem ir no sentido social da exposição: a comunidade de vizinhos da Casa M; a comunidade do interior do estado acessada por meio da viagem de artistas; a comunidade artística local; a comunidade artística do interior do estado. No contexto expositivo, há um movimento nesse sentido observado por Claire Bishop: desde a década de 1990 a ideia de *projeto* vem sendo utilizada para abarcar projetos artísticos e culturais que envolvam sociabilidades²⁹¹. Tal circunstância culminou também em formas de pensar exposições que, especialmente em casos de bienais emergentes (como pode ser considerada a Bienal do Mercosul), pensam exposições que compreendem os espaços de inserção como “*socialmente* constituídos, e não como uma entidade formal ou fenomenológica”²⁹². Portanto, o meio em que se inserem as exposições é considerado e, junto disso, podem existir problemas em função de demandas institucionais, o que, de fato, foi possível de se verificar em alguns casos de Cidade Não Vista, especialmente com relação ao tempo de produção. No caso de Cadernos de Viagem, a dinâmica da *virada social*²⁹³ da arte parece ter exercido forças ao longo da 8ª Bienal, especialmente dentro do componente pedagógico evidenciado na publicação *Pedagogia no Campo Expandido*²⁹⁴, o que insere esse componente também na esteira de problemas existentes nessas práticas. No entanto, antes de incluir essas ações dentro dessa classificação, não se poder perder de vista que à ideia de *projeto* também está atrelada uma complexidade de acontecimentos, intenções e interações que também atravessam esta edição e que podem vir à tona por meio da microanálise.

O que parece evidente é que tal circunstância nos leva ao debate sobre como essas circunstâncias artísticas são abordadas historicamente. Como observa Hans Belting, a perda de limites assegurados entre arte e vida traz novos problemas à escrita

²⁹⁰ HELNGUERA, Pablo. Educação para uma arte socialmente engajada. In: HELNGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (orgs.). *Pedagogia no Campo Expandido*. 2011. p. 35.

²⁹¹ BISHOP, Claire. *Artificial Hells - Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso, 2012. p. 194. Tradução livre.

²⁹² Ibid. p. 195. Tradução livre.

²⁹³ BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. In: *Revista Concinnitas: arte, cultura, pensamento* / Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 1 – nº 12, ano 9, volume 1, número 12, julho, 2008.

²⁹⁴ HELNGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (orgs.). *Pedagogia no Campo Expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011.

da história da arte²⁹⁵. Já na modernidade não existe a rigorosa separação entre comentário e obra: não é mais o original, a obra em si, que dá conta da arte, mas existem motivos nela que “*falam* de uma realidade extra-artística”²⁹⁶ e que não ficam nela reproduzidos. É possível dizer que desde que o discurso foi assumido também pelos próprios artistas, as narrativas restritas à observação de objetos se tornaram problemáticas e limitadas para determinados procedimentos artísticos. Em circunstâncias expositivas que consideram, ainda, um âmbito *não expositivo* em suas ações, torna-se ainda mais complexa essa dinâmica. Os papéis dos artistas, os curadores e quem quer mais que faça parte do processo artístico falam e assumem posições dentro das narrativas. No entanto, se é possível acessar tais aspectos a partir dos registros documentais dos quais partem, como foi mencionado no primeiro capítulo, não se pode perder de vista que há também o esquecimento que, muitas vezes, silencia quem não responde a um *autor* dentro do sistema da arte, mas atende pelo nome de “comunidade”, “público alvo”, “grupo”. É claro que não se dará conta de evidenciar estas memórias todas, mas é possível compreender esse como mais um *projeto* de exposição que traz para a abordagem histórica o desafio de não desvincular questões artísticas dos discursos.

Além da comunidade artística, a Bienal, especialmente em sua presença no interior do Estado, terminou por estabelecer contato entre alguns artistas/espços expositivos e comunidades. O que se entende por “comunidade” aqui é, portanto, mais mutante que fixo. Na caleidoscópica visão que as entrevistas e os documentos oferecem, são pessoas de dentro e fora do meio artístico, da cena de Porto Alegre e do interior. Neste indicador tem-se por objetivo enfocar a aproximação da Bienal com comunidades, observando como esta dinâmica se deu para alguns atores e também o modo como a instituição conduziu essas ações. Nos subtítulos abaixo serão discutidos estes aspectos especialmente em dois eixos que se tornaram mais evidentes nas entrevistas: a presença da 8ª Bienal fora de Porto Alegre e na Casa M e seu entorno.

3.1. Considerações sobre a 8ª Bienal fora de Porto Alegre

A presença da 8ª Bienal no interior do Estado se deu por meio do componente pedagógico – através dos já citados cursos para professores; das itinerâncias de obras de

²⁹⁵ BELTING, Hans. *O fim da história da arte* – uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 204.

²⁹⁶ *Ibid.* p. 278. Grifo do autor.

Eugenio Dittborn (por Bagé, Caxias e Pelotas); através das práticas artísticas de Cadernos de Viagem, que em algumas situações envolveram o encontro com comunidades; Além Fronteiras, não apenas pelas viagens realizadas pelos artistas em contato com as paisagens, mas, principalmente, pelas viagens curatoriais e a pesquisa realizada em museus e outras instituições da região²⁹⁷; por fim, Continentes, componente ainda não citado, que tinha por premissa articular residências a partir da relação entre três espaços independentes do Rio Grande do Sul com outros seis da América Latina²⁹⁸. Essa edição parece ter se esforçado, portanto, para efetivar sua inserção no interior.

O processo de reterritorialização implica em compreender que, quando se reterritorializa, se estabelece uma nova ordem²⁹⁹ em outro território: se a exposição em Porto Alegre não é mais somente o que interessa, se avança por outros territórios. Como é lembrado por alguns entrevistados e também no Relatório do Instituto Mesa, este processo foi iniciado já na 7ª Bienal: o músico que organizou o Coro de Queixas em Teutônia/RS dentro de Cadernos de Viagem ou a participação da Sala Dobradiça de Santa Maria/RS no componente Continentes, por exemplo, era parte de uma rede já estabelecida. No entanto, é preciso considerar que a presença de Bienais no interior já existia desde 2007 na 6ª Bienal³⁰⁰ e foi continuado através de ações da 9ª Bienal³⁰¹ através dos cursos de formação para professores.

²⁹⁷ Em entrevista, o pesquisador e produtor Giorgio Ronna relata uma série de viagens que realizou ao interior do Rio Grande do Sul ao lado de Aracy Amaral, curadora de Além Fronteiras. Nas viagens, acervos de museus e instituições (históricas ou de arte) foram pesquisados. Ao longo da exposição, foram justapostos os trabalhos contemporâneos dos artistas convidados e objetos/obras destes acervos. RONNA, Giorgio. Entrevista Giorgio Ronna. [14 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 15min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

²⁹⁸ O Atelier Subterrânea (Porto Alegre/RS) recebeu Ceroinspiración (Quito, Equador) e Diablo Rosso (Cidade do Panamá, Panamá); Sala Dobradiça (Santa Maria/RS) recebeu Planta Alta (Assunção, Paraguai) e Batiscafo e Proyecto Circo (Havana, Cuba); Núcleo de Artes Visuais (NAVI) (Caxias do Sul/RS) recebeu Lugar a dudas (Cali, Colômbia) e KIOSKO galería (Santa Cruz de la Sierra, Bolívia).

²⁹⁹ Helguera, Pablo. Depoimento. In: HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (orgs.). *Pedagogia no Campo Expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011. p. 125.

³⁰⁰ Em texto presente na publicação pedagógica da 8ª Bienal, Mônica Hoff discute este processo que chamou de *descentralização* ocorrido desde a 6ª edição através das ações pedagógicas. HOFF, Mônica. Curadoria pedagógica, metodologias artísticas, formação e permanência: a virada educativa na Bienal do Mercosul. In: HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (orgs.). *Pedagogia no Campo Expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011. p. 113.

³⁰¹ Através dos Programas *Marés* e *Saídas de Campo*.

Mesmo não se tratando de um projeto restrito à 8ª Bienal e que não se apresenta como um projeto “de” artistas³⁰² como em Cadernos de Viagem, por exemplo, os cursos de formação para professores no interior possui importância por estender territorialmente as ações da Bienal no tempo. É possível que existam relatos a serem investigados no relatório de formação de professores que ajudam a compreender os efeitos dessa presença no interior, mas não foi possível acessar este documento por meio do NDP. Por ora, é possível observar apenas que a estruturação da equipe de educadores provavelmente formatava esses efeitos ao ser composta de educadores de várias áreas do conhecimento³⁰³ (como em formações de Bienais anteriores) e ser um curso endereçado a todas as áreas, ainda que a maior parte dos participantes no interior fosse de arte-educadores³⁰⁴. Isso molda conversas e reflexões propostas, além de evidenciar, mais uma vez, o atravessamento de campos do conhecimento. Por ser um projeto contínuo da 8ª Bienal, possivelmente essas formações tenham efeitos mais enraizados na memória do ambiente formal de educação no Estado do que ações que ganham destaque expositivo por estarem vinculadas a nomes de artistas.

De todo modo, em articulação com suas argumentações conceituais, a 8ª Bienal colocou a inserção no interior em evidência em suas estratégias curatoriais. No Relatório do Instituto Mesa é citada a fala da historiadora responsável pelo NDP que, em 2011, acreditava ser essa edição “[...] um patamar histórico de interiorização da Bienal”³⁰⁵. A partir desta fala, é possível inferir que havia a expectativa naquele momento de continuidade de expansão dessas ações, assim como foi a 6ª Bienal um marco para o Projeto Pedagógico como ação contínua. Em vista da última edição, seja por questões econômicas ou visões curatoriais, houve interrupção nessas práticas e a exposição em Porto Alegre voltou a ser o foco das ações. De todo modo, observemos

³⁰² Alguns dos educadores formadores eram também artistas. O que refiro aqui é que não eram cursos oferecidos por artistas convidados da curadoria da 8ª Bienal, diferente de oficinas ministradas por artistas de Cadernos de Viagem ou por Pablo Helguera em itinerâncias da exposição de Eugenio Dittborn.

³⁰³ Conforme menciona Diana Kolker, uma das formadoras de professores da 8ª Bienal, “Era uma equipe que vinha de diferentes territórios que convergiam no campo da arte. [...] entre nós já existe, a gente já pode pensar em territórios e fronteiras e a gente pode deslocar isso pro campo da educação. [...] o interesse era que professores de diferentes disciplinas percebessem a arte como algo muito potente para trabalhar as questões do seu próprio currículo. Aí, de uma forma mais conceitual, a gente pode pensar essa relação entre fronteiras e territórios fazendo parte do que constitui, do que fundamenta a nossa atuação e o nosso olhar pra formação dos professores”. KOLKER, Diana. Entrevista Diana Kolker Carneiro da Cunha. [25 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

³⁰⁴ Projeto Pedagógico – Relatório Geral. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011. p. 22.

³⁰⁵ GOGAN, Jessica; VERGARA, Luis Guilherme; MONTECHIARE, Renata. *Um relatório geopoético: reflexões sobre o campo expandido do projeto pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul*. Instituto MESA, 2012. (Relatório de pesquisa). p. 7

uma parcela dos efeitos provocados a partir da 8ª Bienal em 2011 e as reflexões mais recentes evidenciadas nas entrevistas.

3.1.1. Continentes e comunidade artística

O Núcleo de Artes Visuais localizado em Caxias do Sul/RS foi um dos participantes do componente Continentes. Esse foi um contato que a 8ª Bienal estabeleceu com membros da comunidade artística do Rio Grande do Sul que tinham por característica estarem organizados em um espaço independente de arte, gerido por artistas. Nesse caso, tratava-se de um grupo já há anos organizado e que produz projetos e exposições independentemente da Bienal. Talvez justamente essa característica tenha causado certo receio no grupo de participar do componente em questão, como citou a Presidenta do NAVI em entrevista³⁰⁶. Esse receio estaria vinculado ao perfil diferente do Núcleo em comparação com os demais espaços independentes participantes do projeto, já que o NAVI é constituído por artistas menos jovens que nem sempre trabalham com arte contemporânea³⁰⁷.

De qualquer forma, a entrevistada relata que foi possível estabelecer diálogo com os dois outros espaços da América Latina (Kiosko – Santa Cruz de La Sierra, Bolívia e Lugar a Dudas – Cali, Colômbia) em um processo que ela classifica como “cuidadoso”, em que os próprios artistas foram os pilares do encontro. No entanto, sua fala é marcada por um incômodo originado tanto por uma ausência de visibilidade desta experiência, que foi cara ao grupo, quanto por não ter havido um fechamento, a oportunidade de falar a alguém que “fosse interlocutor pra que a gente pudesse dizer certas coisas, apontar certas coisas”³⁰⁸. Mesmo tendo havido uma fala na Casa M dos espaços locais convidados, a entrevistada aponta que aquele não foi um momento de poder saber das atividades dos outros dois espaços e que “relatar a própria experiência para si mesmo nos pareceu desnecessário”³⁰⁹. Ao mesmo tempo em que reconhece que o objetivo da Bienal poderia se esgotar nas exposições apresentadas em Caxias do Sul, a entrevistada sinaliza o escasso diálogo com a Fundação e o baixo contato dos curadores no processo (inclusive nas exposições) – ainda que lembre que houve a visita de

³⁰⁶ SANTOS, Mara de Carli. Entrevista Mara de Carli Santos. [04 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 14min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

³⁰⁷ Ibid.

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ Ibid.

Fernanda Albuquerque na fase inicial e de Paola Santoscoy em um momento das negociações com os espaços convidados³¹⁰.

O efeito provocado pela Bienal aqui parece localizar-se tanto no desafio e na movimentação do funcionamento já estabelecido desse espaço quanto pela ausência de avaliação. Avaliando, talvez fosse possível observar o modo como se estabeleceu o processo em si e a possibilidade/necessidade da continuidade de ações nesse sentido, já que esta era uma questão do discurso curatorial. Para um espaço de arte cujo perfil é diferente do jovem curador que se organiza de forma independente, talvez a presença da Bienal fosse ainda mais impactante, já que este espaço, diferente do Atelier Subterrânea, por exemplo, não costuma organizar programas de residência. As impressões indicadas pelos outros dois espaços do Estado – o Atelier Subterrânea (Porto Alegre/RS) e a Sala Dobradiça (Santa Maria/RS) –, em entrevista, não relatam tal insatisfação, embora no segundo caso sejam lembrados alguns problemas de produção em decorrência “do baixo orçamento e ruídos de comunicação”³¹¹.

Ainda assim, nos três casos é evidenciada certa independência de negociação entre os espaços. Os gestores da Sala Dobradiça mencionaram que houve distribuição curatorial com eles a partir do atravessamento institucional oportunizado pela ocasião, que seria “quase como distribuir o ‘poder de decisão’”³¹². Já na perspectiva do Atelier Subterrânea, é mencionado que a forma como se estabeleceu a proposta pressupõe o diálogo, “no sentido de construir a coisa junto”³¹³. É possível, assim, inferir que houve um processo curatorial mais aberto aqui, que produz efeitos não apenas nos contatos produzidos entre espaços independentes, mas quem sabe na reflexão sobre um processo curatorial que não se localiza centralizado em determinados atores. Entretanto, a não avaliação dos processos, indicada pela artista do NAVI, produz efeitos na produção de memória ao não haver a possibilidade de comparar experiências, de refletir sobre expectativas e concretização, de pensar novos caminhos e sobre o efeito que tal postura curatorial provoca para as circunstâncias artísticas que se estabelecem. Talvez resida justamente aí um dos importantes papéis da curadoria dentro de um processo que pareceu pautado na autonomia dos participantes.

³¹⁰ Ibid.

³¹¹ GIOVANELLA, Alessandra; MAROSO, Elias. Entrevista Alessandra Giovanella e Elias Maroso. [17 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. Realizada por E-mail. A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

³¹² Ibid.

³¹³ MAUS, Lilian. Entrevista Lilian Maus. [15 fev. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 31min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

É preciso considerar algo bastante evidente nestes processos de aproximação e envolvimento com nichos ou comunidades do interior do Estado e até mesmo de Porto Alegre. Por mais que Continentes buscasse articular e incluir práticas artísticas/curatoriais independentes da América Latina, este foi um processo que se deu dentro da instância institucional. Talvez pareça uma constatação óbvia, mas esta condição influencia de duas formas: a primeira delas é que este projeto curatorial da 8ª Bienal não poderia garantir a continuidade de ações como estas; a segunda é que o tempo, o financiamento, a estrutura de produção, tudo isso funciona de acordo com o funcionamento da instituição – e não de forma independente. Claire Bishop menciona que ao se observar projetos, por exemplo, em bienais, é possível especular que os artistas de maior sucesso são aqueles que conseguem “integrar, colaborar, ser flexíveis, trabalhar com diferentes públicos, e responder à temática estrutural da exposição”³¹⁴ – o sucesso não estaria mais ligado apenas à ação de produzir obras, mas às capacidades de integração, de versatilidade. Embora a autora esteja discutindo a postura de *sucesso* desde a década de 1990 de artistas diante da dinâmica neoliberal, este trecho faz também refletir sobre excessivas expectativas que podem não ter se efetivado em função do curto prazo em circunstâncias em que as ações não dependem somente da vontade dos artistas ou mesmo da curadoria.

Através das raras menções ao componente Continentes nas entrevistas de pessoas das equipes de mediação e da ausência de discussão de dados do mesmo no Relatório do Projeto Pedagógico, é possível supor que houve baixo envolvimento de pessoas ligadas ao pedagógico nessas ações. Ainda assim, Lilian Maus, do Atelier Subterrânea, observa que “o Projeto em si já era pedagógico pela questão da troca, do intercâmbio cultural que foi enriquecedor pra todos nós”³¹⁵. Mesmo que, em uma expansão da ideia de pedagogia, o projeto possa sim ser reconhecido como pedagógico, a ausência de envolvimento do setor pedagógico parece ter interferido em sua produção documental e no próprio processo de avaliação (que foi uma prática desse setor³¹⁶). A não ser pelo periódico da Casa M, em que na última publicação existem relatos breves das experiências dos participantes, houve dificuldade em encontrar documentos a

³¹⁴ BISHOP, Claire. *Artificial Hells* - Participatory Art and the Politics of Spectatorship. New York: Verso, 2012. p. 216. Tradução livre. Grifo da autora.

³¹⁵ MAUS, Lilian. Entrevista Lilian Maus. [15 fev. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 31min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

³¹⁶ No dia 17 de dezembro de 2011 houve uma reunião final na Casa M e no dia 21 de novembro de 2013 também houve uma reunião de encerramento da 9ª Bienal por parte dos mediadores no Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano no Centro de Porto Alegre.

respeito – a não ser pelos registros dos próprios espaços independentes. Desse ponto de vista, o projeto pedagógico na instituição afeta também a produção de memória que se estabelece, talvez até por ter havido nesse setor uma ideia continuada de Bienal por ser permanente, assim como o NDP.

3.1.2. Projetos de Cadernos de Viagem

No caso de projetos de Cadernos de Viagem, cada artista assumiu uma postura muito específica diante de cada destino. Em alguns casos em que houve o envolvimento dos mesmos com comunidades há acentuada produção documental. Observemos o efeito de dois deles.

O artista Mateo López realizou viagem até a cidade de Ilópolis através do Museu do Pão, onde permaneceu por quinze dias. A estada de López em Ilópolis é lembrada em entrevista recente, especialmente pelas oficinas ministradas por ele dentro e fora de escolas e pelas trocas culturais que aconteceram³¹⁷. A presença do artista produziu uma exposição no Moinho³¹⁸, um importante espaço da cidade que se articula com a memória panificadora da comunidade.

Como os demais artistas desse componente, López também expôs uma parcela do que foi produzido a partir da viagem no Cais do Porto em Porto Alegre. A coordenadora do Museu percebeu esse modo expositivo “mais frio” se comparado com o do Moinho³¹⁹ – muito embora mencione “orgulho” em ver o nome de sua cidade no mapa existente na exposição³²⁰. Aqui vale um parêntese: José Rodrigo Chaves, um dos mediadores do componente no Cais, aponta que houve problemas com um objeto criado pelo artista a partir de um galho de Ilópolis no qual foi inserido um grafite que, ao ser manuseado pelo público, produziria desenhos. Segundo Chaves, já nos primeiros dias da exposição foi inserida uma “barreira de proteção”, e, por isso, “Aquele galho não

³¹⁷ FACHINETTO, Claudir; PERIN, Marizangela. Entrevista Claudir Fachinnetto e Marizangela Perin. [05 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (47min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

³¹⁸ López descreve a necessidade que sentiu de compartilhar sua perspectiva e anotações deste lugar com as pessoas de lá na exposição que lá aconteceu, e que foi interessante o reconhecimento delas em coisas que haviam mostrado ou falado ao artista. LÓPEZ, Mateo. In: *Coleta de Múltiplas Vozes: 8ª Bienal do Mercosul*. GOGAN, Jessica; VERGARA, Luis Guilherme; MONTECHIARE, Renata. Instituto MESA, 2012, 5 arquivos .mp4. Informação verbal. Tradução livre.

³¹⁹ Ibid. Tal aspecto pode ter se dado pela dimensão afetiva que o lugar associado à identificação da comunidade com o processo de trabalho do artista.

³²⁰ Ibid.

produziu nada durante seu processo de Bienal”³²¹. Do ponto de vista do mediador, foi preciso articular discursos junto aos públicos para discutir o trabalho dentro das mudanças em que se encontrava³²². O galho pode não ter produzido desenhos, mas parece ter produzido dissenso ao evidenciar, mais uma vez, problemáticas da circunstância artística no contexto de circulação intensa de públicos, com os quais mediadores e produtores tiveram que lidar.

Os efeitos provocados pelo contato de López com a comunidade de Ilópolis talvez possam ser observados a partir da fala da então coordenadora do Museu que, já em 2011, planejava uma articulação com a Bienal para futuras ações – o que, na entrevista de 2016 se percebe que não foi possível. O Presidente do Museu relata em 2016 que a presença do artista “foi se perdendo um pouco” e que estaria na hora de acontecer algo novamente para resgatar, “aproximar novamente as pessoas; as pessoas só têm interesse se elas acompanham, se elas convivem com isso”³²³. Embora fique latente uma dimensão afetiva, esta prática gerou uma expectativa de continuidade nessa comunidade. Dada a dinâmica sazonal da Bienal, seria talvez mais potente se as ações realizadas produzissem menos a espera por novos projetos de artistas que *levam* circunstâncias artísticas às comunidades e mais a capacidade de independência da inserção institucional para tal. É claro que esta prática não depende somente das pessoas vinculadas à Bienal, mas é possível que se consiga expandir um pensamento sobre arte na medida em que o peso ou a fama do artista, assim como as logomarcas institucionais da Bienal, sejam menos importantes do que o pensamento que as comunidades desenvolvem a partir dessa presença.

Já no caso de Teutônia, onde houve a realização do “Coro de Queixas” – projeto da dupla Kochta & Kalleinen em que são criados coros a partir das queixas de comunidades específicas – é possível observar o efeito de continuidade e apropriação do

³²¹ CHAVES, José Rodrigo. Entrevista José Rodrigo Chaves. [03 fev. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 7min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

³²² Na fala do mediador: “[...] as relações do cotidiano que fazem parte, também, do processo, as alterações que tem que fazer por algum motivo. Nesse caso foi intervenção, foi a intervenção da obra, foi a quebra, foi a segurança, foi a própria mudança de postura. Intervenções, praticamente, mudanças de discurso praticamente diárias, que a gente tinha.” CHAVES, José Rodrigo. Entrevista José Rodrigo Chaves. [03 fev. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 7min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

³²³ FACHINETTO, Claudir; PERIN, Marizangela. Entrevista Claudir Fachinnetto e Marizangela Perin. [05 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (47min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

projeto. Além de duas apresentações em Porto Alegre³²⁴, o Coro também foi gravado em vídeo³²⁵ e reproduzido no espaço de Cadernos de Viagem no Cais do Porto. Em entrevista³²⁶, Lucas Brolese, músico responsável pela articulação do Coro na cidade, recorda sua participação em projetos da Bienal desde a 7ª edição, o que o insere em uma rede já estabelecida pela Bienal do Mercosul através de suas ações pedagógicas. Assim como no caso de Ilópolis, não houve ações nesta comunidade específica em edições seguintes.

O entrevistado relata, no entanto, dois interessantes desdobramentos do projeto. O primeiro deles é que o Coro apresentou-se por duas vezes ainda no ano seguinte sem relação com a Bienal; o segundo é que, com a autorização dos artistas propositores do Coro³²⁷, o músico aprovou um projeto para realizar novo Coro de Queixas em uma escola na cidade de Mato Leitão/RS, com perfil próximo do de Teutônia³²⁸, financiado pelo projeto Mais Cultura nas Escolas, que deve ser realizado até o fim de 2016³²⁹. O músico relata que havia tentado outras vezes realizar o projeto, mas que não foi possível por razões políticas: “[...] muitas vezes, pessoas que eu procurei, disseram ‘po, você vai fazer queixas sobre a nossa cidade?’, o prefeito, o secretário de cultura, às vezes não entendem a importância disso”. O empenho do músico em produzir outros Coros pode indicar que, nesse caso, o projeto ganhou vida de forma independente do artista ou da instituição, embora o músico mencione que poderia ter havido outras possibilidades de *performar* o Coro ou outros contatos³³⁰ por meio da Bienal. Aliás, do ponto de vista de se observar a presença de um artista internacional no interior, uma reflexão produzida no Relatório do Instituto Mesa se faz pertinente:

³²⁴ As duas apresentações aconteceram durante a 8ª Bienal, uma no Cais do Porto e a outra na Escadaria João Manoel.

³²⁵ O vídeo completo do Coro de Queixas pode ser visualizado no seguinte endereço web, disponibilizado pelo músico que produziu a música: <<https://www.youtube.com/watch?v=pftA4aoSwDk>>. Acesso em: 26 ago. 2016.

³²⁶ BROLESE, Lucas. Entrevista Lucas Brolese. [02 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 23min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação

³²⁷ Em entrevista, o músico relata que, ao solicitar um documento de autorização para Oliver Kochta, o artista questionou a necessidade desta documentação, dando a entender que o artista não via problemas na continuidade do projeto sem sua participação. BROLESE, Lucas. Entrevista Lucas Brolese. [02 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 23min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

³²⁸ Teutônia é uma cidade de aproximadamente 27 mil habitantes, de colonização alemã, localizada na região do Vale do Rio Taquari do Rio Grande do Sul.

³²⁹ BROLESE, Lucas. Entrevista Lucas Brolese. [02 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 23min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

³³⁰ Ibid.

Nas duas performances do coro, uma na escadaria em frente à Casa M e outra no Cais do Porto, em 11 de setembro, o artista se posicionava atrás do coro, entre os cantores, como apenas mais um entre eles. O que significava também que o grupo estava assumindo tal autonomia que, na primeira apresentação em Porto Alegre, quase esqueceram de mencionar o seu nome na lista dos participantes ao final do concerto (ele foi bastante aplaudido).³³¹

Nesse trecho aparece mais um sintoma de uma ação que foi iniciada pela Bienal, mas que se desloca para outras zonas da vida, se realizando de forma independente. Vale aqui considerar a observação de Luiz Sérgio Oliveira, de que o sistema institucional da arte vem tentando aplacar a potência de novos postulados que a arte colaborativa pode suscitar tanto por meio da desqualificação de tais ações quanto através de algo que seria o caso da 8ª Bienal, “a sedução integradora dessas práticas aos circuitos das bienais e grandes mostras internacionais”. Essa incorporação suscita uma forte acomodação, como continua o autor:

Esse processo de incorporação requer forte acomodação para a adequação mútua de realidades tão díspares e conflitantes – de um lado as práticas colaborativas, tão dependentes dos contextos comunitários com os quais dialogam e nos quais se inserem, e, de outro, o universo das instituições de arte, com seus engessamentos, suas normas e interesses, além da permanente necessidade de afirmar a instituição como lugar preferencial para a instauração da arte. Essa acomodação revela-se como uma estratégia de neutralização dos aspectos radicais das práticas colaborativas, tais como a aderência da experiência artística ao contexto específico de instauração, já que essas práticas estão definitivamente enraizadas nos contextos sociais, políticos e culturais das comunidades com as quais estabelece os diálogos da arte, não sendo passível de transposição para o universo institucional sem perda considerável de seu propósito e de sua potência.³³²

Embora Cadernos de Viagem não se anuncie como um projeto de práticas colaborativas, sua ênfase em algumas comunidades não deixa de inseri-lo na esteira de problemas que essas práticas produzem especialmente ligadas aos vícios do próprio sistema da arte. Como foi visto até aqui, a presença da Bienal no interior é marcada pela expectativa “do artista que vem”, pelo tempo curto de ações, pelas logomarcas e exposições-resultado, assim como por sua descontinuidade. Ainda que como um caso isolado, a reverberação do Coro de Queixas pode configurar-se como um indício: é possível pensar que a potência de ações como essas produzidas pela Bienal resida justamente no “abandono” institucional, no momento em que a instituição retira-se e criam-se novas possibilidades de organização protagonizadas pelos participantes. A

³³¹ GOGAN, Jessica; VERGARA, Luis Guilherme; MONTECHIARE, Renata. *Um relatório geopoético: reflexões sobre o campo expandido do projeto pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul*. Instituto MESA, 2012. (Relatório de pesquisa). p. 48.

³³² OLIVEIRA, Luiz Sérgio. A mundanidade da arte. In: *ARS*. Vol. 10, nº 20, 2012. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/USP. São Paulo: Edusp, 2009. p.136-147. p. 143.

própria dificuldade do músico em encontrar apoiadores institucionais para o desenvolvimento do projeto pode ser considerada parte do trabalho e sintoma da potência de independência do mesmo.

Em entrevista presente em um dos vídeos do Instituto Mesa, Pablo Helguera avalia que houve desvantagens no decorrer do projeto em virtude de não ter sido considerada a complexidade que o projeto teria e que, por outro lado, foi um projeto em que a equipe pedagógica não esteve envolvida como deveria. Para o curador, esta não compreensão da complexidade pode ter suscitado falhas de comunicação com comunidades (informação verbal). Talvez esta reflexão tenha relação com outra importante observação presente no Relatório do Instituto Mesa:

Moradores de algumas cidades do interior chegaram ao ponto, mesmo, de reclamarem no sentido de se sentirem usados, expressando não entendimento e alienação em relação à proposta dos Cadernos. Estes depoimentos, no mínimo, revelam na relação entre proximidade e cuidado uma perda de oportunidades de engajamento da parte dos artistas nessas comunidades ou necessidade de maior esclarecimento sobre o projeto entre as partes envolvidas.³³³

Embora não fique evidente no Relatório e nem este trabalho conseguiu alcançar circunstâncias específicas em que tais ocasiões ocorreram, elas partem de relatos de participantes, o que demonstra, novamente, a importância de processos de avaliação em circunstâncias como essas. A abordagem histórica da arte, especialmente nesses casos, me parece necessitar da dinâmica do discurso e da compreensão de que os efeitos do trabalho não começam e nem terminam na ação/exposição em si, mas persistem em documentos e ações posteriores. O que me parece crucial para compreendermos tal processo de documentação é que o Projeto Pedagógico, ao mesmo tempo em que permite visualizar uma dinâmica mais viva e crítica dessa edição em seus arquivos, é também parte da instituição, especialmente ao se consolidar como setor permanente. Embora suas ações sejam atravessadas por enrijecimentos institucionais³³⁴, ele também nos coloca uma dimensão um tanto quanto porosa da Fundação Bienal que é articulada por interesses e visões distintas das circunstâncias.

Essas reflexões parecem se articular com a seguinte reflexão de Alexia Tala, também no vídeo que discute Cadernos de Viagem, em que considera que essas

³³³ GOGAN, Jessica; VERGARA, Luis Guilherme; MONTECHIARE, Renata. *Um relatório geopoético: reflexões sobre o campo expandido do projeto pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul*. Instituto MESA, 2012. (Relatório de pesquisa). p. 44.

³³⁴ Refiro-me aqui à estrutura das equipes de mediação que se organizam por meio de supervisores, assistentes de supervisão e mediadores.

inserções são fictícias até certo ponto, “porque o artista vai de um lugar a outro, se instala e “pum”, tem que produzir algo, tem essa pressão de produzir algo”³³⁵. O fato de alguns dos artistas não possuírem um engajo social preocupou a curadora que, no entanto, não considerou apropriado forçá-los a isso³³⁶. Embora os artistas tenham oferecido oficinas e conversas em comunidades, os trabalhos deste componente nem sempre foram produzidos a partir desse contato, o que leva a pensar que o efeito da Bienal nesses casos tenha sido “pedagógico” em um sentido mais formal, do artista que oferece algo novo a uma comunidade e não que o convívio produza o próprio trabalho.

É importante mencionar que, embora as equipes de produção da 8ª Bienal e produção do projeto pedagógico fossem distintas, produtoras do pedagógico acompanharam alguns dos projetos³³⁷ de Cadernos, o que implica a compreensão destes como acontecimentos também pedagógicos desde o processo, talvez em um sentido mais expandido do termo. Não me pareceu produtora tentar delimitar o que é ou não pedagógico nessas ações, mas reconhecer nelas mais um sintoma de algo tão latente na contemporaneidade que é o atravessamento de campos do conhecimento – ainda que dentro da própria estrutura institucional persista a distinção entre a produção que é vinculada ao pedagógico e a que não é. Mesmo que a inserção pedagógica em direção a uma “prática social” nem sempre tenha se estabelecido nesse componente, tal qual aponta Helguera, a identificação disso como um problema pelo curador em uma avaliação indica a possibilidade de que talvez tal proximidade devesse crescer em circunstâncias futuras.

A presença da 8ª Bienal produz efeitos que se marcam, especialmente, de duas formas: uma é a reafirmação de uma rede já existente da Bienal com o interior através do Projeto Pedagógico; a outra passa pela não continuidade de ações específicas – diferente do que foi inicialmente pensado pela proposta curatorial. Considerando-se o formato sazonal a que essa Bienal está submetida, é possível perguntar se o trabalho no interior do estado deveria tornar-se um trabalho continuado da instituição, independente do período das exposições. Mais do que isso, o próprio pedagógico, enquanto setor permanente, deveria recuar ou avançar dependendo da proposta de cada edição? Segundo a então coordenadora do Projeto Pedagógico, da 6ª a 9ª edição a presença do

³³⁵ TALA, Alexia. In: *Coleta de Múltiplas Vozes: 8ª Bienal do Mercosul*. GOGAN, Jessica; VERGARA, Luis Guilherme; MONTECHIARE, Renata. Instituto MESA, 2012, 5 arquivos .mp4. Informação verbal. Tradução livre.

³³⁶ Ibid.

³³⁷ O Coro de Queixas de Teutônia, o processo de Mateo López em Ilópolis e Sebastian Romo em Santana do Livramento, por exemplo.

curador pedagógico³³⁸ não foi uma imposição aos curadores, mas algo por eles incorporado. No caso da 8ª edição, a escolha por Roca como curador se deu também por um projeto anterior em que comunidades foram envolvidas³³⁹. Poderia ser esse um critério para seleção de novos curadores? Seria possível estabelecer critérios sem enrijecer ou normatizar os projetos futuros? Seria possível os projetos continuados da instituição independerem das escolhas curatoriais? Ficam algumas questões difíceis de serem respondidas, mas que se mostram pertinentes frente às crises pelas quais está passando a Fundação Bienal, crises estas que a envolveram em um processo de “crítica e reinvenção”³⁴⁰.

3.2. Casa M e comunidade

A Casa M foi o componente curatorial da 8ª Bienal mais mencionado pelos entrevistados, talvez pelo furor que ocasionou naquele momento ou pelos desdobramentos gerados depois de seu encerramento. No que concerne os efeitos que foi capaz de provocar na comunidade, não se pode deixar de lembrar que era desejo curatorial que ela formasse uma comunidade temporária em torno de si. Ações como “Chá da Casa” e “Oficinas dos Vizinhos” eram especialmente voltadas à comunidade local de dentro ou fora do meio artístico³⁴¹. No entanto, em um texto sobre a Casa M, José Roca faz uma importante reflexão sobre esse aspecto quando diz em texto publicado na etapa final da 8ª Bienal que “a verdade é que demora bastante tempo para se conseguir fazer com que um lugar se torne um espaço cotidiano para uma comunidade”³⁴². O tempo, mais uma vez, mostra-se como uma questão para as

³³⁸ Na 9ª edição o curador pedagógico não foi assim chamado, mas sim “curador de base” que, segundo a então coordenadora do pedagógico, era uma forma de não diferenciar o que é ou não *educação*. HOFF, Mônica. Entrevista Mônica Hoff. [14 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (2h 03min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

³³⁹ Informação obtida em entrevista com o Presidente da 8ª Bienal, já discutida no segundo capítulo do presente trabalho. I3. Entrevista I3. [08 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (30min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

³⁴⁰ Refiro-me aqui ao comunicado à imprensa divulgado pela Fundação Bienal do Mercosul, o qual aponta a um processo recente de “profundo processo de crítica e reinvenção institucional”. *Bienal do Mercosul vai rever formato para edição de 2017*. Zero Hora, Porto Alegre, s/ p, 11 jul. 2016. Disponível em: <zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/arte/noticia/2016/07/bienal-do-mercosul-vai-rever-formato-para-edicao-de-2017-6539819.html>. Acesso em: 20 set. 2016.

³⁴¹ Ver entrevista com Fernanda Albuquerque. ALBUQUERQUE, Fernanda. Entrevista Fernanda Albuquerque. [12 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 34min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

³⁴² ROCA, José. In: A Casa M. HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (orgs.). *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. p. 142.

exposições que trabalham com a dimensão do afeto, da comunidade, da “ativação”. Mesmo que uma comunidade não tenha se formado, através das entrevistas é possível observar alguns dos efeitos que provocou em comunidades, no plural, observando o modo como tal palavra pode ser discutida em diferentes circunstâncias.

Uma parcela da comunidade artística que, como mencionado, era uma das preocupações da Presidência da 8ª Bienal, parece ter sido envolvida na Casa através de alguns programas organizados também pelo já mencionado Conselho da Casa M. O fato de o Conselho ser composto por pessoas da cena artística local que não se restringiam às artes visuais parece ser indício de um aumento da participação de artistas que, a priori, não estariam ligados a uma Bienal. Leo Felipe, conselheiro da Casa M, relata em entrevista que seu discurso se articulava menos com a questão da geopoética e mais com a de alguém que possuía uma história ligada à música e à cena *underground* de Porto Alegre, “que pudesse trazer outros discursos sobre a produção cultural ou a produção artística num sentido mais geral da arte”³⁴³. Por meio da programação distribuída mensalmente através dos periódicos da Casa M, é possível observar que nem sempre havia uma amarra curatorial explícita, mas atividades selecionadas pelos interesses dos conselheiros e outros proponentes da Casa.

Vale aqui um pequeno parêntese com relação aos periódicos por se mostrarem um documento interessante para a conformação da memória não somente porque registram encontros, conversas, oficinas, mas também porque há neles algumas pequenas entrevistas e textos dos curadores que (re)publicam premissas curatoriais. Por serem distribuídos gratuitamente, talvez sejam capazes de ampliar em outras instâncias os alcances dos discursos da curadoria através dos textos lá presentes. Ao documentarem títulos de atividades e ministrantes/organizadores, é possível observar que através dos periódicos ficou na extensão do tempo não apenas os assuntos de interesse daquela curadoria, mas também os interesses de alguns membros da chamada “comunidade artística” que vivia Porto Alegre em 2011 e que acreditavam ser assuntos pertinentes em seu tempo histórico para serem ali debatidos ou expostos. Embora os periódicos sejam capazes de registrar nominalmente alguns participantes que não se encontram no catálogo, por exemplo, ele é um documento produzido antes das atividades, impossibilitando que seja possível observar sua dimensão nos corpos e nas

³⁴³ FELIPE, Leo. Entrevista Leo Felipe. [01 fev. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (15min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

memórias – o que fica mais tangível em algumas das entrevistas produzidas por essa pesquisa e pelo Instituto Mesa em especial.

Algumas circunstâncias ajudam a compreender um pouco do modo como a Casa produziu efeitos para comunidades e também sobre a própria definição do que seria a tal *comunidade artística*. Um interessante episódio narrado por Leo Felipe mostra-se instigante para que seja observada a convivência do meio artístico através desse componente: no dia da abertura da Casa o entrevistado relata que um dos produtores executivos da 8ª Bienal e da Fundação Iberê Camargo estava

[...] olhando para um menino punk, todo tatuado, fazendo uma cara assim, de quem tivesse visto uma coisa desagradável. E eu achei aquela cena maravilhosa; aquilo para mim valeu a Casa M. Em alguma medida isso sim é conviver, né? Enfim mostrar que os espaços são para muitos públicos, muitas concepções diferentes de arte.³⁴⁴

Embora possa ter sido apenas uma impressão, a própria importância dada à imagem pelo entrevistado ao mencioná-la em sua fala para demonstrar a capacidade da Casa de fazer coexistir vários públicos, já inscreve o componente na relação por vezes conflitante entre atores da exposição e públicos (do meio artístico ou não). O produtor mencionado é bastante vinculado ao meio institucional da arte em Porto Alegre e esteve diretamente ligado ao processo de alugar o espaço da casa que viria a ser a Casa M. A cena nos ajuda a compreender que a ideia de comunidade artística não é *uma*, mas é permeada por atores de interesses e comportamentos diversos³⁴⁵. Por isso, parece-me difícil estabelecer uma definição fixa para a ideia de comunidade artística com relação à Casa M: embora a maior parte dos relatos de convívio na Casa não seja ligada a uma estrutura institucional mais formal, o próprio encerramento da Casa foi pautado pelos diretores da Fundação Bienal. Não seria esse um inegável indício de que esse meio é composto por visões díspares – mesmo que fiquem mais evidentes nas decisões de onde e quando se investe mais? Mesmo que os números de público sejam argumentos para justificar as captações de recursos, há ainda distâncias interessantes operando que, no caso da Casa M contribuíram para colocá-los em evidência.

Ainda assim, não me parece que apenas a presença institucional/empresarial diversa de outro grupo “não-institucional” caracterize essa “comunidade” de modo

³⁴⁴ Ibid.

³⁴⁵ Embora talvez a ideia de “comunidade artística” tenha sido pensada pelo Presidente da 8ª Bienal a partir de um nicho específico, que fica claro quando cita a Bienal B. Entrevista I3. [08 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (30min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

satisfatório. Em relação à dinâmica social estabelecida em atores-redes observada por Bruno Latour, Canclini pergunta sobre o direito do pesquisador social ao construir explicações megaestruturais, se os próprios atores não generalizam um tipo único de comportamento³⁴⁶. Do ponto de vista de uma pesquisa de abordagem histórica, pode ser que a evidenciação de algumas movimentações discursivas ajude a compor uma memória coletiva que não é inteiramente moldada pelas oposições macroestruturais, como venho tentando demonstrar.

Embora possamos identificar algumas características do que significa ser “instituição”, é possível observar que o setor pedagógico da própria Fundação Bienal parece ter também condicionado os efeitos de aproximação de distâncias dentro da Casa M. A então coordenadora do Projeto Pedagógico relata que a Casa foi mal dimensionada no projeto que a Fundação Bienal enviou ao Ministério para captar recursos, o que possibilitou uma entrada substancial do educativo na vida do componente:

Ela [a Casa] não tinha dinheiro para a programação, teve um ruído ali de compreensão e acho que compreenderam que a Casa M era um lugar de exposição, ou seja, era só reformar, alugar e deu – quando, na verdade, era lugar de programação, de convivência. Então, ela precisava ter uma verba mensal pra tornar isso possível. [...] Aí eu me lembro dessa reunião [que dizem] “e tem isso e a gente não vai ter dinheiro”. Eu fiz assim: “não tem problema, a gente vai pegar toda a verba do educativo e vai levar toda a programação (ou quase toda) pra Casa M, e a gente vai participar ativamente de todas as ações do projeto curatorial, oficinas do Dittborn no interior, Cadernos de Viagem com a produção, com partes da produção e com oficinas e no trabalho com os artistas e com as redes. E a Casa M, os cursos de professores vão acontecer ali e vão ser pequenos, vão ser encontros, conversas”³⁴⁷.

Para além da integração entre curadoria geral e pedagógica, parece que foi o mau dimensionamento financeiro que possibilitou que o atravessamento educativo – não somente na programação da Casa, mas também em algumas atividades de artistas do interior, através do envolvimento de produtoras do Projeto Pedagógico, como apontado anteriormente. Não haveria aqui apenas a presença da curadoria pedagógica na concepção dos conceitos da 8ª Bienal, mas também a presença institucional na gestão da Casa – mas esse institucional diz respeito ao Projeto Pedagógico. Parece ter sido pela ordem de viabilidade financeira que esse cruzamento se deu de forma mais efetiva e que

³⁴⁶ CANCLINI, Nestor García. *A sociedade sem relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. p. 48.

³⁴⁷ HOFF, Mônica. Entrevista Mônica Hoff. [14 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (2h 03min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

pode também ter provocado o estabelecimento da dinâmica coletiva com que foi gerenciada a Casa, como discutido no capítulo anterior. O que busco evidenciar aqui é que a própria instituição através do setor pedagógico criou condições para o envolvimento de membros da comunidade artística ou da comunidade de professores, por exemplo. Como pode acontecer em outras instituições, em seus meandros podem existir forças operantes que nem sempre são concordantes, o que indica uma separação menos rígida entre “dureza” institucional e práticas curatoriais e artísticas mais “abertas”. Parece que foi assim que o cotidiano na Casa M tornou-se capaz de criar aproximações inusitadas, como a mediação de um grupo de empresários patrocinadores da Bienal na Casa ao mesmo tempo em que uma moradora de rua entrava para desenhar junto de seu rato de estimação³⁴⁸: “não eram fáceis as articulações [...]”³⁴⁹, como observa uma mediadora da Casa M.

Entre a inclusão de pessoas da comunidade artística e a abertura da Casa a diversos públicos, parece que o sentido de comunidade fica um pouco mais confuso, além de se mostrar um desafio metodológico para análises históricas sobre os efeitos produzidos pela Casa: os propositores de ações são também uma parcela da comunidade a ser atingida. Nessa confusão parece residir um sintomático sentido de público(s) em apostas curatoriais, como a Casa M, que buscam *formar* uma comunidade dentro de uma *estratégia de ativação* curatorial.

Em primeira análise parece que a *ativação* configura-se como uma palavra ligada a uma visão de públicos que eles estão “desativados”. No entanto, a oposição ativado/desativado pode ser aproximada a uma visão sobre a qual escreve Rancière: de que haveria entre o espectador e o acontecimento artístico³⁵⁰ um abismo a ser transposto que separa a *atividade* da *passividade*³⁵¹:

O que permite declarar inativo o espectador que está sentado em seu lugar, senão a oposição radical, previamente suposta, entre ativo e passivo? [...] Essas oposições – olhar/saber, aparência/realidade, atividade/passividade – são coisas bem diferentes das oposições lógicas entre termos bem definidos. Elas definem propriamente uma divisão do sensível, uma distribuição

³⁴⁸ ZGIET, Michele. Entrevista Michele Zgiet. [13 maio 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (48min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

³⁴⁹ Ibid.

³⁵⁰ No texto, Jacques Rancière fala especialmente a respeito da performance no teatro e no processo de aprendizagem. Observando proximidades com algumas formas de arte contemporânea, tomo a liberdade de aproximar tal ideia de espectador também do presente contexto.

³⁵¹ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 16.

apriorística das posições e das capacidades e incapacidades vinculadas a essas posições.³⁵²

Embora essa separação pareça ter exercido influência sobre alguns enunciados curatoriais, as ações decididas de modo mais ou menos coletivo e a própria admissão de que alguns projetos direcionados a formar uma comunidade não foram efetivos, parecem conduzir a pensar que a Casa não foi uma ativação que evidenciou oposições, mas parece ter colocado em evidência e reunido algumas forças e pensamentos artísticos que *já* existiam – e talvez resida aí sua potência.

O relato de uma mediadora oferece uma imagem de algo que aconteceu na Casa, mas que já existia e articulou-se no sentido da apropriação do espaço. Trata-se de uma performance desenvolvida por uma mediadora da Casa M. A performer apresenta-se como *Grã-Duquesa das Ilhas Gaudilhas*, país fundado em 2010, e inicia uma conversa sobre esse território³⁵³. Ao saber que a 8ª Bienal trataria de geopolítica, decidiu “entrar então com as Ilhas Gaudilhas na Bienal”³⁵⁴ sem que fosse preciso um convite curatorial para tal. Desde a abertura da Casa M (três meses antes da performer vir a ser contratada como mediadora), houve a inserção da performance no componente. Em seu relato, ela narra que durante a abertura sentou-se sobre a areia rosada existente no pátio da Casa M, trabalho do artista convidado pela Bienal Fernando Limberger, enquanto as pessoas passavam. Quando perguntada se era a artista responsável pela areia, ela respondeu: “sim, sou artista’ [risos] e a pessoa ‘ah, que legal esse chão rosa’ e eu disse ‘Tang! Tang de morango. Toneladas de Tang de morango, foi muito difícil conseguir’”³⁵⁵. À parte as brincadeiras com a marca de suco em pó, parece haver aqui uma apropriação do espaço, da obra, que não dependia da Casa para existir, mas que, através da Casa, evidencia diferentes modos de *estar* em uma Bienal.

³⁵² Ibid. p. 16-17.

³⁵³ ZGIET, Michele. Entrevista Michele Zgiet. [13 maio 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (48min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

³⁵³ Ibid.

³⁵⁴ Ibid.

³⁵⁵ Ibid.



Figura 10: Registro de performance da Grã-Duquesa das Ilhas Gaudilhas. Michele Zgiet, 2011. Foto: Arquivo pessoal de Michele Zgiet.

A performance foi feita outras vezes em que ela ia trabalhar como mediadora vestida de Grã-Duquesa. Fora da programação da Casa M e do grupo de artistas selecionados pela curadoria, pareceu à mediadora pertinente ocupar esse espaço e produzir discursos dentro de um dos componentes da 8ª Bienal que eram pertinentes a ela, muito embora tivessem relação com a proposição curatorial em alguns pontos. O que é interessante nessa conduta é que, ao contrário de algumas práticas de mediadores, a ação proposta não parte do discurso que paira *sobre* a exposição, mas produz outras relações que dizem respeito também às especificidades próprias de sua performance:

[...] tem a ver com minhas pesquisas feministas de: como as pessoas se comportam diferente quando estão diante de alguém que tem certeza do valor que tem e uma mulher que diz "esse território é meu, sou uma Grã-duquesa" e imediatamente as pessoas começam a te tratar com reverência, entrando na brincadeira, mas que é uma coisa que pra mim deveria ser o cotidiano, porque eu não estou fazendo um personagem da Grã-duquesa, a Grã-duquesa sou eu, sem limite e sem medo. E foi exatamente assim que eu ocupei a Casa M, com isso de "este território é meu", "estou aqui", "disseram que eu podia então eu estou".³⁵⁶

³⁵⁶ Ibid.

O efeito da Casa na comunidade talvez apareça aqui de um modo invertido: o novo território apresentou-se como possibilidade para que algo já existente se justapusesse e criasse um desdobramento que funcionava dentro de um ambiente institucional sem ser por ele convidado – ao menos não formalmente.

Na fala da mesma mediadora é possível observar outro efeito produzido pela Casa M na comunidade. Ela relata que o espaço da Casa envolvia o livre acesso de meninos de rua que entravam para desenhar. Tal experiência foi a base de um projeto desenvolvido pela mediadora junto de outros artistas intitulado “Casa Grande”, que consistia também em uma casa localizada no Vila Flores em Porto Alegre, aberta entre 2014 e 2015 e financiada através de lei de incentivo³⁵⁷. Ao mesmo tempo em que a Casa M produziu efeitos sobre a concepção desse novo projeto, a mediadora observa que ele também nasceu da observação de que o grupo proponente de Casa Grande era de artistas afrodescendentes, que atuavam na 8ª Bienal, mas não como artistas “convidados”. Talvez para além de previsões dos alcances de debates que a Casa M poderia gerar, produziu efeitos sobre esse grupo de artistas tanto o formato aberto do espaço quanto a inserção da 8ª Bienal em uma dinâmica institucional na qual se repete a pouca inserção de artistas ou curadores negros, como em muitos outros ambientes da arte. Esse projeto possui suas especificidades das quais não darei conta aqui, mas sinalizam novamente a potência de algumas dessas ações da 8ª Bienal no momento em que os atores envolvidos apropriam-se de ideias e espaços e fazem uso de modo descolado da conduta da Fundação Bienal.

Não é possível ignorar, no entanto, que a vida dentro da Casa M também produziu outros efeitos – talvez não no sentido da formação concreta de uma nova casa, mas em zonas um pouco menos tangíveis das comunidades. Aparece nas entrevistas de uma artista e uma mediadora o estímulo a relacionar-se com a própria Rua Fernando Machado e a redondeza.

O programa *Vitrine* consistia na ocupação de uma parte da Casa que conectava a calçada a parte interna da casa. Durante o mês de setembro de 2011, recebeu um trabalho que foi conduzido pela ação da artista Helene Sacco – que é também membro da comunidade artística local, como outros desse programa. Mesmo que não seja possível dimensionar a partir dos moradores da Rua Fernando Machado (vizinhos da

³⁵⁷ Projeto Casa Grande. Disponível em: <<https://vimeo.com/artecasagrande>> . Acesso em 20 set. 2016.

Casa), os efeitos de suas ações, foi a tentativa de aproximar a Rua da Casa M que moveu a prática da artista:

Foi então que eu criei a mala-escrivaninha, que tinha que ter, pra mim, uma ação – eu imaginava exatamente como uma ação. [...] eu pensei que só pelo fato de montar e desmontar, de estar dentro e estar fora, de conversar com as pessoas na rua, de desenhar as casas e colocar o desenho por baixo da porta, de anotar as várias versões daquela lenda do açougueiro, que isso tudo já traria essa ideia de inventário do lugar – e traria a rua pra dentro da Casa, que as pessoas se sentiriam representadas.³⁵⁸

Ao desenvolver tais ações na Casa M e em seu entorno, a artista narra que alguns encontros inusitados foram possibilitados, como um morador da Rua que era também tenor e, certa vez, cantou várias canções em frente à Casa. Nas imagens abaixo (Figuras 11 e 12) é possível observar a artista em ação com a mala-escrivaninha na Escadaria em frente à Casa, a partir da qual realizava desenhos de casas, estabelecimentos (como a Padaria “Quero Pão”, Figura 12) e entrava em contato com moradores e transeuntes. Não faltam narrações de pequenos momentos que nos colocam diante das potencialidades de contato entre mundos que pessoas que ocuparam a Casa produziram de forma mais ou menos independente dos condicionamentos institucionais.



Figura 11: Helene Sacco. *Gabinete Poético Urbano*, 2011. Arquivo pessoal de Helene Sacco.



Figura 12: Helene Sacco. *Gabinete Poético Urbano*, 2011. Arquivo pessoal de Helene Sacco.

Na fala da mediadora Paula Luersen é também possível observar a movimentação da equipe de mediadores em direção ao entorno da Casa. A mediadora menciona a tentativa de mapeamento da vizinhança por parte de alguns mediadores, que conversavam com comerciantes e moradores para conhecer e saber se os vizinhos

³⁵⁸ SACCO, Helene. Entrevista Helene Sacco. [23 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (41min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

teriam algo a ensinar na Casa³⁵⁹. Na imagem que segue é possível observar um documento no qual os mediadores organizavam tal mapeamento:

Rua: FERNANDO MACHADO

Nº	Estabelecimento	Nome	Atividade	Anotações
	PA PÁRIA QUERO PÃO		SIM	A padaria funciona há 15 anos mas sua e abriu até os antigos vizinhos que se mudaram de lá. A padaria era vizinhança. A filha da proprietária mora desde os 6 anos aqui.
493	ASSISTÊNCIA TÉCNICA	SANDY	NÃO	Há 20 anos na rua. Ela falou muito sobre as histórias da rua, que ela mudou de nome pela passagem de vizinhança e que continuam acontecendo fatos marcantes.
501	HELP (Informática)		NÃO	Vizinho que encontrou um cheque perdido na rua da casa e veio devolver. Disse que se interessava muito pelas questões da cidade, mas não tanto por visitar a rua. Gosta de arte socialmente engajada.
464	CASA TERRA	CACÁ e FERNANDO	SIM! (escadaria)	Organização ambientalista. Eles trabalham com construção cultural, arte comunitária. Por puseram trabalhar na escadaria e fazer a rua em algum dia que seja representativa (do anos estatuto da cidade). Sugeriram vários nomes.
532	MIMO BAR	MIMO ANTÔNIO		Acompanha a história da rua e tem sua rua há 23 anos. Disse que a vizinhança na casa sempre foi ruim e que melhorou com a brigada. Visitou a casa para um ciclo de agulhas portuguesas e disse conhecer vizinhança.

Figura 13: Registro de visita a vizinhos da Casa M. Paula Luersen, 2011. Arquivo pessoal de Paula Cristina Luersen.

No documento, é possível observar que, além de apontar se haveria possibilidade de realizar “atividade”, existem anotações de natureza diversa, que apresentam interesses, características e alguns nomes próprios. Seja porque o sujeito encontrou um cheque na rua e tentou devolver na Casa M ou porque os mediadores intencionavam saber há quantos anos os moradores/comerciantes viviam e o que faziam por lá (Figura 13), o documento nos coloca em contato com algumas formas de conexão entre a Casa e seu entorno. Tal conexão pode oferecer, a longo prazo, uma percepção histórica mais orgânica e micropolítica da Rua em questão, ligada a interesses momentâneos e encontros cotidianos – percepção esta que surge a partir de um contexto artístico específico: a Casa M. Importante mencionar que a investida em direção ao entorno da

³⁵⁹ LUERSEN, Paula Cristina. Entrevista Paula Cristina Luersen. [11 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 12min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação

Casa foi, segundo Luersen, solicitada por José Roca, provavelmente movido por suas próprias questões curatoriais.

Outra circunstância em que se observa a relação entre a Casa e seu entorno aparece na fala de José Guilherme Marcon, também mediador da Casa. O mediador narra a visita de algumas escolas da redondeza que foram procuradas para que visitassem a Casa M. Embora tenha sido solicitada pela curadoria a ação dos mediadores em direção à vizinhança, nesse caso, são as profissões do próprio mediador que marcam de modo determinante a natureza das mediações, como aparece nos seguintes trechos em que são narradas duas mediações, a produção de pães e uma caça ao tesouro:

Aí a gente foi nessa escola infantil, era uma escola bem pequena. Olha o que eu ofereci: eu faço pães, pão integral e tal. Eu ofereci uma oficina de pão – essa foi a mediação que a gente fez com eles na Casa. [...] eu me vesti de um personagem que eu fazia na época [...] o Jean Felipe, um padeiro todo de branco, touca de mestre cuca, botava um bigodinho [...]. A gente pegou a mesa, tirou as pernas e deixou só o tampo no chão e as crianças iam ali, amassavam o pão. [Eu] fazia o personagem todo, mostrava os ingredientes, dava um pedaço pra cada um, eles amassavam, botamos no forno e fizemos o pão deles.

[...] Essa do pijama quando eles faziam a caça aos tesouros, encontravam personagens “mucho doidos”. Eu tava vestido de pirata, um pirata bem fajuto. Uma camiseta minha mesmo, que era vermelha, coloquei um tapa olho. Aí o Gaston [Gaston Kremer], tu deve conhecer, se vestiu de papagaio. Ele fez uma fantasia de papagaio tão boa. Ele era o papagaio do pirata. Mas como ele era maior, eu subia no ombro dele. Daí era o pirata do papagaio [risos].³⁶⁰

A formação como padeiro e ator proporcionou a elaboração de mediações que envolvessem figurinos, atuação, criação de personagens. Nesse caso é possível observar a execução de práticas autorais dos mediadores no contexto da Casa. Não necessariamente o Curso de Formação de Mediadores condicionou que tais ações fossem realizadas. Do mesmo modo, não foi citado pelo mediador que tais práticas fossem solicitadas pelo Conselho da Casa M, curadoria ou Projeto Pedagógico. É provável que tais ações tenham sido pensadas de modo conjunto com Carla Borba, supervisora dos mediadores da Casa, mas a fala do mediador associa tais práticas a uma prática mais autônoma e de natureza menos verticalizada do que se poderia esperar de uma estrutura institucional, como não deixava de ser a Casa.

³⁶⁰ MARCON, José Guilherme Benetti. Entrevista José Guilherme Benetti Marcon. [29 jan. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (46min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.



Figura 14: Registro de mediação. 2011. Arquivo pessoal de José Guilherme Benetti Marcon.
 Figura 15: Registro de mediação. 2011. Arquivo pessoal de José Guilherme Benetti Marcon.

Mesmo que tenha havido diversas ações em direção ao entorno da Casa como até aqui demonstrado, Paula Luersen, mediadora da Casa M, observa que a ela é um tanto “forçada” a afirmação de que o componente teria criado uma *comunidade*, a não ser que tenha se formado uma comunidade entre os mediadores que conviviam diariamente – o que, aliás, foi mencionado por outros entrevistados da equipe pedagógica. Ela observa que em alguns eventos percebia “rostos conhecidos”, mas que mais comum era a presença do público não especializado no dia a dia em que via atravessamentos casuais, ou a utilização da Casa por um grupo que já se conhecia³⁶¹. Tal afirmação parece encontrar eco na observação de Roca sobre a necessidade do tempo para que uma comunidade seja formada. O que aparecem são muitas narrações em que há pontos de encontro inusitados, conversas espontâneas que poderiam ser cenas cotidianas comuns e que possuem pouca ou nenhuma importância para o sistema da arte, mas provocam abalos nas autorias isoladas de projetos que só se edificam de determinados modos por meio de diversas atuações.

Antes que a Casa M encerrasse suas ações, houve um movimento “Fica Casa M”, criado por mediadores e pessoas do projeto pedagógico. A então coordenadora do projeto pedagógico narra em entrevista que apresentou à Fundação Bienal um projeto

³⁶¹ LUERSEN, Paula Cristina. Entrevista Paula Cristina Luersen. [11 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 12min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

para manutenção da Casa como espaço de trabalho da instituição, local de arquivo e do próprio Projeto Pedagógico³⁶². Embora apoiado pela curadoria, a instituição não continuou o projeto e em dezembro de 2011 a Casa encerrou suas ações. Embora o Presidente da 8ª Bienal tenha mencionado em entrevista que foi um projeto barato, vários entrevistados mencionaram e concordaram com as impossibilidades da Fundação de manter o espaço. Se a Casa foi uma das principais ações dessa curadoria para que o modelo bienal fosse tensionado, penso que sua não continuidade coloca em evidência a sintomática ausência de conexão entre edições das bienais e de um próprio projeto institucional.

Especialmente os depoimentos de mediadores da Casa M³⁶³ levam a confirmar que a organização cotidiana da Casa parecia mais relacionada a algumas decisões individuais e de alguns grupos organizados. Não parecia haver um controle total ou a consciência das ações por parte dos gestores nas decisões sobre as atividades, performances, mediações e outras ações da Casa. No caso das mediações em espaços expositivos mais formais é possível que essa dinâmica fosse um pouco mais controlável, dado o grande número de públicos e também pelas formatações dos espaços serem mais convencionais. O próprio ímpeto de tentar manter o espaço por parte dos atores que lá estavam sinaliza a importância e a apropriação desses atores pela Casa. Ainda que a instituição não pareça ter tido total controle sobre as ações dos atores, não se pode perder de vista que a memória desse espaço pode vir a suavizar as relações econômicas/institucionais que permeiam a Bienal do Mercosul, assim como suas distâncias e tensões com comunidades artísticas da cidade.

Ao adentrar em algumas de suas várias facetas foi possível perceber que seria pertinente uma pesquisa apenas sobre esse processo e seus efeitos, especialmente dedicada a observar o modo como os artistas e demais participantes locais³⁶⁴ envolveram-se com ela. Os efeitos produzidos em comunidades apareceram aqui menos efetivos no sentido de *formar* uma comunidade ou de produzir impactos expressivos em uma “grande comunidade”. Seja com relação às ações da Bienal através da Casa M ou

³⁶² HOFF, Mônica. Entrevista Mônica Hoff. [14 mar. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (2h 03min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

³⁶³ Observável nas entrevistas com os mediadores José Guilherme Benetti Marcon, Michele Zgiet e Paula Cristina Luersen.

³⁶⁴ Refiro-me aqui especialmente aos *Duetos* e *Combos*, programas articulados pelo Conselho da Casa M e pelo grupo de produtoras que acompanhava as ações da Casa (comentados no segundo capítulo do presente trabalho). Nas entrevistas com Gabriela Saenger Silva, Fernanda Albuquerque e Mônica Hoff essa questão é discutida.

no interior do Estado, a potência dessas ações parece residir menos nelas mesmas e mais nos efeitos autônomos que provocam. De todo modo, através de várias falas, é possível pensar que a instituição conquistou uma legitimação mais intensa por levar artistas ao interior ou por criar um espaço que dava a seus atores certa autonomia de atuação, mesmo que ela talvez não tenha conseguido aproveitar esse movimento a seu favor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A 8ª Bienal apresenta potencialidades para estudos a partir de discursos presentes em documentos e entrevistas, seja porque se tratou de um evento efêmero ou em função de suas tentativas de aproximação com comunidades. Em ambos os casos, o discurso apresenta-se como vestígio e como possibilidade de acesso a memórias dos atores que continuam exercendo forças políticas na duração do tempo – não estando, portanto, depositado de forma isolada nos corpos dos atores ou nos acervos documentais.

Pude observar que a esteira dos discursos não é *aberta* somente nas ocasiões em que as práticas curatoriais ou institucionais intencionaram que assim o fosse. Nos aspectos expositivos mais tradicionais também residem negociações atravessadas que apresentam variações dos usos do discurso curatorial, as quais puderam ser observadas por meio de micro-histórias inseridas dentro da trama discursiva da 8ª Bienal: (a) as estratégias expográficas da curadoria que interferem no modo com que habitantes da cidade se relacionam com espaços inacessíveis em outros momentos, como o Cais do Porto; (b) a espetacularização do evento e sua intensa visitação afeta o modo de apresentação de obras e abordagens dos mediadores junto ao público; (c) os processos de negociação entre artistas e produção (especialmente em situações de trabalhos criados especificamente para a 8ª Bienal), ao menos em dois casos citados, determinaram o trabalho³⁶⁵ ou sua forma de apresentação³⁶⁶; (d) a presença da Bienal em outros espaços expositivos da cidade (com suas próprias especificidades) causa efeitos nos processos de mediação; (e) a demanda de produzir um trabalho a ser apresentado de forma convencional em uma exposição e que deveria surgir de uma viagem e/ou da relação com uma comunidade em um tempo curto.

Os conflitos e dissensos presentes nas circunstâncias mencionadas evidenciam algo questionado na introdução do presente trabalho: o estudo e o confronto dos discursos mostram-se como férteis possibilidades para a avaliação de processos curatoriais em exposições, cujos efeitos não se limitam ao tempo específico em que a exposição ocorre. Tal colaboração na avaliação se dá especialmente porque assim é

³⁶⁵ CAMARGO, Marina. Entrevista Marina Camargo. [20 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (44min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

³⁶⁶ VITOR CESAR. Entrevista Vitor Cesar. [25 abr. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 30min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

possível observar as distâncias e proximidades entre o que se desejou e o que se produziu na perspectiva de alguns dos atores envolvidos. Vejamos algumas delas:

- O ímpeto de questionar o modelo bienal pela proposta curatorial da 8ª Bienal parece ter se diluído de duas formas: na formatação expositiva convencional, que confirma a expectativa gerada pelo sistema da arte e pela comunidade que espera um *grande evento*, com nomes de artistas legitimados por instituições de peso no cenário nacional e internacional; por não ter sido visto como uma possibilidade de política institucional a ser explorada pela Fundação Bienal, ao menos no que tange à manutenção da Casa M – ainda que tenha havido uma movimentação de mediadores e pessoas vinculadas à própria instituição (do Projeto Pedagógico) para que esse se tornasse um espaço permanente da Fundação Bienal, seu Núcleo de Documentação e Pesquisa e o Projeto Pedagógico.

Ao mesmo tempo, é possível observar que o tensionamento desse modelo foi efetivo na medida em que lançou uma possibilidade concreta de configuração expositiva (a Casa M) a ser constituída de modo diário e processual com base nas ações dos próprios atores locais que a habitavam. Por uma parte, tal configuração foi desdobrada a partir organização autônoma de alguns artistas/mediadores que criaram posteriormente seu próprio espaço (a Casa Grande); por outra, produziu um espaço de formação constantemente lembrado pelos entrevistados ainda em 2016, criando, assim, um debate em torno da possibilidade do que pode ocasionar uma bienal para além de sua dinâmica expositiva convencional.

- Os projetos da 8ª Bienal em direção a comunidades investigados na presente pesquisa (especialmente no interior do estado) permaneceram nos momentos em que foram assumidos pelos atores como uma possibilidade de ação autônoma, como se configurou no caso do Coro de Queixas. Nos demais casos, é possível observar que os trânsitos propostos por Cadernos de Viagem ou Continentes foram ações descontinuadas em relação àquelas comunidades especificamente e, em um dos casos (o NAVI), foi possível verificar o descontentamento com relação à avaliação do processo por parte da curadoria. Ainda assim, é possível pensar que, dentro de uma perspectiva institucional, essas ações podem ser consideradas como *parte* das redes de relação que vinham sendo estabelecidas por meio do Projeto Pedagógico de forma independente da ação curatorial da 8ª Bienal.

Ao menos em parte, é possível confirmar a hipótese de que a permanência das ações da 8ª Bienal nessas comunidades se configurasse de diferentes formas, de acordo com o componente curatorial e da voz que fala: alguns dos participantes (especialmente aqueles com relativa inserção no meio artístico local) não apontam a necessidade de continuidade de ações; outros, no entanto, apontam para o desejo de novas conexões com a Bienal.

- Embora seja verificável que o catálogo da exposição reafirme uma organização pautada na lógica da evidenciação de autorias (especialmente do artista e do curador), no contexto das vozes dos atores presentes nas entrevistas e arquivos (especialmente os do Projeto Pedagógico) observam-se marcas da 8ª Bienal menos ligadas à enunciação de um discurso uniforme sobre as exposições. Tais marcas apresentam-se sob as formas de articulação de estratégias próprias de ação dos atores, com base em escolhas pautadas em práticas anteriores à própria Bienal (como no caso das Grã-Duquesa das Ilhas Gaudilhas); nas formações pessoais e lugares de origem (no caso dos mediadores oriundos ou não do meio artístico e os de fora de Porto Alegre); na formação continuada que o cotidiano da exposição oferece aos atores e que também molda os discursos. A experiência coletiva de trabalho evidenciada por alguns atores locais também se apresenta como uma evidente marca dessa edição, que lança a possibilidade de que as organizações hierárquicas encabeçadas por grandes nomes internacionais possam ser repensadas com base nas perspectivas dos lugares em que se inserem tais eventos.

- Supus, ainda no primeiro capítulo do presente trabalho, que seria possível que a Bienal do Mercosul fosse capaz de gerar um deslocamento do discutido *modelo bienal* por meio de sua dimensão pedagógica enaltecida. Ao menos em parte, é possível confirmar tal perspectiva através de três formas em especial: (a) na continuidade de suas ações por meio das redes de relações estabelecidas nos programas de formação de educadores e que, no caso da 8ª Bienal, foram também exploradas por componentes curatoriais como Cadernos de Viagens; (b) por meio da formação de uma comunidade de mediadores que, em alguns casos, continua atuando em edições seguintes – ainda que as possibilidades de trabalho como mediador fora da Bienal sejam pequenas; e (c) através do aspecto documental e dos processos de avaliação que geraram a possibilidade de modificações das práticas em ações futuras – o que fugiria do aspecto sazonal característico de tal modelo e permitiria uma atuação minimamente mais continuada.

- É perceptível que a avaliação dos diversos atores participantes estabelece diferenciações entre o que é instituição, Projeto Pedagógico e curadoria. Embora pareça ter havido um esforço institucional para que a 8ª Bienal se aproximasse da comunidade artística local, tal perspectiva não foi reconhecida como uma ação do Conselho gestor ou daquela Diretoria. Ainda que não se possa dizer que a posição social desses atores tenha sido elevada frente à comunidade artística em função da 8ª Bienal, é possível que tenha havido a manutenção de suas posições naquele contexto, já que a partir dessa edição não foram evidenciados conflitos públicos entre esses atores e demais equipes da 8ª Bienal. Além disso, essa foi uma edição com números expressivos de visitação – o que, aos olhos de patrocinadores, é algo que caracteriza o sucesso e gera maiores possibilidades de financiamento em edições seguintes.

Sobre a observação das condições em que os discursos foram produzidos, os lugares de onde partiram e suas possíveis configurações, ao se observar especificamente algumas das estratégias de documentação da Bienal do Mercosul, foi possível perceber que os discursos que lá operam relativos à 8ª Bienal estão submetidos a políticas institucionais em desacordo. Se o Núcleo de Documentação, como setor permanente, orientava os atores do processo a enviarem *tudo* para o NDP, o setor financeiro não somente possuía seu próprio arquivo independente, como reconhecia incapacidade financeira da Fundação para gerir um lugar de memória institucional. Ao mesmo tempo, o Projeto Pedagógico (enquanto setor permanente e como componente curatorial atrelado às edições) desempenhou uma função essencial para a produção de alguns de seus arquivos que possibilitaram a observação de uma variação maior de discursos. O processo de avaliação documentado pelo Instituto MESA possibilitou a observação de desacordos e de autocríticas.

É importante reafirmar que alguns documentos (anexos do Relatório Geral do Projeto Pedagógico ou as fichas dos artistas da 8ª Bienal que contêm fotografias, projetos, negociações coletadas pela equipe de produção) não puderam ser acessados em razão do NDP estar fechado para consulta. Fica para futuras pesquisas a observação e inserção de tais documentos na trama discursiva, caso o NDP seja reaberto. Da mesma maneira, os anexos do Relatório Geral do Projeto Pedagógico (que se conectam a uma rede de documentos produzidos por várias vozes) não puderam ser acessados. Fica também em aberto a possibilidade de análise dos cadernos coletivos em que os mediadores realizavam anotações a respeito de suas rotinas nos espaços expositivos, já que as especificidades desses documentos transcenderam os limites da presente

pesquisa. Pode-se também pensar que este trabalho pode ampliar seus alcances se observado em uma relação mais aprofundada com outras edições da Bienal do Mercosul, assim como com outras bienais ou grandes exposições.

Michael Pollak, embora refira-se a um “passado longínquo”, observa que o acesso ao passado pode se tornar “promessa de futuro e, às vezes, desafio lançado à ordem estabelecida”³⁶⁷. Mesmo que a 8ª Bienal tenha ocorrido há apenas cinco anos, as mudanças pelas quais passou o cenário político do país e a própria Fundação Bienal revelam uma distância considerável entre aquele momento e o presente. Desse ponto de vista, as marcas da 8ª Bienal ajudam a compreender instâncias expositivas menos ligadas à relação *curadoria-obra-nome de artista* e podem evidenciar a importância da Fundação Bienal pensar-se enquanto projeto contínuo³⁶⁸ que esteja ligado a seus objetivos e razões de existência.

A *ordem estabelecida* mencionada por Pollak parece que já se encontra desafiada pela ampliação de sentido de um espaço de arte, pela aproximação ainda mais intensa que a Casa M possibilitou entre arte e educação e pelas discordâncias entre mediadores e instituição já existentes na 8ª Bienal³⁶⁹ e que na 9ª Bienal se intensificaram³⁷⁰. No atual contexto em que crescem as formas de repressão dos discursos através de manipulações explícitas de circunstâncias políticas na grande imprensa e violência policial direcionadas a movimentos sociais, não parece mais possível que a Bienal do Mercosul retorne ao foco das grandes exposições de modo descontinuado e distanciado das circunstâncias e necessidades políticas que afetam também o meio artístico local. Parece que, mesmo que o questionamento do *modelo bienal* proposto pela equipe curatorial da 8ª edição não deixe de reafirmar a “grande exposição”³⁷¹ e que suas proposições não tenham permanecido enquanto espaço físico, os incômodos gerados pela descontinuidade das ações podem ganhar mais força – seja porque fizeram parte dos debates da 8ª Bienal ou porque tratava-se de um discurso que

³⁶⁷ Ibid.

³⁶⁸ SEVERO, André. Entrevista André Severo. [16 fev. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 8min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

³⁶⁹ Refiro-me aqui à estrutura das equipes questionada pelos Mediadores Nômades. Ao mesmo tempo, refiro-me à crítica elaborada pelo mediador Danilo Cesar Melo à escolha de mediadores “mais bonitinhos [...]fazerem mediações vips com os políticos ou o pessoal da televisão”. MELO, Danilo Cesar Silva. Entrevista Danilo Cesar Silva Melo. [27 jan. 2016]. Entrevistadora: Helena dos Santos Moschoutis. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (1h 11min). A entrevista na íntegra encontra-se no Apêndice C desta dissertação.

³⁷⁰ Sobre isso, ver a *Declaração* do Coletivo Autônomo de Mediadorxs no blog <coletivoam.wordpress.com> de 2013. Acesso em: 20 set. 2016.

³⁷¹ Através do componente Geopoéticas.

já circulava através das distâncias entre a Fundação Bienal e comunidade de artistas local.

A presente pesquisa buscou demonstrar que a ideia de “instituição” é permeada por uma porosidade, assim como os componentes curatoriais da 8ª Bienal. As circunstâncias expositivas ocorreram a partir das possibilidades de cada circunstância, cada equipe e cada ator que precisou tomar decisões que geram soluções e problemas expositivos, distâncias e aproximações institucionais, acordos e desacordos estabelecidos. O que parece mais latente é que os dissensos mostram-se interessantes para se observar o acontecimento artístico a um modo crítico e não bipolarizado. Talvez seja possível visualizar, justamente nesses dissensos, a potência maior da Bienal: os momentos em que a instituição é criticada ou quando ela gera desdobramentos para além de si mesma, carregados de potência política e permeados pelo momento histórico em que se vive. O apaziguamento do dissenso que as campanhas publicitárias tentam evocar transformam (ou tentam transformar) o relevo acidentado dos discursos em uma terra aplainada e concordante.

Para além das estratégias curatoriais para repensar bienais, se a memória nunca se apaga totalmente porque diz respeito à espessura do tempo vivido, da duração³⁷², sua existência está ainda nos corpos, criando constantemente novos problemas: a memória da 8ª Bienal ajuda-nos a compreender a história da Bienal do Mercosul de modo mais a perguntar do que responder: o que se deseja e o que se pode alcançar politicamente quando se produz uma bienal?

³⁷² FERRAZ, Maria Cristina Franco. Corpo, Cérebro e Memória na Era da tecla *Save* - Brilho eterno de uma mente sem lembranças. In: *Educação & Realidade*. Porto Alegre. - V.33 (1), Jan.-Jun, 2008. p. 181-192. p. 187.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. In: *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- BARBOSA, Ana Mae; COUTINHO, Rejane Galvão (orgs). *Arte/educação como mediação cultural e social*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade o pintor da vida moderna*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- _____. *Contemporary Art and the Museum in the Global Age*. 2006. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/en/journal/articles/contemporary-art-and-the-museum-in-the-global-age-1>>. Acesso em 24 de set. de 2015.
- The Global Arte as Contemporary art – Art worlds after 1989*. Ed. by Hans Belting, Andrea Buddensieg, Peter Weibel. - Cambridge, MA: MIT Press, 2013.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. *Revista Concinnitas: arte, cultura, pensamento* / Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, v. 1, nº 12, ano 9, julho, p. 144-155, 2008.
- _____. *Artificial Hells - Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso, 2012.
- BLANCO, Ángela García. *La exposición, un medio de comunicación*. Madrid: Ed Akal, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins: 2009.

CALDAS, Felipe. *O Campo Enquanto Mercado: um estudo sobre o cenário mercadológico de Porto Alegre (1990-2012)*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

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

CARVALHO, Ana Maria Albani. A exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade* / Universidade de Brasília, Brasília, v. I, n.º. 2, julho/dez, p. 47-58, 2012.

_____. Anos noventa: comentários sobre o circuito e a produção artística em Porto Alegre no final do milênio. In: GOMES, Paulo. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lathu Sensu, 2007.

_____. História da Arte em uma perspectiva institucional: exposições e visibilidade. In: XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012, Brasília. *Anais do XXXII Colóquio CBHA - Direções e Sentidos da História da Arte*. Campinas: CBHA, 2012. p. 165-180.

CATÁLOGO da primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul; Porto Alegre: FBAVM, 1997.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

CEPEDA, Fernanda. *De arte e de Empresários (ou de como entra a lógica empresarial na produção cultural)* – um estudo antropológico sobre a 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Ensaio de Geopoética: 8ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011. Catálogo de exposição.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Bergson, hoje: virtualidade, corpo, memória. In: BORBA, Siomara; KOHAN, Walter; LECERF, Eric. (orgs). *Imagens da imanência: escritos em memória de Henri Bergson*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Corpo, Cérebro e Memória na Era da tecla *Save* - Brilho eterno de uma mente sem lembranças. *Educação & Realidade*, Porto Alegre, V.33 (1), Jan.-Jun, p. 181-192, 2008.

FETTER, Bruna Wulff. *Mapas dentro de mapas: Estratégias de articulação entre o local, o regional e o global na Bienal do Mercosul*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008.

FIALHO, Ana Letícia. As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, n°. 3, set/dez, p. 689-713, 2005.

_____. Como construir coleções. *Revista Select*, São Paulo, n° 27, p. 82-85, dez. 2015. Disponível em: <www.select.art.br/edicao/select-no-27>. Acesso em 31/08/2015.

FIDELIS, Gaudêncio. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

FOSTER, Hall. Museus sem fim. *Revista Piauí*, Rio de Janeiro: Editora Alvinegra, n° 105, ano 9, junho, p. 27 e 28, 2015.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

_____. *A ordem do discurso: aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

_____. O que é um autor?. In: *Estética, literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, 2ª ed.

GATTI, Luciano. Experiência e transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. *Revista kriterion*, Belo Horizonte, n° 119, p. 159-178, Jun./2009.

GERMANO, Paulo. *O que prevê o projeto de revitalização do Cais Mauá e quem está contra*. Zero Hora, Porto Alegre, s/ p., 26 set. 2015. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/porto-alegre/noticia/2015/09/o-que-preve-o-projeto-de-revitalizacao-do-cais-maua-e-quem-esta-contra-4856991.html>>. Acesso em: 19 set. 2016.

GINZBURG, Carlo. Sinais – Raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GUASCH, Anna Maria. Os lugares da memória: a arte de arquivar e recordar. *Revista Valise / Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, v. 3. n°. 5, ano 3, julho, p. 237-264, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HELGUERA, Pablo; HOFF, Mônica (orgs.). *Pedagogia no campo expandido*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.

HOFF, Mônica. *A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

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

HONORATO, Cayo. Mediação na arte contemporânea: posições entre sistemas de valores adversos. *Marcelina - Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina*. São Paulo, v. 3, ano 3, p. 52-68, 2009.

_____. *Mediação como [prática documentária]*. 2012. Disponível em: <<http://www.centrocultural.sp.gov.br>>. Acesso em 27 de maio de 2016.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

_____. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. *Políticas de memória no nosso tempo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014.

_____. Usos e abusos da memória: entrevista com Andreas Huyssen. [24 de maio de 2014]. Rio de Janeiro: *Jornal O Globo*. Entrevista concedida a Guilherme Freitas. Disponível em: <oglobo.globo.com>. Acesso em: 05/01/2015.

KNAACK, Bianca. *As Bienais de Artes Visuais do Mercosul: utopias & protagonismos em Porto Alegre 1997 – 2003*. 2008. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da história – novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

LEVI, Giovanni. Un problema de escala. *Relaciones: Revista de El Colegio de Michoacán*, v. 24, n. 95, 2003.

MAGS, André. *Grupo acampa há quase 40 dias para evitar corte de árvores em Porto Alegre*. Zero Hora, Porto Alegre, s/ p., 21 maio 2013. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2013/05/grupo-acampa-ha-quase-40-dias-para-evitar-corte-de-arvores-em-porto-alegre-4144953.html#>>. Acesso em: 19 set. 2016.

MANIFESTO NEOCONCRETO. In: GULLAR, Ferreira. *Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

MARTINS, Mirian Celeste (org). *Mediações: provocações estéticas*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes. Pós-Graduação, 2005.

MESQUITA, IVO. Bienais, bienais, bienais, bienais. *Revista USP*, São Paulo, n.52, p. 72-77, dezembro/fevereiro 2001-2002.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 287-324, p. 289 2008.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina: do Transe ao Transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

MOTTA, Gabriela Kremer. *Entre olhares e leituras: Uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História / Departamento de História*, PUC-SP, n. 10. São Paulo, dez.-1993.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio. A mundanidade da arte. In: *ARS*, São Paulo, ano 10, nº 20, p. 137-146, 2012.

O'NEILL, Paul; WILSON, Mick (orgs.). *Curating and the educational turn*. London: Open Editions; Amsterdam: De Appel, 2010.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, nº3, p. 3-15, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

_____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, Suely. Furor de arquivo. *Arte & Ensaios / Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, ano XVII, nº 19, 2009.

_____. Geopolítica da cafetinagem. São Paulo: Núcleo de Estudos da Subjetividade, 2006. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade>>. Acesso em: 31 ago. 2016.

SPRICIGO, Vinicius Pontes. *Relato de outra modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural*. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Departamento de Biblioteconomia e Documentação/Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2009.

_____. Notas para uma arqueologia das exposições no Brasil. *Illuminuras*, Porto Alegre, v. 15, n. 35, p. 222-236, jan./jul. 2014.

VEIGA-NETO, Alfredo. *Foucault & a educação*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

VERGARA, Luiz Guilherme. Curadoria educativa: Percepção Imaginativa / Consciência do Olhar. In: HELGUERA, Pablo (org.). *Caderno de Mediação*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, p. 57 -60, 2011.

ZIELINSKY, Mônica. A arte e sua mediação na cultura contemporânea. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 10, nº 19, p. 93-101, nov. 1999.

ZIELINSKY, Mônica (Org. e Intrad.) et al. *Fronteiras*. Arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

APÊNDICES

APÊNDICE A – LISTA DE DOCUMENTOS UTILIZADOS

Nome do documento	Tipo	Local onde se encontra
8ª Bienal do Mercosul: Ensaio de Geopoética: catálogo	Catálogo Geral da 8ª Bienal do Mercosul	Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS/ Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul
<i>Clipagem</i> 8ª Bienal do Mercosul	<i>Clipagem</i> Assessoria de imprensa da Fundação Bienal do Mercosul de setembro e outubro de 2011.	Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul
Coleta de Múltiplas Vozes	5 vídeos de Avaliação da 8ª Bienal do Mercosul – coordenados pelo Instituto MESA, 2012. Depoimentos coletados entre maio e novembro de 2011.	Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul
Fotografias 8ª Bienal do Mercosul	Imagens de arquivo pessoal	Arquivo pessoal de: Andressa Argenta, Carolina Sinhorelli, Cláudia Hamerski, Fabrício Sortica, José Benetti Marcon, Lisi Rabello, Luiza Abrantes, Michele Zgiet, Ziza Ferreira.
Fotografias 8ª Bienal do Mercosul	Imagens do <i>website</i> da Fundação Bienal do Mercosul	Disponível em: < www.fundacaobienal.art.br/site/pt/biblioteca-virtual/fototeca >. Acesso em: 12 set. 2016.
Pedagogia no campo expandido	Publicação pedagógica da 8ª Bienal do Mercosul, 2011.	Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul
Periódicos Casa M	7 periódicos mensais com a programação da Casa M. Publicados entre junho e dezembro de 2011.	Obtido através de arquivo pessoal de Fernanda Albuquerque.
Projeto Pedagógico – Relatório Geral	Documento institucional produzido pelo Projeto Pedagógico, 2011.	Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul
Relatório de Responsabilidade Social da 8ª Bienal do Mercosul	Relatório produzido pela Fundação Bienal do Mercosul, 2011.	Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul
Relatório Estatístico – Agendamento de Visitas	Relatório da Equipe de Agendamento de Visitas, 2011.	Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul
Um relatório geopoético: reflexões sobre o campo expandido do projeto pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul	Relatório de Avaliação: Projeto Pedagógico 8ª Bienal do Mercosul – produzido pelo Instituto MESA, 2012.	Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul

APÊNDICE B – RELAÇÃO DE ENTREVISTADOS

Identificação	Atuação	Local/modo	Data da entrevista
Alberto Lastreto	Artista/Geopoéticas	E-mail	08 abr. 2016
Helene Sacco	Artista/Casa M	Pelotas/RS	23 mar. 2016
Khaled Hafez	Artista/Geopoéticas	E-mail	08 abr. 2016
Marcelo Moscheta	Artista/Cadernos de Viagem	Skype	18 abr. 2016
Marcus Galan	Artista/Geopoéticas	Skype	14 abr. 2016
Marina Camargo	Artista/Além Fronteiras	Skype	20 abr. 2016
Oliver Kochta	Artista/Cadernos de Viagem	E-mail	03 maio 2016
Paco Cao	Artista/Geopoéticas	E-mail	26 abr. 2016
Vitor Cesar	Artista/Cidade Não Vista	Skype	25 abr. 2016
Alexia Tala	Curadora	E-mail	31 mar. 2016
Cauê Alves	Curador	São Paulo/SP	18 mar. 2016
Fernanda Albuquerque	Curadora	Porto Alegre/RS	12 mar. 2016
José Roca	Curador	E-mail	11 maio 2016
Pablo Helguera	Curador	E-mail	22 mar. 2016
Leo Felipe	Conselheiro Casa M	Porto Alegre/RS	01 fev. 2016
Neiva Bohns	Conselheira Casa M	Pelotas/RS	07 mar. 2016
Ethiene Nachtigall Decker	Coordenação Operacional Equipe de Mediação	E-mail	28 jun. 2016

Fernanda Ott	Historiadora do Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul	Porto Alegre/RS	11 mar. 2016
I3	Presidente 8ª Bienal do Mercosul	Porto Alegre/RS	08 abr. 2016
Mônica Hoff	Coordenação Geral do Projeto Pedagógico	Skype	14 mar. 2016
Vanessa Fagundes	Historiadora do Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul	Porto Alegre/RS	01 abr. 2016
I6	Coordenador Administrativo-financeira	Porto Alegre/RS	11 mar. 2016
Amália Meneghetti	Mediadora/Eugênio Dittborn	Porto Alegre/RS	30 jan. 2016
Ana Mitchell	Mediadora/Eugênio Dittborn	Porto Alegre/RS	15 fev. 2016
Andrei Moura	Mediador/Cadernos de Viagem	Porto Alegre/RS	01 fev. 2016
Camila Machado	Mediadora/Além Fronteiras	Porto Alegre/RS	16 fev. 2016
Camila Xavier Nunes	Mediadora/Geodésica	Skype	05 abr. 2016
Carolina Sinhorelli	Mediadora/Cidade Não Vista	Porto Alegre/RS	12 mar. 2016
Danillo Cesar	Mediador/Geopoéticas	Porto Alegre/RS	27 jan. 2016
Diana Kolker Carneiro da Cunha	Supervisão Geopoéticas/Formação de Professores	Skype	25 abr. 2016
Gabriela Rodrigues	Mediadora/Geodésica	Viamão/RS	28 jan. 2016
José Guilherme Benetti Marcon	Mediador/Casa M	Porto Alegre/RS	29 jan. 2016
José Rodrigo Chaves	Mediador/Cadernos de Viagem	Porto Alegre/RS	03 fev. 2016
Luiza Abrantes	Mediadora/Além Fronteiras	Porto Alegre/RS	26 jan. 2016
Marcelo Paixão	Mediador/Cidade Não Vista	São Paulo/SP	17 mar. 2016
Michele Zgiet	Mediadora/Casa M	Skype	13 maio 2016
Natália Silva	Mediadora/Geopoéticas	Porto Alegre/RS	03 fev. 2016

Paula Cristina Luersen	Mediadora/Casa M	Porto Alegre/RS	11 mar. 2016
Rafael Silveira (Rafa Éis)	Supervisão Geopoéticas/Formação EAD	Skype	25 maio 2016
Alessandra Giovannella e Elias Maroso	Participante Continentes	E-mail	17 abr. 2016
Claudir Fachineto e Marizangela Perin	Participante Cadernos de Viagem	Arvorezinha/RS	05 mar. 2016
Lilian Maus	Participante Continentes	Porto Alegre/RS	15 fev. 2016
Lucas Brolese	Participante Cadernos de Viagem	Estrela/RS	02 abr. 2016
Mara de Carli Santos	Participante Continentes	Caxias do Sul/RS	04 mar. 2016
André Severo	Coordenador de Produção	Porto Alegre/RS	16 fev. 2016
Dulphe Pinheiro Machado	Produtor de Continentes, Cidade Não Vista e Cadernos de Viagem	Skype	29 fev. 2016
P3	Produtor Executivo	Porto Alegre/RS	10 mar. 2016
Gabriela Saenger Silva	Produtora Projeto Pedagógico	Skype	26 abr. 2016
Germana Konrath	Coordenadora de Produção	Porto Alegre/RS	08 abr. 2016
Giorgio Ronna	Produtor/Pesquisador de Além Fronteiras	Pelotas/RS	14 mar. 2016

APÊNDICE C – TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS

As entrevistas aqui apresentadas foram realizadas entre janeiro e junho de 2016. As transcrições foram realizadas buscando manter o tom coloquial para que permanecesse o mais próximo possível da fala. No entanto, vícios de linguagem foram suprimidos em casos em que a compreensão do texto ficava comprometida em virtude da ausência da entonação da voz. Todas as entrevistas foram por mim revisadas e enviadas aos entrevistados para a revisão dos mesmos, já que na ocasião da presente pesquisa não foi possível realizar mais de uma conversa com cada ator e sua fala estaria relegada a uma circunstância específica em que são muitas as sutilezas que afetam a produção dos conteúdos. No entanto, do total de quarenta e uma realizadas presencialmente ou através do software Skype, em doze situações os entrevistados não retornaram ou optaram por não revisar. As entrevistas estão a seguir apresentadas seguindo a ordem da tabela acima (Apêndice B), que leva em consideração a atuação dos entrevistados.

Alberto Lastreto

1951. Artista. Vive e trabalha em Montevideo (Uruguai). Estudou arquitetura e Belas Artes em Montevideo. Foi exilado político em Buenos Aires durante a ditadura militar uruguaia e, em 1975, foi novamente exilado, dessa vez em Cuba, onde continuou seus estudos em Estética e História da Arte na Universidade de Havana. Realiza exposições em Nova York, Paris e Buenos Aires. Participou recentemente da mostra *El Fin del Livro*, curada por Luis Caminitzer e apresentada na Galeria Arte Upmarket de Montevideo (Uruguai). Na 8ª Bienal do Mercosul participou da mostra Geopoéticas com o trabalho “O herói”, de 2008, exposto no Armazém 4 do Cais do Porto.

A entrevista foi realizada por e-mail (originalmente em espanhol e traduzida) e recebida em 08/04/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Alberto: Meu trabalho:

A curadora da Bienal Alexia Tala escolheu o meu vídeo "El Prócer" ["O herói"] para ser apresentado na Bienal. Portanto, na verdade, eu não interferi nas decisões da Bienal a respeito da proposta curatorial. Claro que tal proposta me pareceu excelente e eu considerei que ela deveria ser apoiada. Portanto, quando fui convidado, eu aceitei. Eu acho que o que aconteceu é que a minha obra se adequava à proposta da Bienal. Pensada e realizada antes da Bienal, ela já havia alcançado um reconhecimento por obter o Primeiro Prêmio no Prêmio Nacional "Hugo Nantes" do Ministério da Cultura do Uruguai. O maior prêmio das Artes Visuais no país.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

A: “...um ponto de convivência e integração com a comunidade artística...”

Sempre trabalho a partir desse ponto, buscando a convivência e integração das comunidades, não só da artística. É parte de meu trabalho como artista e sujeito político.

Eventos, não provocados nem desejados por mim, evidenciaram a fragilidade desses conceitos de integração e convivência na área geográfica da Bienal do Mercosul. Do Uruguai, alguns críticos e colegas uruguaio criticaram o governo do Uruguai por enviar à Bienal apenas um artista... que, além de tudo, não é uruguaio. A controvérsia se desenvolveu com ataques pessoais e desinformação a respeito do sistema de escolha dos artistas. Enquanto [que], em Buenos Aires, se parabenizam com um artista argentino a mais na mostra.

Eu sou argentino de nascimento, mas fui criado e educado no Uruguai, fatos que podem ser comprovados por documentos, e me sinto uruguaio. A ditadura militar me expulsou do país e acabei vivendo por trinta anos nos Estados Unidos. Atualmente, sou cidadão americano e argentino com residência no Uruguai.

O curador da Bienal, Roca, escreveu uma carta para a mídia na qual esclarece pontos e tentou desfazer a informação errada. A mesma é publicada no Uruguai e na Argentina.

Não sei até que ponto a Bienal utilizou este evento como um "exemplo" ou "caso" que problematiza as propostas concretas para a Bienal... Seja qual for o caso, o meu vídeo "El Prócer" foi exibido. "El Prócer" rodou em seu loop interminável durante todo o tempo da Bienal, tentando encontrar seu pedestal... ou talvez fugindo do pedestal que não se adequa aos seus sonhos. Nós que devemos decidir o que acontece.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

A: Estas tomaram forma concreta, para mim, através das atividades da Casa "M". Lá tive a oportunidade de apresentar a minha obra e ver a de outros artistas. Além do diálogo com o público e colegas.

Helene Sacco

1975. Artista e Professora. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Mestre e Doutora através do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul na linha de Poéticas Visuais. É professora vinculada ao Curso de Licenciatura da UFPel e coordena, ao lado de Carolina Rochefort, a Galeria A Sala da mesma instituição. Na 8ª Bienal do Mercosul foi uma das aristas que ocupou a vitrine da Casa M durante o mês de setembro de 2011.

A entrevista foi realizada na residência de Helene em Pelotas no dia 23/03/2016.

Entrevistadora: A proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Helene: Bom, eu estava numa disciplina no Doutorado com a Maria Ivone Santos (acho que era Metodologia da Pesquisa em Artes), eu estava apresentando meu trabalho e a Fernanda Albuquerque entrou porque nós éramos uma mesma turma, embora separados ali por linha – eu da linha de Poéticas Visuais e ela da linha História, Teoria e Crítica da arte. Ela viu, sem querer, a apresentação do que tinha sido minha pesquisa de Mestrado, que é da Casa Movente. A Casa Movente trazia a ideia de uma casa que virava lugar na cidade, um lugar de encontro. Era uma casa construída com pedaços de objetos, já com o objetivo de suscitar as memórias e lembranças das pessoas para que o trabalho se constituísse e se construísse em função de relatos e conversas sobre o que é o viver e o morar da gente, das pessoas de diferentes níveis sociais, e pra que isso viesse em uma discussão. O trabalho tinha esse objetivo da casa movente. E a Fernanda viu esse trabalho, e ficou... Eu me lembro que ela ficou encantada, acho que isso foi no início do Doutorado, no primeiro ano. Depois, a Bienal foi no segundo ano, acho que foi em 2011, né? Então, ela viu isso em 2010 quando eu entrei no doutorado.

Daí em 2011 começaram... O Roca já estava aqui no Brasil e já estava começando a visitar alguns artistas. Normalmente a gente tem aquele anúncio da lista da Bienal. Aquela manchete, aquela coisa. Mas foi interessante observar que essa Bienal chegou com outra proposta. Primeiro se apresentou o quê que eles pretendiam enquanto Bienal, antes de apresentar a lista de artistas. E aí, como o Roca ia percorrer várias cidades, ele também conversaria com muitos artistas e a gente poderia apresentar portfólios pra ele. Ele veio pra Pelotas e selecionou alguns portfólios pra que a gente apresentasse. Eu apresentei portfólio, outros artistas da cidade e região também. Isso foi numa vinda do Roca aqui pra Pelotas. Funcionava assim: Ele apresentava a proposta da Bienal e, naquela semana, ele ficava aqui conhecendo artistas, mesmo que esse artista não fosse parar na Bienal, mas ele tinha uma coisa de curador, de querer conhecer a cidade, o que a cidade conseguia produzir de artistas, quem são essas pessoas que estão produzindo arte. Eu via isso muito bacana nele, um interesse como pesquisador.

Independente desse conhecimento todo, tinha essa situação de receber esses artistas pra apresentar portfólio. Aí ele viu. Apresentei o projeto da Casa Movente e ele lembrou que a Fernanda já tinha comentado com ele sobre essa proposta. Então, uns 15 dias depois, eu recebi a resposta que eu ia participar da Bienal, mais especificamente na Casa M em função do objetivo de tentar conseguir fazer com que a Casa fosse casa mesmo, que atraísse as pessoas, que a rua se sentisse representada através da casa e então tinha essa proposta da vitrine. Interessante que eles tinham essa proposta, mas não sabiam bem como ia funcionar. Até mesmo se tinha uma ideia de usar a vitrine como vitrine. Por exemplo, o trabalho da Vivi [Viviane Pasqual], foi um trabalho bem *vitrine*, tinha tudo a ver com o trabalho dela que tem essa coisa meio comercial, como as *placas*; e ela então usou como vitrine, né? Já o Rômulo [Rômulo Conceição] não quis aquela vitrine, a caixa. Tirou e usou aquele espaço dentro ali da entrada pra colocar o trabalho dele, que realmente é tridimensional, uma coisa que era umas portas assim, a gente abria uma porta, dava pra outro lugar e outra porta, e as portas se entrecruzavam. Aí, quando chegou a minha vez na

Bienal, eu fui lá conhecer a tal caixa e disse “nossa, isso aqui tem muito a ver com essa ideia da Casa Movente”, que era uma caixa, onde eu habitava com o meu próprio corpo ali dentro e que podia se constituir um lugar... Fazer um lugar ali. E como, enquanto na Casa Movente, eu tinha sempre essa pergunta “o que forma o viver? Como é que a gente inventa a vida?”, eu pensei, então, em trazer isso pra essa proposta da Bienal tentando pensar: “O que forma uma rua?”, “O que tece aquele lugar ali da Rua Fernando Machado?”. O meu universo, o meu campo de pesquisa era a Fernando Machado. Tentando sempre recolher o máximo possível de coisas e trazer pra dentro desse espaço da vitrine. Então foi super curioso ver como tudo isso aos poucos foi se constituindo de verdade.

Aí eu tinha essa proposta e eles toparam de primeira. Eu falei “olha eu vou ocupar a vitrine. Aqui vai ser um escritório”, aí já pensei direto um gabinete poético urbano. Me lembrei muito na época... Não sei se eu já te falei sobre isso. Mas eu me lembrei... Em 2010 eu viajei pra Europa e em Londres vi uma pintura que eu só tinha conhecido nas aulas de História da Arte, em figura de livro, que era o gabinete do Antonello de Messina, tu te lembra dessa pintura?

E: Talvez se eu ver.

H: Depois eu vou te mostrar a imagem. Mas o gabinete do Antonello é uma homenagem a São Jerônimo que foi quem traduziu a Bíblia do antigo dialeto pro latim. Ele ficou anos a fio ali escrevendo. Essa pintura do Antonello mostra ele sentado num gabinete de perfil escrevendo e tem um universo naquele lugar, cercado de coisas, uns livros, umas estantes e outras coisas. E tem aquele recanto, que é quase uma caixa, um cubo, um “L”, e depois uma catedral. Tem essa catedral, mas a gente consegue enxergar uma paisagem no entorno, consegue enxergar que tem um rio, que tem um mundo em volta acontecendo. É lindo demais! E era uma pintura bem pequena, menor que uma A4, e aquela profundidade assim...

Em função dessas leituras *deleuzianas*, eu pensava muito na viagem que se dá, extensivamente: tu caminha dentro de um território, mas também aquela viagem se dá no pensamento daquele que cria, que escreve, que desenha – do pensador. Então, eu pensei assim “bom, eu tenho que fazer um objeto que tenha esses dois tipos de viagem, já que eu vou ter que investigar esse território”. Aí eu pensei: “quem viaja extensivamente leva uma mala, e quem viaja intensivamente está ali na escrivania” – como na pintura do Antonello de Messina. Foi então que eu criei a mala-escrivania, que tinha que ter, pra mim, uma ação – eu imaginava exatamente como uma ação. Não era nem uma performance, eu não sou performer, eu não tenho o menor dom, o tino pra isso. Mas eu pensei que só pelo fato de montar e desmontar, de estar dentro e estar fora, de conversar com as pessoas na rua, de desenhar as casas e colocar o desenho por baixo da porta, de anotar as várias versões daquela lenda do açougueiro, que isso tudo já traria essa ideia de inventário do lugar – e traria a rua pra dentro da casa, que as pessoas se sentiriam representadas.

Então, foi muito bacana e o Roca adorou esse trabalho. Ele foi muito atencioso comigo, muito gentil. Ele ia muito lá. Eu não sabia que ele tinha uma formação em Arquitetura. Aí eu montei um escritório. Levei meus livros preferidos que pensavam a rua, que podiam pensar a construção do viver, o que é um lugar. Levei tudo isso pra lá, pra dentro do gabinete. Aí, claro, os objetos são polissêmicos. Quem parava na vitrine pra ver, mesmo eu estando lá ou não, já ficava ali lendo e comentando as coisas. Às vezes batiam no vidro e me chamavam, eu fazia a volta e ficava ali na frente conversando. Então, foi muito bacana a reação que as pessoas tiveram com o gabinete e como meu trabalho tinha uma questão de memória, e a casa era daquela artista de Porto Alegre a...

E: A Cristina Balbão.

H: A Cristina Balbão. Quem alugou a casa pra Fundação Bienal estava com todo acervo de objetos dela. Eles são donos de um antiquário em Porto Alegre. Eles arremataram a casa com tudo, tudo dentro. Dentro tinha obras de arte porque ela faleceu e não tinha parentes, herdeiros, ninguém. Então eles tinham obras de arte, objetos, tinha muito lixo dentro da casa, eles disseram. Mas como eles sabiam que eu tinha essa ligação com objetos e memória, eles me ofereceram objetos dela pra eu montar esse gabinete. A Fernanda foi comigo até lá e a gente

começou a ver as coisas, eu comecei a pegar umas coisas muito pensando lá no Antonello de Messina, pra criar esse gabinete. Aí peguei alguns pássaros de porcelana que eram da casa e eu levei pro mobiliário. Aí, só de pegar, eu comecei a ganhar também coisas de pessoas da rua, uns bibelôs de porcelana, que estão no meu trabalho até hoje, que andam comigo onde eu monto. Eu continuo comprando e colecionando esses pássaros. Então teve isso de ganhar pássaro, de ganhar desenho, ganhei uma fotografia do Giuliano Lucas, que foi mediador na Bienal, e depois fez parte de um trabalho meu, do Lugar Nenhum. Criei uma ficção como se aquela fotografia que ele me deu fosse o último lugar que tem vida com raiz no mundo. Tem uma casinha no campo. É super bonita a fotografia que ele fez.

Então tinha muito disso: da rua vir ali e entrar. Então acho que nesse sentido o projeto foi contemplado através do trabalho pensando nisso, numa teia, numa trama, que é feita pelas pessoas. Porque é muito mais do que um nome a Fernando Machado. E sempre esses nomes que vêm por memória a alguém, homenagem a alguém, ficam tão descolados da realidade da rua.

Deixa eu pegar o livro que eu fiz dessa Bienal pra te mostrar. Sempre começo meus trabalhos com um livro em branco, aí eu vou constituindo o trabalho e alimentando o livro. E ali dentro tem um pouco de tudo. Bem do lado da Casa M tinha uma padaria que também assava frango; na frente tinha um alfaiate; tinha um lugar que consertava máquinas de lavar roupa; tinha uma lavanderia que vinha um cheirinho maravilhoso quando a gente caminhava em direção a Borges [Avenida Borges de Medeiros]. Então essas coisas todas estão nesse livro escritas.

Acho que o trabalho enfatizou essas questões da Bienal assim, que também tinha algo... os curadores tentavam pensar pra além da geografia, pra além das divisas, das fronteiras que são formais, as oficiais. O que forma uma comunidade? O que forma um convívio? Como é que se estabelece? A casa tinha esse objetivo. E foi muito bacana porque antes de começar a Bienal já tinha a Casa e ela já acontecia como encontro entre os artistas, entre as pessoas. Isso também me faz considerar esse um projeto super generoso porque, geralmente, as Bienais são naves espaciais que baixam numa cidade, ficam ali um tempo x – e que nunca é suficiente – e vão embora. E ali, como começou antes, começaram uns encontros de debates, de apresentação de portfólio, falas sobre, sei lá, antropologia, geografia, coisas que eram campos afins que acabavam se encontrando ali na Casa M. E também porque uma Bienal às vezes vira sempre um encontro de um campo especializado. É como se só os artistas fizessem parte daquilo e o público vai e atravessa muito rapidamente. E a Casa M já tinha isso de ser um lugar pra quem quisesse curtir toda essa parte da elaboração de um pensamento da Bienal, entendendo o projeto, já descobrindo esses meandros da constituição desse projeto todo. E foi muito legal. E durante a Bienal era uma loucura ali. Os dias que eu fiquei na casa, o trânsito, o entra e sai de gente, era tipo umas jornadas que o pessoal fazia com grupos pra ir percorrendo os espaços. Então se encontravam ali, partiam dali. Mas muita gente visitando, muita escola chegando. Era um QG da Bienal. Então virou um espaço afetivo de quem trabalhava na Bienal. Não virou um espaço neutro, burocrático, era realmente um espaço afetivo. Acho que casa tem muito disso, né?

E tudo foi muito legal. Como eu fiquei sabendo antes que eu ia pra lá na Bienal, eu vi eles terminarem de reformar a casa, tive lá com a Fernanda e ela começou a me mostrar o segundo piso, ainda não tinham os banheiros. Depois, quando ela escolheu as luminárias pra botar em toda casa, veio também desse antiquário. Eles [os curadores] tinham uma coisa como se fossem moradores mesmo, criando aquele lugar e o mobiliário que foi desenhado pra aquele lugar (e era super funcional). Eu via que todo mundo tinha uma alegria por estar lá. E a rua, orgulhosíssima. Tinha as velhinhas ali da rua que apareciam com bolo, querendo saber, querendo mostrar pra alguém que passava, um vizinho. Era muito legal isso.

Eu acho tão diferente das outras, entende? Porque parecia que tinha uma dimensão humana. As outras tinham uma coisa meio megalomaníaca, meio coisa de estrela. É o artista. O curador. É a comissão curatorial. Mas ali parecia todo mundo meio que família. Se ajudando e as encrencas que aconteciam ali era uma coisa meio de casa mesmo.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul.

Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

H: Sim, acho que na primeira eu já respondi um pouco isso. Mas eu acho que sim. Me solicitaram realmente isso, que tinha que ser algo que acontecesse ali, que atraísse, que convidasse a rua pra estar ali. Mas o meu trabalho também já tinha isso. Não soou falso, não foi uma coisa assim, uma exigência de eu precisar me virar pra fazer isso. O trabalho já era assim. Já era uma coisa de partilha e convite.

[Repito a pergunta]

Acho que sim. A própria Casa M vai nesse sentido. E foi um esforço pra fazer essa Casa. Eu me lembro que a verba não estava fácil. Em toda abertura de vitrine eles lançavam uma peça gráfica que, ao mesmo tempo, divulgava todos eventos que aconteciam naquele mês. Eu me lembro que a minha vitrine estava quase saindo e eles ainda não tinham fechado todos os patrocinadores pra fazer a peça. Mas tinha aquela luta ‘a gente vai conseguir’. E acho que a Casa M foi o principal pra que isso acontecesse, pra que a comunidade realmente se sentisse representada e pudesse participar do projeto.

E outros trabalhos também. Teve toda uma tentativa de fazer com que o trabalho estivesse mais próximo das pessoas. Por exemplo, o sebo onde a Elida [Elida Tessler] expôs aquele trabalho da enciclopédia. Era um espaço completamente ordinário, não era um espaço especial, expositivo, nada. Assim como outros trabalhos ali em Porto Alegre também. Embaixo do Viaduto da Borges... não me lembro o nome daquele artista [Marlon de Azambuja]. Mas me parece que sim, que teve toda uma tentativa, que não deve ter sido fácil, teria que garantir a segurança das obras... E teve um aporte pra que isso acontecesse.

Acho que sim, muito. Essa questão que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Isso eu sentia muito assim. Na verdade eu até sentia uma certa inveja de não poder estar ali sempre porque todos os dias tinha alguma programação. Oficina disso, oficina daquilo. E não só dessa questão da arte, por exemplo, essa parte mais de mediação tinha falas sobre isso, tinha mostra de cinema, tinha show de música do estilo tal, e assim ia. Muitos artistas se inscreviam pra isso. Sarau de literatura. Não era só artes visuais. Tinha outras coisas acontecendo. E aconteciam lá, naquele lugar. Acho até que era a Camila Gonzatto que cuidava dessa agenda. Tu conheceu a Camila?

E: Não. Acho que não.

H: Ela trabalhou nessa Bienal e tu ia gostar muito de entrevistar ela. Ela é maravilhosa. Ela é da área de Cinema da PUC. Ela trabalhou junto nesse projeto Fronteiras do Pensamento. E era alguém que conseguia acessar essas outras áreas. Música, cinema, literatura e trazer pro campo das artes visuais. Talvez ela vai conseguir te trazer esse outro pessoal que fazia parte da casa, falar um pouco sobre esse processo. Então, acho que sim, isso tinha muito. E acho que isso foi o diferencial dessa Bienal. A gestão, a administração, entendeu a relevância que isso tinha enquanto projeto. E não ficava num nicho específico, abrangia um público bem maior. Dava sentido pra vinda de uma Bienal. E a Bienal contribuía de alguma forma pra além da apreciação estética, pra experiência estética de uma Bienal, de uma visita numa Bienal, que é sempre uma coisa assim... *Over*. Tu vai lá e é uma avalanche de coisas que tu olha, absorve tudo e a gente fica com muito pouco. Um Projeto assim, convivendo... A gente conhecia os artistas, isso era muito bacana. Eles estavam lá como uma pessoa normal e são pessoas normais, né? Mas estava ali, saía do banheiro, sentava na sala, lia jornal. Ficava ali mexendo na TV ou um ajudando no trabalho do outro. Então tinha muito, muito disso: convívio!

Eu acho que o meu trabalho... não sei se ele foi influenciado, mas ele foi reforçado por essa demanda. Eu percebi que eles tinham identificado essa peculiaridade no trabalho e me incentivaram pra que ela fosse ainda mais desdobrada.

E: A equipe curatorial?

H: Quem sempre tratou comigo, quem tratava da Casa M era a Fernanda Albuquerque. E tinha esse conselho da Casa M que cuidava dessa programação outra toda. Mas a parte expositiva quem cuidava era a Fernanda Albuquerque. E o Roca que também era uma coisa fora do normal, tu deve ter conhecido ele. Era um curador que chegava de bicicleta. Todo tempo de Bienal e o Roca de bicicleta pela cidade. E ele conseguia percorrer por todos esses pontos, todos os artistas, quem trabalhava, os oficinairos, conseguia acessar essa gente toda. Não era um curador de gabinete. Tinha isso da Fernanda ser quem tomava as decisões diretamente com os artistas, mas ela sempre dizia “olha, falei com o Roca e tal e tal coisa”, sempre tinha isso. Então, acho que sim, não sei se eu fui influenciada, mas eu fui incentivada àquilo que já era natural do trabalho de ressaltar essa questão de convívio e de pensar a rua, na própria comunidade formada na Fernando Machado em relação à Casa M. Me sentia muito identificada com esse Projeto. Terminou a Bienal e eu disse “nossa que sorte eu tive de estar nessa bienal, de estar aqui”.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

H: Não era algo objetivo, era algo que a gente percebia enquanto projeto, atmosfera. Porque eu via ali que não eram só as pessoas especializadas que chegavam lá. Não. Tinha um pessoal da Cidade Baixa com seus ateliês e vinham com as oficinas. Os mediadores que estavam lá e a gente sentia neles uma espécie de irmandade. Essa questão dessa comunidade... Como é mesmo a expressão que tu usou?

E: Comunidade temporária.

H: Temporária. Eu acho que sim. Eu me lembro que começou a ter no final da Bienal umas reuniões pra saber como, de traçar uma estratégia pra que a casa se perpetuasse. Porque a Bienal podia acabar e a casa continuar como um projeto da própria Fundação Bienal. Todo mundo queria. Tiveram umas três reuniões. Eu não me lembro, eu não fui... Acho que teve uma que eu estava em Porto Alegre, e estive lá e lembro que estava cheio de gente. Que era em cima, naquela salinha aonde aconteciam as falas, as conversas e estava cheio de gente. E começaram a ter outras reuniões, mas começaram a ficar esvaziadas e se viu que não ia ter incentivo pra isso, dinheiro pra poder bancar. Mas, claro, formou essa comunidade que depois ficou meio sem terra, sem o território da Bienal. Mas isso aconteceu, isso existiu de fato e, claro, tinha essa comunidade não especializada, mas que era do campo da arte – seja da literatura, da música, mas interessada. Mas tinha sim. Por exemplo, eu me lembro de um dia que eu recebi um grupo de São Paulo, que veio com o Josué Mattos e a gente estava na frente da Bienal [Casa] com as cadeirinhas de ferro aquelas que abrem, e aí passou o seu José que era morador da Rua ali (eu acho, eu tenho no livro pra te mostrar) entusiasmado com aquele clima (ele era um tenor, era aposentado) e começou a cantar e aí já todo mundo saiu aplaudindo, e ele cantou várias na sequência...

E: Na frente da Casa M?

H: Na frente da Casa M. Porque já estava acostumado a passar ali, já me abanava e me contava alguma lorota ou uma lenda, uma coisa da rua. Então, acho que a Rua deve ter sentido muita falta no final da Bienal. Se via que os vizinhos estavam todos inflados, orgulhosos com a Rua. E eu falava “olha que bonita essa Rua, olha as casas, os casarões, que bonitos”. Esse senhor mesmo que cantou, disse que morou toda a vida ali. Ele mostrou a casa onde ele nasceu, depois pra onde ele se mudou. Tinha uma coisa do orgulho da Rua, se sentir representado por aquele lugar.

Então, realmente, não tinha um público especializado. A casa humanizou esse espaço de arte que normalmente é um espaço mais asséptico, um espaço onde só entra quem entende ou só entra alguém provisório pra essa experiência e sai. Acho que essas pessoas desenvolveram um sentimento de pertença com aquilo, com aquele projeto. Ao menos no tempo que eu estive lá,

senti isso. Depois eu não sei. Mas eu senti muito isso em função do desejo deles perpetuarem a Casa M, que ela continuasse em Porto Alegre. Então, acho que sim, isso se realizou assim.

E, nossa, eu aprendi muito com isso. Que numa exposição, como artista... A gente trabalha tanto antes da exposição, muito antes, e, às vezes é um trabalho pra além do trabalho prático. É um trabalho de pensamento mesmo. De uma indecisão, de uma insegurança. E daí depois tem o trabalho físico, de montagem. E aí tem uma abertura e tu para de ver teu trabalho, tu não vê as pessoas, tu não vê a reação delas, tu não pode conversar com elas... Então, pra mim, foi super bacana ver que o trabalho seguia se transformando e ativando de uma outra forma a experiência das pessoas. E de poder ver esses outros atravessamentos: ouvir a forma do mediador; ouvir a forma da criança que passa; do velhinho que morou toda vida na rua e, daí, se identifica com o trabalho; a fala do curador; a fala de outro artista. Acho que gerou esse espaço de encontros de diferentes atores desse universo todo. Isso eu achei muito interessante.

Esse projeto, não só a Casa M, mas este projeto de Bienal... Por exemplo, eu lembro que quando fui visitar a Elida lá no sebo, ela me apresentou um senhor que já fazia, acho que aos domingos, um sarau naquele lugar e daí mudou completamente a forma dele pensar aquele espaço. Não mudou pra pior, nem pra melhor. Mas sabe quando tu vê que tem uma autoestima renovada? Quando tu sente uma ativação, uma potencialização de um encantamento por aquilo que tu já faz e está todos os dias ali, que às vezes a gente e nem eles percebem... Era o que estávamos conversando no início da nossa fala, “ah, eu sou professora, às vezes desanima, ganho tanto” e aí chega um projeto desses, te brinda com tanta coisa bonita, com pessoas que nunca entrariam ali se não fosse por esse projeto e acabam descobrindo uma coisa que é completamente extraordinária, como disse o Perec [Georges Perec], é menor que o ordinário, é *infraordinário*. E ali está, sei lá, Donaldo Schüler dentro do sebo do senhor conversando de igual pra igual, vendo outro tipo de literatura.

Eu acho que tinha isso. Por isso que eu sou super orgulhosa dessa Bienal. Eu digo: olha, como essa não teve. Porque tinha muito dessas coisas assim. De, por exemplo, a criança aprender que a arte já está no mundo, e às vezes é preciso só grifar, né? Está ali, pronto. É como se arte solicitasse outros olhos. E a questão por vezes não se resolve só com outros trabalhos, outros artistas, outras bienais. São só outros olhos. Olhos que vejam, de fato. Que sintam. Que se envolvam. Então, isso foi muito bacana. Eu aprendi muito com isso.

Khaled Hafez

1963. Artista. Vive e trabalha no Cairo (Egito). Foi artista convidado da Manifesta 8, Bienal do Cairo e da 55ª Bienal de Veneza. Na 8ª Bienal do Mercosul participou da mostra Geopoéticas com as obras "Revolution", de 2006, e "The Video Diaries", de 2011, trabalhos expostos nos Armazéns do Cais do Porto.

A entrevista foi realizada por e-mail (originalmente em inglês e traduzida) e recebida em 08/04/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Hafez: Para a Bienal, eu trabalhei com a curadora Alexia Tala, e até certo ponto com José Roca, ambos os quais considero curadores brilhantes. Considero o diálogo antes da exposição em si – diálogo que se estendeu por pelo menos seis meses – a prática curatorial mais inteligente com a qual trabalhei na minha carreira. Este fator de "grande diálogo" foi amplificado por uma exposição que tive quase um ano antes – Manifesta 8 – que teve excelente diálogo curatorial artista-curador, mas a exposição foi um caos total e na semana de abertura, em que os resultados da produção estavam em evidência, foi um caos total. Como artista, eu posso seguramente dizer que eu experimentei o pior e o melhor em 12 meses: a 8ª Bienal do Mercosul foi de longe a melhor experiência em toda a minha carreira em termos de diálogo artista-curador, assim como a montagem na exposição final dos 100 projetos de arte feitos por cinco curadores profissionais que combinam academia com prática.

Para os temas de territórios, mapeamento e fronteiras, os curadores selecionaram três projetos para a apresentação: duas obras de vídeo e um projeto fotográfico. A distribuição das obras foi em dois locais, uma obra (produção de 2006) foi colocada no local que trabalhava a noção de mapeamento e a criação de novas entidades estatais. Os outros dois projetos (um vídeo e um projeto fotográfico produzido exclusivamente para a Bienal) foram colocados em um dos locais do território.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

A3: Esta questão foi abordada em minha numerosa correspondência com Alexia Tala, minha curadora, assim como em nossas poucas reuniões por Skype – uma delas foi com Tala, José Roca, o curador-chefe e eu. Ficou claro para mim que o envolvimento da comunidade era um requisito, e que se houvessem projetos/obras com base no tempo, as legendas precisariam ser providenciadas antes da instalação e antes da produção da publicação da Bienal. Nós também trabalhamos juntos para que os textos, declarações de projetos e todo o material ilustrativo fossem escritos em uma linguagem que fosse tanto expressiva dos pensamentos do artista quanto simples o suficiente para as pessoas entenderem, sem comprometer a qualidade da linguagem. Também foi acordado – e de fato trabalhado junto entre curadores-artistas – que cada elemento do projeto deveria ser "explicável" em termos de pedagogia: tanto no nível conceitual quanto no nível técnico. Acredito que esta abordagem – meses antes da Bienal – é um modelo que pode fornecer aos artistas e curadores alternativos o que ambos procuram para ajudar o fenômeno das bienais a sair do impasse de *déjà vu*, e dos artistas "de figurinha marcada" que sempre circulam nas bienais com os mesmos projetos.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade

temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

H: Na verdade, como todo o diálogo curatorial comigo por mais de meio ano foi sobre a visão da equipe curatorial para ter uma Bienal com 100 projetos 100% compatíveis, assim como ter o respeito e entusiasmo de ter um projeto de Bienal com um valor pedagógico poderoso. A Bienal teve um curador para a pedagogia que é tanto um artista quanto um gestor de arte que trabalhou no MoMA, uma instituição gigante que tem um dos melhores modelos do planeta para exposições com valores pedagógicos, tanto em curto quanto longo prazos, para estudantes agora e estudantes de pós-graduação no futuro. Pessoalmente, acho que o que os cinco curadores fizeram com os 100 projectos para a 8ª Bienal do Mercosul, e sua equipe de apoio de curadores para a pedagogia e espaços colaterais, como a Casa M, é uma exposição histórica que pode ser referida como semelhante à Magiciens de la Terre no final dos anos 80 e à se Manifest no início dos anos noventa (ambos no Centro George Pompidou, Paris), em termos de pesquisa e modelo curatorial.

Marcelo Moscheta

1976. Artista. Vive e trabalha em Campinas. Como artista, realizou a exposição individual “1.000 km, 10.000 anos” (2013, na Galeria Leme/SP) e a instalação “Contra.Céu” (2010, Capela do Morumbi/SP). Na 8ª Bienal do Mercosul fez parte da mostra Cadernos de Viagem, viajando por toda extensão da fronteira entre o Rio Grande do Sul e o Uruguai. A partir da viagem, produziu trabalhos e expôs, através do projeto da 8ª Bienal, no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (Pelotas/RS) e no Armazém 7 do Cais do Porto (Porto Alegre/RS) durante o período em que todas as exposições da 8ª Bienal estavam abertas.

A entrevista foi realizada por Skype no dia 18/04/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Marcelo: O começo foi um contato com o Cauê Alves. Eu recebi o primeiro convite pra participar da Bienal na curadoria de Geopoéticas, que era aquela exposição que tinha a maioria dos artistas, era mais abrangente, que era um recorte do Cauê mesmo. Aí eu comecei a pensar um projeto que tentava se encaixar um pouco mais dentro dessas questões. Eu fiquei pensando um projeto que se encaixava um pouco mais nessa ideia da geografia como a divisão política desse Mercosul. Então eu tinha pensado determinado trabalho pra esse tipo de recorte curatorial, só que no meio do processo o Cauê mesmo falou assim: "a gente acha melhor te encaixar em outro lugar, você vai entrar no Cadernos de Viagem que tem mais a ver com a tua poética e tua forma de trabalhar que tem a ver com deslocamento".

Porque o Cadernos de Viagem tinha essa ideia do artista como um explorador de territórios, não só como aquele que pensa a arte, enfim, se engaja em certas questões e coloca isso em questionamentos estéticos, mas o artista também como aquele ativador do próprio espaço, como aquele que vai, que conhece o espaço, que vive o espaço e depois transcreve isso. E que usa também artifícios de registro do que foi essa experiência. Então todos os artistas que participavam do Cadernos de Viagem (que não eram muitos, se não me engano, eram nove), todos tinham essa predisposição pra viajar, pra conhecer, pra se interar com o lugar, trabalhar com elementos locais a partir dessa proposta, ao invés de ter trabalhos definidos já que encaixassem nessa proposta da geopolítica, das Geopoéticas – que eram talvez até um pouco mais abrangentes, mas já pegava praticamente trabalhos prontos dos artistas.

Então, a Alexia Tala, que era curadora do Cadernos de Viagem me alegrou demais quando eles resolveram mudar e me colocar nesse recorte da Bienal porque eu acho que tem muito mais a ver com a forma que eu gosto de trabalhar e que eu venho trabalhando desde 2007 já: que é me colocar como um artista, como um explorador, como um expedicionário, como alguém que ta descobrindo o espaço, talvez como se fosse pela primeira vez, né? Acho que é mais ou menos isso.

E: Essas questões de pensar Porto Alegre ou o Rio Grande do Sul, como é que foi esse processo de ativação pra ti, na viagem em si. No contato com os curadores tu, mais ou menos, já comentou, mas com as populações por onde tu passou e com os produtores [da 8ª Bienal] também. Como é que foi esse processo?

A4: Você falando agora eu lembrei que uma das propostas da Alexia era a gente escolher um lugar pra ser a base do projeto e eu falei “Alexia, eu não consigo escolher um lugar, eu vou escolher mais de um, eu vou escolher a fronteira toda porque eu quero toda a extensão de troca entre esses dois países, eu quero o Brasil e o Uruguai”. Então eu acabei não tendo, eu não sei se eu concordo muito assim como artista, a situação de Porto Alegre, porque eu acho que Porto Alegre já tem uma situação consolidada de arte, têm certas questões que são sempre constantes,

os artistas são muito consistentes. Eu acho que tem uma cena que já ta consolidada. Não sei se a Bienal... é claro, a Bienal, sendo em Porto alegre, ela reafirma essas questões. Mas eu acho que Porto Alegre não precisa de alguma coisa pra se reafirmar, eu acho que a cena de Porto Alegre já está consolidada. Agora, a questão do Rio Grande do Sul como um lugar a ser descoberto, eu acho que isso parte de um recorte geográfico, de estar perto ali porque pensando assim eu acho que o Brasil todo precisa ser descoberto, todas essas regiões podem ser exploradas e descobertas com a mesma intensidade. Então eu acho que é, de certa forma, o papel mesmo da Bienal. Eu acho que é certo, é isso mesmo. Pensar o Rio Grande do Sul como esse espaço a ser investigado e eu acho que, de certo modo, eu fui muito feliz e eu gostei muito da forma como eu trabalhei ali porque eu tomei Pelotas como base.

E: Estou em Pelotas agora, sou daqui [risos].

M: Ah, você é de Pelotas? Você participou das oficinas? Você estava junto?

E: Não, porque eu estava indo e voltando de Porto Alegre por causa do curso de formação de mediadores. Eu vi tua exposição no MALG, só.

M: Então, eu tenho um carinho enorme por Pelotas, até hoje fico pensando alguma coisa pra querer voltar e fazer aí com o Pellegrin [José Luiz de Pellegrin], com o Lauer [Lauer Santos], esse pessoal eu adoro, são lindos. E então foi muito legal, pra mim foi uma descoberta. Pra mim, estar em Pelotas... eu nunca tinha ido, então essa troca foi muito afetiva, foi muito respeitosa, foi muito valorizador, sabe? Da experiência de estar conhecendo um espaço novo, uma geografia nova e criando essas conexões novas. Então, nesse aspecto, acho que funcionou muito bem essa proposta do Cadernos de Viagem, né? Eu dirigi mais ou menos mil quilômetros, eu pedi pra trabalhar sozinho porque é parte da minha prática essa reflexão em que se está em um momento mais solitário, enquanto eu estou em deslocamento.

O contato com as pessoas na fronteira foi mínimo porque eu não tinha muito tempo pra ficar nessa troca e eu também não sou esse artista que entra muito nessas questões de relacionamento humano. É esse relacionamento um pouco mais solitário do ser humano com o espaço em que ele vive. Então eu não procurava entrar muito nessa questão humana desse território, dessa fronteira, mas, sim, coletava e já passava rápido para outros lugares e fazia a minha viagem ali bem mais solitária. Mas quando eu cheguei em Pelotas, parecia que eu tinha uma família em Pelotas, que foi justamente o contrário de tudo que tinha acontecido desde [a cidade de] Bela União e foi surpreendente nesse aspecto porque eu não esperava uma receptividade tão calorosa em Pelotas, sabe? Pra mim parecia uma coisa muito fria, muito distante, muito dos pampas ainda, assim [risos].

Então, eu acho que, nesse aspecto, essa interação com o lugar e com as pessoas, trazer essas questões da Bienal para um contexto mais regional funcionou bem, porque a própria exposição que eu fiz lá no MALG que você viu, ela tinha esse caráter que era um caráter de processo. Então eu coloquei o diário, coloquei o texto da parede e coloquei as fotos sem edição. Eu disse "eu quero colocar todas as fotos que eu tirei na viagem" e foi um exercício de pensar o que tinha sido a viagem até ali. Nesse sentido, pra mim, essa exposição foi tão rica quanto a instalação depois lá no Cais A7, elas se complementaram de um jeito muito potente.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

M: Eu acho que funcionou muito bem no meu caso essa parceria com a Federal de Pelotas, com os professores. Fiz até uma conversa e um workshop de desenho, rapidinho, mas enfim, foi uma troca intensa que eu tive de uma semana de trabalho e tal. Nas fronteiras, Santana do Livramento, Artigas e Rivera, houveram pessoas que se dispunham a ajudar a Bienal também, acabou fazendo um contato de alguns secretários de cultura locais que podiam me ajudar numa logística do trabalho e então, de certa forma, eu acho que isso funcionou no meu caso. Essa integração, essa troca, essa conversa, até hoje eu tenho esse carinho muito grande por Pelotas.

Ano passado, se não me engano, a Edith Derdyk estava procurando um espaço e eu falei “Edith, tem uma Laneira maravilhosa!”, coloquei ela em contato com o Pellegrin e aí ela foi praí e fez o trabalho que era um vídeo, se eu não me engano, que ela queria fazer. Então essas trocas continuam, isso não parou no âmbito de 2011 eu acho que foi a exposição, acho que ela está continuando e eu mesmo tenho ideias de voltar e reacender essas conexões aí e voltar a trabalhar. Então eu acho que funcionou muito bem nesse aspecto e tomara que continue porque é muito rico isso, é muito gratificante você poder ser lembrado por alguma coisa que você fez há um tempo atrás e saber que isso ainda alimenta as conversas das pessoas e dos artistas locais. De vez em quando chega um e-mail com uma foto de alguém que me ajudou a lavar uma pedra lá e falou assim “olha aqui o que eu achei aqui nos meus arquivos e tal”. Então isso é muito gratificante, eu acho que o propósito da arte, se é que ela tem um propósito, é esse é realmente tocar as pessoas e estabelecer essas conexões e aí ir até lugares em que naturalmente a gente não iria, naturalmente não se conectaria.

E: E Marcelo durante 8ª Bienal em Porto Alegre, tu chegou a conviver um pouco lá? Tu chegou a participar como público também da 8ª?

M: Sim, cheguei, tirei acho que uma semana pra poder ficar por ali passeando, poder ficar na abertura e conhecer artistas de outros recortes curatoriais. Foi bacana.

E: E aí como é que tu via na Bienal já montada lá em Porto Alegre, como tu vê essa questão da integração e a ideia de que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, como é que tu enxerga esse período? Não sei se tu te recorda também.

M: É, to tentando puxar aqui na mente. Eu lembro que na época uma das conversas que eu tinha lá é que me encantava ver a forma como a equipe curatorial conduziu tudo. O Roca, a Fernanda Albuquerque, a Alexia e o Cauê, que eram os mais próximos, eu não lembro se tinha mais alguém. Claro, o André Severo que também foi bem importante nesse processo, a Germana Konrath, eu acho que eles estava muito bem afinados e que, de certa forma, isso refletiu no espírito de todo mundo que estava querendo participar da Bienal. Pelo menos do meu recorte, de quem eu trabalhei mais próximo. Talvez dois artistas só que não conseguiram criar uma troca mais afetiva, sabe? Porque os outros artistas a gente criou mesmo uma comunidade. A gente começou a sair juntos, fazer as coisas juntos, se conhecer e ajudar uns aos outros na preparação do trabalho ali. Se o trabalho estava dando problema você procurava ajudar o colega pra que ele tentasse resolver e tudo ficar bem. Sem querer ser uma guerra de egos assim e eu acho que isso é reflexo do que foi a pegada proposta pelo time principal da Bienal.

A Casa M, né? Eu quase chorei quando a Fernanda falou que não ia continuar. Eu falei assim “mas por que não? É um projeto tão bem sucedido, isso tem que continuar” e ela falou “ah mas a Bienal entende que não vai ter mais validade, não vai ter mais como sustentar isso daqui, é um projeto que funcionou durante a Bienal”. Mas é mentira, isso daí podia ser um dos espaços mais importantes de Porto Alegre hoje.

Então eu participava de tudo o que dava pra ir, pra estar junto. Então eu acho que ela foi muito bem sucedida nesse aspecto, não só na exposição, que estava linda. Foi uma das exposições em que eu mais me orgulhei de fazer parte, de construir junto, de pensar junto, de dar opinião também – porque tinha essa possibilidade. É tão ruim quando você vai pra uma exposição coletiva que a pessoa só quer que você entregue o trabalho na portaria, eu acho assim tão raso, que não da graça. Eu não gosto de participar de exposições assim, já participei de muitas, coletivas, e Bienais, inclusive. Que a pessoa diz “deixa com o porteiro o trabalho que a gente monta, não enche o saco” e aqui na 8ª foi o justamente o contrário. A gente tinha essa sensação de estar construindo junto uma história, então isso foi muito bom.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como “considerar como receptor principal o público não especializado...”, “criar uma comunidade temporária em torno da mostra” (a respeito da Casa M), “entender o mundo, gerar consciência crítica”. Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

M: Acho que, de certa forma, eu até já respondi alguma coisa dessa pergunta. Como eu disse, a Casa M pra mim foi uma das partes, das ideias, mais bacanas que aconteceram na 8ª, acho que ela foi muito bem sucedida. Ter aquela troca ali, o Daniel [Daniel Acosta] fazendo os móveis das estantes da casa e essa interação mais abrangente porque era um projeto pedagógico onde um artista era convidado a fazer uma estante, pensando assim um pouco rasamente, falando bem superficialmente. Poxa isso tem uma série de trocas em camadas tão mais profundas que vão além do próprio sentar e ouvir alguém falando e você anotar alguma coisa. Era mais uma troca sensorial, uma troca que tinha a ver com entender o espaço e saber para quê funcionava aquele espaço, para quê funcionava aquela Bienal. Então, nesse aspecto, a Casa M funcionou muito bem.

Com relação a essa abrangência dos mediadores eu suponho que tenha funcionado. Eu não sei se eu consigo falar muito bem se isso aconteceu ou não porque durante o tempo em que eu estava lá a conversa com o próprio setor educativo, o setor da mediação foi muito rica, muito boa e eu não me lembro de ter recebido... às vezes eu recebo, de algumas exposições, o pessoal do educativo manda o feedback de algum aluno que vai e tal. Da Bienal eu não lembro de ter recebido, to com a memória meio ruim agora, talvez eu recebi mas, enfim. Eu não sei se eu consigo falar muito se isso daí foi bem sucedido ou não, eu acredito que tenha porque a equipe era muito bem preparada, muito bem capacitada pra fazer essa troca. Tinha mais alguma questão?

E: Tu enxerga essa função social da arte (em uma exposição) mais próxima do teu trabalho? Nessa perspectiva assim de entender o mundo, gerar consciência crítica.

M: Eu acho que tudo acaba contribuindo, tudo funcionou bem assim nesse aspecto. Eu sou muito otimista com as coisas e com as oportunidades sabe, às vezes chego a beirar o Poliano [risos], de ficar achando que tudo tá ótimo, lindo, maravilhoso e tal. É claro que teve questões que não eram as ideais e a maneira como as coisas eram conduzidas... mas eu acho que isso, num hall geral, foi imensamente mais positivo. E essa troca de crescer junto com o outro, pra mim, foi uma das experiências mais intensas de exposição e de participação em projetos coletivos que eu participei. Então eu acho que foi muito bom.

Marcus Galan

1972. Artista. Vive e trabalha em São Paulo. Licenciado em Educação Artística pela Faculdade de Artes Plásticas de São Paulo (1997). Como artista, fez parte da 29ª da Bienal de São Paulo, entre outras exposições coletivas e individuais dentro e fora do país. Na 8ª Bienal do Mercosul fez parte da mostra Geopoéticas com o trabalho “Uma linha contém infinitos pontos”.

A entrevista foi realizada por Skype no dia 14/04/2016.

[antes de iniciarmos, pergunto ao entrevistado se o trabalho apresentado na 8ª Bienal já havia sido montado em outra exposição.]

Marcus: Esse não. Esse trabalho foi feito assim: eu tinha algumas obras desta mesma série que estava no início chamada "Cartografias abstratas". O Cauê [Cauê Alves] me chamou para uma reunião e me falou que queria ter um trabalho na Bienal. Então ele me apresentou o projeto de curadoria, de como ele pensava da sessão do meu trabalho que ele tinha interesse para a Bienal. Já foi um convite com interesse particular dentro da minha produção. Aí eu fiquei de pensar uma proposta. Eu tinha interesse em fazer um trabalho totalmente novo. Eu até sugeri outros trabalhos para o Cauê, mas no final acho que eles escolheram por este trabalho, por essa série que tinha uma relação mais direta com cartografia, com geometria e tal. E eu produzi esse trabalho pra Bienal, já pensando no espaço, pois eles me deram mais ou menos o tamanho da parede que eu podia usar. Eu pensei que o trabalho pudesse sair do objeto, que eu pudesse produzir o objeto no meu estúdio aqui em São Paulo, mas que ele pudesse ganhar uma outra dimensão, que ele pudesse lidar com a arquitetura dos galpões lá do Porto. Então, passei um tempo envolvido com o projeto, pensando na escala do espaço, na escala que me foi proposta. Era muito diferente dos trabalhos dessa série que eu tinha produzido, que eram trabalhos pequenos, trabalhos centrados em objetos na escala da mão. Depois fui a Porto Alegre para a montagem. Eram 8 metros de parede e eu queria que os pinos que estavam cobrindo o trabalho se espalhassem por essa grande parede.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

M: Eu vejo o meu trabalho tocando principalmente em duas dessas questões que você abordou. Uma delas é uma sobreposição de relações de duas disciplinas diferentes. Por exemplo, a cartografia e a geometria, que aparecem muito no meu trabalho. Então, na medida em que eu uso elementos da cartografia, como o formato do mapa, os marcadores de posicionamento, a caixinha de escala (que está vazia no trabalho), e o título do trabalho, que sugere uma relação de definição de geometria, que é uma definição super antiga, que vem desde os primórdios da geometria: “uma linha contém infinitos pontos”. Eu tinha um interesse específico nesta série de pensar como disciplinas tão ligadas a precisão, como geometria, cartografia (neste caso, principalmente de geometria), às vezes tocam em relações que são quase poéticas e pouco precisas. Definições são muito amplas, definição de pontos, definição de retas paralelas, a definição de linha – são feitas pra tratar de elementos de precisão, mas que têm uma leitura um pouco imprecisa, quase poética. Então, o meu interesse em sobrepor essas duas disciplinas, é criar uma relação de ambiguidade. Essa palavra *contém*, que está no título do trabalho, acaba lidando tanto com a ideia de contenção de fronteira, de limite, os pontos todos alinhados – a formação da linha se dá por um limite, e geralmente esses limites são imaginários.

É um mapa que é completamente transponível porque não tem nenhum acidente geográfico, não tem nada. Mas, ao mesmo tempo, tem alguma coisa que sugere que ali é um limite. Essa relação aparece forte neste trabalho. Os pontos formando essa linha, que é uma linha imaginária. Eu parti desse princípio e acho que, das duas questões que você mencionou, ele toca muito na ideia de definição cartográfica, definição de espaço, definição de lugar, fiz o trabalho menos

pensando em um lugar específico ou nas relações políticas daquele lugar específico, mas em como as relações políticas estão associadas com as relações geográficas. A gente lida com essas questões o tempo todo.

E: E essa questão do Bloco Econômico Mercosul, de Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado, pra ti são questões que não ficaram tão fortes...

M: É, nesse caso, não. Nesse caso foi uma relação muito mais com a ideia conceitual da proposta, com o princípio curatorial. Lógico que tem essas questões políticas envolvidas, mas ela não se posiciona como, pelo menos neste trabalho, questões sobre exatamente o Mercosul, é uma questão um pouco mais ampla e menos focada.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

M: Então, pra mim foi um caso muito particular porque eu fui bem antes, eu tinha uma viagem marcada na época da Bienal. Eu participei da montagem e meu trabalho ficou pronto bem antes do pavilhão todo ficar pronto. Então eu vi poucas coisas acontecendo ali mesmo, de contato com os artistas. Eu já tinha contato com alguns artistas de outras experiências em Porto Alegre. Mas pela Bienal, este ano especificamente, eu tive algumas, alguns artistas que estavam ali em montagem também que a gente acabou trocando uma ideia. Depois eu não tive oportunidade de voltar porque eu tava fora do Brasil. Então eu não vi essa Bienal como espectador. A minha experiência foi muito distante. Foi uma experiência mais de relação com os curadores, de pensar um projeto pra aquele espaço do que uma experiência de trocas. Essa experiência não aconteceu muito.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8a Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), não sei se tu conheceu a Casa M...

M: Eu cheguei a ir lá. Eu fui lá com a Fernanda [Fernanda Albuquerque]. Eles estavam em processo de finalização, estavam ainda construindo o mobiliário. Eu cheguei a ir na Casa M, mas eu não fui depois. Até teve um convite pra eu voltar pra fazer uma fala lá depois, mas eu estava indo pra uma outra exposição e acabou não dando certo. Eu somente conheci o espaço antes dele ser ativado.

E: Não conseguiu conviver com ele funcionando.

M: Exatamente.

E: Seguindo a terceira questão: ..."criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "Entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

M: É, não consegui acompanhar [sobre o trabalho dos mediadores]. Mas eu acho que, de uma maneira geral, essas exposições Bienais e grandes exposições têm esse papel ou pretensão de transformar o espectador. É uma expectativa que se tem quando existe uma Bienal ou grande exposição e que tem um Projeto Pedagógico, de que o público entre com o olhar e ele consiga absorver aquilo e aquilo pode ser transformador, mas nem sempre acontece. Não sei como aconteceu exatamente na Bienal. Mas é sempre essa expectativa que se tem. Talvez um papel importante de uma exposição como essa seja tentar absorver e trocar com um público não especializado, apesar de, logicamente, ser voltada também a um público especializado, que por outro lado tem o papel de gerar pensamento crítico que trás um retorno para a instituição. O feedback crítico, a resposta de outras instituições, de outros curadores, de críticos de arte, jornalistas, as questões são colocadas pela curadoria e pelos artistas, mas continuam

reverberando, ou deveriam continuar. Mas eu acho muito interessante envolver o público não especializado.

E: E essa perspectiva faz parte do teu trabalho?

M: Olha, nunca tenho isso muito claro. Mas acho que os trabalhos em geral, que funcionam melhor no meu ponto de vista, são os trabalhos que eu sinto uma resposta do público. Quando o trabalho toca no público que não precisa de um background de arte. Eu acho que quando ele consegue intrigar e ativar um público não especializado, ele me trás um conforto maior. Sabe? Na expectativa de artista, quando isso acontece, é extremamente gratificante. Eu tenho alguns trabalhos onde eu sinto alguma resposta do público. E acho que esse trabalho da Bienal tinha uma relação de fácil reconhecimento. De um elemento que é comum, o mapa, a experiência olhar para o mapa e tentar se posicionar. Só que ele abria para questões mais abstratas e profundas também. Do meu ponto de vista, ele trazia uma reflexão que não era tão voltada pro público especializado. Era uma reflexão que podia tocar em questões muito simples, de posicionamento, de limite e também abria pra desdobramentos que pudessem ser discutidos mais profundamente. Eu acho que esse trabalho lida com questões bem abrangentes, mas partindo de discussões simples até discussões mais complexas.

Marina Camargo

1980. Artista. Nascida em Maceió, atualmente vive e trabalha em Porto Alegre e Berlim. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Mestre também em Artes Visuais pela mesma Universidade. Desde a 2ª Bienal do Mercosul atuou em várias edições desta Bienal, inicialmente como mediadora e depois trabalhando como assistente de coordenação da ação educativa. Na 7ª edição participou como artista da mostra Projetáveis. Na 8ª Bienal do Mercosul foi artista convidada da mostra Além Fronteiras que aconteceu no espaço expositivo do MARGS.

A entrevista foi realizada por Skype no dia 20/04/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Marina: Eu queria começar comentando que, embora o José Roca fosse o curador geral, eu basicamente trabalhei com a Aracy Amaral, que era curadora convidada. Quando ela convidou os artistas (tiveram oito artistas na mostra dela para participar) a gente tinha uma noção geral da proposta e a referência do nome Geopoéticas, que era algo que norteava a curadoria, mas era algo ainda relativamente abstrato naquele momento para nós, artistas, que não sabíamos ainda sobre quem eram todos os artistas participantes e quais seriam os trabalhos selecionados. E o nome Além Fronteiras também não existia ainda, então na realidade eu não tinha ideia exata de qual seria o tom dessa Bienal. Então, quando você começa a participar de uma exposição assim, é realmente um trabalho no escuro, onde o importante para um artista é seguir a sua pesquisa individual. Acho que os produtores têm uma noção mais precisa do que a mostra virá a ser por estarem trabalhando diretamente com os curadores e com os artistas. Mas o artista entra pra fazer o trabalho dele, e neste caso, a proposta da Aracy Amaral consistia em os oito artistas da mostra se dividirem em viagens pelo Estado do Rio Grande do Sul e, a partir dessa experiência, criarem projetos inéditos para a Bienal.

A curadora propôs uma divisão entre regiões do estado (cânions, pampas e missões) e os artistas podiam escolher qual região interessaria investigar e então fazer uma viagem de pesquisa. Eu escolhi os pampas por diversas razões, inclusive por ser uma paisagem com a qual eu tinha uma conexão pessoal. Após a viagem de pesquisa e uns meses de trabalho, produzi o "Tratado de Limites", uma série de trabalhos que acabou tendo uma relação próxima com noções de fronteira. Essa foi uma questão que surgiu para mim durante a viagem mesmo (e não no discurso curatorial). Antes daquele momento, não era uma questão do meu trabalho, mas a viagem pelos pampas me fez pensar em questões de fronteira, que enfim, acabou tendo total alinhamento com a curadoria geral do Roca. Acredito que os pampas é que trouxeram o questionamento sobre as fronteiras neste trabalho.

De certo modo, a Bienal do Mercosul esteve sempre presente em minha formação, desde a primeira edição. A 1ª Bienal foi então muito marcante para mim. Já na segunda edição, eu já pude trabalhar como mediadora (na época, éramos monitores da exposição, e também montadores, a gente fazia de tudo do início ao fim da mostra). E sempre com esse nome, "Bienal do Mercosul", que até um certo momento guardava algo de utópico em relação a uma aproximação entre países da América Latina. Na época fazia algum sentido falar ou homenagear o Mercosul, mas ao longo dos anos o nome da Bienal foi ficando totalmente abstrato, por que afinal era ainda uma bienal do Mercosul e não de Porto Alegre, ou uma bienal do Sul? Então em 2010, quando participei da exposição como artista, o trabalho tem início justamente com uma viagem para uma região que é uma região do Mercosul. Eu, Lucia Koch e Cao Guimarães fizemos uma viagem cujo percurso inicial incluía descer até Bagé e dali seguir para o Uruguai. Entretanto, ao chegar na fronteira aconteceu um problema de logística, pois o motorista que foi

contratado não havia levado documento de identidade pra poder cruzar a fronteira. Então nós ficamos ali na borda do Brasil, no início do Uruguai ou, enfim, no limite entre os dois países, e sem poder cruzar a fronteira. O que a gente fez a partir desse ponto foi seguir viagem por uma estrada secundária, de terra, contornando os limites da fronteira do Brasil e Uruguai, até chegar em Jaguarão, onde haveria um novo motorista pra seguirmos viagem. Na verdade, a própria questão da fronteira acabou sendo um assunto da própria viagem de pesquisa, tornando-se um problema e por fim acabou provocando novamente um questionamento sobre o funcionamento do Mercosul. Nós estávamos ali, de um lado da fronteira, mas sem poder cruzar para o lado de lá. Essa experiência de viagem acabou sendo muito marcante e passou a fazer parte do trabalho (ou definiu todo o trabalho que vim a fazer a partir dali).

Então, quando fui fazer meu projeto para a Bienal, gostaria muito que um dos trabalhos acontecesse noutro país do Mercosul, que tivesse lugar no outro lado da fronteira, no Uruguai. Quando propus o trabalho “Lugar: Tacuarembó” era importante que ele acontecesse ali onde há tantos sítios arqueológicos enterrados, onde seria a “capital dos pampas”, ou centro geográfico dos pampas.

Nesse momento imaginei que seria uma logística simples, de levar as letras para o Uruguai (pois são letrados típicos da região Sul do Brasil e não do Uruguai), cruzar a fronteira, instalar o trabalho, depois desfazer o trabalho. Só que justo isso acarretou toda uma questão com a produção (não sei o relato deles menciona algo sobre isso), porque toda a dificuldade de transportar as letras além das fronteiras do Brasil acabou tornando o trabalho quase inviável. Então, toda a questão sobre um tratado que aproximaria uma região se transformou em algo ainda mais abstrato, pois, na verdade, essas fronteiras existem antes como barreiras. Embora geograficamente a maioria das fronteiras não faça sentido, pois são apenas demarcações políticas ali onde a paisagem não parece ter nenhum tipo de divisão ou limite. Resumindo, por causa de questões relacionadas ao trânsito entre os países do Mercosul, o trabalho quase não aconteceu. Mas por fim, deu certo. A partir daí, tanto o tema de fronteira quanto o tema de qual seria a pertinência desse Mercosul (e, logo, de um nome de um Tratado ser o nome dessa Bienal), acabaram fazendo parte do projeto que apresentei nessa Bienal.

Enfim, quando a Bienal chega à 8ª edição, já não fazia mais muito sentido de que tivesse o mesmo nome de um tratado econômico.

De algum modo o que procurei fazer com o transporte das letras de uma fronteira para outra era lidar de modo um pouco provocativo com essa ideia: já que é uma Bienal do Mercosul, eu tenho que fazer esse projeto também nesses outros lugares do Mercosul, que não seja apenas Porto Alegre. Essa era uma ideia fundamental para mim naquele momento. E foi justamente aí onde encontramos as maiores dificuldades em termos logísticos de fazer o trabalho acontecer.

E: A Germana [Germana Konrath] comentou alguma coisa a respeito, mas foi bem breve, eu até já ia te perguntar. Foi marcante [risos].

M: [Risos] Eu acho que foi, não sei o que ela comentou, mas realmente foi marcante. Ela era chefe da produção, enfim, foi complexo. Mas ao mesmo tempo em que isso evidenciou uma questão maior que tratava da fronteira e da eficácia do Mercosul: o quanto era difícil realizar transportes entre as fronteiras do Mercosul e como essa Bienal também já não tinha nenhum sentido em se chamar Bienal do Mercosul. Eu acho que a 8ª Bienal marca quase um ponto final para essa ideia de Bienal do Mercosul. A 9ª Bienal eu acho que já vai em um caminho de tirar esse nome que já não fazia mais muito sentido, ela vai se tornando realmente a Bienal de Porto Alegre. Mas aí a 10ª edição já vai por outros caminhos.

E: Essa ideia de Porto Alegre como lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte, quando entrevistei Alexia [Alexia Tala] ela me corrigiu, ela falou que embora tivesse assim no catálogo, essa ideia, pra curadoria, era estendida ao território do Rio Grande do Sul também, como um lugar a ser descoberto e ativada por meio da arte. Acho que no seu caso talvez tenha alguma coisa pra comentar a esse respeito.

M: Minha experiência na 8ª Bienal foi realmente de descobrir o Estado, e não só o Estado, mas essa região dos pampas. Acho também que eu acabei entrando fundo nessa ideia de o que seria realmente a Bienal de um Mercosul. Eu nem sei se era tanto a proposta da Aracy, acho que até não era, mas para mim acabou sendo uma questão presente. A proposta da curadoria era mais relacionada a essas diferentes paisagens do estado. Mas ao pensar sobre os Pampas outros tantos assuntos acabaram fazendo parte da pesquisa, inclusive esse que tinha a ver com a própria noção da Bienal. Talvez pra mim fosse mais presente do que pra outros artistas que estavam participando, porque eu, de algum modo, cresci junto com a Bienal do Mercosul, a Bienal me formou também, como a muitos artistas em Porto Alegre. Eu não saberia dizer o quanto que essas mostras foram ativas no Rio Grande do Sul – como ideia e conceito, acredito que sim, mas através de ações diretas, eu não saberia responder. A relação com o estado se estabeleceu em meu trabalho durante a elaboração de “Tratado de Limites”, mas daí no sentido de que eu estava pesquisando essa região, não no sentido de eu estar levando algo pra região. Mas eu não sei o quanto que a Bienal como unidade cultural pode ter sido ativa no resto do Estado. Tenho dúvidas sobre isso. Quer dizer, a Bienal envia um grupo de artistas para trabalhar em Bagé, ou para a região das missões, ou para os Aparados da Serra... eu acho que foi super importante para a produção de cada um dos artistas, mas não dá para afirmar que os artistas deixaram uma contribuição direta para esses lugares.

E: Seria uma descoberta mais pra ti do que de levar o Rio Grande do Sul pras outras pessoas.

M: Exatamente. Eu acho que indiretamente acabei falando do Estado, mas não só de Estado, da região, dessa região dos Pampas, entre Brasil, Argentina e Uruguai. O assunto foi antes definido pelo tipo de paisagem e especialmente por essa viagem de pesquisa. No caso dos Pampas, mais do que uma paisagem, é um tipo de bioma. Então, para mim, era algo menos centrado em regiões específicas e mais focado no conceito amplo, de tentar entender o que poderia definir essa região, o que seria particular da região dos Pampas, diferente dessa definição geográfica dos mapas políticos. Que uma linha invisível divida dois territórios: aqui Rio Grande do Sul, ali Uruguai, outro lugar, embora a extensão da paisagem prove o contrário do que os mapas desenham. Então esse era o assunto conceitual do meu trabalho. Na prática, a Bienal acontece em Porto Alegre e acredito que acaba sendo muito importante para todo Estado, no sentido que as pessoas acabam vindo, circulando. Talvez eu não seja a pessoa pra responder no sentido em quanto que a Bienal realmente foi de fato importante para o Estado, em que medida ela atuou ativamente em toda a região para além de Porto Alegre...

E: A Germana comentou alguma coisa a respeito do desejo teu de doar o trabalho para Tacuarembó.

M: Que foi meu desejo? [risos]

E: Eu entendi isso, ela falou bem rápido. Ela falou de questões institucionais e comentou isso.

M: Na verdade, por mim, o trabalho seria efêmero. Seria um trabalho que ficaria lá um período e logo seria desmontado. Mas aí durante a negociação entre a prefeitura de Tacuarembó e a Fundação Bienal do Mercosul que isso se definiu, e eu não participei diretamente dessa negociação. Então se acordou que o trabalho seria permanente, a pedido da prefeitura de Tacuarembó – o que, pra mim, na verdade, era mais um incômodo do que um desejo. Eu não sei nem se eu teria proposto se soubesse que seria um trabalho permanente. Eu preferiria que o trabalho existisse como uma intervenção efêmera. Mas como o trabalho foi instalado no meio do pasto, o pasto deve ter crescido, e talvez ele tenha desaparecido de algum modo. Então essa ideia me agrada [risos], de não ser um trabalho impositivo para o lugar, sem saber se as pessoas que vivem ali estão interessadas em ter essa intervenção na cidade. Então, não foi um desejo meu de modo algum, foi parte da negociação, que foi uma complexa negociação, então eu cedi essa parte.

E: Que legal, eu não sabia que tinha ficado lá.

M: Eu não sei em que condições está hoje em dia, mas deve estar lá!

E: Fiquei curiosa. [risos]

M: Eu também, ainda vou voltar lá só pra ver o que que restou.

E: Posso ir pra segunda [pergunta]?

M: Pode, claro.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

M: Tu perguntou se eu me senti influenciada, e a resposta é “não”. É bem simples [risos]. Então, só gostaria de comentar como público: eu acho que a Casa M foi uma das iniciativas mais bem sucedidas nesse sentido, e provavelmente a iniciativa mais direta no sentido de existir como um lugar de encontro, de convívio e de ação entre as pessoas. Acho que foi assim para toda a comunidade artística – o que ainda é uma questão é o quanto isso transborda para além da comunidade artística e atinge um público geral. Mas eu acho realmente uma pena que a Casa M não seguiu como um espaço de convivência, de contato entre a comunidade artística e o público, de troca, pois tenho certeza de que teria sido super importante, embora já tenha sido super relevante durante o período de Bienal. Bom, acho que faz falta um lugar assim em Porto Alegre, onde se tenha algum respaldo institucional, mas com liberdade para os curadores e artistas proporem conversas, ações, atividades.

E: Tu chegou a dar algum curso na Casa M? Ou fazer alguma fala?

M: Ah, eu fiz uma fala sobre o projeto que viria a apresentar na Bienal antes de abrir a Bienal. E fui em alguns eventos lá durante a Bienal.

E: Bom, vou pra terceira. A terceira é a partir da fala do Pablo Helguera, ela é um pouquinho maior. Eu trago três frases que eu considere marcantes dos textos dele. As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

M: Eu vou tentar responder. Só pra começar, eu queria dizer que eu acho que o projeto da ação educativa dessa edição da Bienal foi muito feliz nas suas escolhas. Esse trabalho bem sucedido se reflete muito em como os mediadores se envolveram com o trabalho dos artistas, a comunidade que se criou entre eles e como isso se perpetuou no tempo. Acho isso algo único. Eu não vi isso acontecer nessa intensidade em outras edições da Bienal que acompanhei. Então eu atribuo tanto às curadorias (geral, adjunta, pedagógica) quanto a um conjunto de equipe e de proposta que levaram a um resultado muito especial.

Mas eu gostaria de comentar sobre essa citação “entender o mundo, gerar consciência crítica”. É isso que eu vejo como sendo o mais interessante na arte, a coisa em si: arte em sua potência, como uma produção de conhecimento mesmo – e uma Bienal possibilitando isso de modo intenso para as pessoas. O problema, para mim, seria entender a arte apenas através de uma possível “função pedagógica”, ou entender que arte tem uma função social ou educacional específicas. Se a arte é por si só uma forma de conhecimento, então é uma questão que vai mais além. Acredito que o trabalho de uma ação educativa deva ser mais no sentido de aproximar as pessoas ao modo como esse conhecimento foi formado pelo artista, que pode ser fora de qualquer padrão porque varia de artista para artista, e de cada pessoa que entra em contato com uma obra de arte. Afinal, como é que essa formação do conhecimento acontece? Como aproximar as pessoas desses modos de perceber o mundo? Então eu acredito em uma ação educativa que trabalhe nesse sentido: na aproximação de como o conhecimento se dá ali na formação do trabalho e em uma compreensão de mundo através do olhar de cada artista, talvez algo menos sistematizado ou menos padronizado.

E: Menos curricular?

M: É, exato, mas eu não sei exatamente como. Eu admiro muito o trabalho dos mediadores, como que eles constroem esse trabalho de ponte entre as pessoas e às obras, tendo geralmente pouco tempo para estabelecer esse contato e desenvolver um trabalho com o outro. Mas enfim, daí já estou mudando de assunto.

Então, já comentei essa questão da comunidade temporária, como foi super relevante o modo como isso se estabeleceu. Nessa Bienal, eu acho que se formou uma comunidade temporária super forte, o que a tornou uma Bienal especial nesse sentido. Agora o quanto que isso cria de impacto na cidade, eu realmente não me sinto capacitada para avaliar... Porque sendo artista se tem muito pouca noção do impacto que cada trabalho pode ter nas pessoas individualmente (seja público geral, ou mediadores, ou quem acaba convivendo com o trabalho durante todo o tempo da mostra). Não é possível se ter muita noção de o quanto um trabalho pode reverberar na cidade ou na comunidade. Para mim, essa é uma questão absolutamente abstrata. Eu só pode ter noção de uma ideia dessa realidade que é fragmentada... Não sei se eu entendi muito a questão da pergunta ou se já respondi.

E: Não, eu acho que tu respondeu sim, pelo menos uma parte. É uma pergunta que tenta entender como que essa função social de uma exposição aparecia e se isso era uma questão que te movia. Se tu enxerga facilmente isso na exposição e o fato de tu não enxergar ou não sentir habilitada pra responder também é um dado pra mim.

M: Nesse sentido dessa função social de uma exposição: eu entendo como uma responsabilidade do artista no sentido de o que ele vai abordar em seus trabalhos e como vai fazer isso, assim como de modo ele se posiciona em relação a questões do mundo, em diálogo com outros artistas e nas trocas com o curador.

Essa questão da função social da exposição, pra mim ela está no processo de trabalho, nessa forma de entender o mundo e consciência crítica que tu citas como um dos itens, que o Pablo Helguera comenta. Então isso talvez esteja no meu trabalho, na minha pesquisa, o que eu observei na viagem, o que eu fui pesquisar depois e que foi parte do processo de trabalho. E falar isso não significa dizer que não haja uma preocupação com o público, é noutro sentido: eu acredito que o modo como as pessoas podem se aproximar é também através desse modo como eu me aproximei das coisas do mundo. Quer dizer, é como um convite para as pessoas também se aproximarem dessas perguntas ou questões que eu me aproximei. Como uma aproximação de modo crítico, não necessariamente aceitando o que eu estou propondo, mas pensando junto com o trabalho. Mas não sei se eu sei responder o resto, não. O que tu ia falar?

E: Não, é uma questão difícil porque... eu quase que coloco as pessoas assim, “e o que resultou dessa Bienal, né?”. Mas é no bom sentido, essas eram questões chaves nesses textos. Então, quando isso é proposto, é importante perguntar como é que se sucedeu e tentar enxergar as problemáticas também disso. Quanto tu diz, “é difícil para mim avaliar”, lógico, é difícil para mim, é difícil para ti.

M: Não, pra mim é quase impossível, na realidade. Mas isso é sempre assim, não é só nessa Bienal: o artista faz um trabalho, mostra em exposições, e o retorno é muito tímido ou pontual. Mas não acredito que haja essa troca de modo ativo não, acho que geralmente é um silêncio (especialmente se falamos de retorno de um público geral, não-especializado). Tenho uma noção muito pontual, por exemplo, que depois de apresentar o “Tratado de Limites” o pessoal da geografia começou a me procurar e a se identificar com meu trabalho – algo que eu não havia imaginado. Então, esse é retorno pode ser de um público não especializado em artes, mas super especializado em questões que eu comecei a me aproximar através do trabalho de um modo muito intuitivo (como temas que são muito caros da geografia, por exemplo). É um retorno muito interessante porque está nesse âmbito de entender o mundo e ter consciência crítica. Então, esse é um dos retornos que aconteceu e que foi muito especial. Talvez mais que do que retorno, sejam encontros que acontecem através do trabalho.

Mas em termos do impacto de qualquer exposição em uma comunidade, tratando-se de público não especializado, eu não tenho a menor ideia como isso poderia ser mensurado. Porque vai muito além de números que as instituições apresentam como retorno concreto para patrocinadores (embora esses números sejam necessários pra se ter dado palpável em relação a qual público se está atingindo). Mas, de fato, eu acho que talvez as Bienais só consigam ter um alcance profundo e consistente através de um trabalho que aconteça ao longo do tempo. Desde a 1ª até a 8ª Bienal do Mercosul (que foram edições que pude acompanhar mais de perto como público ou atuando diretamente) houve uma construção dessa aproximação com o público não especializado, com a comunidade, que cresceu ano após ano. Então acho que a Fundação Bienal foi muito bem sucedida em intensificar esse processo com o trabalho constante da ação educativa, sem pausas entre as mostras bienais mas com uma construção também entre uma exposição e outra. Quando o trabalho da ação educativa é constante, e não só a cada dois anos, certamente o impacto desse trabalho será é muito maior.

Oliver Kochta

1971. Artista. Vive e trabalha em Helsinque (Finlândia). Graduado na Art Academy of Hamburg. Junto com Tellervo Kalleinen compõe a dupla Kochta & Kalleinen desde 2003. A dupla desenvolve o projeto “Coro de Queixas” em vários lugares do mundo. Também desde 2003 fazem parte também do coletivo Ykon. A dupla participa de exposições Ars Electronica Center em Linz (Áustria), Museu de Arte Moderna de New York (EUA) e Contemporary Art Museum St. Louis (EUA). Na 8ª Bienal do Mercosul a dupla fez parte do projeto Cadernos de Viagem. A partir desse projeto, Kochta desenvolveu o “Coro de Queixas de Teutônia” na cidade de Teutônia (RS) junto de Lucas Brolese, músico da região que regeu o coral. Um vídeo do Coro foi produzido e exibido durante a 8ª Bienal no Armazém 7 do Cais do Porto.

A entrevista foi realizada por e-mail (originalmente em inglês e traduzida) e recebida em 03/05/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Kochta: Nos envolvemos de diversas maneiras, primeiramente, nos juntamos a uma antecipada reunião curatorial, na qual aconselhamos o conselho curatorial sobre o tópico *micronação*. Então, eu fui para Teutônia durante 6 semanas para facilitar o Coro de Queixas de Teutônia. Em seguida voltamos para a montagem da exibição. Tínhamos dois trabalhos com Ykon, a tenda com o jogo Ykon [no espaço da Geodésica, no Cais do Porto] onde nós treinamos as pessoas locais para executar o jogo durante todo a exibição. Nós também fizemos um trabalho [da] bandeira, com base em uma oficina em um subúrbio de Porto Alegre.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

K: Eu morei por 6 semanas em Teutônia, então me envolvi com muitas pessoas por lá. Além disso, em Porto Alegre, nós trabalhamos com um coletivo de costureiras nos arredores de Porto Alegre por uma semana, então pudemos conhecê-las um pouco. Nos juntamos ao programa Casa M e conversamos com muita gente, mas não tivemos contato mais próximo com artistas locais.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

K: A Bienal foi uma das únicas experiências na minha carreira em que o pensamento curatorial e pedagógico estiveram de mãos dadas e foram tratados como igualmente importantes. Os trabalhos foram avaliados tanto em termos de como se adequavam à agenda curatorial, e igualmente como se adequavam ao programa pedagógico. Nós treinamos facilitadores locais para o nosso jogo Ykon, e entendi que uma enorme quantidade de crianças em idade escolar e outros grupos o tinham jogado. A barreira idiomática foi difícil de superar, por isso não posso dar uma avaliação muito detalhada. E, certamente, a viagem de ônibus e o concerto do Coro de Queixas de Teutônia vai ficar na memória das pessoas, pessoas que talvez nunca tenham sequer ouvido falar da Bienal.

Paco Cao

1965. Artista. Nasceu em Tudela Veguin (Espanha), vive e trabalha em Nova York (EUA). Estudou História da Arte na Universidade de Oviedo (Espanha), onde recebeu o título de Ph.D. Realiza projetos para exposições em vários países. Na 8ª Bienal apresentou o trabalho “O Veneno do Baile”, de 2009, dentro do componente Geopoéticas, no Armazém 6 do Cais do Porto.

A entrevista foi realizada por e-mail (originalmente em espanhol e traduzida) e recebida em 26/04/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Paco Cao: A minha participação na 8ª Bienal do Mercosul consistiu em uma instalação de grande formato que é uma expansão expositiva do filme *O Veneno do Baile* (2009, 72 minutos), que inclui imagens de nova criação junto com um acervo documental valiosíssimo localizado em arquivos dos EUA (Arquivos Nacionais/Biblioteca do Congresso, Washington DC), República Dominicana (Arquivo Geral da Nação, Santo Domingo), Espanha (Fimoteca Espanhola, Madrid) e França (Lobster, Paris). O filme é um questionamento cru e lírico sobre a confluência de culturas, resultado da subjugação da América por parte de forças europeias, como é descrito em um livro de ficção escrito no século XVI e perseguido pela Inquisição. Intriga e mistério fazem parte de uma trama em que os limites entre ficção e realidade resultam difusos e a dança é apresentada como um poderoso instrumento tanto de libertação, quanto de opressão. O filme faz referência a importantes figuras históricas do âmbito político, assim como a ícones da cultura pop, como Josephine Baker e Michael Jackson.

A trama do filme mencionado foi o ponto de partida do relato que manteve a exposição apresentada no contexto da Bienal do Mercosul, na qual coexistiam ficção e realidade histórica. A instalação estava estruturada em duas seções e fez uso de procedimentos expositivos próprios de um museu de antropologia ou história. A primeira seção incluía materiais previamente produzidos para o filme: um livro antigo, uma grande cortina pintada à mão e um segmento da filmagem (ritual vodu). A segunda seção estava diretamente relacionada com a história de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul, incluía texto e fotografias sobre um painel e dezoito publicações dispostas em uma expositor, produzidas para a instalação como se fossem obras publicadas – apesar de serem fictícias em sua maioria – em benefício da verossimilhança do relato.

Tal projeto expositivo, ainda em curso, tem como objetivo vincular o filme com o lugar onde se realize a exposição; de modo que o conteúdo do projeto muda dependendo do local onde seja exposto, considerando que a linha narrativa do mesmo é baseada em uma pesquisa histórica relacionada com o território onde a exposição ocorre.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

PC: Para a realização do projeto, viajei a Porto Alegre duas vezes. A primeira, com o objetivo de me familiarizar com o contexto histórico-artístico de Porto Alegre e desenvolver uma pesquisa histórica *in situ*; a segunda, para cuidar da instalação, que coincidiu com a inauguração. Durante a minha primeira viagem, além de visitar diferentes museus, incluindo o Museu José Felizardo ou o Museu Júlio de Castilhos e outros enclaves da cidade de Porto Alegre, desde a zona portuária até o MARGS ou o histórico teatro São Pedro, centralizei minha pesquisa no arquivo do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, onde passei vários dias fazendo acervo [pesquisa] documental e conversando com alguns dos responsáveis da

instituição, com quem mantive contato por e-mail – quando já estava de volta a Nova York – durante o processo de elaboração dos materiais apresentados na exposição. Além disso, a equipe da Bienal dispôs um espaço de encontro no centro da cidade, onde foram organizadas diferentes atividades que permitiram um diálogo direto entre os artistas e agentes culturais locais e as pessoas que chegavam de fora. Além de cobrir o trabalho de pesquisa, tive a oportunidade de assistir [frequentar] a este espaço várias vezes, algo que não só me permitiu sentir o pulsar da atividade artística em Porto Alegre, mas também receber informações valiosas para meus questionamentos históricos.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

PC: A partir da minha experiência, os resultados da Bienal foram ideais. A equipe de trabalho, como um todo, agiu com o máximo rigor e diligência tanto para atender às necessidades propostas pelos artistas, como para alcançar os objetivos definidos pela equipe "curatorial". Na verdade, a Bienal conseguiu o que muitas vezes não conseguem propostas desta natureza: fazer realidade as afirmações teóricas iniciais através das obras expostas e o diálogo que estas estabeleciam com o público. No caso concreto da minha obra, a prova de sua eficácia foram os muitos pedidos de informação recebidos pela equipe organizadora solicitando informações para localizar a bibliografia exposta, o que, como já havia dito, era fictícia. Neste caso, a decepção daqueles que acreditavam estar ante uma descoberta bibliográfica oculta foi a certificação de que a metodologia utilizada em benefício de verossimilhança foi bem sucedida. Por outro lado, pensando no público em geral, propus um exercício, como um jogo, desenvolvido pelos encarregados das visitas guiadas. A pessoa encarregada de orientar os espectadores adiantava que partes das publicações eram fictícias – algo que deliberadamente ocultava meu dispositivo expositivo – e propunha que os espectadores diferenciasssem as publicações reais das fictícias. Assim, com um mecanismo de comunicação muito simples, o público não especializado podia mergulhar na obra e conectar com ela de uma forma muito simples.

Vitor Cesar

1978. Artista. Graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Ceará e Mestre em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Fez parte do grupo de estudos de artes visuais do espaço Alpendre em Fortaleza. Na 8ª Bienal do Mercosul participou com um dos trabalhos fixos da Casa M e em Cidade Não Vista com trabalho localizado na Escadaria da Rua João Manoel em Porto Alegre.

A entrevista foi realizada por meio do software Skype no dia 25/04/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Vitor: Talvez seja melhor começar comentando o que você perguntou em relação a cada trabalho.

O primeiro aconteceu na Casa M. Quando me convidaram para participar com alguma proposta, existia uma ideia de pensar a casa a longo prazo – sua inauguração aconteceria antes da abertura oficial da exposição e teriam proposições artísticas permanentes na Casa. O que é interessante, porque estabelece um outro tipo de relação com a cidade e com o tempo de exposição também.

O convite foi feito para realizar um trabalho existente. Na verdade, ele tinha acontecido mais como teste em outra situação e a curadoria propôs que aquele trabalho poderia ser instalado na Casa M – ainda que o convite fosse aberto para propor outra coisa. O projeto consistia em uma campanha que, quando acionada, disparava dez toques em tempos diferentes ao longo do espaço da Casa. O som era *ding-dong*, desses mais comuns, e tocavam em intervalo de tempo entre 5 e 10 segundos. Sempre que alguém chegava nos horários em que era necessário tocar a campanha a casa lembrava uma caixinha de música, e anunciava um novo visitante.

O projeto partiu de uma reflexão sobre noções de público. Trata-se de um modo de operar com o espaço diferente de uma exposição de formato mais convencional. Assim como muitos outros artistas, venho refletindo em torno de situações que disponibilizam dinâmicas que não são apenas da exposição. Por isso a Casa M foi uma situação interessante. Embora o trabalho já tivesse acontecido como uma breve experiência, a bienal ofereceu uma possibilidade mais complexa.

Uma das considerações de *Campainhas* é reconhecer o espaço de exposição como ambiente preparado para uma expectativa de experiência do visitante diante de algo que pode te surpreender ou te afetar com certa intensidade. Visito uma exposição preparado para ver uma proposta artística. Obviamente, é uma dinâmica que oferece situações e trabalhos muito bons, e também procuro trabalhar nesse circuito, consciente de suas características. Mas tenho pensado como outro tipo de experiência – como do cotidiano – pode abrir outros vínculos entre o visitante e o lugar, atento à experiência do corpo no espaço. Então, me interessa pensar como constituir um tipo de público que não seja primeiramente preparado pra ver uma exposição. E falo em constituir porque, de fato, um público não existe a priori – ele não existe *antes* – como um público alvo. O público é constituído em torno de um discurso. Podemos não nos engajar diante de uma pintura – é comum. Têm trabalhos que reconhecem isso em sua constituição e por isso, muitas vezes, são sutis. No caso do que tenho feito, tento reconhecer essa condição, ainda que possa correr o risco de que muitas pessoas desconheçam o fato de ser uma proposição artística.

No caso da campanha isso estava em jogo: dispor algo que não se manifeste imediatamente como proposição artística e, portanto, uma reflexão sobre a noção de público.

Sempre que chegava algum visitante na casa nos horários em que era preciso tocar a campainha havia um anúncio de chegada que escapava à escala da casa. Poderia ser um contador de visitantes. Nem todos acionavam a campainha, às vezes a casa estava aberta. Também havia a experiência de quem descobre as campainhas enquanto proposição artística e toca intencionalmente apenas para escutar o som, como uma brincadeira.

Embora não tenha falado diretamente sobre fronteiras ou território, não deixo de reconhecer que anunciar a chegada de alguém pode ser um mapeamento e que o trabalho evidencia uma indefinição de fronteira entre espaço público e espaço privado. O espaço público não é apenas o que está fora. Ele pode ser constituído em qualquer lugar, inclusive dentro da casa. Ao apertar uma campainha, você dispara um acontecimento dentro da Casa (como em qualquer casa). Quem está dentro precisa responder ao chamado: seja atendendo a porta ou fingindo que não escutou. De qualquer maneira, com o toque você é convocado.

O outro trabalho aconteceu no projeto *Cidade Não Vista* e foi diferente do primeiro porque o convite era para pensar um trabalho novo. A curadoria identificou pontos importantes ou interessantes pra serem discutidos na cidade. Me convidaram para pensar um trabalho justamente em frente à Casa M, numa escadaria. Existia o desejo de pensar uma certa relação entre os dois trabalhos.

Quando iniciei o processo o que estava em questão eram essas ideias sobre distintas noções de público e o modo como poderia me relacionar com aquele lugar. Era importante realizar um trabalho que não fosse lido como um possível embelezamento do espaço ou uma suposta visão privilegiada do artista estrangeiro que chega – estrangeiro no sentido...

E: Turista.

V: É, pois é. Que poderia ter um olhar *especial* sobre aquele lugar. Então, me dediquei a pensar: o que surgiria como pergunta daquele lugar? Passei a caminhar pela região. Descobri uma certa polêmica na vizinhança em relação à escada: algumas pessoas consideravam um bom atalho para a rua de cima e outras achavam o trajeto perigoso, tinham medo de passar por ela. E essas diferentes perspectivas motivaram um pouco o trabalho pois revelavam um dissenso na percepção do mesmo lugar. E pensei que seria interessante promover algum tipo de comunicação entre essas leituras do lugar, tentando não apaziguar as diferenças.

Daí que veio a ideia dos interfones. Eles funcionavam na rua e se interligavam na mesma rua, ao longo da escadaria e na rua contígua à escadaria. Foram três pontos de interfone instalados na rua. Quando alguém aciona um deles, os outros dois tocam e os três se comunicam. Na maior parte das vezes ninguém respondia aos toques [risos]. E é assim que funciona a comunicação no espaço público [risos]. Às vezes acontecia de alguém responder do outro lado. Aconteceu comigo e ouvi relatos depois. Outro exemplo: estava com uma amiga [e ela] subiu a escada pra gente se comunicar pelo interfone meio de brincadeira. Ela subiu para o ponto do meio e, quando chamei, uma terceira pessoa entrou na conversa. Um homem estava vendendo cachorro-quente lá no terceiro ponto e ofereceu pra gente.

No início parecia simples executar a ideia. Mas, ao começar o projeto, me dei conta de um problema muito elementar. O trabalho considerava abrir um canal de comunicação naquele espaço. Mas o interfone não é feito para comunicação, e sim para segurança. Só me dei conta numa loja, os interfones estão nas sessões de segurança. O sistema de interfone pressupõe que de um lado alguém esteja na rua, e do outro dentro de algum espaço. Os aparelhos são desenhados para isso, um dentro e um fora. Fisicamente, tem uma parte mais exposta, instalada na rua, e dentro de casa ele é como um telefone.

A adaptação de ligação entre dois aparelhos externos trazia problemas. A partir daí me dei conta do *programa* mais amplo ao qual está submetido este tipo de equipamento. Um programa que responde à ideia de segurança que, portanto, delimita fronteiras e estabelece territórios. Ou seja, a primeira questão que emergiu do processo do trabalho aconteceu de maneira muito instigante. Apesar da dificuldade técnica com o equipamento, passei a compreender que esse aparelho possibilita a construção de muros, portas, e paredes; e estabelece uma distância entre o espaço

da rua e o espaço mais íntimo e privado de casa. É um dispositivo vinculado fisicamente à arquitetura, e proporciona uma sensação de segurança (para quem está do lado de dentro). Foi nesse momento do processo que o trabalho passou a fazer mais sentido. Eu não tinha essa percepção tão clara quando comecei a pesquisar.

Existia, no entorno da escadaria, um desacordo nos discursos sobre a própria escada e entendo que isso, de alguma maneira, desenha fronteiras imaginárias. Portanto, minha ideia foi tentar possibilitar pontos de contato que proporcionassem a reelaboração ou reimaginação dessas fronteiras. O dispositivo encontrado para isso foi o interfone que, contraditoriamente, não promove o encontro, o contato, mas justamente a separação, a distância. Por isso precisei modificar esse dispositivo em sua estrutura, refazer seu funcionamento interno para a proposta acontecer.

Durante a etapa de produção entrei em contato com pessoas que trabalham na manutenção de interfones para propor a adaptação de um interfone que comunicasse da rua para a rua. Nesses contatos era preciso explicar a ideia de instalar um interfone na rua que pudesse ser atendido por um desconhecido em outro ponto da rua – e isso chegava a incomodar um pouco por parecer não ter sentido. Nas conversas não era incomum o interlocutor perguntar se aquela proposta era para teatro ou publicidade, como se isso pudesse justificar o que não está no padrão normativo do cotidiano e pudesse apaziguar ou amenizar uma incompreensão. Nessas horas, resisto a encaixar o trabalho em uma categoria preexistente apenas para facilitar o processo. Penso que a desestabilização de um tipo de percepção do cotidiano não acontece apenas na instalação pronta e disposta ao público, acontece também nessas conversas.

Cheguei a visitar a um fabricante de interfone, a Thevear, e conversei com o engenheiro eletrônico responsável, que ficou interessado no projeto e em desenvolver um aparelho novo. No entanto, o tempo de convencimento e desenvolvimento de um produto demoraria mais do que o tempo da exposição. Finalmente – e acho que não por coincidência – quem viabilizou o aparelho foram dois artistas, Luciana Ohira e Sergio Bonilha. Desenvolvemos tudo: do desenho do interfone às peças eletrônicas internas. Foi bem artesanal.

Sobre pensar a cidade como um lugar em que uma proposição artística aconteça, acho muito interessante. Mas com ressalvas, porque, por um lado, acredito que pode ser muito potente a experiência de algo com o que você se depara na rua e desestabiliza suas percepções já dadas no cotidiano – isso é um desafio que me coloco, é uma das perguntas que me faço. Me proponho não trabalhar apenas *em exposição*, onde o corpo já vai preparado para uma experiência com certa expectativa. Pensar a cidade também por meio da arte me parece muito importante. Mas é preciso cuidado, pois existe uma tradição, uma genealogia da história da arte pública, que construiu a ideia de que as proposições artísticas poderiam solucionar ou remediar problemas urbanos estruturais, inclusive por meio do *embelezamento*. Isto é problemático e procuro estar ficar atento.

E: Essa tua busca pelo interfone aconteceu dentro de Porto Alegre? Tu ficaste um período longo lá? Como foi esse processo?

V: Fiz algumas viagens para Porto Alegre – não lembro exatamente quantas, acho que duas ou três antes da montagem. A busca era lá, mas a produção se deu mais em São Paulo. As viagens foram para observar e entender o contexto, visitar a vizinhança. Caminhei pela região tentando conversar com algumas pessoas, entender o que se passava.

E: Eu pergunto porque essa exposição tinha também como pressuposto alguma experiência do artista com os lugares da cidade. Mas então tu ficaste por lá um tempo...

V: Fiquei, e fiz a escolha de pesquisar a partir da experiência naquele lugar. Não investiguei tanto, por exemplo, questões históricas sobre o bairro. Pra mim, interessava mais a percepção daquele momento no lugar, sua dimensão histórica atravessa inevitavelmente. Mas o desejo foi perceber o lugar, ler, escutar.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

V: Teve uma coisa que eu achei muito interessante nessa Bienal. Muitas vezes, como artista, eu sou convidado para projetos e exposições em que tem uma conversa quase apenas com o curador ou com a equipe de produção. E, de fato, na Bienal do Mercosul proporcionou uma experiência muito diferente com a cidade. Geralmente tinha alguma atividade acontecendo na Casa M, que proporcionou encontros, conversas. Eu não diria que o contato com essas pessoas tenha alterado diretamente o desenvolvimento do trabalho, mas possibilitaram um ambiente que me fez ter uma relação com a cidade bem mais. Eu não usaria a palavra "integração", pelo menos entre eu e a comunidade artística de Porto Alegre, mas eu acredito que tenham pontos de contato e isso eu acho que pode ser legal.

O fato de que a Casa M já estava ativada foi muito bom. Porque é como se reconhecesse que o processo de desenvolvimento pode ser mais ou menos público. De alguma maneira isso vai criando pontos de contato e vai possibilitando conversas, curtos circuitos. Para mim foi uma experiência muito boa. E como público também: eu lembro que no dia da abertura eu me senti mais público que integrante da mostra, porque meu trabalho não estava no espaço de exposição.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

V: Bom, antes queria comentar que considero essas três frases bem instigantes, elas estão muito próximas do que me interessa também. Acho, inclusive, que meus dois trabalhos na Bienal reconhecem bastante essa primeira, que é considerar como receptor principal o não especializado. Acho, inclusive, que os dois trabalhos talvez até frustrem um pouco um público especializado, pois apostam na percepção de quem está despreparado para encontrar uma proposta artística.

Sobre o segundo ponto, da comunidade temporária, reconheço a partir da experiência na minha formação como artista, de ter vivido algo mais ou menos parecido em Fortaleza. Durante minha formação – estudei arquitetura, embora nunca tenha trabalhado como arquiteto – frequentei e me envolvi com um lugar chamado Alpendre. Funcionava em um espaço que, inclusive, lembra um pouco a Casa M, porque era bem comprido, tinham dois andares, galeria para exposições, biblioteca. A Casa M, de alguma maneira, me remete bastante ao que o Alpendre proporcionou.

Entender o mundo e gerar consciência crítica. Bom, isso para mim é um dos principais aspectos no campo da arte. Multiplicar possibilidades de estabelecer ou imaginar relações que desconstruam percepções naturalizadas do mundo.

Agora, pensando em relação à Bienal. Acredito que existiram muitas tentativas de constituição de um público não especializado, a própria Casa M, a Cidade Não Vista, acho que foram modos muito interessantes de tentar "torcer" essas noções de público. Mas não sei te responder, porque eu também não fiquei na cidade ao longo da Bienal. Talvez até você, pela experiência de trabalhar na Bienal, saiba melhor. Mas me pergunto se o modo como as pessoas da cidade olham pra cidade não continua mais mediado pela mostra – por mais que os curadores tenham tentado descentralizar. Não sei.

Criar uma comunidade temporária em torno da mostra: eu acho que foi uma boa tentativa também. À distância, me deu uma sensação de que a Casa M funcionava muito bem. Que, de fato, gerava encontros e uma programação bem constante em que as pessoas se encontravam e de lá saíam pra jantar, tomar uma cerveja. Que tinha shows e debates, mostras, enfim. Percebo que, de alguma maneira, isso estava contemplado.

Entender o mundo e gerar consciência crítica: isso eu não sei te responder, é muito difícil saber.

Mas o que eu acho que consigo te dizer melhor é em relação ao primeiro ponto mesmo. Na prática de alguns artistas o receptor principal é o não especializado. Na Casa M, os trabalhos do Daniel Acosta e o Fernando Limberger apontavam para esta proposta de um jeito interessante. Em outros casos, na Cidade Não Vista, não é o fato de que o trabalho estava, na rua, que se considera o público não especializado como o principal. Isto está na própria constituição e na formalização do trabalho.

Em relação aos mediadores. No caso do Cidade Não Vista, tive algumas conversas e foi bom. Mas sobre a estrutura da Bienal enquanto mediação houve um impasse em relação à legenda. Acredito que a legenda prepara a pessoa pra ver o interfone como um trabalho de arte e poderia trazer o apaziguamento de percepções que estava te falando, entende? Mas era condição da Bienal inserir esta mediação e a solução encontrada foi “esconder” um pouco a legenda. Mas, da minha perspectiva esse tipo de coisa parece uma contradição para a ideia de priorizar um público não especializado. Em alguns momentos a legenda é importante, em certas situações é possível radicalizar. Então, a sensação é que, apesar das propostas curatoriais, existem outras demandas institucionais que precisam ser negociadas e que, às vezes, revelam contradições.

E: Tu comentaste que teve uma conversa com uma mediadora?

V: Conversei. Para falar um pouco sobre o trabalho e ter alguns retornos sobre o que acontecia na escadaria. Lembro que as pessoas estavam visitando e usando. Mas depois perdi um pouco do contato. Ainda fico curioso pra conversar com essa mediadora.

Acho que eu consegui te contar um pouco sobre o que eu tentava responder ao pensar sobre minha atuação. Mapear o lugar, escutar o lugar, responder a esse lugar, não falando sobre ele, mas tentando entender como me implico nele de alguma maneira. E o que eu proponho não é uma solução. Eu respondo a um lugar e com uma proposta, outros respondem a esta proposta. Entendo que o processo revela questões que vão sendo compreendidas ao longo de um trajeto – como contei do interfone. O interfone trouxe uma reflexão diante da separação público e privado.

Na época lembro que estava lendo um livro de entrevistas do Eduardo Viveiros de Castro. E ele critica uma relação assimétrica entre o antropólogo e o nativo. Na arte tem uma discussão muito próxima, como o artista enquanto etnógrafo. Nesse tipo de propostas na cidade não podemos correr o risco de sobrepor aos lugares o discurso e narrativa da arte. Isso não me interessa. Pode ser hierarquizante e autoritário porque ele desautoriza uma percepção não especializada.

E: Fiquei pensando, quando tu falaste isso do interfone e das paredes que, talvez, um pouco do que a gente está vivendo agora enquanto cenário político nacional – eu não consigo parar de pensar nisso...

V: Nem eu.

E: Fico pensando que um pouco acho que isso é uma defesa dos interfones... "vamos manter os interfones! Não tirem os nossos interfones, precisamos deles" [risos].

V: É muito legal você falar isso porque o que me parece estar em jogo agora é como conversar. É difícil conversar e estar aberto a mudar. Primeiro, a gente toca o interfone e parece que está falando sozinho. Quando alguém responde do outro lado, parece que é mais para confirmar uma segurança do que estabelecer uma comunicação. Acho que o desafio hoje é pensar sobre como conversar, não apenas para convencer o outro ou amenizar os conflitos, mas realmente tentar entender o que o outro está falando. Mas está difícil.

Alexia Tala

1966. Curadora independente, pesquisadora e professora. Vive e trabalha em Santiago (Chile). É Mestre em Artes pelo Camberwell College of Arts. Entre 2012 e 2013 foi curadora geral do LARA (Latin American Roaming Art), em 2006 foi co-curadora da Primeira Bienal de Performance Deformes e realiza curadorias de mostras individuais de artistas, entre outros projetos. É autora do livro “Instalações e Gravura Experimental”, de 2009. Na 8ª Bienal do Mercosul foi curadora adjunta, acompanhando especialmente o componente Cadernos de Viagem.

A entrevista foi realizada por e-mail (originalmente em espanhol e traduzida) e recebida em 31/03/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Alexia: A curadoria de toda a Bienal foi de maneira absolutamente coletiva. Cada artista em cada um dos componentes da Bienal foi tema de longas discussões grupais, não só pelo artista e sua obra em si, mas por como ele se articulava dentro de uma narrativa maior, do componente específico e da Bienal em geral. Seria difícil dizer que o meu trabalho foi diferente dos outros curadores, ou ainda que cada curador tinha um trabalho e um discurso individual. Foi realmente um trabalho em equipe e foi só no momento em que toda a Bienal estava conceitualizada, os artistas selecionados e as obras definidas, que nos dividimos as tarefas para que cada um desse seguimento a uma parte, ou, como chamamos, a um componente da Bienal – mas isso foi mais do que nada em termos de um seguimento da produção e execução dos projetos artísticos.

Eu especificamente estive encarregada de Cadernos de Viagem, mas ao mesmo tempo também estive encarregada de alguns artistas de Geopoéticas que foi a exposição principal, que ocupou os três primeiros [Armazéns do] Cais do porto.

Meus interesses em assuntos de viagem, mobilidade e transnacionalidade há muito tempo têm estado próximos de meu labor curatorial, por isso ter sido encarregada de Cadernos de Viagem foi um luxo tornado realidade, 9 artistas maravilhosos, uma equipe de produção de luxo e orçamento para gerar projetos ligados às comunidades locais... não poderia ter sido um melhor cenário para a minha visão curatorial.

Gostaria de corrigir uma coisa, a 8ª Bienal pensava o Rio Grande do Sul como um lugar a ser descoberto. Ainda que Cidade Não Vista encorajasse a descobrir Porto Alegre, o componente de Cadernos de Viagem convidava a descobrir toda a região através do olhar de artistas que viajaram.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

A: A Fundação Bienal do Mercosul nunca exigiu isso e a verdade é que nunca exigiu nada. Sim, nos expressaram a importância do componente educativo e seu interesse na comunidade local. Muito pelo contrário, nos deram total liberdade para abordar a proposta e se entusiasmarem muito com a nossa ideia de tomar o território como um conceito e ação curatorial ao mesmo tempo.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência

crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

A: A 8ª Bienal foi curada "pedagogicamente", o que é muito diferente de fazer a curadoria de uma mostra ou evento e, em seguida, passá-la para a equipe educacional para que façam "alguma coisa com isso." No caso da 8ª Bienal trabalhamos em conjunto com Pablo Helguera desde o início e muitos dos artistas selecionados foram escolhidos por ter um potencial educativo, não só estético, com capacidade de integrar e dialogar com as comunidades. Eu não percebo essa perspectiva na maioria dos projetos que visito, o que é uma pena, porque se percebe a grande diferença, especialmente quando se teve o privilégio de trabalhar nesta 8ª Bienal, que foi o exemplo de como fazer bem as coisas, tanto na curadoria, no artístico, na produção e no educativo.

Eu não acredito que isso seja algo que dependa dos artistas e/ou dos mediadores, mas que seja uma responsabilidade curatorial pensar o projeto em termos educativos desde o início. Acredito que existem pessoas que dirigem projetos educacionais e são altamente competentes e conseguem desenvolver um programa excelente, mas nem sempre esse é o caso, porque se a curadoria não trabalha alinhada e de mãos dadas com o educativo, a tarefa se torna muito mais difícil para o educativo e nem sempre consegue os melhores resultados.

Cauê Alves

1977. Curador e Professor. Licenciado e Bacharel em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e Mestre e Doutor também em Filosofia através da mesma instituição. É Professor do Departamento de Arte da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras, e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, coordenador do curso de Bacharelado em Artes Visuais do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e professor do curso de Pós-Graduação em Museologia, Colecionismo e Curadoria também no Belas Artes. Desde 2006 é curador e colaborador do Clube de Gravura do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Foi curador assistente do Pavilhão Brasileiro na 56ª Bienal de Veneza ao lado de Camillo Osorio. Na 8ª Bienal do Mercosul foi curador adjunto, tendo mais proximidade com o projeto Cidade Não Vista.

A entrevista foi realizada no escritório de Cauê no Centro Universitário Belas Artes em São Paulo no dia 18/03/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Cauê: Bom, de fato, quando o Roca me convidou, uma das primeiras discussões que a gente teve – isso já em grupo – e o Roca fez isso... Inclusive no catálogo tem um texto sobre Bienais que ele acabou escrevendo, sobre a proliferação das bienais no mundo. Uma coisa que a gente reparou logo no início, que a Bienal do Mercosul, nos pareceu a única Bienal que a gente viu no mundo que tinha no seu título um tratado de comércio. Todas as outras bienais têm o nome da cidade, e isso foi muito curioso, logo no início do processo. O Roca tinha chamado atenção pra isso. E acho que isso ajudou o processo ao que se tornou, depois, esse Ensaio de Geopoética, de entender a Bienal a partir de uma relação geopolítica, mas claro, como era da perspectiva da arte, tentar ver como que os artistas trazem isso pra sua poética, a discussão do território do ponto de vista artístico. Isso foi uma coisa muito importante, acho que de algum modo tem um aspecto autorreflexivo da própria Bienal do Mercosul, de entender um pouco a sua relação. Eu lembro que, sempre que eu ia nas cidades, nas visitas de campo, conversar com o artista, especialmente os de fora do Brasil, eles perguntavam "mas a Bienal do Mercosul acontece sempre em Porto Alegre? Por que que ela não acontece nos outros países do Mercosul?" era uma pergunta muito recorrente que eu nunca tinha pensado. Sempre foi em Porto Alegre. Foi Porto Alegre que, de algum modo, levou isso adiante. Acho que foi uma vantagem de Porto Alegre se situar ali, a partir da assinatura desse tratado de comércio, como um polo cultural. E talvez até inicialmente, pelo que eu soube depois (quando fui pesquisar sobre as outras Bienais) que, inicialmente, era uma proposta de que a segunda Bienal acontecesse em algum outro país do Mercosul, mas que isso acabou não se viabilizando e Porto Alegre acabou assumindo isso pra si. Por um lado tem isso: uma Bienal que está, de algum modo, pensando essa relação entre território e política e poética, esse foi um tópico.

Acho que esse tópico de um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte é um monte de coisa, né? Descoberto por quem? Inicialmente pelos curadores, a maioria de nós (com exceção da Fernanda [Fernanda Albuquerque]) não éramos de Porto Alegre, então envolveu uma vontade de descobrir esse território, de entender que lugar era esse, de se aproximar da comunidade artística local, de fazer vínculos verdadeiros entre a Bienal e a cidade. E uma das coisas que a gente sempre falou muito era não fazer da Bienal apenas um evento que duraria três meses, isso foi uma coisa muito discutida, porque em geral Bienais tendem a isso, e isso gera uma espécie de ressaca na cidade: todos os recursos financeiros vão pra essa instituição, recursos da cultura... a Bienal dura três meses, traz um monte de gente de fora, monta um grande circo e depois é uma ressaca no ano inteiro, ou no ano seguinte inteiro. Não tem verba pra cultura, não tem nada, e qual o sentido disso pra uma cidade? Então a gente não queria que

fosse uma Bienal como todas as outras internacionais, com esses mesmos artistas; foi uma vontade sempre do início de ter um vínculo forte com a cidade. Não à toa o Roca vai propor essa ideia da Casa M.

Essa relação de descoberta da cidade por um lado é dos curadores, mas também de fazer com que artistas redescobrissem essa cidade, e depois isso se ampliou, assim como a Casa M é uma tentativa de ampliação temporal da duração da Bienal – a casa M inaugurou bem antes da abertura da exposição e a ideia é que ela tivesse continuado um pouco, mas infelizmente isso era muito complicado. Eu até entendo um pouco as dificuldades que a instituição tem e pros próximos projetos curatoriais: como isso se encaixaria na 9ª e na 10ª bienais? Seria difícil essa permanência e acho que esse foi um dos motivos de ela ser encerrada. Mas a Casa M era uma tentativa de aproximação com o ambiente da cidade de forma mais permanente, de criar vínculos, com Conselho [Conselho da Casa M], com figuras da Universidade, figuras ligadas ao rádio, ao teatro, dança, literatura... de ser um lugar que os agentes principais da cidade se identificassem. Eu lembro que a gente teve uma admiração muito grande pelo que foi o Torreão na cidade – trabalho que a Elida [Elida Tessler] e o Jailton [Jailton Moreira] desenvolveram. Cheguei a visitar algumas vezes, bem antes da Bienal (porque quando a gente chegou lá pra Bienal não tinha mais Torreão) a partir da Revista Número que eu participava do conselho, do corpo editorial, e [conhecia] de fazer lançamentos lá. E acho que a Casa M tem uma inspiração um pouco no Torreão – claro que de outra ordem – mas não só no Torreão, mas nesses espaços independentes que a cidade teve. Torreão, de fato, foi o mais emblemático, está na memória de todos, acho que entre os artistas o Torreão ainda ocupa um lugar importante. Sei até que o André Severo vai fazer uma exposição no Iberê Camargo sobre o Torreão que eu achei lindo porque, de fato, as exposições da Fundação têm se afastado muito do ambiente artístico local e ela é concebida sempre de fora, exposições que vêm já meio prontas. E acho que a proposta da 8ª Bienal não era, justamente, ter essa entrada da cidade como estrangeiros, então essa descoberta era para que a cidade se descobrisse, se visse, se reconhecesse nessa exposição também.

Isso foi ampliado depois, no sentido territorial, quando vai pra várias outras cidades do Rio Grande do Sul. Então essa ideia de descobrir o território, de fato aconteceu. A gente foi viajar pelo Rio Grande do Sul. Eu lembro muito de ter feito uma viagem inesquecível pros Canyons, a gente ia levar um artista inglês que andava, o Hamish Fulton, que ele caminha, além de outros artistas que acabaram... Então a gente foi descobrir o território do Rio Grande do Sul. Cada um foi para um lado, a Aracy foi para as Missões, eu gostaria muito de conhecer Pelotas... Mas foi uma descoberta do território do Rio Grande do Sul e a Bienal teve desdobramentos – a Alexia talvez vá abordar mais com você esse aspecto, porque ela estava mais perto do continente, da exposição que se desdobrava em outras cidades antes da abertura, depois ela voltava pra lá, pro Cais, depois de ir pra outras cidades. Então, descobrir o território foi, de fato, uma coisa que o projeto de pesquisa realizou. Mas tinha também uma vontade nossa – não sei se é muito pretensioso falar isso, mas que Porto Alegre se redescobrisse, que fosse um momento de se ver, de se reconhecer como tal.

Porque eu acabei acompanhando mais de perto... Todos nós acompanhamos os galpões – acho que foi a última Bienal com galpões [do Cais do Porto], isso também marca um pouco... É um pouco nostálgico olhar para a 8ª Bienal numa situação depois dessa 10ª que foi um fiasco, pra ser bem delicado e não usar palavras mais chulas. Foi um fim muito macabro pra... coincidiu com uma situação institucional ruim, com uma crise econômica, e com uma equipe curatorial que não se... ou com o líder da curadoria que acabou não sendo muito feliz nas suas escolhas. Pelo o que eu vi de comentários de artistas locais, de educadores e de várias equipes da 10ª Bienal, foi muito complicado. A 9ª já não foi tão simples e acho que a perda dos galpões colaborou para isso, e é muito triste porque os galpões estão intocados lá; eles tiraram a Bienal pra um projeto que nunca foi realizado. Não estou nem discutindo o mérito do grau de absurdo que é esse projeto, mas tudo bem, enquanto ele não é realizado, deixa pra Bienal, né? É o mínimo. Mas, voltando à questão da redescoberta: especialmente nesse módulo Cidade Não Vista, e esse nome é relevante para a gente entender essa intenção de redescoberta, porque o que

é não visto, afinal de contas? A gente tinha vários cartões postais: a Chaminé da Usina do Gasômetro, até que ponto ela é não vista? Pô, ela é muito vista, super vista, mas não sob esse aspecto: ela foi vista por dentro, ela estava fechada; poucas pessoas já haviam entrado no interior da chaminé. Então, revelar um dado que está ali, mas não está evidenciado, e revelar por trabalhos que não tem a visão como algo primordial. O trabalho que estava lá era um trabalho sonoro. Então esse jogo entre o visto e não visto, visível e invisível, se dá muito por essa ideia de ativação dos lugares mais do que enfiar um trambolho na cidade, colocar uma escultura, uma ação mais material; nos interessava sensibilizar a partir de outros sentidos. Por isso a ideia do *não visto*. Acho que a ideia de descoberta que está na sua pergunta diz um pouco a esse respeito. Então vários lugares que a gente acabou selecionando, visitando a partir de caminhadas, de visitas, que foram se dando por uma descoberta nossa. Estávamos caminhando ali na beira do rio, e de repetente encontramos um sebo genial, magnífico, e que tinha uma garagem que tinha uma senhora que costurava – um lugar, de fato, uma descoberta na cidade – uma descoberta nossa, e que a gente achou que ele merecia ter um tratamento muito voltado pra ele. Acho que era legal que a cidade redescobrisse aquele lugar curioso. Por isso que era o *não visto*. Não era um lugar (ao contrário da Usina do Gasômetro que é um lugar emblemático, um cartão postal) o sebo ali, a Garagem dos Livros, era um lugar esquecido. E acho que a Elida soube, com primor, lidar com aquele lugar. A gente chamou uma artista local, que vive a cidade, que é professora, que tem uma relação muito íntima com o circuito, e que lida com palavras e que trabalha com livro. Primeiro encontramos um lugar, depois fomos entender e encontrar um artista que pudesse se relacionar com aquele local. E esses encontros foram muito felizes, especialmente o da Elida acho que foi incrível, a ideia de usar o carro, colocar o CD pra ser escutado dentro do carro do Seu João (que é o dono do sebo), afora toda a classificação que ela faz, as prateleiras; então ela soube se relacionar com aquele lugar, é claro, tem algo de visível no trabalho dela; Era uma enciclopédia, plaquinhas... mas é a palavra, evidenciar aquilo que não está visto. A própria Elida descobriu aquele lugar, assim como nós curadores descobrimos, e acho que parte da comunidade ali – artística e do público em geral – descobriram Porto Alegre. Então isso era um pouco do discurso, né?

Por exemplo, aquele trabalho no viaduto Otávio Rocha, da Borges, que é um lugar muito visto, qualquer propaganda de carro tem o viaduto – é um lugar com importância histórica e isso nos interessava também. Essa ideia de redescobrir Porto Alegre e também redescobrir um pouco da sua história. No catálogo você vê que a gente pediu pra um historiador da arquitetura da cidade contar um pouco desses lugares que a gente selecionou, contar um pouco a história desse local, história da cidade. Isso é muito importante descobrir: a história não está ali evidente, ela está colocada mais de um jeito que às vezes passa despercebido. Então a gente chamou um artista que não era de Porto Alegre, acho que era de Curitiba, mas mora até hoje em Madri, o Marlon de Azambuja, pra ele pensar um trabalho pra aquele viaduto, que, de fato, nos pareceu um lugar muito importante historicamente falando. Ao contrário do sebo, que não tinha uma importância histórica, mas tinha uma peculiaridade, uma singularidade, que merecia um tratamento especial. Então você vê que essa ideia de descoberta se dá de vários modos. E o Marlon ficou lá tentando, propôs uma série de projetos, a gente não conseguia liberação; a companhia de engenharia de tráfego não liberava. O patrimônio histórico não liberava, especialmente a Empresa Pública de Transporte e Circulação foi o que mais deu problema, qualquer coisa achava que ia causar um acidente.

Ele queria fazer no chão, pintar as faixas – a gente acabou publicando no catálogo um pouco dos projetos, porque era uma decepção de não conseguir realizar. E ele acabou cobrindo por três meses, com a fita vermelha, uma escultura que estava ali super vista, mas de tão vista, tão revelada, acabou sendo esquecida, porque as pessoas no dia-a-dia passam lá e já não a veem. Essa ideia de que o que está muito evidente se apaga no cotidiano da cidade... E quando ele põe aquela fita vermelha, o negócio "nossa, o que é que tinha aqui, mesmo, que eu já não me lembro?". Eu lembro que algumas pessoas da cidade ficaram bem chateadas... Não artistas, mas cidadãos mandaram e-mail, "poxa, vocês estão cobrindo a escultura, o patrimônio" – mas é temporário, para chamar atenção, não é como um apagamento, mas a ideia de que você cobre e aquilo te revela algo; um pouco como o véu do mulçumano: você cobre o pescoço, mas aquilo

provoca o desejo de revelar. Quando você está muito escancarado aquilo já nem te causa mais vontade, já fica banalizado. Então era um pouco desse jogo do visível e do não visível, em trabalhos como esse.

Talvez o mais espetacular dos trabalhos tenha sido o do Tatzu Nishi na entrada da prefeitura, porque exigiu uma mega produção: fechar a calçada com guindastes para pôr uma casinha ali em cima, aquele monte de andaime. Foi um trabalho com uma produção muito complicada, mas que também se tornava um tanto invisível de fora porque as pessoas achavam que estavam reformando a fachada da prefeitura. A princípio, o público não entendeu aquilo como um trabalho de arte na cidade. E claro, todo mundo conhece, todo mundo passa ali, mas também é um pouco isso, não [conhece] daquele ângulo que o Tatzu Nishi proporcionou: subir lá e ver aquilo, a vista, e o grau de ironia que ele acaba colocando ali, com aquela parede salmão, um quarto salmão, com móveis das Lojas Marabraz, Casas Bahia, bem classe C, assim, né? Em um momento em que a classe C estava com tudo, em um momento econômico ainda propício pra essa nova classe. E a ideia de possibilitar uma *visada* da cidade, da prefeitura, de outro modo. Acho que funcionou bastante; parece que foi um dos trabalhos mais visitados da exposição. Não sei se chegou a ter fila, mas quando eu peguei as estatísticas do encerramento, que a própria Bienal faz, impressionante quanta gente foi ver aquilo. Então essa relação com a cidade de Porto Alegre como um território a ser descoberto, ativado, é um pouco isso. A prefeitura estava lá, já estava colocado, mas o artista vai lá ativar o que já está ali, assim como o sebo já estava lá, a chaminé já estava lá, então todos esses trabalhos da Cidade Não Vista... O Vitor Cesar na escadaria em frente à Casa M, a escadaria estava lá; a gente anunciou para os vizinhos que a gente ia chamar um artista para fazer uma intervenção ali, todo mundo ficou imaginando que a gente ia higienizar, tirar aquela sujeira, porque tinha mendigo morando, limpar a escada, fazer uma pintura bonita – era um pouco essa a expectativa da vizinhança. E a gente falou "não, a gente não quer maquiagem, a gente quer estabelecer uma outra relação, a gente chamou um artista que lida com outra coisa". Talvez tenha sido um pouco frustrante para alguns vizinhos ali que esperam da arte um pouco essa ideia de limpeza social, e a gente não estava com essa ideia de higienização – ao contrário: chamar atenção para alguma coisa, para um acidente geográfico. Então ele propõe um interfone, e aí tinha um cara do cachorro-quente lá na outra rua, então o sujeito interfonava e pedia o cachorro-quente; quando ele chegava lá em cima já estava pronto o cachorro-quente. Esse tipo de coisa que é muito sutil, mas que é uma relação com a cidade não pelo campo da visão, mas por uma outra comunicação que é muito propícia de condomínios fechados... E que [o trabalho] estava meio que estava trazendo essa comunicação de condomínios fechados pra um lugar aberto público. No momento em que telefonia pública já foi por água abaixo, todo mundo tem celular no bolso, ninguém mais usa orelhão, e aí o artista propor justamente uma comunicação entre três pontos em uma mesma rua, com um nível diferente – isso era um pouco descobrir a cidade, ativar o que estava lá, chamar atenção para o que já estava dado.

Então esse era um projeto que era, de algum modo, geral em toda a Bienal, essa relação com a cidade, essa relação com o meio, essa relação com o público, uma Bienal voltada pra Porto Alegre, uma relação temporal–espacial de outra ordem. E esse módulo Cidade Não Vista, pelo menos do meu ponto de vista, foi bem sucedido. A gente conseguiu realizar o que queria, chamando atenção para alguns tópicos que são importantes. A própria casa Mario Quintana que também está passando por um problema... A Valeska Soares e o Grivo criaram um trabalho sonoro que propiciava esse olhar da cidade, um pouco da contemplação naquela cúpula, ao mesmo tempo em um corredor que tinha aquele som que era "psiu, psiu" que ficava ali. Se ele pedia silêncio para contemplação da cidade lá naquele alto na cúpula, no corredor que liga os dois prédios, que passa a viela embaixo, é quase uma provocação "quem está me chamando", né? A ideia do *não visto* usando esse recurso.

A gente queria muito – quase que deu certo – que tivesse um trabalho que usasse cheiro, que acabou ficando mais no som. Chegamos a convidar artistas, mas as tentativas acabaram não dando certo, os orçamentos eram absurdos. A ideia era que fossem trabalhos que não privilegiassem o visual, mas sim os outros sentidos, e o olfato acabou não entrando,

infelizmente, mas por questão de produção, de verba, dificuldades práticas. Na minha memória, se tivesse tido um trabalho que usasse a questão do olfato, teria sido muito legal; esse era o meu projeto inicial e acabou não se realizando. Mas ainda assim, acho que o tipo de relação que a 8ª Bienal estabeleceu com esses locais – pode ser pretensioso de eu chegar "então nós vamos mostrar a você Porto Alegre"; a gente é de fora e vem mostrar – mas às vezes é um pouco isso: o olhar do estrangeiro ajuda a gente a se reconhecer, o outro não é aquele que é a negação do eu, mas aquele que nos revela quem nós somos. Então às vezes vem alguém de fora e mostra "nossa, que sebo maravilhoso, que nunca reparei. Nossa, olha, tem a chaminé por dentro", tinham condições institucionais pra isso. A gente conseguiu instalar um trabalho no jardim do Palácio do Governo, que é um jardim fechado, que a população de Porto Alegre não entra lá, nunca foi aberto ao público. E a gente conseguiu, por uma via institucional, colocar um trabalho lá que era bastante irônico: eram hinos do Mercosul tocados simultaneamente, o que fazia uma cacofonia terrível e mostrava a impossibilidade do projeto Mercosul dada a dissonância; os hinos concorrem, quando estão todos tocando ao mesmo tempo você não escuta; então era um trabalho bastante provocativo para um Palácio do Governo, né? E a gente conseguiu realizar isso numa situação, claro, de negociações e pela via institucional – o Governo apoiando, simpático à Bienal naquele momento – e deu certo. Então descobrir o jardim do Palácio do Governo foi algo que a Bienal, de algum modo, possibilitou para o público que se propôs a visita: aberto, gratuito, com visitas, com apoio do projeto educativo.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

C: Olha, é sempre difícil retrospectivamente falar, mas... Eu não sabia que isso era uma demanda institucional, pra falar a verdade. Não foi uma coisa tão assim... Era de uma influência mútua, acho que a demanda institucional deveria existir, de fato, mas o projeto também tinha isso como algo fundamental e acho que um acabou influenciando o outro. Eu lembro, na verdade, de uma vez que a gente foi conversar com o Mandelli [Luiz Carlos Mandelli] e ele demonstrou uma preocupação muito grande com o crack em Porto Alegre, que estava muito forte – é um problema que todas as grandes cidades, um problema, o modo que a cidade é afetada, certas áreas ficam dominadas pelo crack e ficam perigosas, e toda violência com que essa droga acaba trazendo ao redor. Ele falou "poxa, vocês não podem fazer alguma coisa com essa situação?", e agente pensou, poxa, é claro, gostaríamos de resolver o problema social, mas é que arte não é tão poderosa assim, assim, a ponto de... Se arte pudesse acabar com violência, com crack, a gente também não têm uma utopia tão grande de que a arte resolverá todos os males do mundo – embora a gente ache que ela pode contribuir muito para questões urbanas, sociais, políticas, geográficas, de várias ordens, históricas, territoriais. A gente não conseguiu, naquele momento, corresponder a uma certa expectativa de que a Bienal fosse resolver ou ajudar a resolver o problema do crack em Porto Alegre, e acho que isso era uma demanda que eu lembro, mas isso foi num...

E: Em um primeiro momento...

C: É. E também a nossa concepção nunca foi da arte ter um aspecto assistencialista, a gente recusou esse tipo de abordagem artística. O discurso vai por uma outra via de relação com a cidade. Embora isso não estivesse – pelo menos pra mim – dado, ou citado de antemão (não estou me lembrando agora), de que a Bienal deveria ter uma relação com a cidade... Isso não me pareceu que fosse uma demanda, uma obrigatoriedade, acho que, de fato, a Fundação devia ter um pouco essa preocupação, mas acho que as Bienais anteriores já tinham estabelecido relações com a cidade. Não foi a 8ª Bienal que inaugurou um novo modo de se valer da cidade. Eu lembro que a 7ª tinha aquela programação de rádio, que foi muito bacana, que até muita gente participou daquilo. Aquilo foi uma coisa que mobilizou a cidade muito, né? Pelas ondas sonoras e pelos trabalhos artísticos colocados ali... Então essa é uma demanda institucional que eu acho que já vinha ocorrendo. Mas sim, acho uma vantagem da Bienal do Mercosul – ou era uma das vantagens – estou falando no passado porque parece não existir mais, pelo que eu estou ouvindo

falar. Embora não seja um discurso oficial, mas também ninguém sabe quem vai tomar frente desse pepino que virou em um ano de crise – talvez não tenha...

Porque a Bienal de São Paulo também já teve ano que não teve; era par, virou ímpar. Talvez, para 2017, esteja bem difícil, nessa situação, alguém tomar as rédeas, ainda mais com a crise política e econômica – no caso da Gerdau especialmente, né? As investigações, a polícia, todo esse momento conturbado em que estamos vivendo e acho que a Fundação Bienal e Iberê Camargo estão sentindo de perto.

Acho que a situação da Bienal do Mercosul e a relação dela com a cidade é muito particular e muito interessante porque ela já estabelece vários prédios. Você tem que sair: você sai do Santander e vai pro Gasômetro, e ia pros galpões, além de, no nosso caso, a Casa M e esses outros espaços que a gente buscou na cidade. Naturalmente, do modo que a Bienal foi configurada, ela propiciava esse andar pela cidade... Às vezes isso mais dentro do discurso curatorial, às vezes menos, mas isso aconteceu já desde a 1ª, de algum modo. Ao contrário da Bienal de São Paulo, que fica ali, enclausurada naquele mastodonte do Niemeyer, um mega prédio, lindo e gigantesco, e os curadores tem que ocupar aquilo. E quando não ocupa, faz a Bienal do Vazio, é um fracasso de crítica – tem que encher de obra aquilo, é um pepino. Claro, por um lado é uma garantia, assim como os galpões eram a garantia da Bienal do Mercosul de ter uma grande exposição, mas acho que essa relação com a cidade se dá pela própria inserção dos espaços institucionais da Bienal, o espaço físico da Bienal já proporcionava isso. Não estou querendo dizer que a 8ª Bienal foi quem fez isso – isso estava no projeto curatorial, também – é isso que eu queria ressaltar.

Talvez o Roca se lembre melhor isso porque acho que ele teve um contato mais próximo com a Presidência que nós curadores adjuntos... A gente não ficou tão direto com essa demanda da Fundação quanto o Roca. E foi ele que fez o projeto geral. Talvez, quando chamaram ele pra fazer um projeto isso tenha aparecido de modo mais direto. E quem me chamou foi o Roca e o projeto já estava muito bem desenhado, esboçado e essa situação já estava dada. Talvez ele saiba melhor dizer o tanto que o discurso da Fundação influenciou porque foi ele o autor do projeto, nós só trabalhamos a partir de um projeto que ele já havia colocado de antemão.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

C: Sobre essa relação, de fato, o Pablo Helguera participou da maioria das reuniões curatoriais, ele sugeriu artistas, a ideia de que o projeto educativo estava integrado com o curatorial – não era uma prestação de serviço. Nesse sentido, isso aconteceu. Então, se você for perguntar pro André Severo, para Germana Konrath, pros produtores – até outro dia falando com eles, na lembrança, de que os curadores não eram aquela coisa "só os curadores que vão se reunir". Muitas vezes a produção participava da reunião. Não sei se a Mônica Hoff chegou a participar, acho que ela acabou não participando tanto das reuniões curatoriais porque o Pablo acabou ocupando esse espaço como Curador Pedagógico, mas em geral as decisões eram muito compartilhadas – a lembrança que eu tenho era das coisas serem muito transparentes: aquele monte de gente copiada no e-mail, todo mundo sabia.

Mas sobre essa questão pedagógica: sim, teve uma grande preocupação em aproximar o discurso curatorial de quem não frequenta arte – mas isso a Bienal do Mercosul já vinha em uma tradição muito sólida de um trabalho educativo muito sério, consolidado, permanente, que não ficava só de dois em dois anos, mesmo quando não havia Bienal o educativo continuava trabalhando, então a gente foi muito beneficiado de chegar em uma instituição em que já tinha isso pronto. A Bienal de São Paulo até copiou isso um pouco, esse modelo do trabalho educativo permanente, embora na última edição eles tenham tido algum atrito entre a equipe curatorial e a equipe educativa – no caso da Bienal de São Paulo; porque às vezes os projetos

não são muito coincidentes. Mas no caso da Bienal do Mercosul, ao contrário: eu lembro de ter, especialmente, aquela dupla Kotcha & Kalleinen do Coro de Queixas, que fizeram um trabalho no galpão junto com o educativo, oficinas em que se recortavam as bandeiras de todos os países para fazer uma nova bandeira; muito mais do que o resultado plástico, o que importava era esse processo de discussão dos símbolos nacionais, as legislações, o Ykon Game, que é um outro [projeto] deles, também, que ficava ali no meio, entre dois galpões. A presença de artistas como esses, é muito evidente que a relação com o educativo se dava de uma outra ordem; o educativo não estava prestando um serviço para a curadoria – ao contrário: a curadoria e o educativo estavam integrados em muitos tópicos que os artistas não se valeram de educadores simplesmente para serem mediadores do seu trabalho, mas os educadores construíam o trabalho junto. A ideia de que havia uma potência criadora inventiva no trabalho do educativo que foi colocada em prática. Eu percebi que houve um envolvimento muito verdadeiro entre o trabalho educativo e curadoria. Eu lembro de ter participado de cursos de formação, de ter feito algumas conversas. E a Casa M era um lugar que se encontravam muitos educadores; além desses encontros mais formais... Então eu fui lá, dar uma palestra sobre o que era o módulo, o componente Cidade Não Vista, para além desses encontros mais oficiais, tinha uma coisa meio cotidiana na Casa M que se encontrava em festas, em performances, em mostra de vídeo. Os educadores foram fundamentais pra Casa M. Acho que a Casa M só aconteceu, mesmo, por conta do educativo ter abraçado aquilo como algo fundamental. Deles terem comprado aquele projeto. Porque, se não, poderia ter virado um negócio burocrático, né? De "vamos fazer as atividades tais e tais, só para cumprir", não, não foi isso; era muito afetiva a relação que todos tinham ali, e eu tenho uma memória dessa Bienal de ter feito amigos; o André Severo, por exemplo, a Germana, a Fernanda, são figuras que se envolveram no projeto mais do que estavam cumprindo uma tarefa porque tinham que fazer assim, e acho que os educadores também. Eu lembro que alunos daqui da Belas Artes [SP], que mudaram de cidade, foram para Porto Alegre para trabalhar lá, então eu já tinha uma relação com eles como professor ou ex-professor, e que eles continuaram lá no projeto, isso foi bacana, o que me permitiu ter uma relação mais próxima com alguns educadores porque eu já conhecia eles antes; e era um time grande, eram mais de cem educadores...

E: Mais de duzentos. No Cais tinham muitos.

C: Nossa! Um negócio... A maioria, de fato, eu não tive um contato muito próximo, pessoal, mas alguns eu tive. Então, pegar aqui: "considerar como receptor principal o público não especializado", acho que isso, de fato, o educativo conseguiu muito de perto, mas mesmo o projeto curatorial também, acho que o pessoal que subiu ali pra ver a prefeitura, não era um público especializado, era o cara que tava passando na cidade, "o que está tendo aí, uma reforma da prefeitura?" – "não, um trabalho" – "ah, deixa eu ver", né? Tinha um pouco disso, de pegar de surpresa o público que não foi lá pra ver a exposição, não foi no Cais do Porto, ele estava passando. Então, acho que isso aconteceu na maioria dos módulos, mesmo o dos espaços independentes, também acabou promovendo alguns contatos inesperados com o público.

"Criar uma comunidade temporária em torno da mostra (Casa M)", acho que isso sem dúvida aconteceu. Já falei sobre essa relação da Casa M.

"Entender o mundo, gerar consciência crítica", acho que é próprio da educação gerar consciência crítica, compreensão do mundo, discussão, isso é próprio de uma exposição, a arte faz isso. Acho que houve uma integração, sim, entre educativo e projeto curatorial e curadoria que foi bastante emblemática, pelo menos eu aprendi muito com isso. E na minha trajetória pessoal, eu sou professor, e antes de ser professor, eu comecei trabalhando em educativo de museu, no MAC da USP, como estagiário, depois como educador, fui educador de Bienal, depois que eu fui me tornar curador, mas eu trabalhei muito em exposição como educador, né? E não só eu: A Aracy Amaral trabalhou como educadora na 2ª Bienal de São Paulo, em 53, e ela é uma das curadoras da mostra, e também é professora (hoje em dia aposentada) da FAU da USP. Então, o fato de eu também ser professor e ter continuado como professor, e hoje em dia dando mais aula do que tantos projetos curatoriais, isso nos revelou uma vontade de integração, mesmo, com o educativo que não fosse esse patinho feio. A gente teve até um Seminário de

fechamento da Bienal para avaliação interna do processo, e me pareceu que, naquele seminário, os educadores estavam muito contentes com os resultados; e parece que na Bienal seguinte, na 9ª, já deu uma série de conflitos entre a curadoria e o educativo, e depois isso explodiu na 10ª. Mas acho que as avaliações da época mostraram que na 8ª Bienal isso foi bem sucedido, essa vontade de integração dessas equipes – embora, é claro, não é uma república... os educadores não participaram em peso da escolha dos artistas, mas eles tinham muita liberdade, sempre tiveram, de propor percursos, leituras e questionamentos, e na Casa M acho que eles tiveram um papel muito importante, que eles propuseram programações, foi ali um momento em que isso aconteceu, essa comunidade provisória.

E: Me ocorreu agora: tu chegou a ir ao Núcleo de Documentação e Pesquisa? Se foi feito com vocês, assim, com o grupo, ou só com o Roca

C: Sim, fomos. Naquele momento o Núcleo estava naquele prédio [na sede da Fundação Bienal do Mercosul], a gente visitou bastante, lemos muitos dos catálogos especialmente, alguns livros, depois a gente fez uma seleção. Não participei muito de perto disso, mas parte desse núcleo foi pra Casa M, mas eram mais os livros e catálogos. Inicialmente a gente queria levar o Núcleo de Pesquisa inteiro para a Casa M e deixar acessível, porque lá estava meio isolado. Não era um lugar muito frequentado. Então levar para a Casa M era uma proposta de aproximar um pouco a história da Bienal da cidade, uma biblioteca mais aberta, pública. Conversamos muito com a Fernanda (que cuidava do Núcleo), participou de várias reuniões com a equipe curatorial pra falar um pouco sobre a natureza desse arquivo, que tipo de coisa que se tinha lá, e ela é uma historiadora, inclusive. Foi muito legal ter contato com ela e com esse Núcleo, mas era muita coisa. Eu li algumas coisas, mas não conheço o arquivo da Bienal inteiro – é enorme aquilo, é um mundo; dá para passar uma vida naquele arquivo.

Eu não falei muito do blog [com textos dos curadores sobre as viagens e pesquisas da elaboração da 8ª Bienal], mas ele foi muito importante como processo. Muito trabalhoso, claro, porque alimentar um blog e fazer aquele monte de postagem, entrevistas... A quantidade de texto que a gente acabou produzindo. Mas foi um modo de sistematizar cada viagem que a gente fazia; era um meio de prestar conta para todo mundo: "ó, a gente viu esses artistas". Foi muito bacana.

E: E era um jeito da Bienal já estar acontecendo, meio que já estava acontecendo ali...

C: É, acontecia um pouco ali. Não sei de quantos acompanharam tanto do blog, mas foi muito importante isso da Bienal de tornar público o processo. A Casa M era uma estratégia, o blog era outra, a relação com o educativo – que sempre que vinha um artista pra cidade, fazia a pesquisa de campo, ele fazia uma palestra, uma conversa, um bate-papo. Esse processo foi também, de algum modo, criar uma comunidade temporária, ajudar a ativar a cidade, a cena artística, criar um repertório para a comunidade local antes da exposição, da exposição não ser o único momento em que a Bienal se realiza. Mas acho que de todos esses eventos, das bienais, o modelo Bienal é um pouco complicado justamente por ser um mega evento. Tem a parte boa, que você pode produzir muita coisa, mas no ano seguinte a cidade fica mais paradona é ruim esse modelo. Não sei porque a gente adotou esse modelo Bienal. Por que não é um modelo anual? Não tem fôlego para tanto, né? É muito trabalho, demora anos... E o infeliz desse modelo Bienal é que – num mundo ideal seria que a Bienal de 2017 já estivesse super adiantada, e a de 2019 já começasse a ser planejada. Pensar a longo prazo. O modelo Bienal faz com que só vá pensar a Bienal de 2017, a nova diretoria, a nova presidência que ainda vão escolher. Por que já não está se pensando na de 19? Parece que está sempre esperando acender a luz vermelha, "olha, tem que pensar logo, se não, não vai dar tempo", é sempre assim. E se fosse uma coisa mais contínua e não tão fragmentada, de dois em dois anos, talvez pudesse pensar mais a longo prazo. E o resultado seria muito melhor, uma coisa mais contínua, mesmo que as equipes fossem mudando. Quem vai fazer a 8ª não vai fazer a 9ª, mas enquanto a gente está terminando a 8ª, a 9ª já está rolando, né? Mas não: tem que esperar acabar, eleger uma nova diretoria, eleger um novo presidente, que vai escolher um novo curador, para fazer um novo projeto; só nesse processo já é um ano. E aí a ideia que você tem dois anos para preparar uma exposição é

mentira, você nunca vai ter dois anos para preparar uma exposição – vai ter um ano. Poderia ter dois ou mais, né?

Mas acho que é um modelo geral, São Paulo é assim... Veneza é um pouco diferente, tem a Prefeitura, uma coisa estatal. A Bienal de Veneza é quase a secretaria de cultura da cidade e eles têm Arquitetura e Arte um a cada ano, então a máquina funciona intercalando um e outro. Mas como a gente não intercala nada, não tem essa Bienal do meio que seria a de Arquitetura, fica um buraco ali [risos], um ano com sim outro com não. Podia ter todo ano alguma coisa, que não fosse Bienal de Arte, mas alguma outra... um desdobramento ou alguma outra possibilidade com uma programação contínua e efetiva pra cidade.

Fernanda Albuquerque

1978. Curadora, pesquisadora, crítica de arte e professora. Vive e trabalha em Porto Alegre. Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre e Doutora em Artes Visuais também pela UFRGS e atualmente é professora do Curso de Museologia da mesma Universidade. Colaborou com publicações em revistas como Aplauso (Porto Alegre), Número (São Paulo) e Contemporary (Londres). Realizou curadorias de exposições principalmente entre Porto Alegre e São Paulo em instituições como Centro Cultural São Paulo e Fundação Ecarta (Porto Alegre). Atuou no Projeto Educativo da 29ª Bienal de São Paulo. Na 8ª Bienal do Mercosul foi curadora assistente, acompanhando os projetos desta edição, tendo mais proximidade com a Casa M.

A entrevista foi realizada na residência de Fernanda em Porto Alegre no dia 12/03/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos pra falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Fernanda: Bem, eu vou começar falando de modo mais amplo da minha entrada na 8ª Bienal do Mercosul, do modo como eu atuei dentro desse projeto pra depois talvez me deter em cada um desses pontos.

Bom, eu fui curadora assistente da 8ª Bienal do Mercosul, isso significava: eu entrei no projeto em setembro, início de setembro de 2010, quando o projeto ainda estava em gestação, vamos dizer assim. Na verdade, existia já um projeto geral articulado pelo José Roca em conjunto com o Pablo Helguera, curador geral e curador pedagógico. E foi nesse momento que José Roca montou então a equipe de curadores, curadores adjuntos, curadora convidada que era Aracy Amaral, e curadora assistente que era eu. Os adjuntos era a Alexia Tala, Cauê Alves, Paola Santoscoy. Como curadora assistente eu tinha a atribuição de acompanhar todos os projetos da 8ª Bienal, auxiliando o José Roca no desenvolvimento desses diferentes projetos. Então, eu acompanhei Cadernos de Viagem, eu acompanhei Continentes, eu acompanhei Cidade Não Vista, enfim, acompanhei a elaboração do site da 8ª Bienal, a elaboração dos materiais gráficos de modo geral, acompanhei um pouco mais de longe o catálogo, mas mais de perto no final. Mas enfim, isso pra dizer que eu tive uma entrada abrangente no sentido que, além de ter um projeto que eu acompanhava mais especificamente (que era a Casa M), eu acompanhava todos os projetos da mostra. Porque que isso era importante? Bom pro José Roca era importante ter alguém aqui em Porto Alegre com ele morando na Colômbia, ainda que tenha vindo muitas vezes em viagens relativamente longas de 7, às vezes 10 dias, era importante ter alguém da equipe curatorial de Porto Alegre, ele queria que o curador assistente morasse em Porto Alegre, era um critério pra ele isso. Eu estava justamente voltando a morar em Porto Alegre, eu tinha morado cinco anos em São Paulo e estava naquele mês voltando pra cá.

Bem, além desse acompanhamento mais amplo geral do projeto, dentro da equipe curatorial, cada curador ficou responsável por acompanhar um projeto especificamente, então a Paola Santoscoy ficou com Continentes, a Alexia estava com cadernos de viagem, o Cauê Alves com a Cidade Não Vista, Aracy Amaral com a exposição Além Fronteiras, que ela desenvolveu no MARGS, o Pablo Helguera... Pablo Helguera não lembro se ele tinha um projeto específico pedagógico, ele era o Curador Pedagógico, mas acho que dentro do... É, não, o Pablo Helguera não tinha nenhum projeto específico que ele acompanhasse de perto, ele acompanhava o Pedagógico de maneira geral e como o Pedagógico se embrenhava em todos os projetos da 8ª Bienal, como eu falei Cadernos de Viagem, Cidade Não Vista, Além Fronteiras, a mostra do Artista convidado que era o Eugenio Dittborn, Continentes, Casa M e Geopoéticas. Bom, no caso de Geopoéticas que era a maior mostra, todos os curadores acompanhavam um certo número de artistas. Eu estou chovendo muito no molhado?

E: Não, não. Porque é legal ver como tu vai me explicar isso também, eu sabia que cada um fazia parte de uma mostra, mas eu não sabia dessa parte de, por exemplo, que teu trabalho era assessorar em todas ao mesmo tempo, então você vai me trazendo coisas novas de qualquer forma.

F: Além de cada um... E não era que cada curador fosse curador de um projeto, ele era o curador que acompanhava. O que significava isso? Ele ficava em diálogo com os artistas pertencentes ao projeto especificamente, então ele que articulava o comissionamento de trabalhos inéditos pra aquele projeto. No caso da Paola, [acompanhava] os intercâmbios realizados entre esses projetos independentes de artistas dentro do continente e acompanhava o projeto de modo geral, as atividades pedagógicas, etc, etc. Então cada curador, não é que ele fosse o curador, porque em algumas Bienais tu tem a grande mostra e curadores de mostras ou projetos específicos, não era esse o caso: existia uma curadoria geral, mas só o acompanhamento que era dado por um curador em especial. E no caso de Geopoéticas, como era mostra que reunia o maior número de artistas, mais ou menos metade dos artistas do total de artistas da mostra da 8ª Bienal estavam em Geopoéticas, a gente se dividiu e cada curador acompanhou um certo número, mais ou menos 10 artistas. Eu acompanhei um pouco menos, eu acompanhei 7 artistas, porque eu já tinha toda essa função de acompanhamento da Bienal de modo mais amplo junto ao José Roca e também porque tinha a Casa M que também era um projeto bem complexo e com muitas frentes, digamos assim.

E: Já estava funcionando também.

F: Que já funcionava, enfim, que funcionou um pouco antes da Bienal, no final de maio de 2011. Bem, isso é pra falar de como era a minha entrada na 8ª Bienal. Agora vamos lá, pensando nesses três elementos que a proposta curatorial da 8ª Bienal trazia.

Eu vou começar pela última que é ter Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte, que era talvez o principal pressuposto da Casa M, da atividade da Casa M. Uma das questões que o José Roca trouxe no discurso dele sobre a Bienal do Mercosul: tinha uma série de tentativas na 8ª Bienal (e isso é algo que, na minha opinião, já aconteceu na 6ª Bienal e também na 7ª), de torcer o modelo Bienal ou de problematizar o modelo Bienal, seja em relação à sua escala, caso fatiando em mais projetos de grande escala, ainda assim, mas com menos artistas e com um curador dando conta desse número de artistas. Ficou complicado desse jeito de explicar, mas de qualquer maneira, essa tentativa de torcer o modelo Bienal, de problematizar esse modelo, uma das principais questões, falando especificamente desse dado de ativar Porto Alegre. Era fazer com que a mostra não virasse as costas pra cidade, não funcionasse como uma espécie de disco voador que aterrissa na cidade a cada dois anos e depois vai embora, e não se voltasse preferencialmente pra esse tal mundo da arte, de curadores, críticos, artistas, que circulam por essas Bienais e visitam a cada tempo uma ou outra mostra. Então, a ideia era que a mostra pudesse ser generosa e propositiva, e também ser porosa a comunidade de Porto Alegre. Nesse ponto a Casa M significou uma estratégia chave nesse sentido, porque como tu disse antes, ela funciona ao longo de sete meses, ela abre no final de maio e ela vai até meados de dezembro, então ela começa antes da mostra e termina um pouco depois. Ela tem como principais públicos, vamos dizer assim, talvez o primeiro grande público da Casa M fosse o próprio público da Bienal, de funcionários da Bienal, mediadores, curadores, artistas, etc. O segundo público, vamos dizer assim, seriam os vizinhos da Casa, comunidade em torno daquela casa, junto também com a comunidade artística e cultural de Porto Alegre. E claro, terceiro grande público seria Porto Alegre de modo mais amplo, mas talvez os primeiros públicos que a gente tentava de algum modo dialogar e atingir, engajar, eram esses que eu mencionei, primeiros e segundos públicos.

Eu acho que a Casa M... Bom, eu era coordenadora, o cargo que eu tinha na Casa M, a gente criou esse cargo que era coordenadora curatorial, mas na prática o que eu fazia era o que os outros curadores faziam dentro das mostras que acompanhava. Eu acompanhei de perto, então, os artistas que realizaram trabalhos pra Casa, tanto os trabalhos permanentes (que era o Daniel Acosta, o Vitor Cesar e o Fernando Limberger), quanto os trabalhos de Vitrine, que eram 7

artistas, a Helene Sacco, Tiago Giora, Rogério Severo, a Glaucis de Moraes, o Rômulo Conceição, João Genaro, e a Vivi Pasqual, acho que eu disse todos. E além de, bom, a Casa M, se a gente olhar, acho que os periódicos – que era como a gente chamava, que eram essas publicações que a gente editava, preparava a cada mês e lançava. Eu acho que acabam sendo um belo... não registro, né? Mas um belo documento em que uma boa parte, porém não toda (mesmo), mas uma boa parte do que acontecia era pensado pra Casa, aparece nesses documentos. Mas está longe de ser tudo, eu vou falar disso mais além.

Mas a Casa, embora ela tivesse essa ideia de ser muito porosa e permeável a comunidade artística, cultural, a comunidade do entorno da Casa, etc, aos próprios mediadores, ela tinha também alguns programas curatoriais de base. Então, ela tinha o Programa da Vitrine, ela era em si... Antes de falar do programa da Vitrine: a própria casa em si já era uma tradução de um certo programa curatorial no sentido de se propor como um espaço cultural com jeito de casa. Com uma cozinha que era também o espaço pra reuniões, o espaço pra oficinas, um espaço pras pessoas fazerem pipoca ou fazerem um bolo no meio da tarde, uma biblioteca, que era também um espaço, de novo, de oficinas, de conversas, onde funcionava o NDP, (Núcleo de Documentação e Pesquisa da Bienal, ele tinha um braço dentro da casa), uma espécie de ateliê onde aconteciam oficinas, onde os mediadores ficavam mais tempo, onde chegou a ser pista de dança em um dos trabalhos realizados pelos duetos, um café que era também... um café que era o jeito que a gente chamava, mas, na prática enfim, tinha café passado pras pessoas se servirem e era um lugar de acolhida do público, que as pessoas podiam ficar ali trabalhando, lendo, conversando, enfim, tinha mesinhas, tinha um jardim. Então, só pra dizer o quanto o pensamento em torno daquele espaço já traduz um programa curatorial pra Casa em uma série de intentos vamos dizer assim, um partido curatorial de proposta pra aquele lugar. A Casa ela tinha, me parece que a Bienal, que a Fundação Bienal, tem dois núcleos, dois corações muito fortes, que é o Projeto Pedagógico e o NDP (Núcleo de Documentação e Pesquisa), e a Casa ela tentava de, algum modo, ser generosa e trazer pra o projeto esses dois corações da Bienal: o Núcleo de Documentação e Pesquisa, a partir desse braço que ele tinha lá com algumas das publicações e livros disponíveis pra consulta. Publicações e livros, não outros materiais que também faziam parte do NDP. E o Projeto Pedagógico ele era também coração da Casa, porque era ele que ativava aquele lugar a partir das oficinas, dos duetos, das proposições dos mediadores, das proposições de outras pessoas que depois vieram a fazer oficinas, etc, etc.

E a Casa ela só... aí é um dado importante, mas enfim, ela só se viabiliza através do Projeto Pedagógico financeiramente, é o Projeto Pedagógico que traz aportes pra que os programas da Casa, pra que a própria Casa pudesse existir, é via o financiamento do Projeto Pedagógico. A Mônica Hoff pode te falar melhor sobre isso, mas é um... enfim. Dentro dessa ideia geral da 8ª Bienal de confundir o Projeto Pedagógico e o Projeto Curatorial, fazendo que eles fossem um só, a Casa M, de algum modo, materializava isso de uma forma bem evidente, era um projeto curatorial que era absolutamente pedagógico também, no sentido dessas diferentes formas de engajamento que ele propunha com esses diferentes públicos.

Então, eu ia falando que, embora a Casa M tivesse essa vontade de ser porosa, de ser permeável à comunidade, de fazer com que aquele espaço só se desse, só se acontecesse a partir dos usos e funções que essas pessoas, que os públicos fossem atribuindo ao próprio lugar. Ela tinha, apesar disso, um programa curatorial de base, que envolvia então o próprio espaço, o pensamento sobre o espaço, como eu te falei.

O programa das Vitrines, que era voltado a artistas mais jovens do Rio Grande do Sul (não só de Porto Alegre, mas do Rio Grande do Sul), propondo, então, esse espaço de apresentação em que a gente criava ali na vitrine. A ideia era essa: além de oferecer esse espaço de trabalho pra o artista e essa vitrine, digamos assim, pra o seu trabalho, mas [também] esse espaço de laboratório pra ele pensar o seu trabalho, a ideia é que ele pudesse pensar o trabalho ao longo de um certo convívio com a Casa. A Vitrine a gente também imaginava ela como uma espécie de isca, algo que ficava na membrana entre a Casa e o espaço externo da rua e que pudesse então chamar a atenção dos passantes, mostrar que aquela casa não era uma casa comum, era uma casa um pouquinho maluca como eu chamo no texto curatorial, que foi um apelido que uma

filha de uma amiga deu pra Casa, “a Casa M de Maluca, mãe”. Porque ela tinha algo de torcido, não era uma casa exatamente comum. Então a Vitrine tinha essa vontade de mostrar um pouco da casa pro espaço externo dela. Então a Vitrine era outro programa.

Outro programa muito importante eram os Duetos em que a gente convidou 12 artistas de diferentes linguagens da música, do cinema, performance, das artes visuais, da dança e por aí vai, do teatro também, da literatura. A gente chamou esses 12 artistas pra usarem a casa como um espaço de trabalho, ao longo desses 7 meses. Então, usarem como espaço pra ensaio, pra escrever, pra conversarem e pra debater. A gente chamou eles também pra desenvolverem um trabalho em parceria, em colaboração com um outro artista, dois trabalhos, na verdade: o primeiro trabalho (que esse casamento) era realizado pela gente, então a gente aproximou por exemplo a Carla Borba do Rodrigo John, ele trabalhando com cinema, ela com performance, esse foi o primeiro Dueto da Casa. E o segundo [trabalho do] Dueto foram aproximações feitas pelos próprios artistas, já que eles já se conheciam, já tinham tido uns dois meses, três meses e meio de trabalho na Casa, eles já se conheciam e podiam (esse era nosso entendimento), portanto, eleger com quem trabalhar em um segundo momento. Fica claro?

E: Sim, sim.

F: E, além disso, cada artista promovia uma oficina na Casa. Esse era um programa, a meu ver, muito chave porque ele significava uma forma (e isso tem tudo a ver com essa questão de ter Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado), que era o seguinte: além da gente se aproximar das pesquisas, do pensamento desses artistas, a ideia era que esses artistas também fossem espécies de multiplicadores do que acontecia ali na Casa, das discussões em torno da 8ª Bienal que atravessavam a Casa. Porque eles são pessoas, enfim, de diferentes áreas das artes, da cultura e que poderiam chamar público pra Casa e, como eu disse, multiplicar o que a gente discutia e fazia ali. Então era um programa bem chave nesse sentido de ativar uma certa comunidade artística, cultural. Que eu acho, sinceramente... O programa teve problemas também, lembro que teve um artista se não me engano que não quis fazer o segundo Dueto, ou não quis fazer oficina, agora já não lembro. Mas enfim, teve alguns problemas, Mas, de qualquer forma, acho que foi um bom programa, que atraiu muito público, era um dos programas mais sucesso da Casa. Ele acontecia sexta sim, sexta não, a gente apresentava um Dueto.

Eu acompanhava um pouco o pensamento, a preparação desses Duetos, não super de perto, mas acompanhava ensaio, conversava bem e “o que vocês estão fazendo” e tal, mas eles tinham total liberdade pra pensar o que imaginassem. E a gente teve Duetos mais variáveis, desde Dueto que foi uma festa até Dueto que foi uma projeção de vídeos no prédio vizinho – que é esse da Carla Borba e do Rodrigo John. O dueto que foi uma festa foi o do Elcio Rossini e do grupo Avalanche, do coletivo Avalanche. Teve dueto que foi o Teatro de Sombras, da Maíra Coelho e do Daniel Galera, teve dueto que foi uma performance que foi meio com dança, com música que era da Tatiana Rosa e Yanto Laitano. Então esses projetos eles tinham os formatos dos mais variados e pra nós era uma delícia, porque era uma surpresa muito bacana vera potência de duas pessoas muito talentosas e interessantes, se reunirem e ver no que dá. Era bem laboratório mesmo, aproximar duas coisas sem saber o que vai dar, sem saber o que vai ser essa terceira coisa. E eram surpresas muitos interessantes, claro que uns funcionaram mais do que outros vamos dizer assim, mas, de modo geral, eu acho que era um dos programas, assim muito gostosos de acompanhar e que é um programa que eu gostaria de reeditar de algum modo.

Um parêntese: no ano passado eu fiz a curadoria de um Festival pro [Instituto] Goethe (50 anos do Goethe e o pensamento desse programa nasce muito da Casa M, que era, enfim, chamar, convocar artistas de pelo menos 3 linguagens distintas (no caso do Festival do Goethe) pra realizar um trabalho em colaboração. Então é um pensamento que nasce totalmente da Casa M e que também não é nenhuma invenção da roda, mas é um tipo de projeto que eu tenho muito apreço, que eu sigo com vontade de seguir trabalhando nessa linha. Pra pensar o nome dos Duetos a Gabe, que é a Gabriela Silva, ela é outra pessoa bem bacana de conversar do pedagógico, está morando em Londres e ela é super acessível. Eu, a Gabe, a Paula Krause (que

era a produtora, acho que era esse o cargo que a gente chamava da Casa) e a própria Mônica, fomos as pessoas que junto com – e isso é superimportante de dizer – junto com os aportes que o Conselho da Casa M trouxe, fomos pensando nesse grupo de 12 artistas.

Só pra terminar de falar dos programas (depois eu quero falar desse dado coletivo da Casa, de ser um projeto muito coletivo, fruto de um esforço muito coletivo), tinha também os Combos que eram essas conversas em que a gente chamava pessoas de diferentes campos do conhecimento pra apresentarem um projeto que estavam desenvolvendo no momento, abrirem esse projeto ao público, a partir de certos temas comuns. Por exemplo, o primeiro Combo da casa era um que falava de curadoria e a gente trouxe a Vika Schabbach (que era, na época, uma das curadoras do Porto Alegre em Cena), o Gustavo Spolidoro (que é um dos curadores do Cine Esquema Novo) e o próprio José Roca, curador chefe da 8ª Bienal, pra falar de curadoria a partir desses seus diferentes projetos. Mas teve outros temas: teve o tema “Observatório” que daí esse falou de observatório da cultura, observatório de pássaros e observatório astronômico. Teve tema como gastronomia, enfim, teve os mais variados temas e os periódicos falam um pouco desses diferentes Combos. Mas aqui tinha, de novo, uma das questões, também os partidos curatoriais, vamos dizer assim, da Casa, era: além de ser um projeto que valorizasse mais o processo do que necessariamente o resultado, valorizasse o processo criativo desses artistas desenvolvendo seus trabalhos pra os Duetos, a gente imaginava que o que eles apresentavam nos Duetos não era um resultado final, mas era um corte dentro de um processo criativo, já que eles também não tinham tanto tempo assim pra desenvolver seus trabalhos. A gente, então, essa ideia do processo criativo, do processo de trabalho ser um foco importante do processo, daí processos mais variados, processos afetivos, processos de compartilhamento de fazeres e saberes, processos, enfim, criativos, como falei, processos de criação artística, etc, etc. Então, os Combos também davam conta dessa ideia de privilegiar processos no sentido que a proposta era que cada pessoa abrisse um processo de trabalho a público.

Mesma coisa: outro programa importante da Casa eram as Residências Curatoriais, em que a gente recebeu 4 residentes, uma de Recife, uma do Chile, uma da Argentina e um do México, pra realizarem o que a gente chamou de Residência Curatorial, em que o principal objetivo dessa residência era que eles se aproximassem da produção artística local, da cena artística local, então, aí de novo uma ideia de ativar Porto Alegre, de Porto Alegre ser um lugar descoberto e etc. Então essa era o principal mote das viagens, que eles pudessem conhecer um pouco a cena artística local e era eu que mediava – essas no início, né? Antes de eles chegarem, se eu não me engano, eu enviava uma lista, foi uma lista que eu preparei de artistas com os seus sites, daqueles que tinham sites, enfim, que eu preparei pros curadores da 8ª Bienal e também compartilhava com esses curadores residentes pra que eles pudessem escolher. Era isso: eu mandava essa lista, pra que eles pudessem escolher os artistas que queriam visitar, tinha também um conversa sobre "ah, será que se o curador tivesse trabalhando em algum projeto específico, que envolvesse, por exemplo, o deslocamento, aí eu podia sugerir tem o artista tal, tem o artista tal, que seria interessante você conhecer". Então tinha uma conversa prévia pra tentar articular essas viagens. E tinha, claro, a descoberta deles aqui, que uns depois (como o Mauricio Marcín) ficaram. Mauricio Marcín acabou ampliando essa viagem e ficando muito mais tempo, não lembro se foi na mesma viagem que ele ampliou ou se ele voltou e ficou muito mais tempo, mas acho que foi na mesma viagem. Enfim, a partir das descobertas deles eles iam estruturando depois as suas viagens ao seu modo. É, o que mais que tinha de programas curatoriais da Casa assim... Bom, tinham as oficinas. Talvez seja mais legal... estou olhando aqui o periódico pra ver...

Sim, tem um dado muito importante do programa curatorial da Casa M, que é o seguinte, a ideia era que essa casa fosse atravessada pelo projeto da 8ª Bienal, então que todos os sete projetos, de algum modo, tivessem lugar na Casa, isso é exemplificado até pelo próprio periódico porque cada periódico apresentava, além da programação mensal da Casa (e além de apresentar o artista da vitrine, trazer o cartaz dele) ele também apresentava cada um, um dos programas, um dos projetos da 8ª Bienal. O primeiro [periódico] apresentou a Casa M, mas o segundo já não lembro... apresentou, digamos, Cadernos de Viagem, eu acho, se não me engano, depois um

apresentou Cidade Não Vista, outro apresentou Eugenio Dittborn. Mas a ideia era, como eu dizia, que esses projetos pudessem atravessar a Casa. Então, quando os curadores faziam visitas que eles pudessem propor uma conversa ou uma oficina... a Paola propôs uma oficina na Casa, eu propus uma oficina. Bom, o José Roca participou de diversas conversas, o Cauê Alves a mesma coisa, a Aracy também, os artistas que vinham em viagem de investigação pra preparar os seus trabalhos, a gente também aproveitava eles pra realizar conversas da Casa, então a ideia era também que a casa fosse criando um campo de discussões, um campo de debates, um campo fértil pra aproximar a comunidade das questões relativas a 8ª Bienal, relativas, como tu dizia, as questões de território, de mapeamento, de fronteiras, enfim, e outras questões que eram caras a noção de geopolítica aproximando com a ideia de geopoética, pra que esses projetos pudessem também alimentar a Casa e, como eu disse, criar esse campo, quase que como colocar no colo da comunidade essas questões pra que as pessoas pudessem ir se aproximando delas e se preparando de algum modo pra mostra.

Tinha um outro programa que acho que é importante falar, que também, acho que são programas que falam do partido curatorial da Casa, dos intentos curatoriais da Casa, que era o Chá da Casa, foi um programa, talvez, infelizmente, que deu mais errado assim, talvez por uma questão de tempo, de tempo de Casa mesmo, foram só 7 meses. Mas era um programa muito querido nosso, que acho que era no terceiro sábado do mês a gente fazia um chá na casa, oferecia bolinho, chá e a ideia era que fosse um programa muito voltado aos vizinhos pra que eles pudessem aproveitar a casa como um lugar de encontro, como um lugar de debate, como um lugar de conversa, como um lugar de simplesmente estar ali e conhecer um pouco mais da casa. E como eu te dizia antes da entrevista, a Casa ela abre antes de abrir ao grande público: antes da abertura oficial da Casa, a gente fez o primeiro chá da casa, uma abertura especial pra os vizinhos, a gente criou um panfletinho, distribuiu nas caixas postais ali da rua e imediações. Eu lembro direitinho assim: eu, a Gabe, e agora não lembro mais quem, acho que a Germana [Germana Konrath] talvez, distribuindo esses panfletinhos. Porque a ideia era que a gente pudesse apresentar a Casa e apresentar um pouco a 8ª Bienal pra essa comunidade que era nossa comunidade alvo assim, um dos alvos, um dos públicos alvo do projeto. O primeiro chá foi bem bacana assim, teve bastante gente, tem fotos disso, foi bem bonito assim, foram alguns artistas, eu lembro que a Elida Tessler estava, que era uma artista de Cidade Não Vista, talvez o Marcos Sari também, que era um artista de Cadernos de Viagem, agora já não lembro ao certo. Mas foi um chá que aconteceu bem. Os outros, teve uns que tinha público, outros que não tinha, na verdade a nossa relação com a vizinhança talvez tenha sido aquilo que talvez precisasse de mais tempo pra realmente se dar assim, por mais que a gente tenha feito intentos. E teve alguns projetos que se aproximaram mais da vizinhança como o da Helene Sacco, o do... ai, Gonzalo, agora eu não vou lembrar, mas a Mônica talvez lembre, projeto de um artista colombiano que tentou mapear as coleções que as pessoas da vizinhança tinham (a Carina Levitan acompanhou ele de perto e se aproximou mais desse trabalho, mas era um dos trabalhos voltados a vizinhança). A oficina que a Claudia, agora eu tenho que olhar nos periódicos que me fugiu o nome dela... Bem, daqui a pouco vem. Mas tinha uma oficina que uma artista chamada Cláudia, aqui [olhando o periódico], “Oficina dos Vizinhos, Cláudia Sperb”. A oficina dos Vizinhos que era oferecida pela Cláudia Sperb, também era uma dessas atividades voltadas enlouquecidamente a aproximar esse público da 8ª Bienal e da Casa. Tinha outra coisa que eu vi, sim, as oficinas pra os professores aconteciam ali na Casa, não tenho certeza se todas elas aconteciam ali na Casa, mas acho que sim, então também era outra maneira de ativar aquele espaço e de ativar um pouco a comunidade de Porto Alegre.

E: O Curso de Formação, né?

F: O Curso de Formação dos Professores. É, eu acho que todos eram ali na casa. Então, como eu falei antes, a ideia desses dois corações da Bienal, NDP e o Projeto Pedagógico, eles estavam absolutamente intrincados com a ideia da Casa, nesse sentido de trazer algo de memória dessa instituição, desse projeto [o NDP] e o outro [Projeto Pedagógico] no sentido de engajar públicos e aproximar, enfim, se aproximar desses diferente públicos. Mas então, eu falei de modo geral dos principais programas da Casa e eu devo estar esquecendo de um ou outro. Mas como eu

disse, a ideia nossa era realmente que a Casa tivesse esse programa de partidos, mas que ela pudesse ser transformada, ativada, resignificada pelos usos que a comunidade tivesse.

Eu acho que eu acabei falando bastante dessa ideia de Porto Alegre como lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte e não falei tanto das outras questões, mas vamos pensar. Sobre as questões de território, mapeamento e fronteiras, um dos projetos que eu pude acompanhar também um pouco mais de perto, enfim, por estar aqui em Porto Alegre basicamente e por essa condição de também ser curadora assistente, foi o Cadernos de Viagem que era esse projeto que a Alexia Tala acompanhou e que trouxe 9 artistas pra desenvolver trabalhos em diálogos com diferentes... a partir de deslocamentos pelo território do Rio Grande do Sul em diálogo com esses diferentes locais, diferentes regiões. Então, acho que tinha, quando a Bienal fala de território, da noção de território (o José Roca falava muito disso), território não era só um tema, mas uma estratégia curatorial. Eu gosto de pensar, isso é algo que ficou muito marcado pra mim: eu gosto de pensar curadoria nesse sentido, de tu pensar que as questões que tu traz à tona são não só um tema, mas também uma estratégia. E nesse sentido território, era uma estratégia também porque, além de ativar o território de Porto Alegre, enfim, de trazer questões pra o território de Porto Alegre, muito via Casa M, via Cidade Não Vista também, a gente tinha, por exemplo, Cadernos de Viagem e Além Fronteiras em que os artistas se deslocaram pelo território do Rio Grande do Sul e puderam trazer questões e problematizar questões desse território. Então acho que Além Fronteiras fala bastante mais dessas questões de fronteiras especificamente.

Então, acho que as questões de território, mapeamento e fronteira apareciam de forma muito evidente nesses projetos como Cadernos de Viagem, Além Fronteiras, claro, Eugenio Dittborn também, claro, em Geopoéticas. Em Geopoéticas eu acompanhei sete artistas, como eu disse, um deles era uma dupla de artistas que era Donna Conlon e Jonathan Harker. Pensando o que eu posso falar sobre isso... Eu acho, talvez, o que como mais se deu meu trabalho e elaboração do meu discurso acabou passando muito pela experiência da Casa M, por essa proximidade muito forte com a Casa desde a sua criação até o seu dia-a-dia ao longo desses sete meses. Quando a Casa abriu, eu passei a trabalhar na Casa M, passei a ter meu escritório ali na Casa M (em vez de ficar lá na Fundação Bienal) junto com a Paula que ficava em outra casa [sala], com a Fernanda que era assistente, com a Cari Levitan que trabalhava lá, com a Ariane, que trabalhava lá também. E bem, a partir da... era um pouco também a partir das discussões que aconteciam na Casa, como todas as discussões levadas a público na 8ª Bienal passavam pela Casa, então era muito a partir dali que se dava minha aproximação mesmo com essas questões de território, de mapeamento, de fronteiras, da noção essa de geopoética, né? E conversando com a ideia de geopolítica. Sobre o Bloco Econômico Mercosul, como uma construção política, vejamos...

E: Se isso, enfim, afetou teu trabalho, se não foi uma questão muito presente pra ti, também já é um dado.

F: Estou tentando lembrar assim... Porque essa de território, mapeamento e fronteira sem dúvida era algo bem importante assim, bem importante, bem presente. Mas talvez o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política tenha sido mais, na minha opinião, um ponto de partida pra pensar algo que de cara tenha chamado atenção do José Roca, como é que uma Bienal... normalmente as Bienais levam os nomes da sua cidade e essa é uma Bienal que leva o nome desse Bloco Político, Econômico, do Mercosul, acho que isso talvez tenha sido uma questão que de cara chama atenção do José Roca e que é um disparador pra pensar em problemas de território, de geopolítica, aproximando com a nossa de geopoética e, nesse sentido, estava presente como um disparador de uma discussão, mas não como algo que tenha alimentado, na minha opinião, a discussão ao longo do desenvolvimento dos projetos na mostra. Mas como um disparador, acho que é bem fundamental, como um disparador pra o que a Bienal se propôs a pensar. Pra que as questões que a Bienal se propôs a levantar, trazer à tona, discutir, que tinham tudo a ver com pensar como é que certos territórios políticos são atravessados por questões econômicas, por questões sociais, por questões culturais, como é que certos territórios tem uma fronteira política, e outra fronteira econômica, ou outra fronteira social – essas fronteiras não se batem, não fecham necessariamente em uma série de territórios pelo mundo a

fora. Então acho que sim, é uma questão chave como disparadora do pensamento em torno da mostra, mas, como eu disse, talvez não exatamente tão presente no nosso dia-a-dia de Bienal, de 8ª Bienal. Acho que sim, mas se tu achar que tem alguma coisa que seria melhor eu desenvolver mais, tem alguma coisa?

E: Não, eu só tinha curiosidade de saber como que foi o processo, no começo da sua fala tu falou bastante da Casa, do espaço físico da casa, e eu tinha curiosidade de entender como é que foi esse... se foi junto com a Mônica, Gabe, pessoal da produção, como é que esse espaço se conformou assim?

F: Sim, sim, te falo. Então, bem legal tu fazer essa pergunta porque eu lembrei de uma coisa que eu falei que ia comentar e não comentei, eu acho bem importante frisar isso, falando da Casa M, em qualquer circunstância, embora não esteja na sua pergunta: que a Casa foi fruto de um esforço muito coletivo, desde um pensamento que passa pelos curadores da 8ª Bienal, pelos sete curadores da 8ª Bienal, até um pensamento que passa por esse Conselho da Casa M que era formado por pessoas ligadas ao meio artístico-cultural da cidade e também de Pelotas (a Neiva Bohns fazia parte deste Conselho). Então foi um conselho que nos ajudava a pensar os nomes que iam participar dos programas da Casa, a pensar os próprios programas de algum modo, era um conselho também multiplicador nesse sentido, de ativar um certo território local, de chamar pra perto as pessoas, de dizer “olha nós temos um projeto, mas nós queremos fazer conversando com vocês”. Então não só conversando com esse Conselho, mas com os próprios artistas de Duetos, enfim, etc. Também muito coletivo por um certo núcleo que acabou se formando na Casa que não tinha nome, que era eu, a Paula, a Gabe (que é a Gabriela Silva), a Mônica Hoff, que éramos as pessoas que participavam de várias reuniões – as reuniões, por exemplo, pra fechar o periódico da Casa, as reuniões pra pensar programação. E esse núcleo era um núcleo, enfim, bem atuante, ativo, pra entender os caminhos da Casa, pra pensar os caminhos da Casa. Porque a gente não tinha tempo e a Casa, em um certo momento, passou a receber muita proposta da comunidade, de fazer oficina, fazer atividades, de fazer, enfim, as coisas mais variadas. E a gente não tinha como acionar o Conselho a cada proposta, então éramos nós que definíamos, bom, o que vai ser feito, o que não vai ser feito, a coisa foi ficando muito dinâmica em um certo momento.

Em relação ao programa arquitetônico da casa, ele foi definido, e é importantíssimo falar dele muito em diálogo com os produtores, com o André Severo e com a Germana Konrath e muitíssimo em diálogo a Lena Cavalheiro e o Edu Saorin que eram os arquitetos que pensaram o programa arquitetônico, enfim, a expografia da 8ª Bienal. E claro, pelo próprio José Roca que é arquiteto de formação e que tinha na cabeça dele... O processo de encontrar a casa, foi um processo difícil e meio mágico em um certo sentido assim, porque eu tinha visitado várias casas aqui no Bonfim e no Centro, que eram os bairros. E teve até uma que eu cheguei a ver no Moinhos, mas a gente estava pensando em bairros ou no Bonfim ou no Centro e não achava nada que fosse... tinha uma aqui do Bonfim que até era bem interessante, que essa o José chegou a ver também, acho que sim. E a gente, caminhando pela cidade, acho que pra encontrar lugares pra a Cidade Não Vista (se não me engano era pra algum outro motivo, acho que era pra encontrar lugares pra a Cidade Não Vista), o José viu essa casa que estava fecha e disse “ta, e essa casa?”, “não sei, não tinha visto e não tinha...”, porque era na frente de um dos lugares de Cidade Não Vista que não sei se já tinha sido definido ou não. Estava eu, ele e a Germana “É essa casa”, e a Germana acho que sabia que a Casa... ou o André sabia que a Casa era do cara que tinha um antiquário, que tinha comprado e que talvez... aí o Fábio Coutinho tinha o contato desse cara do antiquário que, se não me engano, chama André e aí no mesmo dia ele já ligou e se informou e tarara e a gente conseguiu ver essa casa ou naquele dia ou no dia seguinte. E de cara a casa estava destruída, mas de cara a gente percebeu que ali era o lugar, assim, por vários motivos, por vários motivos. E depois a gente foi descobrir essa coincidência super bonita de que a casa tinha sido, a casa de uma professora do Instituto de Artes, da Cristina Balbão. Também artista, que ali também realizava uma série de saraus e encontros e que teria sido uma pessoa muito generosa com seus alunos, enfim, e que foi pra nós uma coincidência muito bonita, muito a jade partida e ativadora daquele lugar, ativadora de uma memória

interessante do lugar. Então o programa arquitetônico foi se dando muito através desse olhar do José Roca super afinado, super atinado pra pensar espaço, em conversa com a Lena, em conversa com o Edu Saorin, com a produção e com os curadores da Casa. Era isso que tu queria saber?

E: É. E foi depois que vocês descobriram que era da Cristina Balbão, né? Eu achava que não, que era o contrário.

F: Mas foi logo ali, eu acho que logo o André ou o cara desse antiquário, logo ele nos comentou e alguém já sabia quem era, enfim, logo a gente ficou sabendo. Foi muito rápido que a gente ficou sabendo e se encantou com a história, o André falou, porque ele nos mostrou fotos, ele tinha fotos da Cristina, coisas que ele encontrou ali e tal.

E: Agora eu me lembrei uma curiosidade, tá? A Neiva [Neiva Bohns] comentou comigo que a primeira ideia do José Roca era dormir, era morar e que o espaço da Casa fosse um espaço residência.

F: É verdade! A ideia era que a Casa fosse um espaço de residência pra os artistas e curadores quando viessem a Porto Alegre, então a ideia era que a Casa tivesse quartos pra dormir e tal. Mas a gente foi vendo que tinha dois problemas: um que seria operacionalmente um pouco complicado pela Fundação Bienal, porque daí como a gente faria, teria de deixar a chave, daí o artista ou o curador poderia entrar a qualquer momento, tinha uma questão de segurança. A gente viu que operacionalmente pra a Bienal não seria fácil fazer essa ideia passar, não seria fácil convencer quem a gente precisava convencer pra isso acontecer. E em um segundo momento a gente se deu conta que, em termos de espaço, era inviável, porque a casa já era uma casa pequena, não era muito grande. Mas a ideia inicial era essa, era que a Casa fosse um espaço de residência, como é a Casa Flora, que é essa casa que o José Roca cria, depois em 2013, muito inspirada não só na Casa M, mas em espaço como Lugar a Dudas e um outro projeto que ele tinha criado em Medellín, se eu não me engano, na Colômbia que já era uma casa, deixa eu ver se eu acho aqui o nome... Ah, em Medellín, a Casa del Encuentro, que ele cria em 2007 dentro de um projeto artístico maior em Medellín. Então, enfim, só pra dizer que a Casa Flora tem um espaço de residência que é bem bacana. E agora tu me fez lembrar ainda de uma outra coisa da Casa M, a partir desse comentário na Neiva, bom, talvez daqui a pouco me venha.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais pra que tal demanda fosse efetivada.

F: Interessante, eu vou te confessar que eu desconheço esse discurso, eu não lembrava desse discurso. O que eu lembro, sim, é dessa vontade do presidente na época de integrar a comunidade artística, isso eu lembro dele falar, de trazer pra perto a comunidade artística e enfim, mas eu não lembrava de um discurso tão marcado. De onde tu tira isso?

E: Do catálogo.

F: Do catálogo. Não lembrava disso, realmente não lembrava. Está no texto institucional, né?

E: É, no texto dele.

F: Que são as coisas que a gente não lê na verdade, os institucionais [risos].

E: Pra mim é importante [risos].

F: Sim, claro, claro. Bem, essa ideia de que... Na verdade eu diria, com quase cem por cento de certeza, que esse discurso dele já sai do discurso da 8ª Bienal, não acho que ele é um discurso prévio ao discurso curatorial, acho que é um discurso posterior ao discurso curatorial, falando sim de uma sintonia de vontades, de desejos, de intentos, de que a Bienal não fosse só um espaço expositivo, mas fosse um lugar de convívio e integração, porque essa ideia é muito presente no projeto curatorial do José Roca e da equipe curatorial como um todo. Ele [Jose Roca], quando cria, quando ele propõe a 8ª Bienal, ele trás aquele diagrama com 3 círculos em

que ele vai falar das estratégias de ativação (ou ativadoras), das estratégias expositivas e do projeto pedagógico, demonstrando o quanto esses três elementos estão absolutamente implicados e se confundem um pouco ou tem uma intersecção importante entre eles. Então eu diria que essa ideia de a Bienal não ser apenas um espaço expositivo é um discurso, na minha opinião, na minha opinião não, é um *achômetro*, eu diria, imagino, que o presidente tenha se apropriado de algo que já era do projeto da Bienal e trazido como um intento institucional. Porque eu digo isso? Porque eu acho que a Bienal, em geral, como instituição, ela se vê de forma muito confortável com a Bienal se traduzir em exposições. Eu acho que a instituição tem dificuldade institucionalmente de se propor a projetos que não se formalizem apenas como exposições. Eu não acho que eles sejam, por isso me causa a impressão, por isso eu falei “me causa surpresa”. Porque, institucionalmente, eu acho que a instituição é muito mais confortável, se vê muito mais confortável em apresentar exposições, do que apresentar estratégias de outra natureza, como era Cidade Não Vista, como era Continentes, como era a própria Casa M, enfim, Cadernos de Viagem também. Porque são programas muito mais desafiadores institucionalmente, muito mais desafiadores, são programas que trazem, que torcem como eu dizia antes, esse *modelão* Bienal, de um grande mostra, de uma grande exposição com artistas, tarara, tarara. Fatiando esse *modelão* em diferentes projetos que propõe relações muito distintas entre os curadores e artistas, entre artistas e obras, entre obras e públicos e por ai vai. E como são relações mais complexas e mais problematizadoras é muito mais difícil institucionalmente lidar com elas.

Então, de algum modo, esse discurso esteve presentíssimo no projeto, porque é isso, Continentes era uma estratégia de intercâmbio entre diferentes espaços independentes de artistas gerados, não só de artistas, às vezes de curadores também gerados, criados e gerados por artistas. Então está longuíssimo de ser uma mostra projeto de residências. Cadernos de Viagem era um projeto que se materializava, se tinha como projeto final uma mostra no Cais do Porto, mas era fruto de um projeto de residências também, de trabalhos realizados em diálogo com um determinado deslocamento, um determinado local. Cidade Não Vista, enfim, apresentava obras, mas é uma exposição que se dá ao longo de diferentes locais da cidade e também propiciando ou pelo menos propondo uma relação ativa com o espaço urbano. Não falei de Cidade Não Vista dentro da questão de ativar Porto Alegre, mas acho que ela é algo bem, é uma mostra bem importante, nesse sentido da ativação da cidade. Então sim, estava presentíssimo a Bienal não ser apenas espaço expositivo. A Casa M, acho que eu começo o texto curatorial da Casa M falando disso, que a Casa M estava longe de ser uma mostra, estava longe de ser uma exposição, parece uma obviedade falar isso, mas como as pessoas, o público em geral, talvez ainda relacione uma Bienal necessariamente com uma exposição de arte. Então é importante frisar que não necessariamente os projetos de uma Bienal têm que se formalizar dessa maneira, mesmo... têm pessoas que ainda pensam que curadoria necessariamente tem que ter como produto uma exposição. Não, pode ter como produto um livro, um projeto de residências, um espaço cultural, etc, etc. Então acho que essa ideia estava absolutamente presente, nessa ideia de convívio, de integração, acho que eu falei bastante disso na primeira pergunta.

E: É que realmente conversa, né?

F: Sim, sim. São ideias que estão muito presentes, mas eu faria essa... sublinharia essa impressão de que são ideias que nascem, na verdade, do projeto curatorial e não de um intento institucional. Embora (e tu frisa com toda razão), se está no texto institucional do catálogo da 8ª Bienal, é evidente que há uma apropriação absolutamente, na minha opinião, interessante assim, desse discurso. Que interessante que a instituição tenha vestido mesmo essa camisa. E de algum modo vestiu, não é? Não é à toa que a Bienal aconteceu, que a Bienal só acontece porque existe uma vontade política de fazer aquele projeto acontecer. Então é natural que se tenha vestido a camisa. Eu só não sei, o que eu me questiono (não sei se ficou claro) é se esse discurso já existia antes, ou se ele se constrói em conversa com o projeto curatorial. Eu não estou querendo dizer que é indevido ele se construir em conversa com o projeto curatorial, eu só acho que não era um discurso anterior ao projeto curatorial, acho que o projeto curatorial seduz, vamos dizer assim, a

instituição a se interessar por algo que vá além da exposição e que privilegie a integração. Fica claro?

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

F: Se eu percebo essas questões na ação, na perspectiva... Se eu percebo essa perspectiva na prática de artistas mediadores em especial nas ações curatoriais. Vejamos.

E: Essa função social da exposição, essas questões pedagógicas, principalmente essas frases bem marcadas.

F: Sim, "considerar como receptor principal o público não especializado", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra", "entender o mundo, gerar consciência crítica". Sinceramente sinto, percebo muito presente essas questões, muito presentes. "Entender o mundo, gerar consciência crítica" acho que era algo muito trazido por vários projetos da Bienal, acho que Cadernos de Viagem trazia isso, acho que Além Fronteiras trazia isso, Geopoéticas evidentemente trazia isso, de forma talvez mais marcada, mas acho que as outras também. Mesmo a Cidade Não Vista: entender a sua localidade, entender o lugar onde a gente circula, entender esses espaços mais cotidianos e não necessariamente percebidos no nosso cotidiano, mas que poderiam fazer parte dele. Então acho que sim, mesmo a Casa M, assim, com uma série de conversas, debates, oficinas que entendem um mundo como um mundo da nossa casa, como um mundo doméstico, um mundo que o nosso braço alcança. E acho que "gerar consciência crítica", sem dúvida, a partir dessas aproximações via projeto pedagógico.

Isso que tu mencionou e que eu acho que falei na primeira pergunta dessa... do quanto se confundiam e era a mesma coisa projeto curatorial e projeto pedagógico na 8ª Bienal, acho que é algo bem real assim, que estava no discurso, mas estava muito na prática do projeto, já que, se a gente pensar o projeto de residências de Continentes, era um projeto também pedagógico pra os próprios artistas e curadores que se envolveram nele, no sentido de ser formador, no sentido de eles se aproximarem de estratégias de ação próximas ou diferentes das suas e poderem questionar ou aprender com esses outros artistas e curadores, então. Cadernos de Viagem, da mesma maneira... a própria aproximação que os artistas tiveram nas comunidades. Eu lembro por exemplo, do Mateo López, colombiano, fazendo um trabalho lá na Ilópolis, Museu do Pão. Eu pude visitar, pude estar presente na abertura da exposição, e foi um momento muito marcante eu acho, me pareceu, pra aquela comunidade, de se aproximar do trabalho de um artista, do jeito de pensar do artista, do modo como o artista olha pra o mundo e se indaga sobre o mundo e poder talvez se aproximar um pouco dessas indagações, dessas perguntas, desse outro tipo de consciência sobre o mundo, não necessariamente mais crítica, mas um outro tipo de consciência da vida e do mundo, das coisas.

Acho que "considerar como receptor principal o público não especializado", eu acho que, deixa eu ver como eu vejo isso nos artistas, na prática dos artistas e mediadores. Não sei se eu diria como público principal não especializado, acho que como um público tão fundamental quanto o público não especializado, mas talvez, talvez o público principal não especializado... isso eu já fico na dúvida assim, porque, por exemplo: acho que alguns projetos tinham como público primeiro os próprios públicos participantes da Bienal, que era o caso de Continentes, acho que especialmente. Mas assim, Cadernos de Viagem, era, de novo, um projeto que potencialmente podia gerar (e acho que alguns casos gerou bastante) o contato, uma fricção mais potente com a comunidade, com esses públicos não especializados, vamos dizer assim. Acho que Casa M tinha essa vontade, como eu falei, de se aproximar muito desse entorno da casa, desses vizinhos que eram públicos não especializados e isso aconteceu a partir de alguns projetos como a oficina da Cláudia Sperb, com uma série de outras ações que o pedagógico foi desenvolvendo e que talvez a Mônica possa falar um pouco mais. Acho que sim, eu acho que o público não especializado

aparece na prática de vários desses agentes como um público primeiro, como um público fundamental. Eu só acho que o público de arte, de cultura, o público pertencente a essa comunidade artística cultural da cidade também é um público primeiro, na minha percepção.

"Criar uma comunidade temporária em torno da mostra", bá, eu acho que isso é bem presente, mas bem presente mesmo, artistas e mediadores, eu não sei o que tu estas encontrando conversando com esses agentes, curadores, artistas, mediadores, pedagógico, mas eu sinto, de minha parte e do contato com outras pessoas, que se criou uma comunidade muito afetiva em torno da 8ª Bienal, muito afetuosa, muito querida, muito alegre, acho que as pessoas se relacionam com esse projeto e se reportam a esse projeto de maneira muito afetuosa mesmo, tenho essa impressão. Acho que é um projeto que deixou, acho que deixou essa marca da criação de uma comunidade, não é à toa que a gente tem, está agora, por exemplo, acaba de nascer a Caetana que é filhinha da Angélica Seguí (que trabalhava na comunicação da 8ª Bienal) e o Marcos Sari (que era um artista que trabalhava, que fez um trabalho pra os Cadernos de Viagem). A gente teve um casamento dentro da Casa M (um casal que até que se separou recentemente, acho que deve fazer um ano) do Estevão Haeser e da Michele [Michele Zgiet]. Mas isso só pra dar exemplos (fora da curva, certamente) do quanto a Bienal acho que foi capaz de criar assim uma comunidade afetiva... não sei se é essa... uma comunidade temporária em torno da mostra, ao menos eu diria que foi uma comunidade afetiva em torno da mostra. Eu lembro de coisas do tipo, sei lá, oficina de bambolê, não era exatamente uma oficina de bambolê, uma bamboleada que teve na frente da Casa, um churrasco na frente da Casa, churrasquinho, um desfile da... como é que era? A garota da laje ou a Garota Casa M (eu já não lembro exatamente) também aconteceu na Casa e eu lembro do Jose Roca participando. O dia da criança foi um dia superbacana na Casa em que o Claudio Levitan e mais alguns artistas (eu não lembro qual é o nome do grupo deles) fizeram uma apresentação na Casa. Tinham pessoas que conviviam com a Casa, que eram de outras áreas e que também se reportaram. A Monica conta de uma pessoa que teria dito que a Casa parecia um Centro Comunitário, e era um pouco essa a ideia, uma das ideias presentes na casa, que ela fosse também um centro comunitário. Um centro comunitário, um pouco um espaço de reflexão, um pouco um espaço de arte e cultura, etc. Então acho que essa ideia de comunidade temporário foi bastante presente. Mesmo artistas de fora, sei lá, falar do Jonathan Harker, que é um artista de Quito que mora no Panamá, é um artista que já tive a oportunidade de falar com ele depois da mostra, tem uma relação afetiva mesmo, de carinho com esse projeto.

E qual é o outro? É acho que eu falei. É, eu acho que... E uma comunidade temporária porque a gente pode se perguntar, assim, "qual é a pertinência de se criar uma comunidade afetiva em torno de uma mostra de arte?", né? E eu acho que tem muita pertinência, fico até emocionada.

E: Eu também [risos].

F: Ai, ai. Eu acho que tem muita pertinência porque eu acho o afeto é uma via muito potente pra problematizar olhares, pra... problematizar talvez nem seja a melhor palavra, mas pra iluminar olhares, pra trazer outras formas de se olhar pro mundo e pra vida, outras formas de se relacionar. E a gente está falando de uma Bienal que fala de mapeamento, de território, de política, de geopolítica, de geopóetica, de geopolítica, ela fala muito do outro, ela fala muito do outro, da relação com o outro. Então acho que é absolutamente pertinente quando tu cria uma comunidade... Criar uma comunidade já é algo extraordinário hoje em dia assim, conseguir criar uma comunidade em torno de alguma coisa que se proponha olhar pro mundo, indagando o mundo, indagando as coisas, indagando a vida. Então, já acho isso absolutamente potente, só criar uma comunidade. Agora, criar uma comunidade afetiva que de proponha a indagar o mundo, indagar as coisas, a indagar os modos de se relacionar com o mundo, com o outro e com a vida, eu acho bem potente. Acho que é isso, não sei se tu tem...

E: Não, eu acho que não, acho que o que eu tinha pra te perguntar mais especificamente... Ah! Isso sim.

F: Especificamente dos periódicos, né?

E: Isso, como é que foi a produção deles, enfim... Tu escreveste textos...

F: Sim, era assim: a gente tinha uma agência que era a Cartola, que era... Que amor que tu te emocionou também. [Risos]. Mas é que é um projeto, que foi muito trabalho, Helena, assim, muito trabalho, muito trabalho mesmo. Foi bem esgotador em um certo momento, então foi muita dedicação. Mas a gente se alimentava muito do próprio projeto, afetivamente, intelectualmente, artisticamente, é um projeto que me ensinou muitas coisas assim, mas muitas coisas, em relação a própria ideia de curadoria, a própria ideia de curadoria pensada junto com a noção de educação, é um projeto escola assim pra mim, fundamental, especialmente. E é um projeto a partir do qual eu fiz muitos amigos, muitos amigos mesmo, amigos muito queridos, e fortaleci outros amigos. Eu já era bastante amiga da Mônica Hoff, mas essa amizade se fortaleceu muito ali. Com a Gabe também, com a própria Paula Krause, com o Ricardo Romanoff, com a Germana, com um monte de gente.

Bom, do periódico: tinha uma agência que produzia editorialmente o periódico, que era pensando, como eu disse, por mim – mas na prática, por mim, pela Paula, pela Gabe, pela Mônica com a assessoria da Cartola Conteúdo que era basicamente... quem se envolveu da Cartola no projeto era a Clarissa Barreto e a Marcela Donini, que era mediadora também da 8ª Bienal, acho que do Cais, acho que de Geopóéticas. E eu produzia, bom, a gente pensou que seria interessante ter, claro, algo que falasse da programação como um todo, que tivesse essa agenda, esse calendário, então, que as pessoas pudessem visualizar bem rapidamente como se daria o mês na Casa. E, além disso, um pouco mais nitidamente que a gente pudesse falar de cada uma das atividades que aconteceriam e, além disso, também, que ela apresentasse pro público um dos projetos da 8ª Bienal. Então, por exemplo, esse aqui [pega os periódicos] fala de Geopoéticas, que é o do mês que a Bienal abre (esse foi lançado um pouco antes da Bienal abrir, que foi dia 9 de setembro e esse aqui é lançado no dia 27 de agosto).

Eles eram lançados sempre com a abertura da Vitrine, essa era a ideia. Então, no dia em que a vitrine abria a gente tinha um novo periódico que apresentava: como eu disse, a programação da Casa, o calendário e tal; um projeto específico que trazia esse encarte que tinha um texto curatorial que eu escrevia (só no Rômulo Conceição quem escreveu foi o Cauê), eu já tinha escrito recentemente sobre o Rômulo, então a gente achou que seria interessante o Cauê, ele ter a oportunidade de um outro curador escrever sobre o trabalho dele. Então eu escrevia esse texto curatorial que era um texto que apresentava o trabalho e do outro tinha um breve currículo do artista e do outro lado tinha um cartaz, que a ideia era que funcionasse como um cartaz mesmo. A ideia [do cartaz] era que fosse um trabalho independente do trabalho da Vitrine, como se fosse um outro trabalho, a proposta era que fosse um outro trabalho.

Tinha uma vontade aqui, claro, de divulgar, de disseminar o que a Casa fazia, as atividades da Casa. Mas, sinceramente, da minha parte, tinha um pensamento de documentação, de ter... A Casa era tão efervescente e eram tantas coisas acontecendo, e como eu disse, nem tudo que acontecia na casa estava nos periódicos, tinha muita programação espontânea, principalmente a partir da abertura da mostra porque é quando a Casa vai ficando mais conhecida no grande público e as pessoas passam a querer propor mais eventos, atividades e tal. Então isso aqui não reflete tudo que foi feito na Casa, mas reflete boa parte. Então a Cartola, que era a Clarissa e a Marcela desenhavam... Não, quem desenhava... elas produziam o conteúdo, quem desenhava era a mesma pessoa que desenhou o catálogo que agora me foge o nome dela, que fez na verdade a partir de um projeto gráfico que eles desenvolveram a partir da linguagem da 8ª Bienal, que foi desenvolvida pela Angela Detanico e Rafael Lain. Essa dobradura foi a gente que determinou em conjunto com eles, foi a gente que, enfim, desenvolveu... é, tinha isso assim.

Deixa eu ver... Bom, o José acho que sempre olhava, acho que a gente mandava o PDF pra ele, pra ele dar uma olhada, mas ele não tinha... mas, como eu falei antes, o José é uma das várias... é um cara sensacional assim, curador sensacional. E uma das coisas muito legais que ele tinha era essa capacidade de delegar quando ele sentia confiança em delegar. Então, por exemplo, os periódicos era algo que ele não tinha nem como, não tinha condições de ficar ali olhando coisa por coisa, ele só acompanhava o geral, eu mandava o geral da programação pra ele e mandava o periódico pra ele dar uma olhada e ele olhava. Claro que, também, quando cada um desses

momentos em que a gente apresentava um projeto específico, daí o curador também olhava, o curador que acompanhava o projeto também fazia uma revisão nessa parte específica do projeto.

Ah, outra coisa, quando a gente pensava, era tudo bem pensadinho, sabe? De verdade. Quando a gente pensava cada periódico que ia apresentar um projeto... Por exemplo, a gente fez com que o segundo [periódico] fosse já Cadernos de Viagem porque era o primeiro projeto, depois da Casa M, o segundo projeto que era disparado, que começava a funcionar. Então, pra gente, era importante que a comunidade soubesse que já tinha um outro projeto além de Casa M também funcionando, em ação na comunidade gaúcha. E também a gente casava isso com ter alguma programação de Cadernos de Viagem na Casa. Então, certamente aqui, devia ter uma conversa com o Marco Sari eu diria, é ó [olhando o periódico]: uma conversa com Alexia Tala, Mateo López, Sebastian Romo e María Elvira, que eram todos de Cadernos de Viagem.

E: Ah uma coisa que eu tinha curiosidade e lembrei agora: a programação, tinhas falado que ela foi toda financiada através do Projeto Pedagógico e isso incluía, enfim, a vinda de palestrantes...

F: Incluía tudo, o que não incluía, a Mônica vai poder falar melhor. O que não incluía era, por exemplo, quando vinha um artista de Geopoéticas falar, daí ele era financiado pelo projeto curatorial. Mas, por exemplo, Combos... Bom, Combos as pessoas não eram pagas, mas Duetos os artistas recebiam um cachê, era um cachê baixo, mas eles recebiam um cachê, era mil reais se não me engano pra fazer a oficina e fazer os dois duetos. Enfim tinha essa outra contrapartida de poderem usar a Casa como espaço de trabalho, pesquisa e tal. Mas as outras oficinas da Casa com a Claudia Sperb, as conversas de artistas não eram pagas, porque justamente os artistas já recebiam o seu cachê pra participar da mostra, quando tinham algum trabalho inédito. Mas as residências curatoriais, pagas com o Pedagógico, tudo pago com o Pedagógico. O que eu não sei e talvez a Mônica possa dizer... Eu acho que também, acho que a própria Casa, o programa arquitetônico da Casa também foi pago com verba do Pedagógico, mas isso a Monica vai poder dizer, tenho quase certeza.

José Roca

1962. Curador e arquiteto. Vive e trabalha em Bogotá (Colômbia). Graduado em Arquitetura pela Universidad Nacional de Colômbia, especialista em Estudos Críticos através do Whitney Independent Study Program de Nova York e Mestre em Design e Gestão de Edificações Culturais pela Ecole d'Architecture Paris-Villemin. Foi co-curador da I Trienal Poli/gráfica em San Juan (Porto Rico) e também da 27ª Bienal de São Paulo. Foi Diretor artístico da “Philagrafika 2010: The Graphic Unconscious” e de 2012 a 2015 foi curador adjunto de arte latino-americana na Tate (Inglaterra). Também foi juri da 52ª Bienal de Veneza e realizou curadoria da exposição “Outros Enigmas” de Regina Silveira na Fundação Iberê Camargo em 2011. Atualmente é Diretor artístico do espaço independente de arte contemporânea FLORA ars+natura e curador do LARA (Latin American Roaming Art). Na 8ª Bienal do Mercosul foi curador geral da exposição.

A entrevista foi realizada por e-mail (originalmente em espanhol e traduzida) e recebida em 08/04/2016.

Entrevistadora: Descreva o processo de elaboração do discurso curatorial da 8ª Bienal que guiou esta edição. Também peço que descreva seu trabalho em diálogo com outros curadores e equipes da 8ª Bienal durante o processo de execução do projeto e durante as exposições.

(A partir do texto do catálogo, a proposta curatorial desta edição tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensa o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte.)

R: Como disse no texto do catálogo, quando fui convidado a apresentar uma proposta para a curadoria da 8ª Bienal do Mercosul, me lembrei que sempre chamou minha atenção que uma bienal tivesse o nome de um acordo de livre comércio. Um tempo atrás, me pediram um texto sobre minha curadoria da 8ª Bienal para a revista *The Exhibitionist*. Estou mandando em anexo o texto em Inglês, lá você poderá encontrar algumas respostas a esta primeira pergunta. Se, como diz Guy Debord, o espetáculo é o capital a tal grau de acumulação que se torna uma imagem, então devemos aceitar que as bienais são, de fato, uma das manifestações mais visíveis da globalização: o fenômeno global da “bienalização” é a verdadeira lógica cultural do capitalismo tardio. É por isso que pensei que um tópico apropriado para uma bienal como a de Porto Alegre – fora do eixo regional Rio-São Paulo seriam o da Geopolítica; uma bienal na periferia de uma periferia. Ou o centro de uma periferia, se pensarmos que a Bienal é criada com a intenção de posicionar Porto Alegre como capital cultural de fato da região. O título da Bienal foi “Ensaio de Geopoética”, e a noção de nação, o tema subjacente.

A primeira coisa que fiz foi criar um projeto com componentes diferentes, que chamei de estratégias ativadoras e estratégias expositivas. As primeiras, como o próprio nome indica, eram programas destinados a ativar a cidade ou a região com ações que não necessariamente terminassem em exposições. As segundas foram as próprias exposições. Todas as estratégias tinham o propósito de estender a ação da bienal no tempo e no espaço, para não se concentrar em apenas dois meses e em um único lugar na cidade.

Antes de formar a minha equipe, convidei Pablo Helguera como curador pedagógico. O Pablo viu meu projeto inicial e apresentou propostas e mudanças para poder fazer o projeto educacional através da estrutura da 8ª Bienal, e não pensar o projeto pedagógico como algo que vem depois da curadoria. Logo montei a equipe de co-curadores, e entre todos, terminamos de moldar o projeto. Curamos coletivamente, e então cada um assumiu a gestão de uma parte do projeto e de acompanhar os artistas desse componente.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

R: Isso não foi uma demanda explícita da Bienal, mas uma decisão que eu tomei, como um resultado da minha experiência com outras bienais (a do Mercosul foi o oitavo e último projeto de Bienal em que participei). Como explico no texto de introdução ao catálogo, acho que o problema do modelo Bienal é que ele não é apenas um evento recorrente, mas descontínuo, e, em consequência, há de se tentar estender sua ação no tempo, especialmente nos dois anos mortas entre uma bienal e a seguinte. Mas também no território: temos de assegurar que a Bienal tenha um efeito para além da cidade, na região.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

R: Acho que cada vez somos mais conscientes que uma bienal não pode ser somente uma grande exposição, mas que também tem muitas mais implicações, com o meio local, com a educação, etc. O educativo já está muito enraizado na Bienal do Mercosul, especialmente depois da 6ª Bienal, e se manteve como um dos traços distintivos deste evento.

*

[No dia 22 de junho de 2016 correpondi-me novamente com Roca em virtude de algumas dúvidas específicas. Segue abaixo os esclarecimentos prestados pelo curador.]

E: ¿Fueron estudiados otros catálogos para la preparación del de la 8ª? Lo pregunto porque, en comparación con el de la 7ª Bienal, son libros de muy distinta naturaleza.

R: No solamente los catálogos de la BM, sino de otras bienales, trienales y eventos similares. Pensamos que dada la naturaleza de nuestro proyecto, con tantos componentes, debíamos hacer un catálogo que intentara reflejar esta diversidad.

E: ¿Hubo algún tipo de indicación o exigencia por parte de la institución para la organización del libro?

R: No hubo ninguna exigencia de parte de la Bienal. Nosotros tomamos las decisiones para hacer el mejor catálogo posible, y la Bienal nos apoyó en cada decisión.

E: ¿La fecha de preparación del catálogo fue negociada o era el deseo del cuerpo curatorial que el libro fuera organizado y publicado antes de la apertura de las muestras?

R: Con todo evento de esta envergadura (y en general en toda exposición donde haya obra nueva), la disyuntiva es entre contenido actualizado vs distribución. Viendo las cajas y cajas de catálogos hechos a posteriori en todo tipo de eventos, que pierden la oportunidad de la inauguración donde vienen todos los artistas, curadores, críticos, directores de museos, galeristas, coleccionistas y una gran cantidad de público internacional al que se le puede entregar directamente el catálogo durante la visita, decidimos que queríamos tener el catálogo listo para el día de la apertura. Cuando se termina semanas o meses después del evento se pierde esta oportunidad (además que los costos de envío son enormes). Además, como lo señalo en el (duo) decálogo, en una bienal periférica es lícito poner obras existentes, que ya han sido vistas por el mundo del arte internacional pero no por el público local, y en este sentido un porcentaje alto de la 8BM eran obras que ya existían y se podían incluir. De las obras realizadas in situ, o de proceso, hay imágenes de obras similares cuando fue posible, o esquemas preliminares.

E: El catálogo fue publicado antes de que las muestras empezaran, lo que imposibilitó que fueran colocadas imágenes de las exposiciones en funcionamiento - con excepción de la Casa

M, que ya estaba funcionando. ¿Podrías describir el proceso de elección de las imágenes? ¿En este proceso, se consideró la falta de imágenes de obras en los espacios expositivos de la 8ª Bienal?

R: Creo que se responde en el punto anterior. Cabe anotar que el catálogo incluye el (duo) decálogo, que es una declaración de principios desde el punto de vista curatorial, un texto curatorial general, textos de los curadores adjuntos e invitada sobre las muestras que coordinaron, un texto sobre el proyecto gráfico, y un texto sobre la museografía.

Pablo Helguera

1971. Artista e educador. Nasceu na Cidade do México, vive e trabalha em Nova York (EUA). Entre 1998 e 2005 foi chefe de programas públicos no Departamento de Educação do Museu Guggenheim. Desde 2007 é diretor do *Adult and Academic Program* no Museu de Arte Moderna de Nova York. Organizou aproximadamente mil eventos públicos em associação a aproximadamente cem exposições e possui diversos livros publicados. Na 8ª Bienal do Mercosul foi curador pedagógico, acompanhando o programa de mediação, o programa com professores, programas ao público, documentação e avaliação da 8ª Bienal, o Seminário “Ensaio de Geopoética” e as publicações “Caderno de Mediadores” e “Pedagogia no campo expandido”.

A entrevista foi realizada por e-mail (originalmente em espanhol e traduzida) e recebida em 22/03/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Pablo: Fui convidado por José Roca para atuar como curador pedagógico da 8ª Bienal. José estava interessado no fato de que eu era tanto educador como artista, dois requisitos fundamentais para esse cargo.

Ao analisar o tema que José propôs (Geopoéticas, e a própria noção de mapear um território) eu pensei que isto oferecia uma oportunidade não só de gerar projetos educativos sobre o tema da geografia e da identidade cultural, mas, ao mesmo tempo, de fazer uma meta-análise do que pode (e na minha opinião, deve) ser a pedagogia em relação à arte. Digamos que a minha proposta foi fazer um remapeamento da disciplina pedagógica em relação à arte. Daí saiu a frase “Pedagogia no campo expandido” que deu nome à proposta. Tomando a ideia de reterritorialização de Deleuze e Guattari, a proposta era de conceber a pedagogia como algo que vai muito além da mediação (que, até onde sei, foi a ênfase das edições anteriores, e, acredito, posteriores). Fizemos isso através de uma série de iniciativas que utilizavam os processos pedagógicos como processos artísticos próprios, embora incluíssem, ao mesmo tempo, o programa de mediação.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

P: Não lembro de que nos tenham imposto como demanda que a Bienal fosse um ponto de convivência e integração, pelo menos como você está colocando. Definitivamente o programa de mediação era um requisito, mas isso é muito diferente de pedir a um grupo curatorial que transforme a Bienal em um espaço comunitário integrado. De qualquer forma, ficou claro que era vital integrar a comunidade artística na Bienal, uma vez que vários deles começavam a pensar em fazer uma “Bienal B” - uma espécie de “salão dos recusados” em Porto Alegre. A ideia de abrir a Casa M como um espaço aberto a esta comunidade veio de reconhecer que precisávamos envolver mais os artistas locais. E acho que a Casa M superou seu objetivo, porque esteve cheia e ocupada por artistas do início até o fim. O programa de mediadores se integrou com a Casa M de modo que era tudo parte da mesma dinâmica, e a comunidade que se gerou foi extremamente agradável.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como “considerar como receptor principal o público não especializado...”, “criar uma comunidade temporária em torno da mostra” (a respeito da Casa M), “entender o mundo, gerar consciência

crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

P: Eu tive o privilégio de trabalhar com uma equipe em que meu papel como curador foi tomado no mesmo nível que o dos outros, o que, parece absurdo mencionar, normalmente não é o caso. Isto é devido ao fato de que a disciplina educativa é geralmente relegada a uma área de "serviço" diante dos curadores. Este grupo, no entanto, reconheceu desde o início que esta relação é contraproducente e desnecessária, e, graças a isso, fomos capazes de trabalhar como iguais. Além disso, o projeto educacional era de enorme importância para a Bienal do Mercosul e, em algum momento, era de fato, o que distinguia esta Bienal das demais (não tenho certeza que este ainda seja o caso). Mas por causa disso, acho que o nível de integração do pedagógico na Bienal foi sem precedentes, tanto no fato de que muitos dos artistas incluídos na mostra tinham ou têm um componente pedagógico muito importante na sua prática (como The Center for Land Use Interpretation, ou os coletivos Irwin e YKON). Por outro lado, sei que muitos mediadores que participaram do programa pedagógico começaram a expandir o seu interesse pela pedagogia, não apenas como mediação, mas como um processo criativo.

Léo Felipe

1973. Curador, jornalista, músico e DJ. É autor dos livros de ficção *Auto* e *O Vampiro*. Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte através do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi um dos fundadores do Bar Garagem Hermética e apresentador do Programa Radar da TVE (ambos em Porto Alegre). Desde 2011 é administrador e curador da Fundação Ecarta da mesma cidade. Na 8ª Bienal do Mercosul foi membro do Conselho da Casa M que colaborava na montagem da programação da Casa.

A entrevista foi realizada na residência de Léo em Porto Alegre no dia 01/02/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Léo: Colocando a pergunta desse modo, me parece que eu, na época, não estava tanto com este mote da Bienal ciente, ou com ele sempre em mente, no momento em que nós estávamos construindo aquela programação ou aquele discurso. Quero dizer que fui convidado pela Fernanda Albuquerque, que era Curadora Assistente, responsável pelo programa da Casa M. Com essa ideia, então, de mapeamento do que estava acontecendo na cidade, a minha chegada no mundo das Artes Visuais é relativamente recente; o meu background é mais da música, da cena underground; da literatura, também. Então, eu acho que minha presença na Casa M era um pouco disso: alguém que falasse, talvez, menos de artes visuais, mas que pudesse trazer outros discursos sobre a produção cultural ou a produção artística num sentido mais geral de arte, não só de artes visuais. Mas eu acho que quando a gente estava lá, sugerindo artistas, as pessoas, eu não ficava pensando nos territórios, na geopolítica. Isso parece um conceito que está ali pairando, mas na lida, mesmo, sei lá... Eu fui a uma reunião lá no Plaza com o Roca, a Fernanda [Fernanda Albuquerque], o Cauê [Cauê Alves] era da equipe também, mais outra curadora. Ele mostrou alguns trabalhos, falou do projeto da Bienal, mostrou uns artistas que ele estava pensando em incluir. Mas, repetindo, essa ideia, no momento da lida diária, nós não estávamos pensando muito em geopolítica. Estávamos pensando mesmo nessas pessoas que eu sei que estão na cidade atuando, que eu acho que são interessantes, e seria legal participarem de um projeto como a Casa M. Como é que era a segunda parte da pergunta, em relação a Porto Alegre?

E: Pensar o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte.

L: É, talvez pudesse ser isso, essa descoberta de Porto Alegre. Acho que isso ficava mais próximo do meu trabalho naquele Conselho curador, que era talvez isso: mapear esses artistas interessantes. E até a ideia da Casa M de estar nessa região central; todo mundo fala de revitalizar o centro – como se o centro precisasse de mais vida do que já tem. Está bem vivo, inclusive. Mas talvez para algum público fosse interessante ter um espaço nessa região mais central.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

L: Eu acho que essa demanda, apesar de ser um pouco quase sonhadora – "um marco de convívio" – bonito, assim, né? Mas eu acho que sim, que a Casa M tinha um pouco esse aspecto de conviver e de integrar, com certeza. É curioso pensar: parece que o discurso mais próximo do meu trabalho na Casa M está mais perto do discurso do Presidente da Fundação Bienal do que do próprio curador da Bienal. Porque eu acho que foi isso, mesmo. Não sei se chegou a ser um marco – talvez para se consolidar um marco devesse ser um projeto que a Fundação Bienal

mantivesse. Mas aí eu vejo um problema: como manter um espaço que foi pensando por um Curador, para Bienais que vão ter outros curadores? Talvez aí que seja um impositivo, um problema... Não um contrassenso, mas talvez uma questão de ego, até. Um outro curador "não, 'perai', não me interessa a Casa M ativar Porto Alegre, e ser um marco de convivência, e ativação pela arte" – não sei como que são as palavras exatas. Então acho que o projeto talvez tenha sofrido esses impedimentos. De todo modo, acho que foi um projeto interessante. Eu vi ali aquela inauguração da Casa M com um monte de gente... Eu vi uma cena engraçada, vou comentar pra ti: era o Fabio Coutinho, lá da Fundação Iberê, olhando para um menino punk, todo tatuado, fazendo uma cara, assim, de que tivesse visto uma coisa desagradável. E eu achei aquela cena maravilhosa; aquilo para mim valeu a Casa M. Em alguma medida isso sim é conviver, né? Enfim mostrar que os espaços são para muitos públicos, muitas concepções diferentes de arte. Eu ouvi críticas, depois, de pessoas próximas falando que acharam que o projeto era muito legal e que ele não se realizou plenamente da forma como poderia ter se realizado, mas eu acho que houve momentos interessantes, momentos legais...

Eu me lembro de ter sugerido o Cristiano Rosa – que é o Panetone – aquele cara que faz Circuit Bending; foi uma apresentação bem interessante, foi lá no terraço [da Casa M]. Marcelo Noir, foi um cara que eu sugeri, que é tipo um ativista, um poeta-ativista; e eu me lembro que ele promoveu coisas bem legais lá, também. Eu mesmo participei, fiz mediação, acho que de dois eventos de conversas, com o Gus e a Ciça do Distruktur, e uma outra coisa lá, com o Guilherme Dable e a Paula Ramos. Me lembro de muita festa, de discotecar. Acho que cumpriu, nessa medida. Não sei se foi esse marco que o Presidente da Fundação sonhou, mas por um momento acho que cumpriu um bom papel de ser um espaço de convívio, menos institucional.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

L: Acho que sim, aí pensando novamente o discurso da Mônica, que é a Coordenadora do Pedagógico. Parece, novamente, até mais próximo à prática – do que a gente viu na Casa M – do que pensar geopolítica, os territórios dessa forma quase um tanto abstrata, como posta pela curadoria. Repete de novo os três itens, por favor?

E: “considerar como receptor principal o público não especializado...”, “criar uma comunidade temporária em torno da mostra” (Casa M), “entender o mundo, gerar consciência crítica”.

L: Acho que os dois itens foram atingidos, foram conquistados de alguma forma. A Casa M virou um espaço de convívio temporário, com certeza, né? A minha resposta da pergunta anterior comprova isso, falando de festas e de outros eventos. Não só festas, mas é porque a coisa da festa eu acho marcante; quando tem música. Sobre públicos, me parece que sim. Acho que estava uma Bienal bem correta, bem fácil de ser entendida. A proposta curatorial estava bem clara ali, a partir daquele monte de bandeiras. Agora, saber se o espírito crítico foi, de fato, desperto nas pessoas, acho que não tem como a gente saber, né?

E: Mas do que tu acompanhava, da tua própria ação, nas decisões quando tu sugeria tal pessoa... Isso pegava de alguma forma essa perspectiva pedagógica da coisa?

L: Eu acho que sim, porque até na minha produção eu parto um pouco eticamente - sei lá como falar isso, "moralmente", sei lá - minha perspectiva é um pouco essa. As minhas exposições lá na Galeria Ecarta não são exposições para especialistas em arte; são exposições para um público interessado em olhar e pensar criticamente o mundo. De alguma forma geral, meu trabalho é pautado por isso aí. Então, sim, as minhas decisões na Bienal: mesmo que eu não tivesse conscientemente essas frases na minha cabeça, sempre – eram pautadas por isso aí. A Ecarta é um espaço de convívio, que não pertence só ao público especializado, então da minha parte, acho que sim, atendeu essa demanda perfeitamente, da mesma forma que é colocado pelo Presidente da Fundação. Os outros artistas, acho que sim, também. Tinham trabalhos excelentes.

Foi uma Bienal bem resolvida esteticamente. Se a gente compara com as duas bienais seguintes: a Bienal da Sofía [Sofía Chong Cuy], a 9º Bienal, eu vejo muitos problemas nela, mas eu ainda vejo uma Bienal conceitualmente fechada, conceitualmente justificável. Já essa 10º Bienal, isso é um desastre. Se a gente pensar, então, a 8º Bienal foi uma bienal realmente muito bem sucedida, em termos de proposições críticas e em termos de diálogo com o público. Me parece que a 9º Bienal, proposições críticas e esse pensamento mais dos especialistas, foi muito bem atendido, mas falhou em comunicar com o público. E me parece que a 10º Bienal comunicou com o público muito bem, agora um equívoco, um horror, né? Então, nessa medida, a 8º Bienal, se a gente pensar das três últimas, talvez tenha sido a mais bem sucedida.

E: E no cotidiano da Casa M, do que tu via das propostas dos mediadores, como é que tu vê essa questão?

L: Eu não acompanhava. Na verdade a gente teve essas reuniões, que eram algumas reuniões iniciais, depois tinham as reuniões de avaliação, mas sempre alguém não podia ir... Não teve muito acompanhamento, não, sinceramente. Eu frequentei a Casa M mais como um morador do Centro, interessado, do que exatamente como alguém que estava lá trabalhando. Até discotequei na abertura, fiz mediação de uma ou duas falas, mas nas outras vezes eu fui porque estava ótimo, aqui perto de casa, uns amigos, artistas com proposições legais, e tal... Mas por parte da mediação, não tenho exatamente alguma lembrança.

Neiva Bohns

1961. Professora, curadora, crítica e pesquisadora. Mestre e Doutora em Artes Visuais (Linha História, Teoria e Crítica da Arte) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É professora e do Curso de Artes Visuais na Universidade Federal de Pelotas, Diretora Cultural da Fundação Vera Chaves Barcellos, é conselheira e membro do conselho curador do Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo e faz parte do conselho editorial da Revista Pomares. Foi curadora-assistente para as Mostras Históricas na 5ª Bienal do Mercosul. Na 8ª Bienal foi membro do Conselho da Casa M, colaborando com a montagem da programação da Casa.

A entrevista foi realizada em um café no centro de Pelotas no dia 07/03/2016.

[Antes que iniciarmos com as perguntas, Neiva fez algumas observações sobre seu envolvimento com a 8ª Bienal do Mercosul.]

Neiva: Olha, eu fui convidada... acho que foi a Fernanda que me convidou, mas com a participação do José Roca, porque entre eles... Não sei se foi o Roca que me mandou e-mail ou telefone, ou se foi a Fernanda. E nós fizemos a primeira reunião que eu acho que foi no Plaza São Rafael, várias pessoas. Lembro bem do Leo Felipe, bem ativo nesse trabalho. Eles [os curadores] apresentaram um projeto da Casa M nessa primeira reunião. Eles ainda não tinham a casa, era uma ideia ter a casa e ainda não sabiam nem muito bem onde seria, estavam procurando na cidade. E essa ideia da Casa era uma ideia do Roca. Eu lembro que quando falaram nessa Casa nós achamos ótimo, achamos muito boa ideia. E desde o início a ideia da Casa (acho que deve saber), era de que ela se mantivesse. Eu entendi, naquela ocasião, que essa era a ideia principal da casa: as Bienais, as diferentes edições da Bienal passariam e a Casa se manteria como um elo de ligação pra projetos pedagógicos. E lembro também (estou falando e estou tentando recordar) que quando o Roca falou, mencionou o nome que a Casa teria, eu achei bem estranho “Casa M”, bem estranho. Pensei, só um estrangeiro daria uma ideia dessas, um brasileiro jamais chamaria uma casa de Casa “M”, porque isso tem um sentido pejorativo. M é...

Entrevistadora: Nunca me ocorreu!

N: Agora no coloquial se usa muito isso. Então, nós chegamos a discutir por que “Casa M” e tal, no fim nós optamos pela ideia da “Casa M”, tudo bem, passou. Aí a Casa começou a ser montada, foi muito bacana acompanhar todo o projeto tomando corpo. Ah! Uma coisa que eu queria observar, quando eu conheci finalmente a Casa M, ela já tinha sido alterada, ela já tinha tido a interferência dos arquitetos (um projeto excelente em expografia). Mas houve uma coincidência muito curiosa na escolha dessa casa, não sei se tu sabes disso, que ali morou a Cristina Balbão. Ela tinha morado ali, antes dela os pais – por isso tinha aquela vitrine na frente, eles tinham uma chapelaria. Mas quando eles nos contaram, foi o seguinte: que eles estavam procurando a casa e aí passaram lá, naquela rua, na Fernando Machado, e viram uma casa pra alugar, entraram gostaram da casa e só depois que o negócio estava feito é que souberam que ali tinha morado uma artista.

E: Que legal, não sabia disso. Pensei que já tinha sido pensado.

N: Essa história é de arrepiar né? Não, não tinha sido pensado, eles estavam procurando uma casa, aí apareceu aquela casa lá e ela estava vazia, não tinha mais nada, não tinha nenhum indício de que ali havia morado uma artista, mas o Roca entrou lá, ele deve ter percebido alguma coisa. Então a história começou assim.

Depois, como é que foi nosso trabalho, dos conselheiros: nós éramos chamados, acho que talvez a cada 15 ou 20 dias pra discutir a programação, um processo muito bacana, muito bonito. Muito bonito, muito democrático, acho que uma das experiências mais interessantes da qual eu participei, era realmente participativa, eles ouviam o que as pessoas ali tinham pra dizer, e cada

um continha essa variedade de áreas, de origens profissionais, era bastante rico. Léo Felipe vinha com toda a experiência dele em música, em cultura pop; a Camila Gonzatto tinha informações a respeito de cinema... E todos os assuntos entravam aí porque elas estavam fazendo a programação da Casa M que envolvia palestras, oficinas, debates, programação muito ativa. E envolvia também o uso daquelas vitrines pras exposições temporárias – essa ideia foi do Roca, acho que ele se interessou pela casa por causa das vitrines. Porque ele já conhecia outros projetos (depois nós vimos isso) de outros lugares, projetos em outros países, que os artistas têm essas vitrines, especialmente parecido... Uma casa que tinha vitrine, os artistas fazem seus ateliês e expõe alguma coisa ali nas vitrines. Acho que são projetos alternativos, pra fugir dos esquemas mais tradicionais, essas vitrines não se configuram em galerias de artes, enfim.

Então eu participei mais nesse contexto de dar indicações de artistas. Todos nós indicamos artistas que poderiam expor ali, eu indiquei vários, as minhas indicações foram aceitas. Eu indiquei a Helene [Helene Sacco], por exemplo, fez um trabalho muito bonito. Mas as outras pessoas também fizeram indicações, então teve uma versatilidade bastante grande, nesse sentido, nós tivemos uma participação curatorial nesse projeto curatorial participativo. Claro que as nossas sugestões foram filtradas pelo Roca. Pelo Roca e pela Fernanda. E na medida em que foram aceitos eles realmente abraçaram o projeto. E a Fernanda teve uma participação muito grande nisso, muito interessante o trabalho dela ali, porque pra cada exposição que aconteceu... Não lembro exatamente quanto tempo ficava a exposição ali, mas não era muito tempo na vitrine, porque foram vários artistas que tinham que expor no período da Bienal de dois meses, uma espécie de 15 dias. E para cada um dos artistas que expôs ali, tens a Fernanda escreveu um texto, e esse texto era publicado naquele material que eles bolaram...

E: Aquele material com a programação, né?

N: Aquele material que abre, né? Fica um pôster, do lado tem imagem do trabalho e do outro lado está o texto. Então acho que esse projeto da Casa M revigorou muito o projeto da própria Bienal. O restante da Bienal tinha vida própria, claro, evidentemente. Tu trabalhaste lá, tu viste como era. Eu achei essa edição da Bienal excelente, gostei muito. Gostei mesmo dela, integralmente: gostei das escolhas, gostei da expografia, gostei do tratamento, da relação dos curadores, que a equipe curatorial teve com as outras equipes de trabalho. Até onde eu pude alcançar, pude acompanhar, eu achei tudo muito bom.

A Casa M pra nós aqui, no Sul do Brasil, foi um projeto bastante inovador, inspirador também. Porque ela se manteve ativa o tempo inteiro. Era um espaço da Bienal, me pareceu assim, que conseguia dialogar com outras tantas áreas e não ficava só [no] circunscrito tão específico das Artes Visuais, da arte contemporânea, da crítica de arte. Acho que ela se nutria, se alimentava, de todos os assuntos do mundo e produzia reflexão. Imagino que deve ter sido muito bom pra quem pôde frequentar sempre aquela casa. Ela envolveu a vizinhança, boas relações com os vizinhos, os vizinhos frequentavam. É como se passasse a ser uma extensão da casa deles, tenho ótimas lembranças desse projeto. Tanto que, quando isso começou a se aproximar do final, todos nós já ficamos meio melancólicos, né? Porque sabíamos que ela não tinha condições de continuar, mas nós tivemos uma certa esperança. Do movimento que foi lançado pouco antes do final, com pessoas apoiando a permanência da Casa M, eu lembro que eu escrevi um texto apoiando a Casa M, várias pessoas escreveram também. Mas nós já sabíamos que a Bienal não tinha recursos, que a Bienal do Mercosul não tem recursos pra manter um projeto desses constantemente. Então foi com muita tristeza que nós vimos o fechamento da Casa M. Eu acho que eu nunca mais passei lá na frente, agora que eu estou pensando nisso, não lembro de ter passado lá frente depois que ela fechou, nem sei o que é que tem lá.

E: É uma Escola Infantil.

N: Olha só, muito tempo que eu não vou pra aquele lado, realmente. Mas bom, se é uma Escola Infantil, alguma coisa do projeto ficou ali.

E: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como

um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

N: Que era do Roca, né? [o discurso]. Você está falando e eu estou ouvindo ele falar. Pois então, era isso que eu estava te falando antes, foi um trabalho muito integrado, muito orgânico também. Então nós pensávamos, pra dentro desse contexto da proposta da Bienal, em trabalhos que pudessem ser instigantes e que fizessem sentido também. A gente levava muito em consideração aquele espaço ali, a vitrine como espaço de visibilidade pro sujeito passante, inclusive o desavisado que está passando ali na frente e nunca prestou atenção naquela vitrine, de repente tem alguma coisa acontecendo ali. Mas nós não tínhamos, assim, discussões tão específicas em relação a essas propostas, a política da Bienal. Nós sabíamos o que estava acontecendo, quais eram os outros artistas selecionados, conhecíamos a lista dos artistas selecionados ao longo da Bienal. Então as nossas escolhas elas funcionaram tentando estabelecer um diálogo com os desses outros artistas. Porque muitos deles, nem todos, muitos deles têm circulação internacional. Uma coisa das propostas deles nós já conhecíamos, então a gente tentou entrar naquela frequência ali, é isso. Esse trabalho mais especificamente curatorial.

Mas eu estava lembrando agora que eu acho que uma das coisas mais interessantes que aconteceu na Casa M foi a vinda de alguns artistas participantes. Ah, isso não falamos ainda. Alguns artistas que estavam expondo na Bienal do Mercosul, artistas estrangeiros vamos dizer, eles tinham ali na Casa M um espaço de apresentação do trabalho, exposição plural do trabalho. Chegastes a assistir?

E: Sim, sim. Principalmente na primeira semana, como eles estavam aqui, era bastante intenso.

N: Sempre tinha um artista ou um grupo de artistas falando sobre seu trabalho ali, então foi uma espécie de casa de passagem da Bienal do Mercosul, talvez isso tenha sido realmente o mais importante da Casa M, no que concerne ao fortalecimento do discurso curatorial daquela edição. Porque ali, repare, nos espaços da Bienal eles mostravam seu trabalho, mas ali eles podiam falar e eles contavam a sua trajetória de uma maneira muito informal, eu assisti explicações excelentes, emocionantes. E eu estou lembrando bem agora, acho que a que ficou mais marcada pra mim foi de uma cubana, uma artista cubana, aliás eu acho que eram duas cubanas. As duas falaram, mas eu lembro bem de uma delas. E elas mostraram todo o trabalho que faziam em Cuba, a respeito de todas as dificuldades. E no final foi muito emocionante, muito emocionante, trabalho lindíssimo. Quer dizer, esse trabalho político, da junção de fronteiras, de todo esse contexto das Américas que não se restringe só aos países que tem um acordo comercial, o chamado Mercosul, eu acho que essa contribuição a Casa M deu, por ali passaram artistas do Panamá, que tiveram participação na 8ª Bienal. Se minha memória não falha, teve também um certo momento uma associação entre a Casa M e a Galeria Subterrânea. Alguns artistas que falavam na Casa M e que expunham na Bienal também expuseram na Subterrânea. Vê que interessante isso, que movimento interessante, que coisa fora do normal pra uma Bienal. Ele só aparentemente é um projeto modesto, ele não é um projeto modesto, é um projeto profundo. As ações que foram tratadas ali, elas realmente, elas podiam ter alterado de uma maneira muito radical até o rumo da Bienal do Mercosul, não alteraram. Porque esse projeto ele se encerrou junto com aquela edição, parece que é uma sina, né? Das Bienais, os projetos, por mais maravilhosos que sejam, eles se encerram. Quando o projeto não é maravilhoso a gente até agradece que se encerra, mas aquele era maravilhoso. Então, não sei se te respondi, mas, nós trabalhamos, esse título que nos deram de “conselheiros”, foi um nome que eles deram pra o tipo de trabalho que desenvolvemos ali, nós fomos colaboradores, colaboradores pra que a Casa se mantivesse aberta, apoiadores, acho que o termo “apoiadores” é mais exato. Nós estávamos ali apoiando o trabalho do Roca, o trabalho da Fernanda, o trabalho das outras pessoas que fazia a produção também. Porque aquele trabalho ali, de produção, de manter a Casa aberta, não foi fácil, aquilo ali era bem complicado, manter a casa aberta. A Casa M, até onde eu sei, tinha poucos recursos... Claro que nessas últimas edições da Bienal do Mercosul os recursos ficaram mais minguados, naquela época ainda era razoável, mas eram poucos recursos. Por exemplo, não havia cachê pros artistas que participassem ali, não havia cachê pros palestrantes.

E: Nem os [artistas] da vitrine?

N: Não me lembro, talvez eles tenham recebido alguma coisa pra poder produzir o trabalho, aí tem que perguntar pra eles. Estou lembrando agora que nós sugerimos alguns nomes pra virem dar palestras e a Bienal não tinha como pagar. Então não aconteceram as palestras, então não tinha muito recurso, só aquilo ali. Eles souberam aproveitar muito bem.

Eu acho também que à medida que a Casa funcionava e que passavam por ali os professores com seus alunos, as escolas iam visitar. Quem trabalhava lá cotidianamente, os mediadores que estavam lá (a Paulinha [Paula Luersen] trabalhou lá, ela pode te falar melhor sobre isso), acho que... também aproveitava o que eles traziam [os mediadores]. Então era um espaço que podia se transformar, um espaço pensado pra isto.

Agora eu lembrei da inauguração da Casa M, tu estavas lá na inauguração?

E: Não.

N: A inauguração foi super bonita.

E: Eu lembro de ti contando em aula, quando eu penso na inauguração, lembro de ti. Que o Pablo Helguera estava com um chapéu.

N: Olha só! Exatamente, eu lembrei disso agora. Ele se caracterizou de mexicano, inclusive ele cantou, fez uma apresentação musical, todo pessoal ali que conhecia aquele repertório cantou também. Pra você ver, o curador do projeto pedagógico fez uma performance ali na inauguração, na abertura da Casa M. Eu me lembro que estava todo mundo muito feliz ali naquele momento, estava cheio de gente, lembro que estava a Aracy Amaral (a Aracy Amaral participou). E o Roca estava muito feliz e ele me disse "o que começa bem, termina bem." [risos]. Então ele queria dizer que a Casa tinha começado bem e tinha tudo pra continuar bem. Foi muito festivo, muito descontraído, a gente nunca mais viu isso acontecer. Falando francamente, nunca tinha acontecido antes, nunca aconteceu depois e é muito difícil que volte a acontecer. Era realmente um espaço de convivência pra a troca de ideias. Falávamos sobre tudo: uma vez chegamos a pensar em trazer como palestrante aquele neurolinguista brasileiro (faz muito sucesso, até teve recentemente em Porto Alegre), ele é uma das pessoas que nós estávamos pensando em chamar pra falar na Casa M, aí parece que depois a Fernanda acabou chamando um neurocirurgião de Porto Alegre, enfim. Estou te dizendo isso pra ver como os assuntos eram variados e os interesses eram variados, não eram restritos aos tópicos específicos da área de artes. Podia ser alguém que viesse uma proposta ecológica, ligada a sustentabilidade. Mas eu lembro muito bem daquela apresentação das artistas cubanas, como aquilo era forte.

Pena que o espaço para essas palestras não era muito grande, o espaço era relativamente pequeno, então não tinha muita gente assistindo. Eu lembro que eu ficava pensando, poxa vida, tão importante, tão lindo, tão maravilhoso isso e esse pingão de gente aqui assistindo, pouca gente, um espaço pequeno. Alguns artistas de Porto Alegre também foram chamados pra esses depoimentos, jovens artistas, naquela época jovens, alguns deles acho que até conheci. E outros nem sei se seguem trabalhando, mas muitos artistas jovens passaram por ali pra falar de seus trabalhos. Então acho que era um projeto bastante avançado e muito interessante. Tu sabes que antes do surgimento da Casa M o Roca esteve em Pelotas. Te lembras disto? Tu eras aluna, né?

E: Era. Ele fez uma fala, se não me engano, no ateliê do Damé [Paulo Damé] e depois teve um almoço.

N: Tu estavas junto. Pois então, ele quis vir pra Pelotas, pra visitar os ateliês dos artistas. E acho que a Fernanda apresentou um pouco antes, perguntando se eu poderia fazer uma seleção de indicações e eu fiz e eu acompanhei ele. Ele esteve dois dias aqui em pelotas, eu fui levando, foi muito interessante o trabalho, muito, muito interessante o trabalho. E uma das pessoas que ele falou foi o Sadoll, sabes que é o Sadoll? O Cleber [Cleber Sadoll Costa]?

E: Sadoll, sim. Que estuda na FAE [Faculdade de Educação] agora.

N: Ele já terminou... não sei se ele entrou no doutorado, mas ele foi aluno nosso, depois ele fez Mestrado. Mas o Cleber tinha o projeto de uma casa aqui em Pelotas, a Casa do Joquim. Frequentaste a Casa do Joquim?

E: Ah, verdade. Frequentei.

N: Pois então, o Cleber foi uma das pessoas que eu sugeri ao Roca que conversasse com ele por causa desse projeto super audacioso de ter uma casa. E ele conversou com o Cleber, o Cleber falou tudo sobre a Casa. Depois, bom, o Cleber não foi selecionado como artista. Mas eu também não sei até que ponto essa conversa com o Cleber não motivou o surgimento da Casa M. Claro que o Roca já conhecia projetos similares de outros lugares, mas uma coisa pode ter influenciado a outra, o Cleber não conseguiu manter a casa. Aquele projeto dele... eu conhecia bem porque tinha sido meu orientando, eu acompanhei, o projeto todo da Casa tinha acontecido, mas pro TCC ele teve que escrever sobre a Casa. Quer dizer que talvez exista mesmo um precedente aí, a ideia de casa, de ser uma espécie de centro de cultura, juntar... Só que, claro, nessa versão lá do Roca, essa casa era uma casa muito conectada com os acontecimentos do mundo, eu sentia isso assim, ela estava ali naquela rua de Porto Alegre, mas podia estar na Colômbia, podia estar em qualquer parte do mundo, podia estar na Europa. A ideia mesmo, que outros tantos artistas praticam em tantas outras partes do mundo, cada vez mais.

E: O Roca continuou, né? Ele agora tem o espaço Flora.

N: Ele tem. Então, isso é legal também. Depois ele voltou pra Colômbia. A gente pode pensar nisso: talvez fosse uma ideia que ele viesse alimentando e amadurecendo durante um tempo e agora lá na Colômbia ele tem o espaço dele que eu acho que funciona de uma maneira muito similar a essa. Inclusive ele chamou o Daniel Acosta para fazer uma intervenção lá, ele fez uma coisa muito parecida com que ele tinha feito na Casa M. O Daniel Acosta [na Casa M] fez um trabalho que era pra ser usado, pra ser usado como estante. E o Daniel ele conheceu nessa visita que ele fez a Pelotas, eu recomendei muito que ele fosse no ateliê do Daniel. E aí eles se conheceram e o Daniel não foi... O Daniel é um artista que já tinha participado de outras Bienais, do Mercosul, de São Paulo também. Do Mercosul ele participou de pelo menos duas. E ele não estava na lista dos artistas daquela Bienal, mas ele teve uma participação da Casa M. Então a Casa M, realmente, ela tinha... como se fosse uma vida paralela, né? Tinha a sua lógica, uma possibilidade maior de permanência.

Estou falando, estou elaborando aqui. Porque eu acho que é um projeto mais arrojado, mais avançado do que os projetos convencionais das Bienais, maneira de funcionar da Bienais, todas elas, de São Paulo, está sendo repensada. E talvez a Casa M estivesse dando uma sinalização: se for por aqui a gente tem uma saída, a gente tem futuro, mais futuro do que dessa outra maneira. Eu pensaria por aí, sabe? Não sei bem qual é a tua linha de raciocínio, mas acho que era de se pensar no que aconteceu depois, tivemos duas edições posteriores da Bienal do Mercosul, completamente diferentes, completamente. Projetos radicalmente... pós a esses, né? Que vinha com essa ideia de integração, de conversa, trazendo possibilidades não só pra os artistas, abriu muito espaço, eu acho, diálogo, mas com outras áreas de interesse também. Aquele projeto ali ele poderia ter tido um crescimento em espiral, assim, se expandindo. Estou pensando alto também, uma Bienal que se constituía de várias casas como essa, espalhadas pela cidade, não seria lindo? Talvez até fosse, economicamente fosse mais viável, dessa outra maneira. Então eu acho que o Roca, ele é um latino, vem da Colômbia, que é um país também tem uma série de conflitos, mas que alguns desses conflitos que o Brasil tem, a Colômbia já conseguiu resolver melhor. Da América Latina, no contexto internacional, talvez ele tenha encontrado uma saída para essas megaexposições, que se repetem a cada dois anos, consumindo fortunas e mais fortunas. Acho que a Casa M talvez seja uma grande metáfora das Bienais, o que são as Bienais? São vitrines, grandes vitrines, né? Pra mostrar o que está acontecendo de mais interessante na arte e hoje, sempre o hoje, o hoje devorador, ignora tudo que deixou de ser hoje. Então é isso, né? Talvez um espaço metalinguístico pra pensar o próprio projeto Bienal. E até onde isso vai.

E: Essa tua fala, ultima, vai bem ao encontro da segunda questão, que é sobre essa integração. Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

N: Pra fazer a leitura do discurso institucional... mas engraçado esse texto pela via da análise do discurso, qual é o discurso que permeia... Mas se aí tu pegares todos os catálogos, de todas as edições da Bienal do Mercosul, tu vai ver, e acho que é isso que sempre... a cada novo texto institucional publicado, fazem uma revisão dos propósitos da instituição, então tem alguns, tem uma fundamentação aí que pode ser até filosófica. Mas eu não sei, na prática mesmo, até que ponto os diretores, os presidentes, dessas instituições, eles fazem esse pacto com a missão da instituição. Não sei se eles têm esse, se o envolvimento deles na instituição chega a esse ponto de vislumbrar algo além do que aquela edição que está sob responsabilidade deles.

E: Como projeto.

N: É. Eu acho que eles acabam se envolvendo muito com o projeto. Como os presidentes vão variando... Já aconteceu de um mesmo presidente mediar por algumas edições, não é uma missão fácil, é muito complicado, alguns aceitam porque não tem outra saída, né? Então é cada vez mais complicado. Alguém assumir a presidência da Bienal, ainda mais agora com as dificuldades econômicas que estamos enfrentando. Então, acho que eles estão com problemas mais práticos mesmo, como manter aquilo em pé, como fazer com que aquela edição aconteça. E essas questões são mais ligadas a arte, a importância da arte, o contexto social, tipo de transformação que o projeto pode gerar, no ambiente do Sul do Brasil, nós estamos no Sul do Brasil... E ver que o projeto da Bienal do Mercosul em si, é um projeto extremamente utópico, quando ele surgiu foi um projeto utópico! Pois é, em pensar que era difícilimo, e eles conseguiram realizar, foi um grande feito. Primeira edição da Bienal do Mercosul foi impressionante, nunca mais vai acontecer uma edição daquela. América Latina inteira. Claro que o que gastaram naquela época, pra fazer aquela primeira edição da Bienal, com aquela verba, hoje não conseguiriam fazer nem a Casa M [risos]. Tudo ficou mais caro, os serviços ficaram mais caros. E a própria Bienal foi inflacionada. Então, um projeto impraticável nos próximos anos, vai ser difícil.

Então, realmente, eu não sei assim te dizer qual é a conexão que existe entre o texto escrito, talvez por um terceiro, e o projeto geral da Bienal do Mercosul, já que a Bienal do Mercosul não tem uma equipe que se mantém, a única pessoa que se mantém desde a 1ª edição é o Volmir [Volmir Giliolli], que é ali do setor financeiro. Todas as partes da equipe, todas trocam sempre. E a ideia é essa, que também é uma coisa interessante, equipe curatorial vai trocar sempre. Então é alguma coisa que se constrói e que se desconstrói o tempo inteiro. Eu acho que talvez a lição mais importante da Bienal do Mercosul seja, tenha sido, essa de dinamizar o trabalho do campo artístico e, dessa maneira, pulverizadamente, dinamiza, construindo e destruindo, ao mesmo tempo. Porque não tem acervo, não tem memória, um setor documental muito pequeno comparado com outras instituições. Pensando, claro, que nós temos esse vício de formação, né? Somos professores de arte, a gente pensa como professores de arte. Sob nosso ponto de vista não existe um projeto pedagógico permanente, devia ter existido desde a primeira, devia ter fundado um projeto pedagógico que se mantivesse fazendo a costura com todas as edições da Bienal. Mas não existe, porque não é a intenção da instituição fazer isso, que a instituição não tem também como sustentar isso. Sempre me disseram, a respeito da Bienal, é que, é isso, ela tem um núcleo que não se desfaz nunca, mas muito pequenininho. Tem como centro principal o setor financeiro. Quando começa a se aproximar do ano da exposição ela vai crescendo, ela começa a inchar, é isso que eu já ouvi muitas vezes, ela incha, cresce, cresce, cresce, acontece, depois ela desincha de novo, e volta a ser pequenininha. Uma bolha que cresce e depois é o mínimo, porque não há condições. Aí a gente tem que pensar com cabeça de economista, de administrador, se ela se mantivesse grande, inflada, aberta ao público, ela seria insustentável. Não é uma entidade que tenha condições de se sustentar, pelo menos não encontraram uma maneira de fazê-la, se tornar sustentável, acho que também não procuraram. Então essa é a

lógica, e essa lógica ela é muito elogiada, inclusive outras instituições similares que também fazem exposição a cada dois anos, já se interessaram pelo projeto da Bienal do Mercosul, já quiseram saber como é que funciona a Bienal do Mercosul. Na época em que as vacas estavam gordas, né? Era um projeto mais viável que, por exemplo, da Bienal de São Paulo... a Bienal já quase quebrou, uma época passou por uma situação muito, muito difícil, quase fechou as portas. Mais difícil, a Bienal de São Paulo é muito mais cara, muitos milhões a mais. Então a lógica é essa. Aquela infraestrutura que sustenta o projeto tem essa flexibilidade, eles não têm condições. A Fundação Bienal do Mercosul enquanto entidade, ela não tem condição de pagar salários pra duzentas pessoas por período contínuo, tem condições de durante um certo período ter uma grande quantidade de pessoas a seu serviço, mas depois tem que desconectar. Bolar uma coisa assim também exige coragem, acho que eram muito corajosos. Projeto inaugural, o Frederico [Frederico Moraes] é o pai fundador da Bienal, o grande mentor da Bienal do Mercosul, a maneira como ela se configurou ali na criação, o grande mentor é o Frederico. Outras edições foram beber naquela fonte, você está procurando uma base talvez, um fundamento teórico, conceitual da Bienal do Mercosul, acho que vais encontrar nessa primeira edição e eu acho que o que o Roca fez, fica evidente que ele conhecia essa posição, teórico metodológica do Frederico, mas eu acho que ele provoca uma abertura maior, acho que o Roca faz isso. Mas não sei se isso que ele tentou fazer, foi bem compreendido, foi bem capitado, eu não tenho bem certeza. Eu acho que a Bienal do Mercosul se internacionaliza com o Roca, mais. Realmente, acho que ela entra para o calendário internacional. Estou te falando mais de sensação, eu tive essa sensação desde a abertura da Bienal, quando eu vi as pessoas que estavam lá na abertura, quem eram as pessoas que estavam, quem estava circulando, devo ter pensado e devo ter falado sobre isso, “entramos para o calendário internacional de eventos”. Houve uma grande circulação de pessoas do mundo inteiro ali, galeristas, artistas, críticos, passaram por ali. Nas outras edições isso também aconteceu, mas não daquela maneira, mas não acho que isso tenha tido continuidade, acho que depois radicalmente ficou mais provinciano, voltou, assim. Patamar provinciano, cada vez mais. Quer dizer, a gente fica pensando: quais são os efeitos práticos de um projeto? Por melhor que ele seja, de um grande projeto curatorial, um projeto de exposição, qual é o alcance do projeto? Qual é a diferença entre um projeto excelente e um projeto ruim se todos acabaram? O que fica disso? E talvez isso tenha uma relação direta com o caráter de efemeridade dessas exposições, elas são feitas pra acabar, não tem caráter fisiológico. A Bienal é exatamente o oposto de museu, não existe para guardar as obras, para guardar a memória. Se não existe pra guardar obras, pra guardar memórias, isso não fica registrado, é experiência individual. Interessante, né?

E: Bem interessante.

N: Ela existe, ela cresce, em questão de dois anos ela nasce, ela cresce e ela vai morrer, é vida de borboleta. Ela vai morrer, e vai existir onde? Quais são as instancias que guardam? As pessoas que participaram ativamente de alguma parte dela, vão lembrar disso, de relatar. Quase questão de voltamos ao tempo da memória, um conta pro outro. E tu vê que são projetos tão grandes assim... A experiência que tu tivesses lá como mediadora...O tempo inteiro lá, naquele lugar, não saía dali. É uma experiência intensa, mas é parcial, não tem como saber o todo, do que acontece em todos os lugares. O curador não tem como saber, o Presidente não tem como saber, ninguém. Nenhum dos participantes de um projeto desse tem a visão da totalidade, ninguém. O curador talvez consiga ter um pouco mais. E os projetos tendem a ser assim, agora a Bienal de São Paulo [está] com essa tendência, de várias coisas paralelas acontecendo simultaneamente, programação super rica. Nenhuma criatura consegue acompanhar tudo que acontece, é humanamente impossível estar em todos os lugares ao mesmo tempo. Não é para um indivíduo acompanhar, não é feito pra isso, é feito pensando na multiplicidade também, nos indivíduos que vão receber aquelas informações. Muito parecido com a realidade mesmo que a gente vive. Algumas experiências que a gente consegue ter a noção do todo.

E: Essa ideia de que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas um marco de convívio e integração. Isso afetou de alguma maneira o teu trabalho?

N: Ah sim, eu acho que sim. Eu tive participação direta e indireta em várias Bienais, de alguma maneira eu estou sempre envolvida com elas. Todas elas, na verdade, têm em algum momento... Existe essa possibilidade maior de integração entre os que concebem o projeto e os que estão com papel de receptores, enfim. Mas eu acho que ali no espaço da Casa M isso aconteceu efetivamente. Estou falando e estou tentando lembrar de outras experiências, de outras edições. Pois é, eu acho que não dá para falar sobre esse projeto de integração, sem abordar o que acontece nos projetos pedagógicos, nas ações pedagógicas. Porque a Bienal do Mercosul tem uma pressão forte e importante nessa área, os projetos pedagógicos foram se fortalecendo. Eles existem desde a primeira edição, a edição do Frederico, e eles foram realmente crescendo a importância, eu vi isso acontecer, isso eu posso te garantir, eu vi isso acontecer. Eu vi esse projeto pedagógico começar pequenininho, assim, como se eu fosse desenhar, fazer espacialmente. No momento o projeto curatorial era o projeto mais importante, e o projeto pedagógico era um adendo, coisa que fazia a ponte entre o público e aquela proposição dos curadores, não tinha a menor importância.

Eu vê que os projetos pedagógicos, os nomes foram variando... ação educativa, projeto educativo, eles foram crescendo. E aí, eu vou te dizer, na 6ª Bienal eles passaram a chamar o responsável pelo projeto pedagógico de curador. Então tem um salto qualitativo aí. Naquele momento era o Camnitzer, um artista. Realmente, o projeto da 6ª Bienal foi muito bacana, foi muito legal. Então naquele momento o Projeto Pedagógico estava na mão não só de um artista como de uma pessoa que podia conversar de igual pra igual [risos], certamente, com os curadores. Então acho que essa integração mesmo, pensando assim, muito maior... não só do meio artístico, não só dessas questões muito específicas da arte... Existe o meio da arte, existe o meio que é alimentar, para os artistas, para as galerias, para os colecionadores, isso é uma coisa, tem existência real. Nós, como vivemos em um lugar em que a gente não convive muito com isso, a gente tende a achar que isso não existe [risos], mas isso existe, mesmo. Não podemos ser [inaudível] de achar que as Bienais não são feitas também pra esse público. Tem esse público alimentado por meio da arte que, por sua vez também, alimentam. Mas quando o projeto pedagógico é levado pra alguém que pode falar de igual pra igual com essas pessoas, que transita com muita facilidade nesse meio, as coisas mudam o rumo, acho que isso é o mais importante. Eu acho que o pensamento do Camnitzer, além de ser um artista conceitual, tem isso também, um artista uruguaio, mora nos Estados Unidos, mas do Uruguai. Tu entendes a questão política [que] tem a escolha desse artista pra ser o curador pedagógico? Então, depois, quando o Roca chama também uma figura, assim, curador pedagógico, que transita internacionalmente, ele meio que está indo na mesma batida que o Gabriel, colocar alguém que não está a serviço do projeto curatorial, mas que é capaz de elaborar um projeto pedagógico tão importante quanto o projeto curatorial em si. O projeto pedagógico também é projeto curatorial, eu acho que isso é uma virada, uma virada. Agora, é claro que é difícil sustentar uma coisa dessas. Digo sustentar no seguinte sentido, Helena: porque chamaram duas grandes figuras, o primeiro espetacular, o segundo não tinha mesma a imponência que o Camnitzer. Se isso se mantém, quem serão os outros? Chega um ponto que isso também vai se esgotar, vai começar a repetir aquela forma. Mas eu acho que os projetos pedagógicos eles abrem espaço pra essa integração social e podem cumprir um papel extraordinário, um papel maior ainda do que esse que a gente consegue vislumbrar.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

N: Ali na 8ª edição? Eu acho que sim, eles fizeram o que eles prometeram, acho muito difícil inclusive essa afinação que eles chegaram. Essas intenções estavam presentes no projeto, e depois isso realmente aconteceu, isso é muito difícil, realmente muito difícil. Acho que foi

muito bem elaborada, eles realmente são profissionais, uma equipe muito bem montada essa do Roca.

Quer dizer, ele chamou pra trabalhar com ele, isso até, vou falar nisso porque eu acho que é uma coisa importante, ele construiu essa equipe, ele chamou pra trabalhar com ele pessoas com as quais ele tinha afinidade, tem ainda. Não foi uma escolha aleatória, ele escolheu a dedo as pessoas que trabalharam com ele, eles se entendiam, eles tinham o mesmo discurso, realmente praticam isso, eles acreditaram nisso. Estou fazendo papel de advogada de defesa [risos], eu acredito neles, acredito. Existem outras circunstâncias... Existe, né, Helena? Existe demagogia. Então se tu ainda não conviveste com demagogos, te prepara porque tem muitos também nesse mundo. A pessoa fala coisas maravilhosas e depois, nos bastidores, é completamente diferentes, figura autoritária, os piores exemplos que possa imaginar, com relações humanas [inaudível]. Eu acho que com eles não, eu acho que eles realmente são assim. Por exemplo: o Roca andava por Porto Alegre de bicicleta. Agora não, agora isso se popularizou e se normalizou, mas naquele momento não era tanto, ainda mais um curador, curador da Bienal do Mercosul. Eu conheci curadores que se deslocavam o tempo inteiro com carros especiais [risos], entrava o curador nessa função de visitar artistas, “lá vem o curador no carro”. Então eu acho que tem sim uma afinidade muito grande entre o discurso verbal e a prática.

O que eles anunciaram, o que fariam na 8ª Bienal, eles fizeram. Eu acho que eles deixaram as sementinhas. Agora, do que adianta deixar a sementinha se ninguém cuida da plantinha? Nada. Agora lembrei uma coisa que o Jailton Moreira dizia a respeito da Bienal do Mercosul, logo no início, logo na 2ª Bienal do Mercosul – o Jailton é uma pessoa muito especial. Ele dizia que a Bienal do Mercosul era uma espécie de nave espacial [risos], como uma nave espacial descia em Porto Alegre, acontecia, e depois a nave ia embora, voltava a ser o que era antes, que a nave já tinha decolado [risos]! Então esses nossos amigos extraterrestres aí, desceram nessa nave, mas depois eles foram embora. E aí onde é que a gente pode encontrar algo do que eles plantaram, acho que nas pessoas que estiveram, que realmente estiveram naquele cotidiano da Casa M. A Fernanda Albuquerque eu acho uma pessoa muito coerente.

[Interrupção]

N: Onde nós estávamos?

E: Os extraterrestres...

N: Ta eu acho que eles vieram, uns *ETzinhos*. Olha não sei se o Roca não é um E.T. [risos]. E aí, talvez, a generosidade deles, pessoas realmente generosas, generosidade compartilhar as experiências e discutir, essa abertura pra escutar o que as pessoas tinham a dizer, eu acho que eles sempre souberam, eles e as pessoas com quem trabalharam, souberam agregar as contribuições que eram trazidas. Eu lembro que eu acompanhei com muito encantamento aquele projeto, fazia uma propaganda muito grande porque achava que era uma coisa assim que realmente faria a diferença. Acho que a Mônica Hoff carrega isso, eu tenho essa impressão, ela trabalhou em várias edições, mas eu acho que ali foi onde as pessoas puderam se realizar mais, também de uma maneira mais autoral. E existem muitas situações, todos nós passamos por isso, estamos sujeitos a isso, que a gente trabalha, eu também já trabalhei em Bienal, a serviço das ideias de outras pessoas, mandaram fazer aquilo, vamos fazer aquilo. E existem outros projetos em que os participantes, os colaboradores, eles têm mais liberdade. Se bem que a ideia de fazer a Casa M foi do Roca, claro... Outras pessoas, no lugar dele, outros curadores, teriam escrito todos os textos, ele abriu espaço pra outras pessoas escreverem, isso não é o mais comum, nem no meio artístico, altamente competitivo – altos níveis de competitividade de artistas, críticos de arte, galeristas, existem poucos ambientes profissionais tão competitivos como o meio artístico. Estou para te dizer que é um meio mais competitivo que o esportista, porque nos esportes as regras são claras. E, também, falando dos que a gente conhece, o meio acadêmico que é altamente competitivo também, as pessoas se matam pra ter um lugar. Então, tu vê que o curador... E como é que agiu o Roca? Ele criou o espaço principal e chamou pessoas pra compartilhar daquele espaço, pra poderem mostrar o que elas podem fazer, o que elas sabem fazer. E ele confiou na Fernanda que era uma menina, jovem, continua sendo jovem, mas ela era

[mais] jovem ainda naquele momento. Tinha um texto excelente, uma ótima jornalista, mas digamos assim, ela era iniciante. Então tu vê, essa ação do Roca e do Pablo, dos mais experientes, quantas exposições eles já não tinha feito na vida? Roca tem uma enorme experiência, trabalhou em muitos lugares. E ele abriu espaço pra uma jovem curadora mostrar o que ela sabia fazer, um texto de alto nível. Ele não interferiu, isso posso te garantir, ele não interferiu no texto dela, ela escrevia, ele lia, vi muitas vezes ela mostrar o texto pra ele e ele dizer “gosto muito do teu texto”. E eu ficava observando achando isso bacana. Eu não sei se te respondi.

E: Eu só queria que tu me descrevesse um pouco como tu percebe essa função social e essa perspectiva pedagógica que, segundo os textos, estava tão integrada no projeto. Queria que tu descrevesse um pouquinho, a partir do teu ponto de vista, como conselheira da Casa M.

N: É são coisas que a gente não têm instrumentos pra medir preciso, ainda bem que não temos. [inaudível] Mas eu acho que todos os valores que eles acreditam, acho que tudo isso estava muito presente naquele projeto ali, isso não aconteceria daquela maneira, se não houvesse uma sintonia muito grande, entre a própria vida deles, os princípios nos quais eles acreditam, as práticas nas quais acreditam. Se bem que isso não é uma operação fácil Helena, a gente trabalha muito com isso na Universidade, mas é difícil isso. É fazer a transposição das ideias, por mais maravilhosas que elas sejam, para a prática. Tu vê, são muitas coisas diferentes: uma coisa é abrir espaço pra produção artística, de artistas da nossa época, que a gente chama de artistas contemporâneos. Mas qual é o sentido disso? Quem são os artistas contemporâneos pra nós? Quem são os artistas que fazem arte hoje em dia que merecem ser trazidos para um ambiente de exposição como essa? O simples fato de ser chamado para participar disso é uma grande honraria para os artistas, foi merecedor de ser convidado para uma Bienal. Tudo bem, até aí a gente entende, não é difícil realizar uma exposição “bom, queremos só os melhores e os melhores vão receber premiações, medalhas de ouro, medalhas de prata das escolas de Belas Artes”. As Bienais não têm mais esses tipos de premiação, mas só o fato de a pessoa ser chamada pra participar de uma Bienal, é uma premiação, é uma distinção. E o que não foi, que foi chamado, não recebeu aquele troféu. Está no mundo da arte, é um mundo de distinções. O que tem meia dúzia de artistas que estão no topo dessa pirâmide, porque eles mereceram fazer essas distinções, e continuam merecendo. E quanto mais eles participarem desses ambientes de distinções, mais eles vão ser disputados pelos colecionadores, pelas galerias, e eles vão poder cobrar valores astronômicos. Dá pra pensar que as Bienais existam independentemente desse mundo movido pelo mercado da arte. Mercado da arte movimentam bilhões, continua movimentando, com crise, sem crise, certas faixas aí da economia internacional, essas crises não fazem a menor diferença.

Então, aí, voltando lá pro projeto dos nossos amigos, eles parecem ser, pelo que eles demonstraram, pelos textos, pelas escolhas que fizeram, pelas escolhas dos artistas, todos os discursos convergem, a gente consegue entender qual é o recado, encaixam. Eu acho que mais que pela lista dos artistas, pela escolha das obras e pela distribuição das obras no espaço, foi tudo muito bem feito, alto nível de profissionalismo... a maneira como eles fizeram fala mais. E isso ficou latente ali na Casa M, como a Casa M foi funcionando. É disso que eu estou te falando, é dessa relação, isso é muito difícil, quanto mais eu falo, mais eu acho admirável, muito difícil. Não se sentia uma relação de hierarquias muito rigorosas ali. Não quero com isso dizer que as pessoas, cada uma na sua posição, não tivessem autoridade. Mas, em determinados limites, acho que sim, muitas coisas podem ter acontecido que eu também não testemunhei. Mas eu acho que existiu uma coerência muito grande entre a ideologia explicitada pelos textos e a prática cotidiana da Casa M, que a Casa M era isso, um espaço de convivência cotidiano, não esquece disso. Tu sabe que o projeto inicial, o Roca queria morar lá, não sabia?

E: Não, ninguém me contou isso [risos].

N: Era morar lá, era uma casa em que os curadores iam morar naquela casa, era uma casa de passagem, os que passassem por ali iam se hospedar lá, uma *guest house*. É, ele queria morar lá, lembrei disso agora, realmente estava escrito em alguma gaveta. Eu me lembro que ele me falou

nisso, que era esse o projeto. Ah, por quê? Porque eles não queriam ficar em hotel, eles achavam muito impessoal ficar em hotel, não estavam gostando de morar em hotel. Eles queriam morar em uma casa de verdade, eles queriam alugar uma casa pra morar. Aí não rolou, eles não tiveram autorização da instituição pra morar na casa, eu não acompanhei essa discussão, só fui informada que não ia acontecer, não sei o que houve, mas posso imaginar [risos], dá para imaginar.

E: Mil coisas!

N: Mil coisas. Mas a ideia original era essa, os curadores morariam ali. Agora tu vê, né? Eu não vejo problema, realmente não vejo, acho que seria ótimo, e acho que depois que... Já tem alguns anos que aconteceu a 8ª Bienal, depois disso a gente já ouviu falar tantas coisas assim, que são compartilhadas, a ideia de compartilhar espaço parece tão natural, cada vez mais natural. Mas aí deve ter entrado outros aspectos, que trariam problema para a instituição, e eles decidiram que não, que aquilo não funcionaria como uma hospedaria dos curadores. Eu acho super simpático, ter uma casa, um espaço de residência.

E: Acho que diz muito do modo de agir deles.

N: Diz, eu acho que diz muito. Aliás quando o Roca esteve aqui em Pelotas, ele gostou muito daquela nossa forma de organização que culminou naquele nosso almoço, almoço lá no ateliê de cerâmica. Quem deu aquela ideia foi o Valentim [Jailson Valentim dos Santos], na época era aluno e estava muito envolvido com o ateliê de cerâmica, eu tinha sugerido de a gente fazer um almoço, ele disse “vamos fazer lá!”. E o Roca adorou aquilo, ele gostou muito, depois ele comentava, “aquele almoço em torno daquela grande mesa, as pessoas na volta”. Então ele é uma pessoa que gosta de [proximidade]. Isso não é uma coisa que se aprende nos livros, né? Não se aprende nas teorias isso. Isso vem da vida, da prática de vida, da experiência de vida, da prática cotidiana. Eu acho que esses curadores, que são pessoas muito bem informadas também, eles têm um grande conhecimento sobre arte e tem um método de trabalho muito rigoroso, porque eu estou falando dessas questões todas que são assim mais da facilidade que eles têm também, não é todo mundo que tem facilidade de contato, interpessoal, eles têm, eles sabem que tem que fazer isso, são muito receptivos, eles sabem ouvir o que a outra pessoa tem pra dizer, sabem respeitar as pessoas. Então acho que são pessoas muito maduras, altamente maduras. É bem provável que tiveram problemas, mas eles sempre souberam como resolver esses problemas sem conflitos. Talvez uma válvula de escape dessa equipe e dele (talvez isso eles tenham em comum, todos eles) é o senso de humor, dava pra perceber em vários momentos. O que era aquele coral das reclamações [“Coro de queixas de Teutônia”, de Kotcha e Kalleinen], coisa mais maravilhosa aquele coral... Aquele [outro] trabalho que era inteiramente fictício, ousadíssimo aquele trabalho [“O veneno do baile”, de Paco Cao].

Eu acho que se tu fores procurar nas escolhas deles, nos artistas, nos projetos dos artistas, tu vai ver a complementação desse discurso, está na arte, está nas obras. Como a gente vai saber se as pessoas sacaram, se não sacaram, se curtiram, se não curtiram, a gente não tem como saber. Depende muito também do nível intelectual de cada um. Não são, não eram trabalhos fáceis no sentido de que eles se entregam facilmente a um público que está sem repertório, acho que tinha vários níveis de leitura ali. Mas os trabalhos, pelo menos os que eu achei mais interessantes, eram os intelectualmente mais elaborados. Então, tu vê, quem são eles? Que gente é essa que anda de bicicleta e fala com todo mundo? Se todas as Bienais fossem assim como essa... não são assim. As que tem, que talvez seja bom poder visitares os catálogos, que te lembra das obras, porque sempre acontece isso, a gente não tem tempo o suficiente pra ficar pensando. Às vezes é preciso resgatar aquilo, voltar a pensar, e alguns *insights*, acontecem depois, um tempo depois. A obra da Cristina Lucas [“A liberdade justificada”], ela vai nos acompanhar pro resto da vida, essa é uma que eu lembro, tempos em tempos eu lembro desse trabalho, eu acho impressionante. Tu vê que é uma coisa assim... isso aí estava dado, alguém fazia, estava pronto para alguém fazer, ela foi lá e fez, grandes sacadas artísticas. Mas mais astuto é o olhar de quem percebe a importância de um trabalho desses e traz pro outro lado do oceano, pra ser mostrado no contexto de uma exposição como essa.

Eu acho que eles eram estrangeiros e entenderam muito bem o Brasil. curto espaço de tempo que eles tiveram, eles observaram muito atentamente. E eles entenderam o Brasil de um jeito que nós não conseguimos entender. Às vezes é importante que venha alguém de fora que nos mostre. Como é que eles me mostraram? Através das obras e através do processo do trabalho. Estou dizendo assim: eu acho que isso é altamente pedagógico, isso é pedagógico, eles estavam nos ensinando, não quero que isso seja entendido do ponto de vista de quem se sente inferiorizado, nossos amigos de outros países venham nos dizer, não é isso. Porque eu acho que essa equipe aí do Roca, exatamente essa equipe que o Roca montou, se ele fosse chamado pra trabalhar na Alemanha, ele faria exatamente isso, se fosse chamado pra trabalhar na Inglaterra, ele faria exatamente o mesmo e assim por diante. Ele foi pra Inglaterra. Porque eu acho que é um discurso político, e aqui eu não estou fazendo distinção entre o que está escrito, palavrinhas impressas e a prática, acho que é o discurso deles. Existem equipes atualmente, que trabalham com artes que estão fazendo coisas bem impressionantes, eles agem assim. Só que aquele projeto é muito mais agressivo no sentido de que eles não estão para brincadeira. Quando eles tratam de assunto políticos, eles tratam porque eles são militantes.

E isso é bem interessante observar, a associação entre os grupos como esse e o meio artístico, esse meio das Bienais, como isso acontece e quais são as consequências desse confronto, chama confronto. São tremendas. A Bienal de São Paulo quase não abriu a última edição porque houve um incidente de política internacional na época. Foi aquela ocupação, do ataque de Israel à Faixa de Gaza e alguns artistas que tinham sido chamados pra Bienal de São Paulo ameaçaram se retirar da exposição se mantivesse o apoio do Estado de Israel, chamado estado genocida. Isso é política! E os curadores ficaram em uma situação muito delicada e acabaram concordando com os artistas e quase que a coisa se desmonta, não ia abrir!

Porque eu acho que a arte faz isso, acho que os artistas fazem isso. Cada um da sua maneira, mas o que faz um grande curador? Se tem condições de fazer, ele dá um panorama desse raciocínio para os artistas, coloca isso em ação, ativa isso. Então, é claro que existem muitos níveis de interpretação ali, objetivamente falando. O que pode uma exposição dessas fazer no contexto sócio, político, econômico no brasileiro? Miséria! Aquela ilha ali que é a Bienal... coisas tão interessantes, tão incríveis vindas de todos os lados e pessoas tão viajadas... aquilo é uma ilha! Sai um pouquinho dali, alguns quilômetros, encontrar a periferia da periferia da periferia, pra quem isso não faz a menor diferença. Bienal não faz a menor diferença. Que diferença faz?

Então, de fato, não saberia nem dizer hipoteticamente, todo o conjunto de pessoas que visitaram aquela Bienal, quantas terão compreendido realmente o significado de algumas daquelas obras. Em termos de porcentagem, quantas terão captado o recado desse mapa do mundo [referindo-se aos mapas de Mark Lombardi expostos na mostra Geopoéticas]? E dessa porcentagem mínima, primeiro que eu acho que 90% das pessoas que passaram por ali nem olharam aquilo. Mas dessa porcentagem, sei lá, 5% talvez... de onde será que vem essas pessoas que souberam ler aquele mapa? Qual é a formação delas, o que elas sabem? Economistas talvez, jornalistas, sociólogos, gente com algum nível de instrução consegue compreender aquilo ali. Aí entra o papel dos mediadores, mas o que um mediador consegue fazer? Tu sabes bem, né? Consegue dar um aconselhamento acessível, mas não resolve o problema. O problema da falta... Criar todo um repertório que a pessoa, teoricamente, deveria ter para poder chegar naquele nível de conversa.

Mas o papel deles eles fizeram, eles botaram – e não foram censurados. Porque, convenhamos, se os patrocinadores, das verbas todas ali, dessem importância pra aquilo, tivessem prestando atenção, talvez não se agradassem. Então é isso. Uma exposição como essa lida com situações que são contraditórias e que incitam, realmente, tomadas de posição.

Ethiene Nachtigall Decker

1971. Artista e doutoranda em Educação pelo PPGedu/UFRGS, com graduação em Artes Plásticas (IA/UFRGS) e mestrado em Poéticas Visuais (PPGAV/UFRGS). Atuou como docente no ensino básico e superior, como mediadora em diversas instituições e como produtora cultural. Integrou a equipe permanente do Projeto Pedagógico da Fundação Bienal do Mercosul de 2007 a 2012, período em que coordenou os Cursos de Formação de Mediadores e equipes de mediação da 6ª à 8ª edições da mostra. Foi também coordenadora e vice-coordenadora da REM-RS (Rede de Educadores em Museus do Rio Grande do Sul).

A entrevista foi realizada por e-mail entre junho e agosto de 2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso (como Coordenadora Operacional da equipe de mediação) ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Ethiene Nachtigall: Ler essa pergunta me faz pensar no que poderia constituir meu próprio território, pensar no lugar que ocupava nessa massa enorme da Bienal. Me leva a questionamentos sobre coisas que muitas vezes não tivemos tempo para pensar, atropeladas por demandas a serem cumpridas, e era isso o que, no meu caso, pesava mais sobre o título “Operacional”. Nesse sentido, pensar em uma “elaboração do meu discurso”, naquele momento, em princípio não me parece fazer sentido, ou talvez peça um exercício de expansão da noção mesmo de *discurso*.

Aqui e agora, dotada já de certo distanciamento em termos de tempo e espaço (o que não interfere necessariamente sobre nossa contaminação em diferentes graus de envolvimento e a partir de diferentes lugares de fala), aceito essa oportunidade para pensar em possíveis formações discursivas, mas por hora me vêm apenas algumas poucas memórias que podem ser relacionadas à primeira parte da tua questão:

- Nosso grupo do EAD, a querida Nuvem. Constituiu território e espaço próprios, outra noção. Aquela produção coletiva enviada para o Dittborn, por exemplo, foi a Nuvem se espalhando pela terra, para longe via correios, abarcando gente que era daqui e de todo o lugar, não apenas os ex-nuvens;
- As Vivências nas Escolas, sempre descentralizando, sempre adoravelmente surpreendentes;
- As Mediações Nômades, que poderiam ter sido antes e mais;
- O Ykon, que quase não funcionou como tal, mas que funcionou divinamente como contrajogo;
- A Casa M, ocupando de fora para dentro, ocupada por dentro, se espalhando para fora;
- E as Perambulações com a equipe da Cidade Não Vista, de fora a fora, ativação no seu mais puro estado;
- Uma imagem do último seminário, todos os curadores ali no palco, e em primeiro plano a construção de origamis, um objeto lindo elaborado como relatório da equipe de mediação do Santander. E a Aracy dizendo que os educadores tinham virado superstars ou algo assim...

Não me vejo como produtora de discurso textual como algo escrito ou dito de maneira intencional. Mas acho que muito do que foi a 8ª foi assim porque, ok, existia uma proposta curatorial, mas existiam também pessoas colocando ali suas vivências e capacidades a serviço não só dela, mas dos desejos de ocupação de todos nós (fato: se a “supervisão” da Maroni não

tivesse existido, a Cidade teria sido ainda menos Vista, ou ao menos não teria sido Vista com tamanha potência). Talvez o que eu possa chamar de minha produção discursiva não caiba apenas na reprodução de uma perspectiva curatorial; pode sim ter sido acionada, favorecida, motivada por ela, mas, ao mesmo tempo, inclui um universo de experiências e iniciativas que corriam longe (ou ali do lado) do meu “operacional”, que aconteciam por todo o lado enquanto eu corria para uma reunião, revisava planilhas, respondia e-mails.

De alguma forma, aqui e ali, esse “de um tudo” de coisas acontecendo assumia por vezes uma forma política, acionava uma discussão sobre territórios e afins, conversava com a cidade, com o local, com a fronteira e seus aléns, com vizinhos, com o outro, o dentro, o fora, mas acho que, nos momentos em que posso ter abordado a proposta curatorial conscientemente, durante a formação, por exemplo, isso pode ter acontecido de uma forma bem mais forçada ou artificial do que tudo o que aconteceu de fato na vida daquelas 200 e tantas pessoas com as quais trabalhei, e das milhares de outras que passaram pela Bienal, seja em Porto Alegre ou qualquer outro lugar onde algo dela tenha chegado.

(Não sei se respondi, mas é o que a pergunta me trouxe.)

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

EN: Em relação à 8ª ou Bienal em geral? Na 8ª, com a comunidade de forma geral sim, isso aconteceu, mas em relação à integração com a comunidade artística local nem tanto (acho que na 7ª edição isso me parecia mais explícito). Talvez se pensarmos em uma comunidade-artística-etc isso apareça mais – mediadores-artistas, professores-artistas, artistas-educadores... Mas, quanto ao pessoal dos Continentes ou dos projetos da Casa M, por exemplo, se é deles que estás falando, acompanhei muito pouco, e, como diria aquela atriz, “achei bacana, mas não sou capaz de opinar”...

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra (Casa M)", "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

EN: Sim, sem dúvida. A preocupação com o “público não especializado” já vinha de outros carnavais, desde a primeira Bienal, mas ganhou contornos distintos em algumas edições, especialmente na 4ª e depois, com variações, a partir da 6ª, quando se passa a rediscutir a relação com os públicos, quando entra a figura do curador pedagógico, etc.

Mas esta conversa é muito, muito longa, envolve a discussão das relações entre arte, educação e vida, dos públicos, do mediador como formador e/ou como público, da própria noção de formação e mesmo do que representa a tal função social, entre muitas outras abordagens possíveis.

Nas primeiras edições se pensava muito no social em relação à inclusão, formação de público mais no sentido de informação e aproximação com a arte e tal (e institucionalmente falando é capaz de ter um bocado de gente pensando assim ainda), mas o discurso do Roca é de outra ordem. Veja o que acontece na Casa M, por exemplo, das pessoas irem lá tomar chá ou fazer uma oficina de horta... Ou na 9ª, sair pra observar estrelas? Ou antes, na 7ª, quando a Marina fez um projeto inteiro de convívio entre artistas, e só. E propôs dar voz a professores e qualquer pessoa que desejasse assumir a mediação de um grupo. Ou os Diálogos da 6ª, com conversas de um pra um... O que dizer de mediadores que mudaram rumos na vida impulsionados pela força das experiências com a Bienal? O que dizer do envolvimento das pessoas com o Coro de Queixas? O NDP tem uma função social (ou: deveria ter sua função social reconhecida). Tudo o que a gente aprendeu nesses anos, todo esse povo formado pela Bienal - montadores,

educadores, produtores... ISSO tudo também é formação de público. No fim das contas, somos todos públicos. E isso tudo é função social, não apenas trazer tantos mil estudantes da periferia pra fazer visita e oficina. A questão é se as instituições que promovem e financiam as ações acompanham esse pensamento. Me parece que na maior parte dos casos, não.

Também, considerar o público não especializado apenas como “receptor” não me parece mais fazer muito sentido, isso parte do pressuposto de que existe um emissor e um receptor definidos. Se a ideia é pensar o mundo de outra forma, movimentar a percepção e a relação das pessoas com as coisas, gerar consciência crítica, isso não combina muito com a imagem de um público como receptor apenas, que remete à passividade, e à definição fechada de “público visitante”. Ok, às vezes as pessoas só querem mesmo ver, ter uma visita *guiada*, saber informações sobre as obras no espaço expositivo, querem ver e entender o que veem. E estão no seu direito, a gente não tem a obrigação de empurrar uma determinada experiência ou exercício de pensamento crítico goela abaixo; as diferentes formas de se viver essa experiência podem conviver numa boa.

Mas a gente também há décadas não vive mais só de coisas a serem vistas. Penso no receptor que possa transformar aquilo que recebe, produzir algo, trocar, conduzir adiante... O cara que tá ali quietinho curtindo uma obra bidimensional também pode fazer isso, existem mil formas de propor relações sem impor, a gente pode viver a relação com a arte numa mina de carvão, e pode viver a relação com o mundo numa galeria. E nesse sentido, como falei, estamos no mesmo barco, os artistas (e a curadoria, no caso) nos ajudam a perder o medo de se jogar no mar, mergulhar fundo e descobrir os animais marinhos mais estranhos, explorar ilhas, explorar a superfície também, boiar de braços abertos curtindo o céu..., mas é isso, as coisas estão aí, em todos os lugares, pra serem vistas, vividas, compartilhadas.

E as pessoas querem falar, querem nadar junto. Em vários momentos a gente percebia, por exemplo, o enorme valor que os professores davam às oportunidades de partilha das experiências que produziam a partir dos acionamentos da Bienal (ações nas escolas ou repercussões das visitas com alunos, por exemplo). Na 8ª botei na roda duas oportunidades de partilha das Vivências nas Escolas durante o período da mostra, e isso não era uma proposta curatorial, já vinha desde a 6ª Bienal e foi iniciativa local, da SMED (da Cida Aliano, em especial) com a gente, mas tá nesse espírito de fazer junto, pensar junto. Isso acontece muito na Bienal, o próprio Camnitzer reconheceu que, quando chegou aqui em 2006 pra pensar a 6ª, se deparou com um bando de mediadores que já tinha as ideias que ele julgava originais... E isso é muito bacana, a coisa acontece a partir das vivências que se tem aqui, mas a cada ano é alimentada pelos acionamentos de cada curadoria. Esse período da 6ª à 9ª foi muito rico, demais, demais da conta, projetos incríveis, curadores incríveis, me sinto privilegiada de ter vivido isso, e com tanta gente boa. O que bota a coisa pra funcionar é essa junção mesmo das boas pessoas com boas ideias e oportunidades de coloca-las em prática.

Agora, pensando na minha ação, bom, já falei, acho. Mas, uma coisa que está implícita na minha fala, é o quanto nós, “as minas do escritório”, as produtoras, assistentes e coordenadoras da equipe do PP tínhamos de fazer um bruto trabalho de mediação. Ajudar a concretizar a intenção de formação de sujeitos críticos, profissionais com condições dignas de trabalho; mediadores, no meu caso, capazes de inventar formas de ser e se relacionar com o visitante..., e que, ao mesmo tempo, conseguissem se relacionar entre si decentemente, dialogar e resolver as diferenças, lidar com o cansaço, coisas de humanos, enfim. E ainda requebrar pra que tudo isso acontecesse com o orçamento que se tinha, com as diferentes visões da coisa toda, com eventuais hierarquias ou imposições de orientações por vezes absurdas...

Pensando de novo na tua primeira questão, no “meu discurso como Coordenadora Operacional da equipe de mediação”, me vem a complexidade e amplitude disso. Ter de pensar em orçamentos, planilhas, certificados, listas de presença, crachás, uniformes, em relatórios, em materiais, em textos, quem propor pro curso, produzir – ver o espaço, o equipamento, pedir a passagem, a diária, receber palestrante, produzir as Vivências (ufa!), pensar em como amarrar as coisas no curso, como lidar com o que falta, divulgar, selecionar mediadores (e se um cara legal

ficar de fora?), contratar e manter as equipes completas, pensar em como redigir um e-mail delicado ou dar um simples aviso não tão simples, em como trabalhar a proposta curatorial, em como se relacionar com os curadores, em como trazer a nossa experiência a partir e em diálogo com a proposta deles, pensar no registro fotográfico, na gravação, na transmissão simultânea, na interação com o povo do EAD, dividir equipes, botar em contato com artistas, com produtores, com seguranças, organizar o povo pra pré-abertura, abrir a casa e ver se a planilha de agendamento chegou, se está faltando copo ou café ou água ou material pedagógico, pensar em como mediar as forças de 160 a 200 mediadores entre si e na relação nem sempre tranquila deles com a instituição, em como mediar a relação entre supervisores ou professores e o agendamento, acalmar os ânimos, agitar os ânimos, achar alguém que fale francês, nos “300 não agendados chegando no A4”, pensar no que propor pra espantar o tédio do meio-dia, 17 e 20h, em como sobreviver à Feira do Livro, às reuniões, reuniões, reuniões, eventos, em como avaliar isso tudo, como documentar, como compartilhar, e outras coisas que não lembro agora... Não sei se eu conseguia priorizar as coisas certas, não acho que tenha mergulhado o suficiente na perspectiva curatorial, talvez a intuição tenha agido com mais força boa parte do tempo. Alguma coisa sempre faltava, sempre vai faltar, alguma coisa sempre dava errado, alguma coisa sempre podia ter sido melhor, mas muita coisa deu certo, eu não estava sozinha, trabalhei com pessoas incríveis, com lindas Anas, Jus, Gabis, com as melhores pessoas... Aí, ao mesmo tempo, o mergulho era sim profundo, estávamos submersos em um “operacional” repleto de questões pedagógicas, função social, formação de público, construções políticas, ativação da cidade, entre cidades, entre pessoas; criamos comunidades temporárias, vínculos permanentes... Sobrevivemos, rolou, e foi muito, muito bom.

Perguntas sobre o Núcleo de Documentação e Pesquisa e produção de documentos

E: O Núcleo de Documentação e Pesquisa (NDP) foi criado em 2004, sete anos depois da fundação da Bienal, o que pode demonstrar que, a partir de algum momento, criar um espaço para a memória da instituição se fez necessário. Podes discorrer sobre a criação e o desenvolvimento desse processo dentro da instituição?

EN: Não sobre a criação, porque não estava lá, só sei que houve um investimento pesado na 4ª Bienal, uma grande produção e um cuidado maior com a parte documental a partir daí. Na 5ª edição eu atuei como supervisora de mediadores, sem muito contato com o recém-formado NDP, por isso acho que não vale a pena comentar de forma terceirizada, por exemplo, mencionando a forma como este processo é apresentado no livro *História Concisa*, ou outros registros. Posso discorrer sobre o desenvolvimento nos últimos anos, a partir de 2007, quando passei a integrar a equipe permanente do então Projeto Pedagógico, mas talvez essa resposta venha inserida nas questões abaixo. Veremos. Se não aparecer eu retomo aqui.

E: Uma parte do acervo é constituído por livros e documentos produzidos por outras instituições e outra é produzida pela própria instituição sobre si mesma. Acreditas que a disponibilidade de tais documentos provoca impacto no meio artístico?

EN: Não significativo.

E: Caso positivo, relata o modo como ocorreu este impacto; caso negativo, justifica, do teu ponto de vista, a falta de repercussão do NDP no meio cultural local.

EN: Vamos partir do pressuposto de que o valor do acervo do NDP é inestimável, mas a valorização dentro da Fundação e a repercussão externa são outros 500.

Meu ponto de vista é o de uma observadora a certa distância (por não ter trabalhado no setor enquanto estive na Bienal), mas também próxima, através da produção de documentos e, atualmente, da condição de pesquisadora.

Do que posso lembrar, a consulta ao acervo do NDP era muito acionada durante a pré-produção das mostras, para elaboração de projetos, pesquisas por parte dos curadores ou voltadas a eles, bem como posteriormente, na elaboração da documentação do evento. O NDP também era

acessado comumente por pesquisadores em pesquisas pontuais, ou por estudantes para realização de produções acadêmicas, e se fez presente em algumas edições da mostra, em espaços abertos ao público. Na época da Fernanda Ott foi realizado também um seminário sobre preservação e disponibilização eletrônica de acervos.

Mas não acredito que houvesse uma difusão consistente, ou mesmo uma apropriação significativa por parte desse público específico que mencionas, especialmente a ponto de causar algum “impacto no meio artístico”. A Bienal como um todo sim, claro, mas qual pode ser o impacto de algo que tem pouca visibilidade?

Acho que o setor tem um alcance tímido em relação ao seu potencial – o que não é um problema específico da Fundação Bienal... quantas pessoas sabem da existência da biblioteca do MARGS ou do Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos, por exemplo? E qual instituição investe em seus setores de documentação e pesquisa? Eles talvez percam em espaço e representatividade por não gerarem tanta visibilidade aos patrocinadores, não gerar um resultado social tão explícito, ou grandes números, e com isso acabarem não atraindo investimentos, o que acarreta baixa repercussão e desanima as pessoas que batalham por eles... Mas isso pode e deve ser repensado. Isso se aplica também aos projetos de continuidade, a “entressafra” da Bienal. Em 2008/9 conseguimos produzir algumas coisas, mas em 2010 e 12 não houve investimento, e em 2014 o ciclo foi encerrado. Num desses entremeios acho que houve uma tentativa de projeto vinculando PP e NDP, mas não vingou por falta de apoio, entraves burocráticos (não lembro bem).

Um dos motivos que me levaram a desenvolver minha atual pesquisa de doutorado, na qual trabalho basicamente com parte dessa documentação, foi justamente a necessidade de levantar essa lebre, dar vida a ela, uma vida que acontece na nossa escrita - a dos pesquisadores, mas que é pouco valorizada pela própria instituição, que de certa forma mais usufruía do NDP como ferramenta de arquivamento e pesquisa interna do que como possibilidade de produção e partilha de conhecimento. Claro que uma proposta para um setor de pesquisa tem visibilidade e repercussão distintas, tem outras características, mas poderia ter recebido mais investimento. Por que não se fez um projeto integrando NDP e Educativo para trabalhar com o acervo em escolas ou universidades, por exemplo? Por que não trabalhar em parceria com outras instituições para dar visibilidade a seus acervos e/ou fomentar pesquisas residentes? Por que não uma conversa ou outra forma partilha pública a partir de pesquisas que tiveram a Bienal como tema? Não sei como será o futuro do NDP, mas falta de potencial pra provocar impacto não é problema.

E: A ação de produzir determinados arquivos e disponibilizá-los em um espaço de memória ou distribuí-los via seus catálogos e publicações demonstra um interesse institucional por divulgar a instituição sob determinados pontos de vista (curatorial ou pedagógico). Podes discorrer sobre a produção desses documentos dentro da instituição? Solicito ainda que comentes sobre o desenvolvimento de alguns dos documentos que participaste da elaboração.

EN: Buenas, esse universo de produção de material é enorme, posso comentar sobre parte dele, pois não lembro de ter participado do desenvolvimento de alguma publicação (catálogos, folders, periódicos, etc.) ou outra produção de conteúdo que não do então Projeto Pedagógico.

Eu atuava diretamente na produção dos materiais direcionados às equipes de mediação, supervisão e assistência de supervisão, organização do que era produzido por eles e avaliação das ações. Isso incluía os cadernos de textos para o curso, informações de base para releases ou para o site, material de divulgação, seleção e registro de materiais produzidos em ações paralelas ligadas à mediação, elaboração de avaliações internas e externas, relatórios, coleta de dados, depoimentos, registro em foto, áudio e vídeo, backup da produção das equipes, etc., e eventualmente em uma ou outra produção do Pedagógico, como foi o caso do material pedagógico de 2008, que teve concepção do Luis Camnitzer e produção nossa (eu, Mônica e Luciane Bucksdricker).

Da 8ª: no caso do caderno *Mediação: traçando o território*, o Pablo foi responsável pela concepção e organização, sugeriu os primeiros textos e, a partir do que foi proposto por ele, eu,

a Mônica e a Karina Finger trabalhamos na pesquisa dos demais textos, produção e revisão. A ideia para essa publicação era ser uma coletânea não só voltada à formação dos mediadores, mas que discutisse “educação em museus” de uma forma mais ampla, que pudesse ser um material aberto a pessoas interessadas no tema de forma geral.

Já da confecção do livro *Pedagogia no campo expandido* ou do material pedagógico desta edição, não participei.

Em relação aos relatórios e avaliações da 8ª Bienal, seguimos alguns processos que já vinham de edições anteriores, creio que marcadamente pontuados a partir da quarta edição: confecção de avaliações dos cursos preenchidas pelos participantes, avaliação de ações e trabalho por parte das equipes, relatórios de supervisão, enfim, levantamentos básicos de feedback que foram sendo alterados e atualizados nas edições seguintes.

Sobre os cadernos de mediadores (os “cadernos universitários” que distribuíamos nos roteiros), do que consegui apurar até o momento, existiam desde a 4ª edição, através de algumas iniciativas isoladas de supervisores de mediação, e da 5ª edição também ficaram alguns registros. Podem ter surgido como mais uma dessas vontades comuns, como as mediações nômades e outras coisas que às vezes o povo está pensando há tempos e casa com a proposta dos curadores (como no comentário do Camnitzer acima).

Na 5ª fui supervisora no MARGS (éramos eu e a Leticia Lau na supervisão de mediadores, a Gabriela Bon e a Maroni Klein na assistência), disponibilizamos os cadernos na sala dos mediadores e incentivamos os registros. Eu curti muito isso, e na 6ª, quando passei para a coordenação, oferecemos os cadernos a todas as equipes, incentivando os registros de forma geral (relatos de mediação, fotos, depoimentos, etc). Segui incentivando isso enquanto estive lá, mas cada roteiro tinha suas características, felizmente. Alguns supervisores pediam registros, outros deixavam livre, outros pouco usaram, e a ideia era essa mesmo, ter ali um lugar de registro livre de qualquer coisa de forma mais imediata, mesmo que apenas um desabafo ou um desenho, reclamação, etc. Às vezes iam muito além disso, os grupos produziam zines, livros, murais, músicas, vídeos, intervenções, blogs... Não sei se rolou algo assim na 9ª e na 10ª, mas estamos em tempos de face, insta, as coisas funcionam de outra forma agora.

Sobre os relatórios do então Projeto Pedagógico, de forma geral (lembrando sempre que com isso falo principalmente da 6ª à 8ª), tínhamos a demanda de números e informações mais resumidas sobre o projeto para abastecer os relatórios de prestações de contas e responsabilidade social (total de 6 a 12 páginas do RRS, por exemplo), para esses, cada produtora ou coordenadora de área do PP entregava para a coordenadora geral um relatório da sua ação (professores, seminários, mediadores, espaços educativos, residências, etc.) e ela fazia a compilação destas informações para os relatórios institucionais. O relatório do PP mesmo vinha depois, com mais tempo (a partir de dezembro, às vezes janeiro, fevereiro, março), mais detalhado, incluindo aí a proposta curatorial, mais tabelas, imagens, descrições das ações, depoimentos, comentários, etc., algo que dava uma visão geral de tudo que se pensava como proposta e o que tinha sido produzido a partir dela.

Na 6ª fizemos em dois volumes, um de apresentação das ações, outro de avaliação mesmo, com pontos fortes e fracos, críticas e sugestões para as edições seguintes, para pensar o futuro, em alguém que viria depois e poderia fazer alguma coisa a partir do que vivemos, e não só constatar o que tinha acontecido. Naquela edição tivemos a mostra de responsabilidade social, o primeiro relatório publicado (o que chamo de RRS), houve essa preocupação com a prestação de contas em relação à comunidade em geral, não só para patrocinadores. Tivemos uma avaliação externa também, com uma equipe da UFRGS, está disponível no NDP. Tenho algumas ressalvas em relação a esse material, mas, enfim, ao menos já havia uma boa vontade em se avaliar os processos.

Então, a informação que ia para o relatório geral do PP era de autoria coletiva, resultado dos dados e textos que passávamos pra Mônica, mas a decisão sobre a estrutura e textos finais eram dela (eu trabalhei bastante no relatório geral da 6ª, nos seguintes não). Em anexo ficavam as publicações, programações, fotos, etc. Na 6ª eu deixei todo o meu relatório (do curso, mediação

e mostra de balanço social), incluindo avaliações impressas, relatórios dos supervisores, cadernos dos mediadores, produção de oficinas, umas seis caixas ou mais, tudo como anexo do relatório geral, mas acabei me arrependendo, porque acho que o cadastro no NDP ficou confuso, descobri quando eu mesma precisei desses anexos e eles não foram localizados como tal, e se foi difícil para mim mesma localizar, imagina para alguém de fora. Aí percebi que ninguém acessava esse material, apenas os relatórios gerais do PP.

Por mais que as coordenações na época dialogassem bem, acho que faltou sentar junto e discutir uma política de documentação, a seleção e classificação dessas coisas, e também a disponibilização. Quando voltei lá, agora como pesquisadora, não me ficou claro se havia um padrão de disponibilização de material (essa sempre foi uma questão nebulosa pra mim). Nunca havíamos pensado nisso com cuidado enquanto estava lá, mas agora percebo que nos faltou isso, essa escuta de quem vê de fora.

Essa é uma questão que eu considero importante dentro dessa discussão das políticas de memória: é crucial dar-se tempo para pensar esse acompanhamento, avaliação, documentação, esse pensamento sobre o que fica. A gente tinha essa urgência em fazer as coisas acontecerem, e essa urgência acabava atropelando o tempo de respiro, de observação dos processos. Com os mediadores em alguns momentos isso foi possível, em vários até. Piqueniques, reuniões de “descarrego”, rodas de conversa, algumas coisas aconteceram. Mas em relação às avaliações internas, por exemplo, acho que foram exageradas naqueles anos. Formulários de 3, 4 páginas, muitas perguntas multiplicadas por 200 pessoas...

Hoje eu pensaria isso de outra forma. No fim das contas, apenas eu e algumas pessoas que trabalharam comigo leram as avaliações. No fim das contas, o que chegava a público, à diretoria, patrocinadores, etc., era o resumo do resumo do resumo. Mas o material todo estava lá, qualquer curador ou diretor poderia acessar, se desejasse.

E no fim das contas, o que um pesquisador acessa no NDP? O relatório geral do PP, o RRS, os catálogos e demais impressos, o banco de imagens, a clipagem...

Na 7ª edição ainda segui esse roteiro, mas entreguei apenas versões digitais dos relatórios, que eu lembre, além dos anexos. Na 8ª foi diferente. No final do ano ok, fiz o levantamento da documentação, repassei à coordenação os relatórios de base (assistentes, supervisão, EAD, levantamentos de dados, seleção de imagens, etc.), as informações necessárias aos relatórios gerais (com exceção da Casa M, que apesar de contar com equipe de mediadores, teve outra coordenação, que se reportava diretamente à Mônica), enfim, repassei o básico, mas não produzi uma escrita minha, um depoimento final meu sobre esse conjunto de experiências.

Voltando ao “todo”... então, como dar vida a estes documentos? Como produzir algo que traga em si ao menos um pouco de tanta coisa vivida nas Bienais? Acho que a melhor resposta a essa necessidade veio com a pesquisa realizada pelo Guilherme Vergara e Jessica Gogan para a 8ª Bienal, a *Coleta de múltiplas vozes*, uma série de quatro vídeos com entrevistas a partir dos tópicos *Projeto Pedagógico, Casa M, mediação e Cadernos de Viagem*. Não preciso descrever aqui porque já deves estar dando estas informações na dissertação, só quero deixar registrada a preciosidade desse material. Na verdade, nunca alcançaremos o todo dele, porque as entrevistas foram editadas, apenas os realizadores e cada entrevistado tiveram acesso ao conteúdo integral das entrevistas, individualmente. O que é público, é um resumo disso. E talvez apenas o resumo do resumo, pois encontrei online apenas um vídeo de apresentação de 15 minutos, e não os outros quatro. Mas mesmo essa breve edição já vale ouro, olha o depoimento da Diana, da Paula Luersen... O que fica, pra cada um de nós que participou, foi uma oportunidade única e vivíssima de reflexão e registro de experiências.

Acho que minha participação nas entrevistas acabou substituindo meu relatório final da 8ª Bienal (aquela escrita que não consegui produzir, que não veio, mas que acabou sendo conversada, narrada, chorada, pensada). O todo das entrevistas foi uma verdadeira catarse. Eles realizaram as etapas da pesquisa em momentos cruciais – o início dos trabalhos do Pedagógico (e do curso de mediadores), o início e o fim do período de abertura das mostras. Momentos de stress concentrado. Compartilhei, chorei, desabafei, devo ter falado coisas pertinentes e muita

bobagem também, mas o mais importante nesse processo foi ter esse tempo pra pensar, pra refletir sobre a proposta, sobre esse trabalho, essa experiência, sobre a relação com os outros, com a instituição, e conosco mesmo. Lá pelas tantas eles me perguntaram o que me via fazendo mais pra frente, e acho que respondi algo bem próximo do que faço agora... acho que esses momentos com eles devem ter contribuído muito para o que viria depois na minha vida. E talvez para transformar aquela não-escrita (do relatório) em outra coisa, em outra forma de vida.

Nossas vidas seguem, mas o futuro desse arquivo todo (como registro vivo de experiência) me preocupa. Tivemos essa equipe permanente por alguns anos, já entre a 9ª e 10ª Bienais isso foi sendo diluído, mas a 10ª ainda contava com a presença da Juliana Peppl, que estava lá desde a 8ª e tinha acesso e familiaridade com os arquivos do PP. Mas e agora, José? Essa continuidade foi quebrada. Ainda não sei o que sobrou da 10ª no NDP; da 9ª creio que, de físico, só o relatório geral do PP foi disponibilizado, além de arquivos digitais, nem todos abertos à consulta pública. Quanto aos arquivos que ficaram nos backups do PP, espero sinceramente que alguém recupere, que retornem à vida de alguma forma. E que ajudem a alimentar arquivos futuros.

O projeto do Guilherme e da Jessica poderia ter sido uma boa porta de entrada pra essa reflexão sobre a memória, mas acho que não foi aproveitado desta forma, porque me parece que os processos mais regrediram do que se reinventaram. Não posso afirmar com propriedade porque não estava mais lá, mas do meu atual ponto de vista, como pesquisadora, pensando no que há de informação pública, é o que me parece. Mesmo a parte de memória que poderia ter sido mantida disponível e pública - o conteúdo dos sites de cada edição, foi retirada do ar. Muito do que se criou nas últimas edições, especialmente da 7ª pra cá, estava online, e agora, onde está?

Como falei em alguma das respostas acima, a instituição não parece acompanhar o tanto de pensamento e vida que se produz nela mesma, o tanto da instituição que nós mesmos constituímos e inventamos a cada dia, o tanto que se cria a cada edição, a cada nova curadoria, o tanto que a Bienal do Mercosul representa para os seus vários públicos e o tanto de repercussão mundial que alcançou. O “resultado” de uma Bienal não é só um catálogo, um relatório, uma estatística, um arquivo morto; o resultado também é o processo, são as práticas, as experiências, esses tantos discursos expandidos e ainda vivos que seguem campo a fora, sempre na boa expectativa do que possa vir por aí.

Fernanda Ott

1976. Historiadora. Possui graduação História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e mestrado através do Programa de Pós-Graduação em História através da mesma instituição. Atualmente trabalha na Empresa Opus Promoções. Entre 2004 e 2011 atuou como pesquisadora e coordenadora do Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul organizando seu acervo e biblioteca em conjunto com equipe por ela formada.

A entrevista foi realizada na residência de Fernanda em Porto Alegre no dia 11/03/2016.

Entrevistadora: O Núcleo de Documentação e Pesquisa (NDP) foi criado em 2004, sete anos depois da fundação da Bienal, o que pode demonstrar que, a partir de algum momento, criar um espaço para a memória da instituição se fez necessário. Podes discorrer sobre a criação e o desenvolvimento desse processo dentro da instituição?

Fernanda: Eu trabalhava com consultoria em acervos e memória empresarial. E eu tinha feito um trabalho pra GERDAU e ela, como mantenedora da Fundação no início... Até pouco tempo era a GERDAU que mantinha a Fundação Bienal, né? Como patrocinadora durante o evento e mantenedora fora do evento. Um dos Diretores lá da GERDAU, o José Paulo Soares Martins (que a gente chama de Martins), estava sabendo que eu tinha voltado de um curso e me sugeriu entrar em contato com a Fundação Bienal porque eles estavam pensando num projeto de memória. Aí eu entrei em contato com o pessoal da Bienal (no segundo semestre de 2004) pra gente começar a formatar um projeto sobre um centro histórico, alguma coisa assim. E era um lugar institucional que iria fazer parte do projeto da 5ª Bienal que estava sendo desenvolvido, já. A 5ª Bienal foi em 2005.

Estavam envolvidos nesse meio o Gaudêncio Fidelis, que hoje foi curador da 10ª Bienal, e ele, na época, foi Curador Adjunto na 5ª Bienal do Mercosul. Então, enquanto curador, ele estava nesse processo de criação; o Justo Werlang por ser um dos fundadores [da Bienal do Mercosul], tinha interesse em criar um centro histórico; e a GERDAU, na pessoa do Martins, também tinha esse interesse, queriam que fosse colocado no projeto. O projeto da 5ª Bienal não tinha a implantação de um centro de documentação, isso foi feito com recursos próprios, sem incentivo. Mas estava proposto um livro contando a história, uma história concisa da Bienal, que é um dos catálogos da 5ª Bienal. E, nesse catálogo, conta um pouco o surgimento do Núcleo, né? Uma versão mais oficial. Quem deu o nome de Núcleo de Documentação e Pesquisa foi o Gaudêncio, ele que sugeriu o nome. E me contrataram pra fazer a parte do... Criar, criar realmente o Núcleo, que é o Núcleo de Documentação. Então, foi a partir de outubro de 2004 que se criou o Núcleo e eu comecei a juntar materiais que estavam em diversos locais diferentes, contatar pessoas de Bienais anteriores, buscando materiais, que pudesse, quem quisesse doar materiais. E aí eu criei o arquivo do Núcleo de Documentação e Pesquisa que serviu, na época da 5ª Bienal, pra juntar a documentação necessária pra se contar um pouco da história concisa que está naquele catálogo.

Só que daí, com o término da 5ª Bienal, começa a incógnita: "e o Núcleo? o que se faz?". Porque tudo na Fundação Bienal é efêmero. Se cria todo um suporte para o evento e depois se desfaz todo esse suporte pro evento, né? A Fundação Bienal se estruturou assim e o Núcleo. Então, já tinha rumores de que o Núcleo não iria se sustentar e que iria fechar. Eu sugeri fazer um projeto incentivado pro Núcleo, então, pra que ele se mantivesse e que ele pudesse gerar conhecimento e informações pras outras Bienais e servir de suporte pros curadores, pesquisadores que quisessem. E também seria um espaço público, que qualquer pesquisador de artes visuais, arte do Mercosul, arte latino-americana pudessem ir acessar. E, então, eu fiz um projeto por Lei de Incentivo, que foi aprovado, e aí conseguimos patrocinador (acho que na época foi o Habitasul a patrocinadora) e fizemos a primeira fase do projeto que é a criação, a implantação física do centro de documentação. Com um senão muito grande que é: a Bienal nunca teve uma sede própria, então a gente teria que ser itinerante também. Tanto é que o Núcleo trocou de lugar quatro vezes.

E: Dentro daquele espaço lá?

F: Dentro daquele espaço. A sede da Fundação mudou, o Núcleo mudou também. Isso também começou a incomodar muita gente porque era dispendioso, teria um custo, não só na época do projeto incentivado, mas fora das Bienais teria que se manter também. Mas ele foi ficando. E aí, quando surgia a ideia, quando começava a investigação de um novo curador pra uma nova Bienal, a gente participava das discussões e debates e quando o curador vinha, a gente conversava com ele e colocava à disposição todo o setor do Núcleo. E em quase todas as Bienais (até a 8ª Bienal, que é a última Bienal que eu fiz), da 5ª Bienal a 8ª Bienal, o Núcleo serviu muitíssimo para os curadores e pesquisadores em geral. Mas pros curadores poderem fazer a concepção da Bienal em si, do projeto deles... Eles já tinham uma ideia, mas eles queriam saber o que já tinha acontecido, queriam ter uma ideia de artistas, de projetos e tudo isso eles podiam encontrar no Núcleo. Então, a gente, num primeiro momento, o Núcleo começou a ser assessoria para os curadores (num momento de pré-produção de uma Bienal). Não sei se é isso que tu queres, de início do Núcleo, acho que é mais ou menos isso, né?

Então, depois, a gente fez um segundo projeto incentivado, que também conseguimos recursos. São projetos que, se comparados com a Bienal, era muito pouco recurso. E a segunda fase era uma fase mais eletrônica, mais de mídia digital, que era digitalizar as imagens, digitalizar parte do acervo e colocar o acesso digital, virtual através do site, através de um banco de imagens, através de um guia de acervo, né? Que as pessoas pudessem pesquisar também. Então, o projeto contemplava isso e contemplava, também, um seminário que foi feito na 7ª Bienal e que foi muito bem acolhido pelos curadores, o Camilo e a Victória [Camilo Yáñez e Victória Noorthoorn], que foi uma atividade que a gente fez, um seminário, trazendo... Como é que é? A preservação da cultura... “A preservação e disponibilização eletrônica da cultura digital”. Alguma coisa assim, não me lembro o nome direito. E a gente trouxe pessoas renomadas, nacionais, pra que falassem sobre a questão de como preservar os arquivos digitais, efêmeros, aquela coisa de arte efêmera. Então, acho que a gente fez uns três dias de seminário e esse seminário contou como sendo programação da 7ª Bienal. Então, o Núcleo, a gente, também propunha ações durante as Bienais. O Núcleo era importante para os curadores, também era importante pra ação educativa e o Núcleo começou a participar das ações educativas. Na 6ª Bienal teve, na parte de um salão de educação que teve lá, o Núcleo esteve presente com uma pequena biblioteca do Núcleo que foi pra lá. Na 7ª Bienal teve esse simpósio. E, na 8ª Bienal, tivemos uma parceria na Casa M com duas atividades.

E: Até a 8ª o Núcleo não tinha ido pro espaço expositivo ainda?

F: Não.

E: Por que não? Na 9ª ele também foi pro Memorial, né?

F: Pois eu não sei, não vi, me desliguei completamente.

E: Mas na 8ª foi a primeira vez, então.

F: Foi a primeira vez. Na verdade, a primeira vez foi a 6ª Bienal com uma biblioteca, uma minibiblioteca se montou e se levou lá pro Cais. Então, eu diria que fosse contado como na 6ª Bienal, né? Com o Curador Gabriel [Gabriel Pérez Barreiro]. E aí na 7ª a gente fez esse Seminário e demos apoio e suporte pros curadores. Não sei se eu lembro de mais alguma coisa, talvez eu esteja esquecendo. E, na 8ª Bienal, sim, o Roca se mostrou muito acessível (o Roca era o Curador, o José) a toda e qualquer ideia, era bem vinda. E se discutia e se debatia e ele, de alguma forma, aproveitava isso para a Bienal. Ele queria movimentar a cidade, né? Já que se falava em fronteira, se falava em micronações. Então, a partir da Casa M, a gente queria que o Núcleo tivesse esse espaço de biblioteca, que as pessoas pudessem acessar. E também tinha o painel eletrônico lá que as pessoas podiam acessar os conteúdos do Núcleo. E, eu sugeri pro Roca, na época, se eu podia utilizar a Casa M pra fazer um projeto de oficinas e workshops e aí foi um Projeto chamado *Poliedro*, que tu vai ver nas revistas da Casa M, as oficinas do Projeto Poliedro. Isso também era uma atividade do Núcleo de Documentação dentro da 8ª Bienal. Então, o Núcleo, fora dar os suporte pra curador, pra ação educativa, pra outros setores, ele também, de alguma maneira, fez parte. Eu sei que na 9ª teve atividades do Núcleo também, aí teria que perguntar pra Vanessa [Vanessa Fagundes]. Na 8ª Bienal, foi isso, então: um ciclo de

palestras, minioficineas, workshops sobre assuntos relacionados à 8ª Bienal, tipo crownfounding, arquiteturas de lugares expositivos, acessibilidade, professores de arquitetura da UFRGS foram lá dar uma palestra, lotou a Casa M. Em algum lugar deve ter registro disso. Tu tem acesso às revistinhas da Casa M?

E: Sim, não todas, mas vou perguntar pra Fernanda [Fernanda Albuquerque] se ela tem.

F: A Fernanda é uma ótima pessoa pra tu conversar porque ela foi Curadora Assistente, criaram esse cargo pra ela e ela vai poder te contar muito mais profundamente a questão conceitual, da Casa M principalmente.

E: Aham. E esse sistema, o lugar onde vocês colocavam os arquivos digitais, a catalogação [do Núcleo de Documentação e Pesquisa], enfim. Isso tudo foi criado por ti?

F: Sim, eu sempre tive auxílio de... Eu criei uma equipe multidisciplinar, entendeu? Tinha bibliotecárias, os livros estão catalogados com "CDU", aqueles códigos que qualquer biblioteca do mundo utiliza. Então, assim, uma bibliotecária seguiu; a parte de arquivo e acervo eu segui; e na parte digital, eletrônica, pedi ajuda de assessores. E tinha uma equipe que contava comigo pra fazer essa parte mais braçal desse projeto.

E: E essa equipe era paga com projetos...

F: Era paga com os valores dos projetos incentivados do Núcleo.

E: E a parte de Pedagógico, os arquivos do Pedagógico. Eu, na 9ª fui supervisora [de equipe de mediadores] e o relatório que ajudei a fazer, eu pedi pra Vanessa se eu podia usar e ela disse que como era meu eu podia usar, mas os relatórios dos supervisores não iam pro Núcleo, né? Aí eu fiquei sabendo que nem tudo ia pro Núcleo, uma parte ia e a outra não. Como era isso? Ficava a critério da Mônica e da Ethiene?

F: Isso, ficava a critério da Mônica. A minha sugestão (e quando entrava uma Bienal se conversava com todo mundo qual era a orientação de passagem de documento, inclusive tinha um documento que a gente passava falando isso) era pra passar todo e qualquer documento pro Núcleo. Só o Volmir não passa as trabalhistas, financeiras, não. O Núcleo é um centro histórico, mas não tem essas informações financeiras, contábeis. Então, a nossa orientação sempre era essa, mas não necessariamente as pessoas iam cumprir essa orientação. Então, a gente sempre pedia, terminava a Bienal e a gente ficava insistindo "quando é que vocês vão passar?". Eu lembro de eles passarem relatórios pedagógicos.

E: Sim, os gerais sim. O que a Vanessa me disse é que esses [dos supervisores] citam nomes e tal. Então, acho que por isso elas preferiam não passar.

F: Mas, assim... Essa orientação deve ser nova porque, enquanto pesquisador, tu tem acesso a tudo. Só não pode tirar cópia, registrar de alguma maneira. Mas tu tens acesso a documentação qualquer, tu senta lá e tu pesquisa. Era assim na minha época, não sei se agora tem uma nova orientação. A gente só não deixava fazer cópia, fotografar, nada disso, nesse tipo de documento que tem um acesso mais restrito, né? Citar nomes... Que eu acho que não é o caso desses relatórios gerais.

E: Não, esses eu tenho em pdf.

F: É, eu acho que não é o caso. Mas, assim, alguma coisa mais restrita, a gente sempre deu acesso a toda documentação, até a 8ª Bienal que é quando eu saí. Aí a orientação que se tem depois disso, eu não tenho mais como dizer.

E: Vou pra segunda pergunta. Uma parte do acervo é constituído por livros e documentos produzidos por outras instituições...

F: Não, por outras Bienais.

E: Não? Não tem livros de outros lugares?

F: Tem uma biblioteca. Essa biblioteca é feita através de doações e permutas que a gente fazia, se criou um acervo. E essa acervo, ao longo das Bienais, a gente orientava os curadores, os produtores que, se eles recebessem catálogos dos artistas que eles estavam trabalhando, que eles pedissem um exemplar pro Núcleo. Então, funcionou um pouco isso também. Os curadores faziam viagens de pesquisas de artistas e, na volta, deixavam um monte de catálogo. E a gente mandava pra instituições, tipo a Casa Daros e outras, eram parceiras de fazer permuta. A gente mandava os catálogos das Bienais pra eles e eles nos mandavam os catálogos deles. A gente fazia esse jogo com algumas instituições pra gente poder renovar o acervo. E aí, se criou um acervo muito bom, sabe? Que eu não sei se existe ainda.

E: A última vez que tive lá ele estava lá, só que fechado.

F: Que bom, pelo menos. Então, a nossa ideia era criar uma biblioteca que tivesse o acervo especializado em arte especializado em arte latino-americana. Não... Tem de tudo lá, mas a nossa ideia era sempre propor que os artistas trouxessem catálogos das suas obras, quem visitasse lá, a gente pedia material e dizia que era pro Núcleo. E criou uma... A equipe que estava lá (que hoje não existe mais) se criou assim "tudo é pro Núcleo". Então, eles viajavam, livros pro Núcleo; relatórios, relatório pro Núcleo. Então, assim se criou, eu tentei criar essa dinâmica dentro da Fundação Bienal. Quando chegavam novos curadores, novos produtores, a gente dava uma aula sobre o que era o Núcleo e como eles iriam ajudar a alimentar o Núcleo. Tanto o pedagógico quanto os produtores. Os produtores, o coordenador de Produção pedia que o Núcleo fizesse uma palestra sobre como funciona. O Pedagógico, a mesma coisa: na formação de mediadores, o Núcleo vai lá conversar porque, às vezes, os mediadores também podem trazer materiais, né?

E: Claro. Então, arquivos só da Fundação Bienal do Mercosul.

F: É, e das Bienais, de todas as Bienais, desde a primeira. Dossiê de artistas, dossiê de obras, projetos de obras, imagens, fotos, assessoria de imprensa, clipping e relatórios de todos os tipos que tu possa imaginar têm no Núcleo. Têm os relatórios de imprensa que têm cópias dos clippings. Nem todos a gente conseguiu o original (por exemplo, da 1ª Bienal), mas têm todos eles lá. Até a 8ª Bienal têm todos. Tem conteúdo. Se não botaram fora, tem.

E: Então, uma parte dos livros do Núcleo são de outras instituições.

F: É. A ideia era montar um catálogo de arte latino-americana.

E: Tá bem. E a outra parte é da própria instituição produzida sobre si mesma.

F: Exatamente. Todos os catálogos de todas as Bienais, tudo que ela produziu, os relatórios de balanço social que também começaram a ser produzidos. Isso tudo está lá no Núcleo também.

E: E, baseada nessas circunstâncias, tu acredita que a disponibilidade desses documentos provoca impacto no meio artístico? E, se achas que sim, que tu relate como vem ocorrendo esse impacto (ou ocorreu, no período em que tu estavas lá).

F: Eu não sei se no meio artístico. Mas, no meio estudantil, sim, sabe? Acho que foi um suporte muito grande. Nós tivemos muitos pesquisadores do IA [Instituto de Artes da UFRGS], de outras instituições e cursos de Artes pesquisando sobre artistas, pesquisando sobre a Bienal. Então, com certeza, no meio estudantil, o estudante de Artes, sim, teve um impacto grande. E eles mesmos comentavam que era muito legal, que agora tinha esse tipo de acesso, esse tipo de documentação. No meio artístico... Acho que o meio artístico não chegou ainda a cultivar a ideia de ter o Núcleo lá e, eu não sei, até que ponto, a Fundação Bienal quer essa aproximação com os artistas. Então, eu não sei te dizer se houve um impacto no meio artístico, comercial, de mercado. Mas, sim, um meio de pesquisa, acadêmico, bem grande até. A gente recebia muitos pesquisadores. Normalmente, pra trabalhos de TCC, monografias, teses, dissertações, esse tipo de público.

E: A ação de produzir determinados arquivos e disponibilizá-los em um espaço de memória ou distribuí-los via seus catálogos e publicações demonstra um interesse institucional por divulgar a instituição sob determinados pontos de vista (curatorial ou pedagógico, por exemplo). Podes

discorrer sobre a produção desses documentos dentro da instituição? Solicito ainda que comentes sobre o desenvolvimento de alguns dos documentos que participaste da elaboração.

F: O Núcleo sempre dava uma assessoria, tanto pra Produção quanto pra equipe editorial, na parte de elaboração dos catálogos. A partir da 6ª Bienal, a gestão que estava na 6ª Bienal se propôs a fazer um relatório de balanço social e financeiro pra comunidade. Então, a partir da 6ª, o Núcleo sempre acompanha esse relatório, ajudava, buscava durante a Bienal e fora da Bienal, todos os tipos de informações coletados, quantitativos, indicadores. Pegava com o Pedagógico quantas crianças foram em tal atividade, pra gente criar esse relatório. Então, tem o relatório da 6ª, da 7ª e da 8ª. Eu não sei se a 9ª e a 10ª tiveram esse relatório do balanço social. O Núcleo tinha um Diretor, que era o responsável, junto a Diretoria, pelo Núcleo e suas atividades que, por muito tempo (até a minha época) foi o Heron Charneski que nos dava uma ajuda muito grande, nos ensinou muitas coisas.

E: Ele era historiador?

F: Não, ele é Diretor advogado, escolhido pela Bienal. Só que eles escolhiam, entre eles, padrinhos dos setores pra poder ajudar de alguma maneira. Daí o Heron era o nosso padrinho, digamos assim. Mas, dentro da lógica de historiadores, eu me baseei na minha formação e na minha experiência pra criar o Núcleo.

Aí, a partir da 8ª Bienal, se entendeu que seria interessante que o editorial ficasse no Núcleo, pra poder buscar todas as informações que quisesse. Então, por uma questão de logística, começaram a fazer com que a equipe (que normalmente eram duas pessoas) estivesse dentro do Núcleo de Documentação, trabalhasse junto com o pessoal na parte de editoração do catálogo. Mas o catálogo era produzido assim: quando o curador tinha a ideia proposta, criava o Projeto, ele já sabia que tinha que ter um catálogo e, a partir daí, a Equipe de Marketing, junto com a Assessoria de Imprensa e Pedagógico, criava um formato. Se ia ter cinco livros, um livro só, se o Pedagógico ia ter um livro ou não. Então, fazia parte muito da concepção daquela equipe e, principalmente, da Equipe Curatorial. Que tipo de catálogo eles queriam que passasse. E levando-se em conta a época, a crise financeira. Porque se fazia cinco, seis catálogos e, de repente, tu vê um catálogo enorme, grande, com uma folha mais simples. Isso foi o impacto da crise de 2008. Na 7ª Bienal já teve essa questão. Nos materiais pedagógicos também. Sempre foi essa questão, a equipe da gestão da Fundação com a equipe que veio de fora que eram curadores e produtores, juntos, sentados, elaborando o projeto de catálogo e de outras publicações. O pedagógico era a coordenação pedagógica com o Curador Pedagógico que via que tipo de materiais iria elaborar. Desde a 1ª Bienal, esse foi o formato que eles criaram do evento, então tinham muitas coisas que não mudavam. Todo evento tinha que ter um curador com projeto, tinha que ser artistas latino-americanos, tinha que ter um catálogo, projeto pedagógico tinha que envolver escolas e crianças e tinha que ter um material pedagógico pra formação de professores. Então, desde a primeira Bienal tu vai ver isso, essa estrutura.

E: E nos relatórios, do Projeto Pedagógico, por exemplo, o Núcleo tinha uma demanda assim "precisamos que tal informação esteja lá". Ou era tudo resolvido pelas gurias [do Pedagógico] lá?

F: Tinha demanda. Eu não sei te exemplificar agora quais tipos de demandas, mas a gente sempre tinha uma parceria com o Pedagógico pra reunir as informações e formatar um relatório melhor, sabe? Com mais detalhes. Isso era uma preocupação dos gestores de cada edição da Bienal, da Mônica [Mônica Hoff], de tentar sempre elaborar com o maior número de informações possíveis. E o Núcleo ajudava, sempre que pudesse, tanto na parte de formatação quanto na parte de conteúdo. Todos os setores se abasteciam do Núcleo, a gente tinha uma equipe bem legal que ficou da 6ª até a 8ª Bienal. A gente começou a entender como trabalhar juntos, como fazer as parcerias entre os setores e aí, quando vinham os curadores, a gente conseguia trabalhar com eles. Isso até a 8ª Bienal. Na 9ª, esse grupo que se formou dentro, foi saindo. Primeiro a parte de Marketing, a Karina Roman, a Adriana Martorano da parte de assessoria de imprensa (uma assessora especializada em artes), eu do Núcleo e a Mônica do

Pedagógico. Essa era a linha de atividades, todas nós tínhamos atividades em comum e uma abastecia a outra, sabe? Até a 8ª Bienal foi assim, depois da 8ª Bienal, não sei mais te dizer.

E: Vou fazer as perguntas relativas a 8ª Bienal especificamente. Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

F: A gente foi vendo o quanto foi evoluindo e o quanto estava ultrapassado o conceito de Mercosul, apesar de ser o nome "Bienal do Mercosul", na 6ª Bienal a gente já foi debatendo isso. Se pensou, inclusive, em mudar de nome em alguns momentos, mas não se mudou. Então, o Roca veio com essa ideia que o Gabriel [Gabriel Pérez-Barreiro] já tinha se proposto que não é partindo de Porto Alegre e apresentando a arte latino-americana e sim a arte latino-americana ativando Porto Alegre, isso era a ideia muito da 6ª. Na 8ª, o Roca ampliou isso, ele falou assim: são artistas que não necessariamente precisam morar e viver na latino-america, mas que tenham alguma relação com arte latino-americana (pode ser um sueco, um japonês) e ativando através da Bienal do Mercosul. Então, ele propôs mais isso, que se desfizesse as fronteiras regionais e políticas, assim, buscar artistas só da Argentina, só do Paraguai, só do Uruguai, como era durante todas as Bienais. [Antes] era Paraguai, Uruguai, Argentina, Brasil e um país convidado, que às vezes era o Chile, o México. Então, o Roca ampliou um pouco essa visão de o que poderia ser feito numa Bienal do Mercosul, a partir da proposta dele. Não sei se te respondi.

E: Eu queria entender um pouco como foi teu trabalho, no Núcleo, na Casa M, se foi afetado de alguma forma por essas questões.

F: Foi afetado de forma positiva porque a nossa preocupação era que, o Núcleo sendo um espaço institucional, ele não participava da Bienal. Ele participava da pré-Bienal auxiliando e alimentando de informações e, depois, durante a Bienal, vinham pesquisadores. Mas ele não participava do evento em si e a gente tinha essa preocupação de participar. Na 8ª Bienal, a gente conseguiu participar. A partir da Casa M a gente conseguiu ter uma participação mais efetiva durante o evento da Bienal. Então, foi muito importante pra mim, que estava desde a 5ª Bienal até a 8ª, foi a melhor maneira proposta pra envolver o Núcleo e o trabalho do Núcleo. Que as pessoas soubessem que existia um Núcleo e o que ele fazia, como fazia, como podia auxiliar os artistas. Então, eu acho que isso impactou bastante na 8ª Bienal.

E: Como eram essas oficinas que vocês propuseram na Casa M? Eram vocês mesmos que faziam?

F: Eu propus pro Roca, ele achou ótimo, porque o que ele queria era ativar a Casa M, toda e qualquer tipo de atividade era bem-vinda. Então, eu propus pro Roca [e ele disse] "não, faz uma proposta de oficinas". Propus pra Fernanda Albuquerque e pra Mônica (que ela era a responsável da parte Pedagógica na Casa M) e a Fernanda aceitou numa boa. Eram temas que tivessem a ver com a 8ª Bienal, fronteiras, território. Então, dentro disso, eu convidei uma série de palestrantes. Sem recursos, só utilizando a Casa M. Não tinha dinheiro, verba, pra pagamento de palestrantes. Era tudo na parceria, só pra ter mais uma atividade na Casa M. Parece que aquela casa fazia com que as pessoas quisessem que ela estivesse sempre se movimentando, sempre tinha que ter alguma coisa lá, aproveitando ao máximo, como se a gente soubesse (e a gente sabia) que ia ser temporário. A gente tentou, se formou um bloco ali tentando que a Casa M permanecesse e a instituição achou por bem (por questões financeiras, óbvio) não manter a Casa M.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

F: Eu não sei se teve uma integração substancial da parte dos artistas locais. Teve, sim, uma integração com a comunidade por utilizar o ambiente urbano. A Bienal usou muito... A Bienal já estava... Já vinha de outras Bienais utilizar o Cais, o Gasômetro, mas, agora a 8ª Bienal estava utilizando ruas, pontes. Então, trazer a Bienal próxima às pessoas que passavam na rua e até mesmo a Casa M, isso sim era um mote proposto. A partir do Projeto Curatorial a instituição se colocava: aceito esse projeto, então como eu vou me colocar nesse projeto. Agora, a parte de integração com os artistas locais, se propôs que fizessem atividades paralelas, tiveram atividades paralelas, eu acho (agora não consigo te dizer ao certo, tem que investigar) em outras galerias...

E: Teve o Projeto Continentes, que era aquele que teve na Subterrânea, em Caxias, Santa Maria.

F: Exatamente. Esse projeto é um deles que se tentou. Porque sempre teve esse estigma de que a Fundação não chamava os artistas locais, de não ter gaúcho, de não ter brasileiros na lista do curador. Porque a gente sempre deixava que o projeto do curador falasse por ele e não necessariamente chegava e entregava assim "tu tem uma Bienal pra fazer, curador, e tens que pegar 20 artistas locais de Porto Alegre e mais 100 do Rio Grande do Sul". Não, né? A Fundação sempre colocou o curador à vontade pra fazer o projeto dele, sem problema nenhum. Mas eu acho que tem uma dificuldade institucional com o setor artístico local, sim. Tanto é que eles já se manifestaram de outras maneiras, positivas e negativas. Positivas é a Bienal B, Essa PoA é Boa, teve a Bienal C em Canoas. Então, de alguma maneira, nem que seja pela revolta, os artistas fizeram parte da Bienal do Mercosul. E a Bienal ativou mais o espaço urbano do que propriamente os artistas. Tem as esculturas dos artistas que ficaram da 5ª Bienal, 1ª Bienal... Esculturas que depois não teve uma... Começou a se pedir pros curadores não fazerem esculturas permanentes porque a cidade não queria aceitar essa doação porque, a partir disso, ela teria que ser responsável pela manutenção. Eu não sei se é na 1ª ou na 5ª Bienal que a Fundação é a responsável pela manutenção, não a Prefeitura. Acho que é na 5ª.

E: Que complicado.

F: Tudo é complicado. Tudo que envolve trâmites políticos, econômicos, acaba sendo bem complicado. São entraves do processo, infelizmente.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

F: Eu acho que sim. Eu percebi na 8ª Bienal que teve muito essa integração com a comunidade, os artistas com a comunidade. O artista queria fazer uma performance no meio da rua, a comunidade abraçou aquilo. Então, não só a comunidade em geral e o meio artístico abraçaram a Casa M, mas os próprios vizinhos. Se fez um trabalho com os vizinhos também, eles também fizeram oficinas na Casa M. Então, foi bem legal, bem bacana, a parte de educação fugiu um pouco daquela coisa de só mediadores que vão ajudar as pessoas, vão guiar as pessoas na exposição, oficinas, visitas guiadas pras crianças nas escolas. Fugiu um pouco disso, sabe? Se criou mais atividades. Teve outras atividades no Cais voltadas às crianças... Como era o nome do Projeto? Eu esqueci. Mas se tu vires o catálogo tu vai ver que era pras crianças.

E: A Geodésica?

F: É, isso. Então, essa preocupação de transbordar os limites. Isso eu lembro de acontecer muito. De repente, a 8ª Bienal já estava integrada de uma forma que parecia que ela já estava há mais de um ano ali e ela estava há apenas dois meses. Tinham artistas que fizeram residência local, então teve uma integração maior. Porque, antes, vinham os artistas... Pensa bem: alguns artistas nem vinham pra Porto Alegre, outros artistas vinham, faziam o projeto, depois mandavam. Vinham, montavam sua obra e iam embora. E a 8ª Bienal procurou, tentou integrar mais essa parte dos artistas chegarem, se envolverem com a comunidade, sabe? Eu lembro de muitos artistas resolvendo ficar mais uns dias em Porto Alegre e outras pessoas de outros

lugares. Eu lembro de, na Casa M, ter pessoas da Austrália, do Japão, querendo saber o que era aquilo, qual era a proposta. Então, eu acho que sim. A resposta é sim, acho que cumpriu esse papel do Projeto Pedagógico também, de atingir o público não especializado. Eu acho que sim, acho que a gente conseguiu um pouco isso na 8ª Bienal, sabe? E tirar um pouco do ranço das pessoas de que a Bienal só tem coisas de louco e que aquilo não é arte. Então, a 8ª Bienal foi bem legal nesse sentido.

I3

1942. Diretor-Presidente da Empresa DHB Componentes Automotivos. Graduado em Economia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Entre 1986 a 1993 presidiu a Federação das Indústrias do Rio Grande do Sul. Fez parte do Conselho da Bienal do Mercosul de 1996 até 2014. Posteriormente, em 2014, ocupou o cargo de Diretor-Presidente do mesmo Conselho. Foi Presidente da 8ª Bienal do Mercosul.

A entrevista foi realizada no escritório na DHB Componentes Automotivos em Porto Alegre no dia 08/04/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

I3: Pra mim o mais importante na 8ª Bienal foi o critério de escolha do curador. O critério de escolha do curador era algo muito sensível, muito delicado e que requer muita atenção. Nós tínhamos tido uma experiência anterior, onde foi feita uma seleção muito ampla via internet e choveram 400 currículos. O excesso (isso foi na 7ª Bienal), dificultou a maneira da seleção. Era tanto material a ser lido, estudado, que era complicado. Nós preferimos fazer diferente. Conseguimos sete ou oito indicações de possíveis curadores, oriundo de estudo feito pelo Justo Werlang. Peguei o resumo do currículo de cada um. Me impressionou de início o currículo do Jose Roca porque ele tinha feito uma exposição em Filadélfia com muito sucesso, mobilizando, se não me engano, dezoito espaços expositivos. E Filadélfia, que é o primeiro centro da gravura americana, então há muitos... a indústria da gravação é muito forte. Ele resgatou esse lado histórico da cidade e fez uma mobilização social muito importante. Aí olhando aquilo eu disse "po, se esse cara fez esse trabalho numa cidade americana, onde as pessoas são mais fechadas e conseguiu uma mobilização tão grande", ele merece nosso respeito.

Aí se resolveu fazer o seguinte: Eu com o grupo de conselheiros (Justo e Martins) chamamos o Roca pra conversar conosco em Porto Alegre. Pagamos a passagem e ele veio. Chegou aqui numa sexta, conversamos. E nós demos as linhas gerais do que nós queríamos. Essas sobre as quais tu estás te referindo. Ele pediu pra olhar os espaços expositivos sozinhos. Depois o levamos pra olharmos juntos os espaços expositivos. No caso eram o Cais do Porto, o Gasômetro, o Palácio Piratini, o Santander Cultural e o MARGS. As que eu me lembro, depois ele apresentou outros por conta dele. Aí, pra nossa surpresa (ele deve ter trabalhado sábado e domingo) na segunda-feira ele nos chamou e apresentou um boneco do que seria o projeto curatorial. E nós gostamos. O Pablo [Pablo Helguera] era um candidato a ser curador. Aí ele propôs o Pablo, sem saber que estávamos cogitando o Pablo, pra ser curador pedagógico. O Pablo na época era, acho que ainda é, curador pedagógico do MoMA em Nova York. Então foi um negócio legal. Aí ele nos apresentou o projeto, o anteprojeto na verdade, e nós gostamos. Gostamos porque a gente viu que ele queria uma identificação com a cidade e quando ele, depois, nos propôs a curadora chilena [Alexia Tala], a curadora mexicana [Paola Santoscoy], o Cauê de São Paulo [Cauê Alves] e a Aracy Amaral, nós achamos ótimo porque misturou do Chile, México, Brasil, ele da Colômbia, achamos que ficou um *mix* muito bem representativo de Mercosul.

Bom, e aí nós começamos a trabalhar junto com ele. Trabalhei junto com ele e ele me pediu autorização para contratar a Fernanda [Fernanda Albuquerque] como curadora adjunta e estabeleceu um papel pra Fernanda, de ser a pessoa que filtrasse toda a comunicação. Realmente, eu acho que isso aí facilitou muito porque com esse recurso de Skype e tudo mais, a Fernanda falava com ele praticamente todo dia. Então ele estava na Colômbia, na França, estava não sei aonde, e continuava acompanhando e desenvolvendo a Bienal aqui.. E todas as vezes que precisava, eu lembro de duas ou três vezes, a Fernanda foi com o laptop lá na minha casa,

ligamos com o Roca e resolvemos as coisas. Então, realmente, o processo de escolha do curador, a nossa relação com o curador, a relação não apenas minha como Presidente do Conselho, mas também dos outros membros do Conselho, com o curador ficou uma relação muito boa. Coisa que não aconteceu, não falo isso em tom de crítica, mas historicamente foi assim, todo mundo confirma... Outros curadores tiveram muita dificuldade com a Fundação Bienal. Ou porque eram autocráticos demais, ou porque eram personalistas demais, ou porque não foi criado um canal adequado de comunicação. Então eu acho que a Fernanda teve papel importante de fazer essa mediação. E a mediação não era apenas nossa com a Fundação Bienal, era também com o produtor, que é o Coutinho lá do Iberê [Fundação Iberê Camargo]...

E: Fábio Coutinho.

I3: O Coutinho. Estou ficando velho, não lembro mais os nomes [risos]. Com o Fábio Coutinho, que também era uma peça importante no processo. E o Fábio também tem a sua equipe. Pra você realizar uma Bienal você tem muita gente envolvida. Se você não cria um canal de comunicação fluído, desobstruído, você complica sobremaneira porque decisões começam a virar fofoca, começa a virar tititi, e o meio artístico, tu conhece melhor que eu, os egos são gordinhos... Isso a gente sabe também [risos]. Então, tinha que fazer uma filtragem dessa coisa toda. Aí funcionou muito bem.

Aí o seguinte: O Roca nos propôs de fazer aquela Casa...

E: M.

I3: Casa M. Que eu acho que foi uma excelente oportunidade. Não foi um projeto caro porque foi um projeto até barato, sempre teve algum patrocinador. E a Casa M teve um, pra mim, olhando pelo viés político, teve uma grande coisa. Ela fez com que os artistas locais não se considerassem alijados do processo Bienal porque muitos tiveram oportunidade de expor, de comparecer, de fazer, de acontecer, etc. Que também tinha sido uma crítica de Bienais anteriores, chegaram a uma fazer uma Bienal B, chegaram a fazer coisas do tipo. Então, eu acho que essa foi uma proposta, não veio de nós, veio do curador. Nós aceitamos e foi uma coisa positiva. Então eu te diria que, pra mim, como presidente da Bienal, foi um trabalho leve porque como ficou bem estruturado no começo, não teve aquelas “chaturas” que outros presidentes tiveram. Eu não tive. Eu fui light o tempo todo.

E: Essa parte do mapeamento, da fronteira, essa ideia (que era essencial no projeto curatorial) foi a partir da instituição, do Conselho Diretor que propôs pro Roca, então?

I3: A proposta foi, me lembro como se fosse hoje. Nós estávamos reunidos ali num barzinho da Rua Fernando Gomes com ele. Nós dissemos: olha, nós não queremos que essa Bienal do Mercosul fique só com o nome Mercosul, nós queremos que o mais possível ela integre o Mercosul e traga diferentes culturas do Mercosul pra dentro. Então essa orientação foi dada pra ele. Junto com o desejo de interiorização.

E: Mas esse vínculo da proposta curatorial com geopolítica, geopoética, foi uma leitura dele.

I3: Foi proposta dele e quando ele fez essa proposta, ele nos explicou todo o conceito e a gente achou que tinha tudo a ver. Então tocamos pra frente.

E: Essa segunda questão é a partir do seu próprio discurso no texto do catálogo...

Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

I3: Eu também falei na importância do projeto educacional. Eu acho que eu falei. Porque pra mim, na verdade, a ênfase do trabalho do Pablo foi, talvez (acho que aconteceu na 10ª, formar curadores aqui)... Quer dizer, transformar a componente pedagógica numa missão permanente. Eu falei várias coisas. Eu te diria o seguinte, a gente botou muita ênfase na interiorização, de uma maneira que a Bienal não ficasse restrita só em Porto Alegre. Então nós fizemos uma

colaboração com um artista de Caxias, acho que teve uma integração que foi a Aracy, acho que ela foi às Missões e fez um evento lá. Fizemos um evento na fronteira também. Então procuramos, nos meses que antecederam a Bienal, sair bastante. Acho que foi uma coisa muito importante. A importância do Projeto Pedagógico pra nós tinha o seguinte sentido: a gente sabe que principalmente no jovem, na criança, a arte sempre impacta, impacta até de uma maneira chocante, às vezes motivadora, mas é muito difícil uma criança não ficar pensando naquilo que ela viu. E isso muitas vezes desperta tudo a ver com vocações, com jeitos e tal, eu tenho convencimento de que uma pessoa depois que vê uma coisa artística, que sente, que se deixa tocar, ela é uma pessoa melhor. Então, nessa lógica, a gente botou muita ênfase no Projeto Pedagógico. Eu não me lembro quantos ônibus nós tínhamos – uma frota. E essa frota correu toda grande Porto Alegre e o número de visitas foi 600 e poucas mil. Um número muito expressivo. Então isso aí, se tu me pergunta, foi uma orientação? Foi. A gente queria isso. A gente queria isso porque uma Bienal movimenta recursos financeiros muito importantes – na 8ª foi algo em torno de 13 milhões e meio. Aí tu fica pensando em tantas necessidades sociais, de saúde e tudo mais... e tu jogar 13 milhões e meio – com a colaboração de patrocinadores, claro – , mas jogar isso apenas pra arte pela arte como arte contemplativa... não. Tinha que ter um projeto educacional junto. A Bea Johannpeter tinha isso muito claro. Senão não teria nem sentido uma mobilização de patrocinadores, tanta gente, mediadores, toda equipe que trabalhou só pra isso. Essa foi uma orientação. Eu verbalizava, mas, na verdade, todo Conselho pensava assim. Acho que isso aí foi um ponto, assim, importante.

E: Nesse trecho que trago na questão, o senhor fala que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que fosse um marco de convívio.

I3: Que foi a casa M, principalmente, que propiciou.

E: Eu gostaria que o senhor mencionasse as iniciativas institucionais pra que isso se efetivasse. Algumas o senhor já mencionou...

I3: Acho que a iniciativa da Casa M foi uma. Outra coisa que mobilizou muito foram as coisas que foram feitas na rua. Não sei se tu te lembra daquele andaime na frente da Prefeitura.

E: Cidade Não Vista.

I3: Cidade Não Vista. Aquele negócio naquela garagem lá no Gasômetro com um Fusca velho, se não me engano. Essas coisas ficaram bem. Eu te diria, eu fiquei muito crítico, e muito brabo porque a gente queria usar o Palácio Piratini como um ponto de atração pra Bienal e pra mostrar a própria beleza do Palácio. Mas tem os malditos assessores do Tarso Genro que criaram mil problemas, "vai ter trânsito no Palácio", então nos limitaram ao Jardim do Palácio. Então eu te diria que a limitação do uso do Palácio ao Jardim foi muito ruim porque ficou... o jardim é bonito? É. É agradável? É. Mas aquela parte superior, aquele mezanino que tem o Palácio que se vê grande parte da cidade, toda a parte da Praia de Belas, po, ali comportaria uma instalação bonita e uma visitação mais intensa. Acho que seria bom, inclusive para o Governo.

Eu até achei a ideia do curador de espalhar a Bienal pela cidade foi boa. A intervenção na Prefeitura, a intervenção lá no Gasômetro na chaminé, na garagem dentro da Rua da Praia, enfim, foram coisas positivas que eu acho que fazem parte de mobilizar a cidade pra ver a Bienal. Pra mim, quer dizer, evidente, eu sou industrial, eu penso melhor com número do que com palavra. Pra mim, essa mobilização toda, gastar 13 milhões pra ter meia dúzia de visitantes não tem sentido, eu queria massificar mesmo. Então eu fiquei contente com os 600 mil visitantes. Ponto. É isso mesmo, compreende? Fiquei contente [risos].

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

I3: A terceira [frase] nitidamente. Eu notei muito, muito bem isso. Vamos começar pelos mediadores. Eu acho que os mediadores tiveram um papel essencial. Nem todos me conheciam porque eu não participei da preparação deles, mas, todas as vezes que eu fui, todos eles foram irrepreensíveis na explicação, nas colocações, na delicadeza, no jeito como atuaram. Então acho que os mediadores foram um ponto muito positivo. Com relação a essa integração com públicos não especializados, quando o curador nos propôs algumas coisas mais desafiadoras, com aqueles pequenos países, micronações, nós achamos que aquilo era uma coisa importante porque mostrava de certo modo o que é o conceito de nação. Quer dizer, não precisa ser grande, pode ser pequena, mas é uma micronação. Quer dizer, o cara tá ali. Pouco importa se ele vive de imprimir selo com a naçãozinha dele, tá bom, mas achei que aquilo foi uma coisa interessante e despertou muita atenção.

Outra coisa que eu acho também que fez com que muita gente se identificasse com a Bienal e com a arte, foi o conceito de que a arte não é só pintura/escultura. Quando tinham aquelas formigas trabalhando e traçando na areia seus caminhos, aquilo era uma coisa, gerava muita indagação no público não especializado. Então, acho que essas coisas foram extremamente importantes num contexto Bienal, muito importantes. Porque o público não especializado, ele saía assim “onde é que isso aqui tem arte?”, não, a arte foi o caminho que elas fizeram que deu uma coisa bonita, visualmente agradável, e uma coisa mais ou menos inédita também.

Acho que também que outra coisa importante da integração com a comunidade foram os artistas que vieram fazer as obras em Porto Alegre. Eu acho que isso aí foi uma coisa muito boa que eles não se trancaram num cantinho e ficaram fazendo. Eles convidaram a comunidade pra participar junto com eles. Então as pessoas viram eles produzindo. Isso tem um sentido positivo para a comunidade artística local. Agora o mais importante que eu queria destacar, talvez tangencia esse ponto que tu tá falando: a disposição do curador e dos curadores adjuntos, de morarem em Porto Alegre no mês que antecedeu a Bienal. O Roca comprou uma bicicleta e andava pela cidade se integrando, conversando e tudo mais. Aquela moça chilena e a mexicana também. Alugaram um apartamento não sei onde ali pelo centro.

E: A Alexia e a Paola.

I3: É, a Alexia e a Paola. Andaram pela cidade inteira e no fim estavam integradas na cidade. Conheciam gente, fizeram amizades e tudo mais. Ora, o que que isso aí mostrou? Que a Bienal não era uma coisa que vinha um curador lá da Colômbia que ditava a regra e dane-se. Não. Nada disso. Foi uma coisa integrada. Eu fiquei encantado com o resultado e com a disposição dos curadores nessa integração com a cidade.

Teve outras coisas agora que falando contigo eu começo a me lembrar. A gente pediu pro curador que aqui no Sul o sentimento regional era forte. E o sentimento regional entre o Brasil e o Uruguai era muito parecido. Afinal, o Uruguai foi a Província Cisplatina. Enfim, culturalmente são uruguaios porque uma revolução tirou eles do Brasil senão seriam uma extensão da colônia portuguesa. E o Roca pegou isso muito bem. Ele trouxe artistas uruguaios pra falar sobre isso. Aí mostrou que a cultura do gaúcho, do urguaio, é a mesma. Então acho que foram esses pontos muito positivos na Bienal.

E: E ouvindo o senhor falar agora me ocorreu de perguntar. Essa ideia de que é bem forte no seu texto, de que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas um marco de convívio e integração com a comunidade artística, ela também, essa ideia também estava presente naquela conversa inicial com o José Roca com o Conselho.

I3: Estava, positivamente estava. Desde o início. Nós fizemos o seguinte: com qualquer grupo humano, se tu não dá uma informação boa, as pessoas se dispersam, começam a pensar diferente. Fizemos várias reuniões do Conselho com o curador. Cada viagem dele montava-se uma pequena reunião pra ele explicar, pro pessoal do Conselho e da Diretoria entender, pra falar, pra isso, aquilo. Acho que em outras Bienais isso não aconteceu.

E: Canal de comunicação fundamental no processo.

I3: É, porque se não tiver um canal de comunicação boa... Por exemplo, quer ver: o Mauro, fazia publicidade, era agência de publicidade da 8ª Bienal, a *Dez Comunicação*. Ele tinha que fazer a comunicação, ele tinha que saber o que tava acontecendo pra comunicar bem. Ele tinha que saber o significado desse “8” [da identidade visual da 8ª Bienal]. Era um “8” mas é um mapa do mundo segundo uma certa projeção, além de remeter ao infinito. Quer dizer, ele tinha que entender isso, senão ele não ia conseguir explicar. Então, todas as reuniões a gente tentava botar mais gente, pra não ficar um projeto hermético. Acho que esse foi o conceito.

E: E essas reuniões eram sempre com o José Roca e não com todo o corpo curatorial.

I3: Não, é que era muito caro trazer todos. Só no último mês que vieram todos. Era mais com o Roca. E muitas que ele não estava, veio a Fernanda. A Fernanda participava e reportava pra ele. Foi uma boa experiência.

E: E o senhor segue no Conselho?

I3: Pois é, aí é uma outra história. Eu me irritei com essa última Bienal. Com a 10ª, e aí eu saí. Fizeram tudo ao contrário do que eu achava, eu não gostei e saí. Não, não deu. Eu achei que desde o processo de escolha do curador foi ruim também, como todo processo e aí no meio eu saí fora. Mas sem magoas.

Mônica Hoff

1979. Educadora, artista, pesquisadora e curadora. Natural de Butiá/RS, hoje vive e trabalha em Florianópolis. É graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Mestre também em Artes Visuais (Linha História Teoria e Crítica) pela mesma instituição. Atualmente é doutoranda em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina. Atuou em edições da Bienal do Mercosul desde a 2ª Bienal, na qual foi mediadora. De 2007 a 2013 foi Coordenadora do Projeto Pedagógico da Bienal do Mercosul, acompanhando a 6ª, 7ª, 8ª e 9ª edições. Na 9ª edição foi também curadora de base.

A entrevista foi realizada por meio do software Skype no dia 14/03/2016.

Entrevistadora: O Núcleo de Documentação e Pesquisa (NDP) foi criado em 2004, sete anos depois da fundação da Bienal, o que pode demonstrar que, a partir de algum momento, criar um espaço para a memória da instituição se fez necessário. Podes discorrer sobre a criação e o desenvolvimento desse processo dentro da instituição?

Mônica: 2004 foi um ano de não Bienal, um ano de entressafra, um ano pós 4ª Bienal. 4ª Bienal [em] 2003, primeira no Cais do Porto, a Bienal com mais aporte de verba, uma Bienal super profissional no sentido de infraestrutura, foi uma Bienal sem problemas financeiros, muito bem armada. Eu não acompanhei a criação do Núcleo, eu trabalhei na 4ª Bienal, trabalhei na 5ª, mas não acompanhei na criação do Núcleo, quando eu voltei na 5ª o Núcleo já estava em formação.

Eu posso fazer suposições: do fato de ser um programa grande, de ter muitas coisas, enfim, muitas experiências e muito material e de entender que era importante preservar essa história, embora, eu não saiba de onde tenha vindo essa deliberação – vou usar essa palavra porque imagino que isso seja uma decisão da diretoria, de criar um Núcleo, uma memória da Bienal, mas entendo também a importância política disso. Principalmente se você for... Bom, tu foi no Núcleo, não é? Mas bom, quanto às 1ªs pesquisas que fiz no Núcleo, a gente não tinha material nenhum sobre 1ª, 2ª, 3ª Bienais, era praticamente nada, relatório do educativo era quase nada, algumas coisas, alguns dados, estranhos assim, equivocados, eu revisei vários dados no período da 6ª Bienal. Então não tinha essa prática na verdade, de entender que tudo de alguma maneira precisava ficar. E mesmo dentro da instituição a gente teve muitos debates porque era, enfim, parte das pessoas ali do escritório, da gestão de área, não entendiam porque tinha que guardar tanta coisa, não entendiam que, na verdade, o fim de uma edição não significa o fim da Bienal. E que, então, as publicações... a gente começou a ter que guardar as coisas meio escondidas (porque o entendimento era de que tudo deveria ser distribuído no momento de ocorrência das mostras bianuais). Lembro de na 5ª Bienal a gente guardar uma caixa de material educativo embaixo da minha mesa durante todo período, porque a questão toda era: dá, dá, oferece, oferece, distribui. Opa! (eu pensei naquele momento) Vai acabar a 5ª edição da Bienal, mas não vai acabar a Fundação Bienal, tem pesquisas acontecendo, pesquisadores que vão vir, outras pessoas vão querer esse material, a gente precisa, então foi algo que foi começando. A Fernanda [Fernanda Ott] sempre teve muito claro, e no educativo a gente foi construindo isso, tinha uma coisa de precisamos produzir conhecimento sobre a produção de conhecimento que a gente está produzindo aqui. E isso tem que ir pro Núcleo, então a gente tinha uma dobradinha grande.

Mas a Fundação propriamente dita eu não acompanhei, eu entendo que é uma estratégia casada da Gerdau com a Bienal. Eu falo Gerdau, porque ela foi a grande mantenedora da Bienal e porque o Presidente do Conselho da Bienal era o Jorge Gerdau e o Diretor mais próximo da Bienal, o Martins (diretor da Gerdau), e a Fernanda também, trabalhando na Gerdau, no Instituto Gerdau. Então, ou seja, não sei se foi por proposição dela ou por convite de que ela pensasse o Núcleo – e é uma pessoa super séria, e foi realmente levando isso, essa seriedade ao pé da letra dentro da instituição, criando uma maneira de trabalho e também educando a própria fundação em relação a importância do seu acervo, de ter uma dinâmica de formação de arquivo, de pesquisa e de entendimento.

Isso tem muito a ver com a lógica (não clara muitas vezes), sobre o que é uma Bienal: uma Bienal não é um evento, no momento que ela se estabelece como um evento, como um transatlântico que chega e vai embora, ela perde total sentido. E se o discurso da Bienal é outro, então o arquivo é uma das suas potencialidades e foi isso que a gente acabou debatendo por muito tempo, dentro da Fundação. Não é o educativo que é o carro chefe, ele se tornou o carro chefe, ele ganhou visibilidade, ele é muito importante, mas a Fundação precisa existir independente das mostras, e ela precisa existir com os arquivos.

E isso está muito vinculado... vou fazer um gancho com a 8ª, porque na 8ª a gente propôs isso, a gente propôs que a Casa M continuasse, foi um grupo de pessoas. A gente fez um projeto com orçamento, com proposta conceitual que a Casa M continuasse e que o Núcleo de Documentação e Pesquisa fosse, então, esse carro chefe, que ele se mudasse pra lá. E a Fundação acontecesse dentro daquela casinha e que a Bienal de tornasse justamente o que o Camnitzer tinha proposto na proposta pedagógica em 2006 pra 2007: que a Bienal do Mercosul se transformasse em uma instituição cultural de caráter permanente e não num evento. Então tudo ali estava muito entrelaçado. Mas a Fundação, bom, acho que tu acompanhou o debate, a Fundação não topou que a Casa M seguisse, por n razões: uma delas que não tinha verba; a outra (que me parece mais uma desculpa do que qualquer outra coisa) é que aquilo era um projeto da 8ª e não poderia extravasar o limite da 8ª – e aí fica essa contradição entre o entendimento do que é de fato o entendimento da instituição. Porque, se ela responde que a Casa M era um projeto da 8ª, então ela está incorrendo nesse equívoco, nesse erro, enfim, nessa realidade de não saber o que é seu arquivo e para o quê as Bienais são feitas, elas não são feitas pra caberem dentro de um tempo exato, é justamente o fato de a Bienal ter saído do seu tempo exato, ter extravasado isso, extravasado seu perímetro de mostras que fez dela um projeto interessante e um projeto, enfim, a ser seguido e considerado em outros lugares. E eu falo isso de outras Bienais que acabaram se espelhando na Bienal do Mercosul, tudo isso pra mim está entrelaçado, não acho que é dissociado. O arquivo, o Núcleo de Documentação e Pesquisa ele é a pedra, talvez, fundamental da Bienal, mas a Bienal não conseguiu perceber isso, até hoje. Bom, ele está fechado, não é? Ela ainda não percebe que não são as mostras, que ela começou como uma mostra, mas que esse era um formato de Bienal lá em 90 e que já estava em crise, e ela conseguiu dar uma torcida nisso, mas parece uma torcida artificial, porque seu núcleo duro, a sua diretoria, a sua gestão, não consegue perceber que o salto tem que ser um pouquinho ainda maior, que não pode ser só vinculado aos eventos bianuais, ele precisa acontecer, essa torção precisa ser completa, e foi ali que não se efetivou, acho que a torção toda. O Núcleo está fechado, o projeto de educação está fechado, difícil.

E a Fernanda fez o que ela... fez das tripas coração pra que ele seguisse. A gente tentou projetos ao longo dos anos, acho que fizemos um ou dois projetos conjuntos em ano de não bienal, justamente vinculando o educativo e o Núcleo, mas que nunca... Ou eram aprovados com atraso e a produção da Bienal seguinte já estava em curso, ou não tinha dinheiro. Enfim, eles nunca foram levados como projetos prioritários, entende? Teve muita força, muito esforço jogado fora, de muito trabalho nosso, pra justamente tentar formular isso e tornar público e esse Núcleo ter uma autocrítica danada, tem uma sala que tinha 17000 documentos na época. E ninguém sabe, ninguém viu, ninguém acessa. Agora as pessoas no máximo sabem que a Bienal tem um projeto de educação, mas e o seu Núcleo, o seu arquivo? E no fim nunca vigorou, ele foi cada vez mais minguando, e aí temos um problema institucional, eu acho, grave.

E: E Monica, tu acha que foi ou vem sendo um projeto institucional da postura de toda a diretoria, ou é uma coisa generalizada assim?

M: Não, eu acho que não, mas é que isso é difícil, entende? A diretoria muda a cada dois anos, muitos diretores ficam. Mas, como tu tens pessoas ótimas e muito vinculadas e engajadas, tem pessoas que estão ali... enfim, nem pelos cargos, mas que são convidados e que participam disso, mas que não tem um conhecimento aprofundado da Bienal e que tem uma visão, muitas vezes, de que a Bienal é realmente essa mostra que precisamos colocar força nisso, não olham para o todo. Vários diretores em algumas edições, tentaram e propuseram isso, justamente, que se pensasse a permanência da Bienal. Chegaram a pensar campanhas, justamente pra construir

uma espécie de marca da Fundação e não das edições, mas nunca se levou a cabo, um pouco por não haver tempo hábil. A Bienal tem uma estrutura muito pequena e uma estrutura de recursos humanos e recursos financeiros muito irrisória. Acho que são vários fatores. O dinheiro em épocas de não Bienal, isso foi uma outra questão que a gente discutiu muito, durante muitos anos, que, sim, se teve uma estratégia equivocada no início. Quando o projeto educativo, por exemplo, seguiu, continuou a ideia, então, [a ideia] era de que nos anos de não bienal a gente construísse projetos, outros projetos para serem novamente enviados ao Ministério e depois capitado o recurso e realizado. Isso foi feito em 2008 a muito custo, a gente conseguiu a liberação do Ministério 9 meses depois, teve uma captação parcial do projeto, quando a gente começou a realizar as ações já estava na produção da 9ª Bienal, ou seja, tinha um problema de tempo que fazia com que a gente não conseguisse; tinha um problema de estratégia também, que a gente só foi se dar conta depois da 8ª. Que era o seguinte: na verdade a Fundação não tem que criar um projeto depois que cada edição acaba, as edições depois que você conversa com o curador e quando ele chega, as edições tem que criar um projeto que cumpra com a mostra, mas que também cubra um pouco do que vem depois, e aí tem uma parceria dos curadores, da equipe curatorial com a Fundação, pra pensar... ele vai propor a mostra, vai pensar todo aquele projeto daquela edição especificamente, mas o que daquilo pode seguir depois, pra cobrir o próximo ano até que a nova edição venha. É um pouco isso. Só que a gente só se deu conta disso pós 8ª e aí já, enfim, os recursos estavam escassos, não aconteceu, eu saí na 9ª, não sei como ficou. Mas se reconheceu que tinha uma estratégia equivocada e que, ao invés de criar projetos separados, edições e Fundação, tudo era Fundação. E que quando um projeto curatorial é aprovado, sim, ele tem que pensar, a gente tem que pensar junto com esse curador como ele vai seguir depois. Ele não vai se esgotar naquela data, enfim, mas ele vai ter um desdobramento que vai se linkar (de alguma forma, e ainda que indiretamente) no projeto da exposição seguinte.

Isso era tentando construir justamente essa continuidade e essa memória que não se esvai, que não está assim, que funciona do dia 10 de maio ao dia 10 de dezembro – não, de uma coisa que justamente vai criando um tecido, né? Que no fim acabou acontecendo pra além da vontade da instituição, mas que poderia ter acontecido como estratégia institucional, nunca foi levado a cabo efetivamente. E aí o Núcleo sempre ficou como esse lugar a parte, fechado pra pesquisadores, quando, na verdade, eu olhava pra Fernanda e dizia "Fernanda, o que tem de livro aqui, que não tem em lugar nenhum do Brasil!", é uma Bienal que tem um puta foco em arte latino-americana, a gente tem publicações, materiais de artistas, livros de artistas que as instituições deviam ver, que as pessoas deviam ver, que as pessoas, que os estudantes de artes não sabem que existem, nem aqui, nem em São Paulo, nem em outro lugar, e ninguém sabe, ninguém conhece, ninguém viu. Então, pra gente, era um puta pesar aquilo, e uma negociação eterna dentro da instituição pra que ele tivesse visibilidade.

A 8ª foi assim, quando o Roca [José Roca] propôs a Casa M e ele propôs ela começando antes e terminando depois da mostra, mas idealmente ele queria que ela seguisse depois de terminar a 8ª Bienal (não a mostra), essa era a proposta primeira. Ou seja, que ela fosse incorporada pela instituição como um espaço permanente. A gente falou "Cara é isso", Claro que é isso!". E depois também de a Casa ter tomado aquela dimensão afetiva, política, da cidade querer ela. Cara, seria uma estupidez a Bienal não ir pra lá (ou não estar lá) e transformar a casa no seu lugar de trabalho, ter uma residência pra educadores, a gente tinha um programa todo, a gente tinha um projeto, a gente fez um plano de um ano, a gente fez um plano de manutenção da Casa de um ano com orçamento e proposta conceitual, com o aval do Roca e tudo mais – e nunca vingou.

Quando eu fui a última reunião de Diretoria, do Conselho, na verdade (porque tem o Conselho Administrativo e a Diretoria: o Conselho Administrativo é fixo, e a Diretoria muda a cada dois anos) e foi lá no Cais [a reunião], eu me lembro, eles sempre pedem "Ah, então queremos ver o educativo", ok, aí eu fiz uma apresentação, que eles adoram ver os números, ver essas coisas, abrangência... aos poucos eles foram também entendendo que era mais que números, a gente aos pouquinhos vai, assim, conseguindo mexer certas coisas, até porque os números do educativo. Eu nunca... depois da 6ª eles mudaram pouquíssimo, eles sempre ficaram na mesma média, eles

nunca foram a 500 mil professores e estudantes, era sempre 150, 170, porque não era mais essa lógica, a lógica não era ter números, a lógica tinha mudado completamente. E aí ali, quando eu fui apresentar, eu pensei "Bom, como é que eu vou mostrar pra eles o que é esse lugar que eles não sabem? Porque eles ainda estão percebendo a Bienal como espaço expositivo, eles não sabem o que a Casa M é." Ai eu fiz uma apresentação toda da Casa M, mostrei os encontros as conversas, contei os casos, as histórias, a senhorinha que tinha vindo do interior do Estado só pra ver a Casa, as oficinas de pão do Zé [José Guilherme Benetti Marcon]. Sabe? A ocupação que aquele lugar tinha. "Ah, vocês estão preocupados com as milhares de pessoas, esse encontro teve duas mil pessoas na rua". Mostrei a placa, a dona da padaria que tinha colocado o Menu do Dia "mais amor" embaixo, tudo que se queria com a Bienal se conseguiu ali, esse é o ápice, o máximo que a gente poderia, todo o discurso do movimento com a comunidade, de a comunidade se sentir parte disso, de ter um pertencimento estava ali! E era uma tentativa justamente de convencê-los da importância daquilo, porque a gente queria apresentar esse projeto, e se apresentou, mas eles sempre deixaram bem claro que não, que a Bienal não tinha estrutura financeira. E aí teve essa resposta de que a Casa M era um projeto da 8ª, não tinha que ser favorecido ou levado adiante, ou ainda de que o importante da Bienal também era que de certa forma a comunidade se valesse dela e criasse seus próprios equipamentos culturais, enfim todas eram maneiras de não se engajar naquilo e acho que ali teve uma grande perda, ali deu uma grande frustração.

E eu te conto isso porque quando... a primeira reunião que eu tive com a Sofia [Sofía Chong Cuy], que foi antes de ela me convidar [para ser curadora de base da 9ª Bienal], ela me fez duas perguntas: uma era sobre a curadoria pedagógica e a outra era sobre a Casa M. E ela me perguntou sobre a curadoria pedagógica, o que eu achava e se eu achava que isso iria seguir. Eu disse pra ela que eu esperava que não, que eu achava que na 9ª Bienal, sim, teria, talvez na 10ª, mas que se fosse pra gente realmente seguir o futuro que estava ali prescrito, que estava vindo, o natural era que essa curadoria se acabasse porque isso teria que ser realmente absorvido pela equipe curatorial como um todo e não ser delegado a uma pessoa que fica pensando educação enquanto as outras ficam pensando exposição, as coisas não estão separadas, elas são as mesmas e elas precisam ser pensadas por todos, isso é uma responsabilidade de todos. E, no fim, na 9ª, ela tentou fazer isso, não ter títulos, não ter título de curador pedagógico, esses títulos metafóricos [como curador de base] eram também uma maneira de fazer com que isso fosse paulatinamente saindo dessa pessoa, dessa personificação e fosse incorporado ao grupo curatorial.

E a outra [pergunta] era da Casa M: "Mônica, e você acha que... considerando a Casa M..." – internacionalmente a Casa M tinha explodido com tudo, todo mundo falava da Casa M, em todos lugares, e aqui em Porto Alegre, enfim, a Diretoria da própria Bienal não entendia a potência da Casa M. E aí ela me perguntou "E aí, a Casa M, você acha que a gente tem que pensar algo, que vá nesse mesmo sentido da Casa M?", Olhei pra ela e falei assim "Esquece Sofia, nada vai ser igual. E construir alguma coisa similar em cima das cinzas da Casa M vai te criar um problema danado, não faça isso. Porque a mobilização social, política, afetiva que teve, ninguém devolve e também a tristeza que teve com o encerramento ninguém tira. Criar algo agora para sobrepor isso, para trazer isso de novo vai gerar um mal estar danado, não vale a pena pensar coisas em cima das cinzas, agora é zerar e fazer outra coisa". E, enfim, aquela preocupação estava ali, porque se sabia e porque fora... Isso é uma coisa que o Dominic [Dominic Willsdon] me falou, sentou comigo e com a Gabi num café e perguntou "A diretoria tem noção da importância da Bienal do Mercosul pro mundo, pro mundo da arte?"; A gente olhou pra cara dele e disse "Não. Por quê?"; "Sim, porque a Bienal de Liverpool, SITE Santa Fé na Califórnia, entre outros, todos esses projetos tiveram as suas mudanças a partir da experiência da Bienal do Mercosul"; eu disse "É, mas a Fundação, a Diretoria não sabe disso. Ela não tem noção do que ela faz". Então, aí a gente consegue... é muito mais profundo, entende? É uma situação muito paradoxal, porque ao mesmo tempo que tem essa espécie de desgoverno ou o fato de não ter um gestor cultural especialista dentro da Fundação... porque ela nunca teve essa figura, foi o que fez com que coisas experimentais acontecessem. Por outra parte, não ter esse gestor fez com que muitas coisas fossem pro ralo e com que a Fundação

muitas vezes não tenha se dado conta do seus louros, ou coisas que ela precisava mudar e tal. Isso está na relação com o Núcleo, na relação com o educativo, na relação com a própria gerência do espaço da Bienal, de se entender como uma Bienal, de tentar que os seus profissionais, enfim... pesquisem, viagem, entendam outros contextos, possam intercambiar – o que é muito comum no contexto das instituições culturais e ali não existe. É uma estrutura muito mais rígida, de empresa mesmo. Então acabou que a 6ª foi um divisor de águas porque também se formou essa equipe interna com a Adriana [Adriana Martorano] na imprensa, a Karina [Karina Roman] no marketing e a Fernanda no Núcleo, comigo na educação e a gente criou um núcleo de trabalho, conversava o tempo inteiro e tentava pensar outras estratégias e outras maneiras de fazer. Enfim, aos poucos isso foi se esvaindo, eu apaguei a luz; das 4, eu fui a última. E também teve isso, durante a 9ª, as meninas saíram, são muitas coisas ali.

Então nada vai ser mais potente que a Casa M, exceto a manifestação dos mediadores. Mas são de caráter completamente distintos, é preciso entender isso, é preciso ver que a Casa M é uma proposição da Bienal, de um projeto curatorial ao qual a comunidade tomou conta, fez acontecer, se sentiu dentro daquele lugar, tomou a Bienal com carinho, como sua, como... sabe? A manifestação dos mediadores aconteceu porque a Casa M existiu, se a Casa M não existisse talvez ela não acontecesse, foi porque a Bienal mostrou, de alguma forma, construiu um lugar de afeto, de conversa, de convívio, de respeito. Ou seja, ela construiu um projeto de educação potente, tão potente que as pessoas que estavam ali, se sentiram aptas, no direito, à vontade pra questioná-la, pra inquiri-la, pra dizer então "assim não dá!", "tem coisas que não funcionam", isso pra mim é o que tem de mais potente. Se a gente for pensar em sentido de educação dentro da Bienal, é a coisa mais potente, é quando ela realmente faz sentido, é uma instituição e esse é o grande problema das escolas e das instituições em geral, né? Formar público... Que público? Público que responde aos seus interesse e aos teus desejos e que lê a obra de arte do jeito que você quer? Ou um público que justamente coloca você contra a parede e diz "assim não dá"? O que é educação? É estar de acordo ou é justamente criar um espaço de debate, de divergência? E é só porque... eu... Enfim. Não é só porque, mas é principalmente porque a Casa M existiu que esse cenário também ganhou mais força, porque teve um momento ali de encontro muito potente, de um encontro utópico, de entender que "Uau, isso está sendo feito por nós". Porque era isso, a Casa M era a parte da Bienal onde a instituição não estava, era a casa de todo mundo, a instituição não estava lá dentro e quando alguém da instituição entrava, ninguém nem via, porque ela tinha uma outra força, ela existia de outra maneira, ela não era um espaço de arte insípido, com trabalhos na parede, com faixas de não toque, com seguranças, com bla bla bla - ela era uma grande comunidade. Ela mostrou pra Bienal – ela tentou mostrar, a Bienal não viu, (a Bienal eu digo esse disco rígido que é a estrutura de direção dela) – como era possível fazer as coisas e como aquilo tinha muito mais haver com seus recursos humanos, ou seja, com as pessoas do que com, provavelmente, as obras, os discursos e tudo o mais. Ali surgiu muita coisa, né? Ali surgiu muita coisa.

E eu não consigo desvincular nenhuma. Pra mim, a 6ª, a 7ª, a 8ª e a 9ª estão totalmente entrelaçadas, elas não estão nem um pouco desvinculadas, eu vejo cada link delas, cada desencontro, elas são muito... As ações e reações estão todas ali dadas, e é um pouco... Às vezes a gente tem essa... (num geral, né?) a gente entende o sucesso das coisas de uma forma bem positivista. Não entende que às vezes elas se romperem, o seu fracasso dentro da lógica estabelecida, é muito mais o seu sucesso do que qualquer outra pretensa possibilidade de êxito e tal, são diferentes êxitos, me parece.

A 7ª me parece... bom, eu sou uma das poucas pessoas que defendem a 7ª. E aí tem uma questão que é uma outra coisa, que é o feminismo. Me pergunto todo o tempo por que as Bienais problemáticas são a 7ª e a 9ª, e porque as bem sucedidas são a 6ª e a 8ª. E pergunto isso tanto em relação à opinião pública como em relação à crítica, como em relação à própria exposição. E aos processos de autossabotagem e coisas. Ainda hei de escrever sobre isso, preciso deixar um pouco passar. Têm muitas nuances ali Helena, que são muito violentas, muito violentas: por que o dinheiro foi tão mais difícil na 7ª e na 9ª do que na 8ª e na 6ª? Foi só a crise financeira? Por que os problemas foram maiores na 7ª e na 9ª do que na 8ª e na 6ª? O catálogo da 7ª, pra

mim, não tem nenhum igual, acho ele o mais lindo já produzido, o mais potente, mas se for perguntar dentro da instituição é o mais feio, o mais problemático, porque ele não é um catálogo em papel couchê como todas as instituições de arte fazem, e isso era o mínimo, entende? Ele é um livro, ele tem um posicionamento, ele tem páginas amarelas, ele tem uma coisa de copyleft, ele tem uma postura ali dentro, ele não é simplesmente copiar imagens de quadros com texto curatorial na frente, por isso talvez sejam tão problemáticos e por isso talvez a gente leve tanto ou mais tempo para lê-los, para compreendê-los, porque no fundo sim, a gente vive essa lógica mais afirmativa. Quando as coisas são desconstruídas o nosso chão se rompe e a gente tende a achar aquilo ruim. Então são muitos... muitos entrelaçamentos.

E o Núcleo está no meio disso tudo, o Núcleo é uma espécie também de universo paralelo, porque a Bienal... As edições aconteciam, acontecem, e o Núcleo segue seu curso e ao mesmo tempo alimenta artistas, às vezes participa de trabalhos, ajuda na pesquisa de algumas obras, de alguns projetos. Mas ele tem o seu curso, sua dinâmica e isso também é algo a pensar: porque ele não é tão ou mais envolvido? Na 8ª ele foi envolvido porque parte do seu acervo bibliográfico foi para a Casa M, isso já tinha acontecido antes. Na 7ª, senão me engano, ele foi para aquela salinha lá do Santander onde tinha o espaço educativo e na 6ª ele foi também pro espaço educativo no Cais do Porto. Ou seja, ele sempre migrava de um lugar para o outro, isso era bom? Era bom, dava visibilidade pra ele – mas e depois? Ele continuava escondido, ninguém via, ninguém sabia, ninguém chegava, a instituição não fazia coisa nenhuma pra ele acontecer. Então, gente... [suspiro], dá uma tristeza enorme às vezes, pensando nisso... Porque é tão potente, tão potente, com gente tão a fim de fazer.

E quando eu falo que a Bienal é uma escola, é por conta disso: a Bienal começou com uma produção toda de fora, tudo era de fora, não havia ninguém de POA, ela foi conseguindo construir edição após edição a formação e profissionalização em grande medida de mediadores, montadores, curadores, críticos, artistas, gente que atuou como mediador na 1ª foi artista na 8ª. Ela conseguiu construir isso em função desse cenário muito específico de Porto Alegre e de pessoas muito engajadas, querendo fazer isso acontecer, por isso talvez a frustração seja grande, não é? Porque estava ali uma puta de uma potência e as coisas foram se esvaindo, se esvaindo em uma perspectiva bairrista, pobre, tacanha, não é isso. É uma coisa de olhar pro mundo e falar daqui, é olhar o mundo e falar de lá pra cá também, e de ter os encontros, sabe? No sentido de um crescimento e pô, a ponto dela conseguir construir essa coisa do curador pedagógico e da educação. Todos os curadores que chegavam, mesmo que a instituição não impusesse, como construção, ter um curador pedagógico, propuseram. A convocatória... eu não tenho ela agora eu acho... A convocatória pra 7ª Bienal foi uma convocatória aberta para o projeto curatorial, não dizia que precisava de um curador pedagógico, era uma convocatória super aberta, só dizia que um dos valores, dos princípios fundamentais da Fundação, era a educação. A Victoria [Victoria Noorthoorn] e o Camilo [Camilo Yáñez] tanto podiam ter um curador pedagógico como não; o Roca tanto podia ter um curador pedagógico como não; a Sofía tanto podia ter como não. Na verdade as respostas que eles deram tendo um curador pedagógico foi porque eles estenderam que sim, aquilo fazia uma puta de uma diferença lá dentro ou que aquilo tinha se construído dentro da instituição, mas não era uma imposição da instituição. Então, é como e o que a instituição produz... É aquela coisa do que eu falo: não é que você escuta, ou às vezes o que eu falo é o que você escuta, mas não é o que eu escuto. Que é mais o caso da Bienal, a Bienal falou muitas coisas pro mundo, muita gente escutou e devolveu, mas eu não sei se ela escutou de volta.

O Núcleo tem muito disso. Muita gente passou muito tempo dizendo: "Olha, o trabalho da Fernanda é excelente, esse Núcleo é impressionante, o que tem de material aqui... isso precisa ser aberto, as pessoas precisam saber que ele existe, isso é material de pesquisa". Isso é a Bienal expandida: é ele aberto, é ele um arquivo na cidade para as pessoas, é ele constituindo esses outros programas nos anos em que Bienal não existe. A ponto de... na 9ª a gente chegou num formato que era pensar (que na 8ª também já estava chegando), em que a mostra era uma parte de um todo muito maior. A Casa M muito deu conta disso. A Casa M começou em maio, terminou em dezembro, a mostra aconteceu de setembro a novembro e na 9ª a lógica era a

mesma. Porque não se chamou curso de mediadores, chamou Redes de Formação e tudo entrou ali dentro? Porque era o projeto de educação que tinha que, de certa forma, dar conta desse corpo ao redor e não de uma formação instrumentalizadora, mas de uma formação aberta em que todas as pessoas pudessem participar. Que fosse, ao mesmo tempo, programa público, curso de formação de mediadores, curso para professores, palestras, tudo junto. Isso era uma estratégia – e incomodou horrores, mas era uma estratégia justamente pensando, bom a gente chegou em um ponto que é possível fazer isso, em que vamos tentar fazer isso, porque não é mais instrumentalizar, está tudo instrumentalizado, porque é que a gente vai continuar fazendo formação de professores igual a dois anos atrás, quatro anos atrás, seis anos atrás? Porque os mediadores podem dar aula de mediação, porque a gente não cria outras estratégias, outros tipos de formação, outras conversas, que subsidiem a nós mesmos e a essas pessoas que participam com outras coisas, que possam fazer com que nosso conhecimento de mundo seja outro e que a gente tome partido disso.

E começou... a 9ª... Por isso, eu digo: não estava desvinculada da 8ª, estava total na 8ª, a experiência do que aconteceu na 8ª reverberou na 9ª de outra maneira, talvez o que tenha acontecido na 9ª é que a Casa M explodiu, ela foi pra uma mina de carvão, pra praia, pra cidade, pra um laboratório, na beira do rio, pro jardim botânico, ela explodiu pra cidade, tentou criar esses outros eixos de conversa com a cidade e com outras comunidades. Se você for no relatório, porque também há a coisa de custos, né? Depois da 7ª as questões de orçamento nunca mais me preocuparam, falei "ah! Isso não é o fundamental", a gente precisa ter pro fundamental, o resto a gente faz parcerias. Se for ver a lista de parceiros da 9ª, ela é gigantesca, porque justamente isso: a gente não faz sem as pessoas, a gente só faz junto e isso se aprendeu muito com a Casa M, muito com o projeto da Marina [Marina De Caro] na 7ª Bienal – que um dia olhou pra mim e falou, quando a gente falou sobre o espaço educativo, quando ela olhou o projeto da 6ª, ela disse assim "por que tem um espaço educativo dentro da exposição? Um espaço de ateliê? A cidade não tem ateliês? Porto Alegre não tem estúdios de artistas, ateliês, instituições?", olhei pra ela e disse "claro que tem"; então, ela: "porque condicionar a experiência de ateliê das pessoas que visitam a Bienal a um evento que dura dois meses quando, na verdade, se pode capitalizar isso mesmo, pegar o dinheiro destinado a isso e jogar pra cidade, pros ateliês que já existem, pros estúdios que já existem, pras instituições e artistas que queiram propor coisas?". Simples, né? E aí vai uma série de coisas: por que no Brasil tem que fazer tudo tão grande? Por que não se pode ser de um pra um? Muitos aprendizados ao longo disso, ao longo da Bienal, que reverberam muito na maneira como ela foi se constituindo, enfim, em resposta à própria instituição.

O Núcleo está aí no meio, o Núcleo é uma dó, é o que a instituição não conseguiu resolver. Infelizmente, é o que ela nunca conseguiu perceber, embora o tenha criado, ela nunca conseguiu percebê-lo na potência que ele tem, está tudo lá e não está só lá, está na memória das pessoas, o Núcleo não é só aquela sala, é a memória da cidade inteira. Como é que não se percebe isso? Dói, dói pra cacete.

Talvez a Fernanda tenha te contado, teve momentos em que "ah, não tem onde deixar, então vai ficar tudo no depósito" e ela tinha quase síncope! Óbvio, né? Como vai tudo pro depósito, vai se perder tudo... "Então vamos doar pra não sei o quê"; "Como assim doar pra não sei o quê?"; "Então vamos isso...". Ou seja, falta um esclarecimento, talvez falte o que acabou acontecendo com o educativo, uma visibilidade em cima do Núcleo. O educativo, se não tivesse a visibilidade que teve na 6ª talvez a instituição até hoje não o teria percebido, foi a resposta externa à instituição que fez com que a instituição olhasse pra ele. Foi a visibilidade da Bienal pedagógica publicada fora do Brasil e no Brasil que endossou o educativo a continuar – e claro, uma simpatia e empenho do Justo [Justo Werlang], que era o Presidente na época, de que isso seguisse. E então, os debates internos para que ele continuasse, que fosse permanente. Mas o Núcleo nunca teve esse espaço, a instituição tem uma ideia, não sei se ainda tem, mas tinha uma ideia muito dura com relação ao Núcleo. É o arquivo, fica tudo lá, quase um arquivo morto. Não entende que ele pode ser performado o tempo inteiro, que ele tem vida própria, que dali podem surgir muitos programas, que ele é um espaço potencialmente educativo, talvez o mais... Que é a

memória da instituição, um espaço de debate, tudo. Isso faltou, faltou muito. Enfim, na percepção institucional, infelizmente.

E: Uma parte do acervo é constituído por livros e documentos produzidos por outras instituições e outra é produzida pela própria instituição sobre si mesma. Acreditas que a disponibilidade de tais documentos provoca impacto no meio artístico?

M: Total, total. Nas duas instâncias, total. Primeiro porque o acervo bibliográfico é muito rico e não são só [em] publicações, livros, produzidos, publicados por outras instituições, mas pelos próprios artistas que passaram na Bienal. Tem muita publicação de artista que Porto Alegre só tem ali, às vezes no Brasil só tem ali. Teve épocas que não tinha em outro lugar, os artistas tinham acabado de produzir, trouxeram e deixaram no Núcleo. Ou seja, o Núcleo, a Bienal, conseguiu construir uma política de doação e de relação com curadores, artistas e pessoas de fora, mas não conseguiu construir isso pra si. E, no caso dos documentos, a mesma coisa. Gente, uma instituição é um organismo muito complexo, ela não se restringe a si mesma, as pessoas precisam falar dela, precisam estudá-la, precisam saber o que acontece ali, esmiuçar isso, jogar isso pro mundo, debater, romper. Só assim as instituições se transformam e geram outros lugares para si. E é só com esses documentos abertos, é só sabendo o que acontece...

Fora que tem uma questão de autoestima, né? Uma cidade que vê que tem uma Bienal com essa potência e que tem seus documentos disponíveis, passa a acreditar nesse lugar e passa a investir nisso também e a tentar. Eu vou te dar um exemplo que, pra mim, é muito significativo e que eu acho que ele pode se repetir em várias instâncias. Quando a gente, na 5ª Bienal, abriu a formação de mediadores para estudantes de todas as áreas do conhecimento e que algumas pessoas torciam o nariz ou achavam aquilo estranho, meu argumento era assim: “Bom, não estou entendendo, vocês querem público pra arte contemporânea, arte contemporânea não fala só de arte, não é autorreferencial, não fala do seu próprio umbigo. Fala de biologia, fala de engenharia, fala de recursos naturais, fala de política, fala de uma série de coisas... Mas a gente quer uma leitura formal disso? – ou seja, dos estudantes de arte? Não estou entendendo. Então o que a gente vai fazer é abrir essa formação porque a gente precisa que essa diversidade de miradas, de compreensões, de entendimentos, estejam presentes no discurso também”. E aí ali, a partir disso, houve uma migração de conhecimento e fez com que muitos estudantes que eram de outras áreas fossem fazer suas pós-graduações nas artes. Isso gerou um aquecimento e uma renovação, aquecimento pra usar um termo bem empresarial e renovação da própria produção artística e do pensamento em arte. Se você for ver quem está terminando o doutorado agora no IA [Instituto de Artes], uma galera que entrou há quatro anos, ninguém é das artes. Esse pessoal todo passou pela Bienal em algum momento, muitos mediadores foram fazer seu mestrado, mediadores vindos da história, da geografia, da biologia, foram fazer o seu mestrado nas artes ou foram fazer uma segunda graduação em artes. Então: desculpa! Tem algo mais transformador que isso? Quer dizer... pra mim não tem. No contexto da Bienal é a coisa mais potente que existe, tem a ver com a mediação, com os mediadores. A Casa M ela tem a ver com isso, ela não seria o que foi se não tivesse isso e os mediadores ali não como prestadores de serviço, como gente da comunidade, como pessoas que estavam ali como donos daquele lugar.

E o Núcleo, com a coisa dos documentos, é um paralelo, né? No momento em que você abre o Núcleo, seus documentos, pra conhecimento... a comunidade se vê ali. No momento em que ela se vê ali isso gera outras investidas, outras iniciativas, outros processos que a Bienal acaba não proporcionando a si mesma porque ela sentou em cima do Núcleo e não entende que ele é muito importante, ainda mais com toda a discussão que se está vivendo nos últimos dois anos sobre arquivos, no contexto internacional. Quer dizer, é estupidez, sabe? Está na ordem do dia e está ali, está caindo de maduro, a própria Bienal de São Paulo depois de sei lá quantas décadas ativou o seu arquivo. Quer dizer: gente, não é possível! Está todo mundo aqui falando, ele não é só da Bienal e isso faz com que muitas pessoas possam trazer também suas memórias do que foi isso, porque os primeiros anos não tem memória, não tem uma memória presente ali, uma memória material, tem pouco material. Aos poucos as pessoas foram doando seus materiais pra Bienal, eu doei muitas coisas minhas e está tudo trancado lá. É lastimável! Total que ter isso disponível altera a percepção das pessoas sobre arte, sobre a própria cidade, sobre o que se

entende como cultura na cidade, sobre a formação em Artes Visuais e sobre a própria Bienal. Tem muita coisa ali.

E: E tu acha, Mônica, que essa sentada da instituição em cima do Núcleo comprometeu de alguma forma a inserção do Núcleo nesses meios artísticos ou acadêmicos. Como é que tu acha que ficou essa inserção, como tu enxerga isso?

M: As pessoas vão lá, mas as visitas são super pequenas perto do potencial que ele tem. Se ele fosse um lugar aberto que tu não tivesse que entrar em um prédio, se identificar, subir doze andares de elevador, bater em uma porta, falar com a recepção, chamar a historiadora responsável pelo Núcleo, agendar um horário pra voltar outro dia... Desculpa, né? Assim, eu não entendo porque, se tem uma fome de conhecimento e um discurso que considera isso uma das coisas mais importantes, porque o acesso a isso tem que ser tão difícil? Se é difícil, se é caro, se não sei o que, porque não faz uma parceria com outra instituição e aloca isso em algum outro lugar e tenta criar estratégias junto a outras instituições? Ou por que não se busca fundos internacionais para viabilizar isso? Por que tantos impedimentos? Se está ali, importante, viável... Quer dizer, enfim, até já perdi a pergunta, era do sentado em cima, né?

E: É. Como era o impacto, como era a inserção.

M: Eu acho que é completamente outra, né? A primeira coisa é que as pessoas não sabem que o Núcleo existe. Não saber que ele existe acaba fazendo com que o acesso a ele seja de especialista, de pesquisadores. Mas são só pesquisadores e especialistas que "merecem" ou que tem o direito de conhecer que tem ali? Gente tem coisa demais ali, é uma biblioteca gigantesca, um acervo de documentos, é a história da cidade, é a história do Estado, é o primeiro projeto aprovado em lei de incentivo no Estado do Rio Grande do Sul. Ah, para! Me poupe! É muito não se dar conta, não ter conhecimento, sobre o que faz. Está tudo ali. Fora que ela pode gerar tudo, ela esquentar, estimula, incentiva que pesquisas aconteçam e ela não se dá conta, além de não se dar conta, não abre as portas, dificulta o acesso. Agora mais do que nunca. Isso foi discutido durante muitos anos, há uma gestão equivocada, uma falta de gestão. Coisas boas surgiram dessa falta de gestão, maior experimentalismo e um monte de coisas, mas também uma falta de noção em tantas outras.

E: A ação de produzir determinados arquivos e disponibilizá-los em um espaço de memória ou distribuí-los via seus catálogos e publicações demonstra um interesse institucional por divulgar a instituição sob determinados pontos de vista (curatorial ou pedagógico). Podes discorrer sobre a produção desses documentos dentro da instituição? Solicito ainda que comentes sobre o desenvolvimento de alguns dos documentos que participaste da elaboração.

M: Ok, as publicações do educativo, os materiais de mediadores e o material educativo? Eram três geralmente, por edição.

E: Isso. Queria que tu falasse desses que são mais oficiais. O Relatório Pedagógico [também]. É uma coisa que tenho muita curiosidade de saber, aqueles cadernos de mediadores que ficavam lá na sala [no QG dos mediadores], e estão no Núcleo. Que a gente [mediadores] escrevia e tal, enfim, queria que tu falasse sobre eles.

M: 6ª Bienal, né? Qual foi a primeira publicação na qual eu participei? A primeira publicação foi o material educativo da 6ª Bienal, que o Luis [Luis Camnitzer] fez. O Luis produziu o conteúdo, eu nem me lembro de participar ativamente daquele material, eu só coordenei a produção editorial mesmo. O conteúdo foi produzido pelo Camnitzer, que era um material educativo e tal e de definir que teria um pra escola e um pra professores, aquilo foi uma estupidez gigantesca. Uma visão super colonialista - hoje eu consigo perceber. O da escola grande, o do professor pequeno. Tá, o do professor deveria ser portátil, mas por que a escola precisava ter um grande? Uma série de coisas que depois a gente foi discutindo e se dando conta, caindo na real e que tem a ver não só com conteúdo, mas com a forma, forma é conteúdo e conteúdo é forma, os construtivistas já diziam isso. Enfim, e também no sentido de correr certos riscos, pra tentar mudar certas perspectivas. Não que o caso da 7ª Bienal das fichas práticas, eu produzi da 6ª a 9ª. Na 6ª foram dois, que é o material educativo e a publicação "A

educação para arte, a arte para educação" – que foi só ser lançada em 2009 porque não teve dinheiro na 6ª pra fazer e então nós pedimos financiamento internacional, e depois de um ano ligando pra Espanha de madrugada, com o projeto já aprovado, eles liberaram o dinheiro. Enfim, foi aprovada, eles mandaram e aí a gente conseguiu lançar só em 2009. Na 7ª foram dois materiais, as fichas e o "Micropolis Experimentais". Na 8ª foi o livro "Pedagogia no campo expandido", o caderno de mediação –que pela primeira vez foi pensando com a tradução de textos e de uma maneira muito mais, não vinculadas só às aulas do curso, mas como uma publicação à parte. E também o material educativo que eram aqueles cadernos por área, aquelas apostilas, à qual fiz várias críticas, enfim, mas eu não venci a ideia do Pablo [Pablo Helguera] de fazer daquele jeito. Entendo algumas coisas positivas, mas acho que no momento em que ele se divide em áreas, ele cria uma série de outros problemas, enfim. E na 9ª foram três: a nuvem, que justamente era torcer o caderno de mediação, a partir da ideia de que quando estamos fazendo mediação não estamos falando de mediação, estamos falando sobre outras coisas. Ele era um *reader*. Um *reader* é compreendido, principalmente no contexto da arte, como uma publicação que anuncia e/ou compartilha as referências daquele projeto, as referências bibliográficas que embalaram, que produziram aquele projeto. Então, a Nuvem não estava só fazendo relações com o projeto da 9ª, ela estava compartilhando com as pessoas as nossas leituras e como a 9ª estava sendo pensada, por isso ela é tão diversa, ela não fala só sobre arte ou só sobre antropologia ou só sobre fenômenos naturais, ela está falando sobre questões indígenas, está falando sobre arte, está falando sobre poesia, está falando sobre ciência, porque tudo isso estava na gênese do projeto. Então, era um pouco mudar também, entendendo que depois de nove edições e considerando que o grupo de mediadores era um grupo que sim se renovava em certa medida, mas que consistia e considerava muitos ex-mediadores, pessoas que vinham passando por formações... A gente decidiu correr esse risco e abrir a Nuvem não pra falar de mediação, mas para que ela fosse justamente um material que você pudesse levar no seu bolso pra onde fosse, fosse uma leitura de mundo possível. Tem uma mudança na maneira de construir. É a mesma coisa pensar o material educativo da 9ª – por que ele não se chamou material educativo e se chamou Manual para curiosos? Porque, ao chamá-lo de material educativo, a gente sem perceber acaba criando um monstro, uma vez que ele parece endereçar-se apenas a educadores e público escola. Só mediadores, professores e pessoas da educação pegam ele. Quando ele se chama Manual para Curiosos você cria uma espécie de convite incômodo. Então ele serve, em qualquer instância, para uma avó brincar com o neto, para uma mãe brincar com a filha, para mediador fazer alguma coisa, para você se divertir sozinho e para você ler, por isso ele tinha tantas dobras dentro de si: um livro, uma série de instruções de como construir instrumentos/tecnologias e algumas sugestões de exercícios e possibilidades. E não foi feito deliberadamente, foi tentando corresponder às demandas dos seus diferentes públicos, das crianças aos professores, com necessidades de exercícios e provocações e proposições. Há também a importância de se construir um texto que não ficasse só versando sobre artes e sobre os formalismos da arte, mas que tentasse construir uma história e que fosse uma espécie de livro conto: "Então, em tal data, quando você estava na sua casa e na TV aparecia um cara chegando em tal lugar...". Seja de construir um universo pra aquilo – e aí o livro e por isso não teve material depois, diferente da 6ª, da 7ª e da 8ª em que se fez uma publicação do educativo posterior. A Nuvem foi essa publicação, foi o antes e o depois.

Cada uma delas correspondeu a demandas muito específicas e no geral tentando entender o material educativo, principalmente na 6ª e na 8ª, focado no professor, o professor da sala de aula e as publicações que foram produzidas depois o "Pedagogia no campo expandido" e o "Educação para arte" como resultado dos simpósios. No geral foram resultados dos simpósios, no caso do "Pedagogia [no campo expandido]" tem alguns textos a mais, enfim, e alguns textos que tangenciam outras discussões. No caso de "Educação para arte", *ipsis litteris* o que foi apresentado no Simpósio Internacional da 6ª. E na 7ª... a 7ª e a 9ª... Vou eu de novo falar sobre isso, defendê-las. É meu papel também, não só porque elas foram feitas por mulheres, mas porque eu acho que elas têm potências pouco observadas ou nem sequer percebidas, talvez porque sejam muito mais invisíveis e provocativas. O fato de terem sido feitas as fichas [Fichas Práticas] e de terem gerado o incômodo que geraram me agrada. Porque, na verdade, as fichas

foram construídas para que as pessoas tomassem partido das coisas e construíssem suas próprias narrativas, desmanchassem a publicação no meio e criassem com seus alunos em qualquer contexto, novas curadorias para a 7ª Bienal, mas ninguém se sentiu à vontade em fazer. Aí temos uma resposta. O “Micropolis Experimentais”, não sei se você percebeu, ele é feito na língua... enfim, só tem uma tradução, pro inglês – então, quem falava em espanhol respondeu em espanhol e foi traduzido pro inglês, quem falava em português foi publicado em português e traduzido pro inglês. Por quê? Porque isso também era uma tomada de partido, porque o “Micropolis Experimentais” foi feito a partir das residências, as residências eram uma coisa totalmente experimental e surgiu de uma questão que a Marina [Marina De Caro] trouxe, “Mônica, se na 6ª vocês fizeram formações de professores em cinquenta cidades e no projeto de continuidade, que foi aprovado em 2008, pra 2009, vocês fizeram novas formações seguindo o mesmo plano, porque na 7ª Bienal a gente precisa fazer igual? Por que não chamar artistas? E que tenham projetos que não necessariamente são educativos, ou lançados no contexto educativo, mas propor para eles traduzirem esses projetos, ou levarem esses projetos para estes outros contextos e ver o que acontecesse com os projetos e com as pessoas?”. Então, era uma dupla jogada, uma dupla experiência, e aí foram convidados 14 artistas, 12 projetos e não sabiam o que ia acontecer, era totalmente novo pra gente. E muito da experiência da 8ª, qual era a da 8ª? Não o Continentes, o outro era...

E: Cadernos de Viagem?

M: Cadernos de Viagem! A rede do Cadernos de Viagem era a rede do educativo da 7ª. E muitas das... Em alguns casos, depois nos ligaram e falaram assim “Mônica, por que veio esse artista agora pra cá? Na 7ª foi tão legal e agora foi tão artificial”. Teve de tudo, óbvio! E na 7ª, o Micropolis, o que ele foi? Ele foi uma publicação que tentava contar o que tinha sido essa experiência toda, não só a partir da voz do artista mas com comentários das produtoras, dos educadores, das pessoas que participaram. E, no fim, ele tem uma seção que são as falas das mesas de encontro, que são super diversas, ou seja, ele parece uma bagunça, mas ele não é. Ele só é uma outra maneira de tentar construir uma publicação com múltiplas vozes e não só com uma e não só com um conselho editorial ou um coordenador editorial que põe o texto do não sei o que, o texto do não sei o que, o texto do não sei o que, imagem, imagem, imagem, imagem, legenda, legenda, legenda, legenda. Não, ele tentou ser outra coisa, e o catálogo... se você pegar todas as publicações da 7ª, você vai ver que todas são assim, elas são um grande organismo. Porque é pensar justamente a variedade de discursos e narrativas e pensar que as coisas não são unilaterais, uma única voz que fala ali.

Na 8ª teve o caderno de mediação e que foi super importante fazer, porque a gente nunca tinha feito. E traduzir textos super importantes. E aí tem a pegada do Pablo [Pablo Helguera], foi organizado com ele, com algumas iniciativas nossas, de alguns textos. Mas, no geral, textos indicados por ele e textos muito institucionais – no sentido de pensar a mediação dentro do contexto museológico, da instituição e da arte. E alguns outros textos mais soltos que ele dá um pouco... do teatro do oprimido e tal. Mas, no caso da mediação, essa discussão muito específica e muito considerando um sistema super dado, que é o sistema norte-americano, o sistema de arte. O material educativo que eram aquelas... eu chamo de apostilas, porque pra mim elas são apostilas, e eu trabalhei nelas diretamente. Alguns exercícios e textos foram feitos pelo Pablo e outros por mim, eu fiquei com os artistas brasileiros e ele propôs os outros e eu questionei no início porque fazer daquele jeito, mas ele insistiu porque ele achava que geopolíticas, geopoéticas, então, que seria importante que os professores de arte, de outras áreas pudessem se sentir identificados com aquilo. Então pegar o de geografia para si e entender que a partir da arte eles podem trabalhar sua disciplina, seu campo de conhecimento. Mas, por outra parte, gerava todo um enrijecimento da coisa que não me pareceu interessante... Eu prefiro as fichas práticas bagunçadas e que te levam a uma construção de conhecimento muito mais anárquica do que aquela estrutura que ampliava de um certo ponto de vista, mas enrijecia muito se vista de outro ângulo. Então eu não era muito... eu tinha um pouco de resistência, não de resistência, de crítica mesmo, não de resistência porque fiz e enfim, trabalhei no desenvolvimento dos exercícios e era uma ideia dele e tinha que ser respeitada. Tentei alguns desvios. Alguns foram possíveis, outros

não. E o “Pedagogia no campo expandido”, ele seguia muito a mesma lógica do livro organizado pelo Camnitzer na 6ª, embora ele não se vinculasse ao Simpósio. Ele tinha uma série de textos comissionados, o Rafa [Rafael Silveira/Rafa Éis], pessoas vinculadas à Bienal que foram convidadas a escrever e participar do livro. Mas ele tinha também essa coisa de livro. Um livro posterior, um livro depois do que aconteceu, um livro de análise, de avaliação do que aconteceu – e nisso ele seguia um pouco a lógica da 7ª e da 6ª. E na 9ª foi o que eu falei, a ideia era, já que o catálogo ia ser diferente, o catálogo é cheio de textos comissionados, ele não é só imagens, ele tem conversas e material de arquivo, então era pra ter mais antologias. Então a gente optou por fazer a “Nuvem” e a grande antologia da 9ª Bienal é do Redes de Formação, Redes de Formação é a 9ª Bienal.

Depois dela tem o catálogo e o catálogo é grande... mas é esse material que não fala só sobre obras e artistas, que tem textos, conversas, entrevistas e 5 publicações inéditas de artistas encartadas. E o material educativo que tinha essa perspectiva de não chamar material educativo... Foram feitos alguns câmbios na 9ª que eram muito sutis, quase silenciosas. Algumas pessoas perceberam, outras não. Uma era se chamar “Nuvem” e não livro educativo, era um livro da 9ª Bienal. A outra era chamar “Manual para Curiosos” e não Material Educativo. Então, se chamar “Redes de Formação” – e não projeto educativo ou curso de formação de mediadores. Isso tudo está lá, as publicações não são somente publicações, elas dizem muito dos projetos, não apenas do conteúdo, mas da forma que ela se apresenta.

No caso da 7ª e da 9ª ficou bem explícito e aí eu acho que pra uma leitura pública externa, parece bagunçado, mas na verdade, se você pega o todo, ela faz sentido, ela não está versando sobre algo, ela é parte desse algo. O que acontece muitas vezes em um projeto é que os catálogos versam sobre algo que aconteceu antes – eles não são uma parte daquilo. Então você leva o catálogo pra casa pra você levar um pedaço da exposição, não um pedaço do projeto. E, no caso da 7ª e da 9ª, tem essa diferença: quando você leva as fichas práticas, você não está levando um pedaço da exposição, você está levando um pedaço do processo de pensamento dessa exposição, pra você poder desconstruir e tentar entender como as coisas são montadas e remontadas. Quando você está levando a Nuvem, na verdade você está levando uma partilha da biblioteca e do que a gente estava pensando ao construir aquele projeto. Talvez você pense completamente diferente. Ele não está versando sobre o projeto, [mas] justamente sobre as hipóteses que podem nos levar a ele. Então [é] uma coisa de trabalhar mais nas incertezas, arriscar mais e tratar talvez cada um desses elementos não como publicações sobre algo, mas como ferramentas do próprio projeto.

E é uma discussão... No geral, quem trabalha com publicação de artista e quem tenta pensar mais as publicações como espaços também de exposição e de pensamento, acabam chegando. Foi um pouco do que se tentou fazer na 7ª e também na 9ª, eu acho que se precisaria fazer mais algumas vezes para que as pessoas e a compreensão pública e um pouco das amarras fossem postas fora. A maior crítica que eu ouvi até hoje foram das Fichas Práticas: as pessoas não tinham coragem de rasgar, elas queriam duas. Falei “Cara, se vocês não rasgarem os pensamentos de vocês e a maneira com que vocês pensam, vocês nunca vão conseguir acessar isso da maneira como isso está sendo pensado, vocês vão acessar isso daqui pra ali, sempre observando e interpretando de fora pra dentro e nunca vivendo isso”. Parece... às vezes parece anárquico... É anárquico – no sentido de desviar do que está posto. E se uma Bienal não propõe isso, um projeto de arte não propõe isso, uma instituição principalmente de arte não propõe isso, eu não vejo sentido! A arte é a transformação e a resistência, enfim, na sua constituição, ela existe como uma transformação, ela está o tempo inteiro se repensando e se transformando e resistindo e desviando de caminhos e refutando teorias e construindo outras teorias. Porque é que a percepção sobre isso tem que ser tradicional, reta, direta, sem desvios, sem outras possibilidades de narrativas e discursos?

Por isso que eu vejo o Núcleo como “o” lugar, um puta lugar, de outras exposições de outras conversas, imagina, tem uma escola de artes em Porto Alegre, o Núcleo podia ser um lugar de residência, sabe? Ah, poxa, uma super parceria com muitas instituições, não como lugar só de pesquisa, mas de produção. É uma lastima. Produz todo esse arsenal de material, distribui, tem

uma parte que é pra... isso foi se criando, ainda bem, no contexto da Bienal, do Núcleo, que é: não se distribui tudo, porque a Bienal não morre quando acaba a 8ª edição ou a 9ª edição. Ou seja, tem um material que precisa ficar ali, que outros pesquisadores vão pedir, e precisa ter, você tem que ter algo em estoque, em depósito, em casa, pra que essas pessoas também possam ver, aquelas que não viram a Bienal, que não vieram, mas que tem interesse, possam ter acesso. Por isso também a coisa das versões digitais. Aí também é outro problema: o site. O site é outro lugar que é um monstro complicado: por que os sites das edições foram postos abaixo, você pode me responder? Porque a instituição não entende esses sites como plataformas editoriais, mas como plataformas de divulgação. Então, se acabou a Bienal, não tem porque ele estar do ar. Só que tem n conteúdos que foram feitos especificamente para os sites – os Encontros na Ilha [projeto da 9ª Bienal], por exemplo, foi feito como um programa público que gerava uma publicação que estaria disponível no site, como o site saiu do ar, ele não existe mais, é uma publicação que ninguém pode acessar, e isso é memória da Bienal. Acabou a 9ª Bienal, eles botaram o site daquela edição abaixo, o da 8ª abaixo, o da 7ª abaixo, os projetos pararam de existir como memória da/para a própria instituição, ele só existe na memória das pessoas. O Blog, os diários do Roca e dos outros curadores foi abaixo, o site da 7ª que foi desenhado por dois artistas [Erick Beltrán e Bernardo Ortiz] foi abaixo. Isso é arquivo, isso é memória da Bienal que a própria instituição negligencia. Então, tem um problema que é de entendimento, de compreensão da instituição, infelizmente. E de desencontro, sobretudo. De prática e discurso. Tem a ver com a gestão, com “grito e escuta” da 7ª Bienal [risos].

E: [Risos]. Mônica, e os relatórios do Pedagógico e os cadernos?

M: Bom, vamos lá: os relatórios do pedagógico eles quando... Vou tentar voltar no tempo, pensar lá na 5ª, 6ª. Quando eu comecei a gente tentava seguir muito a lógica... até por não ter know-how, não entender e não avaliar o que estava acontecendo, não ter ainda isso... a Bienal era super sazonal, né? Acaba, você vai embora, e volta somente dois anos depois. Então você não conhece o contexto. Os primeiros relatórios seguiam muito a lógica do que tinha, acho, que fica claro na 4ª: números, números e algumas observações e relatos descritivos. E depois a gente foi também, a partir da 6ª, pensando maneiras de avaliar todas as ações. Teve uma equipe de avaliação na 6ª, depois na 8ª teve a Jessica [Jessica Gogan] e o Luiz Guilherme [Luiz Guilherme Vergara] – já em uma outra perspectiva de avaliação que era um acompanhamento, uma conversa e que foi mudando também a maneira como a gente foi avaliando internamente as ações do projeto e constituindo o relatório.

Então, no geral, ele [o Relatório] tem um caderno central, que é uma espécie de caderno índice. Por que? Porque pessoas que chegam de fora, se você deixa tudo separado, elas não conseguem entender o que é o quê. Então é uma espécie de relatório geral onde faz um resumo de tudo que está ali. Ao mesmo tempo, ele indica/direciona para os anexos e para outros documentos que estão no Núcleo. Isso foi sendo feito assim porque se percebeu que a gente não podia construir um único relatório sem as outras vozes participantes do projeto. Aí, ao mesmo tempo a gente não conseguiria construir um relatório que fossem vários documentos separados, precisava ter o núcleo de apresentação, que desse conta de contar o que era o projeto curatorial, o que eram as ideias educativas para aquela mostra, apresentar as ações (minimamente, ou resumidamente) com alguns resultados e encaminhamentos dos anexos. Se teve publicações, vídeos, programas, e também linkando para outros relatórios: relatório específico de formação de mediadores, professores, ações diversas e esses *linkando* para outros. Então é um grande diagrama. Ele forma uma grande rede, que é a gênese do próprio projeto pedagógico, ele vai abrindo para outros, você sai desse Núcleo e vai entrando nos outros. Alguns dos outros: deixa eu me lembrar de algum específico do Seminário... Os da Ethiene [Ethiene Natchigall], que era sempre um dos maiores, pois era da formação, do trabalho e da experiência dos mediadores – o da 8ª eu não vi até hoje... Pode dizer pra ela, ela sabe disso, ela sabe disso que eu não vi até hoje o Relatório, então eu vou ver a tese dela e provavelmente vai ter o relatório da 8ª lá. Enfim, era um Relatório de outra ordem, né? Era um Relatório que considerava a Casa M e outras maneiras de pensar mediação, logo, mais complexo. Mas se eu não tivesse acompanhado diretamente o que havia acontecido na 8ª, na 9ª, provavelmente, eu teria feito algo mais duro, não sei. O que quero dizer

dizer é que os processos não se isolam de uma edição a outra, eles estão interconectados sempre. Há uma continuidade.

Mas a lógica do Relatório era essa: de ter um corpo, um núcleo, de onde as coisas vão sendo linkadas, justamente pensando que esse núcleo, pra quem chega e não conhece, é um acesso primeiro até entrar e ir descortinando os detalhes. E nesses detalhes, enfim: linka pro da Ethiene, o da Ethiene linka pros cadernos de mediadores, linka pras avaliações, linka pras conversas, linka pros vídeos, linka pra toda a produção. É um pouco como foi sendo feito. A gente começou a ficar tão louca, tudo pra nós era muito importante, então não colocávamos nada fora, nem devolvíamos nada e começamos a mandar tudo pro Núcleo. “Ah, esse caderno tem que estar aí, isso tem que estar aí, essas conversas tem que estar aí”. E aí, no fim da 9ª, a Ju [Juliana Pepl] que acabou mandando tudo pro Núcleo. Eu fico sempre... a minha responsabilidade era sempre a de concentrar nesse grande e depois, a partir dos pequenos... Enfim, não é uma coisa muito exata, né? Porque a partir dos pequenos e para os pequenos, então tem sempre um jogo ali, é mais ou menos assim. Não sei como funcionou na 10ª e... Nas outras eu me lembro da 4ª eram assim com números, números, números, deu, acabou. E aos poucos eu também fui deixando, fui dando atenção para o que eu achava mais importante e menos para os que eu não achava importante. Tipo, dado dos ônibus: “ah foram tantos assim, assim e assim”, os números não me interessavam. Me interessava a abrangência: “ah, vieram de tantas cidades”. Eu pedia... Isso tudo foi mudando, a coisa dos ônibus, foi super importante a gente ter um software e entender de onde vinham, como eram, quais eram as respostas, os cruzamentos. Então, tem um relatório que a Potira [Potira Preiss] fez só sobre isso, que não é nada exato, ortodoxo, não, que é justamente falando dos depoimentos, dos problemas. Da Ethiene sobre as formações. A Gueibe [Gabriela Silva], os relatórios, por exemplo, quatro projetos de artistas foram feitos na 9ª, dentro do escopo do projeto educativo, então as produtoras não eram produtoras da produção geral da Bienal, eram nossas [do Projeto Pedagógico] produtoras. Então, tem um relatório específico sobre isso, porque justamente pensando, não só em quem vai ler e que não faz parte da Bienal nos anos seguintes, mas em quem vai trabalhar na Bienal e não sabe como fazer ou como foi feito. Tem as duas coisas, porque isso aconteceu muito. De não ter nenhuma resposta, nenhum encaminhamento de como aquilo foi produzido, sabe? É importante também, é importante ter isso pra quem chega, vai fazer produção, ou vai fazer alguma coisa.

E: Quando eu comecei o mestrado, eu comecei a ir no Núcleo tentar levantar algumas coisas e aí um dos documentos que eu peguei foi o Relatório Geral da 9ª, tu chegou a fazer esse, né?

M: Sim.

E: Aí, no da 9ª, eu fiz o de supervisão com o Rafa, e tinham proposições dos mediadores que eu queria discutir em um artigo. Aí eu pedi pra Vanessa [Vanessa Fagundes], porque essas coisas não estavam no Geral.

M: Ah, não, porque essas coisas estavam no específico.

E: Isso, aí esse eu não tinha acesso. Aí a Ju [Juliana Pepl] falou que os [Relatórios] dos supervisores eles não iam pro Núcleo porque, enfim, a gente falava nomes, né? Trabalhava mediador e tal. E isso era uma prática?

M: Ah cara, eu acho que sim, eu não me lembro porque na 9ª, na 6ª, na 7ª e na 8ª a Ethiene fez isso. A Ethiene desenvolveu isso, então eu acho que esse material mais pessoal não ia pro Núcleo. Justamente porque tinha coisa de avaliação, “ah esse mediador não é bom”, “ah esse mediador é bom”, “ah essa pessoa não sei o quê” [que] ficava no educativo. Isso também era uma maneira de facilitar o acesso muitas vezes, no sentido de, se você vai no Núcleo... Ah, ok, você foi supervisora, mas dependendo de quem for ela vai criar todo um protocolo pra você chegar lá. Mas, se você vai no educativo, está ali, é o seu material, entende? É quase como um gancho do Núcleo, mas de material de trabalho. Acho que mais por isso: pra preservar as pessoas e, ao mesmo tempo, por outra parte, pra facilitar, no caso, do acesso à informação... “Ah eu preciso”, “Ah, ok, eu te mando”, “ah, não sei o que”, “ah, não, tá aqui”, “ah vem cá, entra aqui, senta aqui, pega um computador e trabalha, fica aí à vontade”. Talvez mais por isso, não por esconder informação, porque acho que não, de jeito nenhum. Por mim tinham coisas que

estavam publicadas em sites, em plataformas online, para que pudesse haver debate. É, mais esses mesmos porque acho que os Relatórios até 8ª... na 9ª era um ensaio, tinha uma coisa de ter uma escrita mais livre, o que foi problemático também. Mas até a 8ª eram perguntas, e estava tudo no mesmo pacote, você responde a tudo no mesmo pacote. “Quem? Que que foi bom? Que que foi ruim? Quem que você indica? Quem que você não indica?”. Agora que estou falando isso, estou me dando conta de que talvez o melhor fosse ter feito em etapas diferentes, ou seja, em coisas que sim ficam acessíveis e outras, quando têm nomes, não ficam.

Eu acho que tinha uma coisa também de não se sentir à vontade de colocar no Núcleo, ao acesso de todos, relatórios de mediadores e supervisores. E aí talvez a gente não tenha tido o cuidado de pedir permissão pra aqueles que tivessem interesse, ou de colocar como estava, ou de editar e colocar uma versão que eles gostariam que tivesse lá. Então acabou ficando tudo... Também porque a gente pensava que o educativo seria para sempre, então que aquele lugar iria estar lá, aberto, disponível para quem quisesse, quando quisesse, era só chegar e ver. E assim não precisava ficar sob os auspícios e olhos da instituição no Núcleo.

E: Os cadernos dos mediadores. Eram uns cadernos de escrever, de colégio. Eles ficavam disponíveis na sala dos mediadores pra gente escrever o que a gente quisesse.

M: Ah, sim! Sim! Sim!

E: Como é a história disso?

M: Eu não sei se foi eu que sugeri ou a Ethiene, eu não lembro como surgiu isso. Mas a ideia era justamente... Ah, Helena, acho que várias coisas: é um processo muito potente e de transformação muito grande e de mudança de ânimo, de ritmo, gigantesco. A gente odeia, a gente ama, a gente se apaixona, a gente precisa falar. Se aquilo era um projeto educativo, não podia simplesmente vir de cima pra baixo. Tinha uma coisa de produção e fosse o que fosse, desabafo, é material, é arquivo, é pra ser visto daqui 10 anos e entender que mediação não é só o serviço, mas que tem pessoas ali que estão pensando isso, e que passam mal e que precisam falar e que produzem outras coisas – que não só discurso sobre obras de arte. Então, era super um ensaio assim, no sentido de... E começou muito com o pedido dos próprios mediadores de terem cadernos. Ah, na lista de materiais, cadernos individuais, aí cada um quer ter seu diário. Tá, mas e por que não ter um diário que fica na sala e se pode conversar entre si ou deixar recados e bilhetes e ver o que acontece? Acho que muito mais nesse sentido, de um recuerdo coletivo daquele momento e experiência. Eles são incríveis, são as coisas mais lindas que têm.

Enfim, acho que eu nunca vou deixar de dizer que é a coisa mais potente que tem. São pessoas com pessoas e o desconhecido. É a coisa mais potente. Uma lástima que a instituição nunca tenha sacado isso. E, ao mesmo tempo, que bom que deu pra fazer durante todo esse tempo e que de fato excedeu o perímetro da própria instituição. Esses laços saem dali e migram pra outros lugares, migram para as pesquisas, migram para projetos, para casamentos, para outras conversas. Então, ok, não ficam resignadas aquele lugar, naquele tempo, esse é o mais importante. Mas obviamente que dá uma dor de perda em função do pertencimento, da coisa de querer levar aquilo com essa força coletiva que se instaurou, que é única, que é muito transformadora.

E: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

M: É o mais difícil pra mim, porque a 8ª Bienal começou a ser pré-produzida quando a minha filha nasceu. Então, até março de 2011 eu estava em licença-maternidade e trabalhando à distância, fazendo reuniões por Skype. Eu fui a uma reunião presencial ou duas no máximo, de setembro a março. Ou seja, quando eu voltei as coisas já estavam a mil, funcionando muito, eu trabalhei muito de casa e boa parte da minha energia foi posta na formulação da Casa M.

Porque... E aí eu vou te contar o que lembro agora: eu estava aqui em Floripa e a gente fez um Skype com o Roca. Porque, na verdade, quando vem o projeto curatorial, a Bienal, enfim, nós na Bienal, na instituição, traduzimos esse projeto em um outro projeto que vai para o Ministério. Tornamos inteligível ao Ministério – ou seja, dentro das normativas do Ministério, da linguagem do Ministério. Eu fazia a parte do educativo e a parte curatorial da exposição era feita pelo Volmir [Volmir Luiz Giliolli] gerente financeiro, e uma parte também pela produção. Só que a Casa M foi mal dimensionada no projeto que foi pro Ministério. Ela não tinha dinheiro pra programação, teve um ruído ali de compreensão e acho que compreenderam que a Casa M era um lugar de exposição, ou seja, era só alugar, reformar e deu – quando, na verdade, era lugar de programação, de convivência. Então, ela precisava ter uma verba mensal para tornar-se possível. E assim, antes de terminar 2010 e começar 2011 ela já era um problema, sendo que ela era uma das ações principais porque tinha sido pensada pelo Roca e pelo Pablo. Aí eu me lembro dessa reunião e tal, me contando, o Roca, a Germana, o André, enfim “e tem isso e a gente não vai ter dinheiro”. Eu fiz assim: “não tem problema, a gente vai pegar toda a verba do educativo e vai levar toda a programação (ou quase toda) pra Casa M, e a gente vai participar ativamente de todas as ações do projeto curatorial, oficinas do Dittborn no interior, Cadernos de Viagem com a produção, com partes da produção e com oficinas e no trabalho com os artistas e com as redes. E a Casa M, os cursos de professores vão acontecer ali e vão ser pequenos, vão ser encontros, conversas”.

Mas enfim, a gente começou a remodelar tudo, então teve uma... Essa questão de mapeamento e de território, ela esteve justamente dentro da própria cidade, de olhar pra própria cidade e do próprio entendimento do que poderia ser uma Bienal, não só em termos expositivos, mas em termos políticos. O que é o educativo dessa Bienal e o que é a parte curatorial e em que medida elas se tocam e são a mesma coisa? E a Casa M foi esse encontro. É engraçado, porque o discurso do Roca pra mim, mapeamento, fronteira, território, o acordo do Mercosul (que é um acordo falido, um acordo fracassado), ao mesmo tempo, essa coisa de descortinar ou descobrir Porto Alegre, tudo isso aconteceu, mas não necessariamente como ele previu. Se descobriu Porto Alegre dentro de Porto Alegre mesma. Ela foi descoberta do ponto de vista externo? Foi. Mas, mais do que isso, foi uma descoberta interna. As pessoas de Porto Alegre descobriram a casinha, descobriram aquele lugar e passaram a ocupá-lo, a se sentir à vontade, descobriram a Bienal também. Dos territórios, houve totalmente ali um entrelaçamento, uma invasão de território da curadoria na educação e da educação na curadoria. De um mapeamento que não era só das cidades do interior – porque isso eu não vejo como grande acontecimento da 8ª Bienal, isso já estava na 7ª, é pouco dito, e aí, de novo vou falar, porque que na 7ª e a 9ª (curiosamente Bienais feitas por mulheres), muitas coisas foram subterradas, já estava lá, esse mapeamento estava feito. Se você entrar em contato com Caxias, com Santana do Livramento, onde foram artistas da 8ª Bienal, pra Bagé, vão te dizer: mas já estava aqui há dois anos, a gente já fez essa parceria. Então, eram redes.

O que aconteceu é que o entrelaçamento se deu tão forte. E isso tem a ver muito com o olhar do Roca, com a generosidade dele, com não ver distinções, com entender o programa da Bienal como realmente Geopoético, enfim, entender as instâncias geopolíticas disso, não só para fora no sentido de uma macropolítica, mas também das micropolíticas, das relações internas e isso é natural nele, não é forçado, não é artificial. Ele não está construindo, não está representando nada, ele não está construindo um projeto que não tenha a ver com o que ele acredita. Talvez seja a grande potência da 8ª: “não conversamos sobre algo, eu estou fazendo algo que eu acredito aqui, forte, pulsante, com os Armazéns mais crus, correndo certos riscos”. A exposição do A7 (que é do Cadernos de Viagem), se você voltar duas edições teve a exposição do Três Fronteiras lá, eu entrava no A7, eu estava vendo Três Fronteiras. Eu não me importava, não era um demérito, era simplesmente fazer conexão. Que bom que as coisas se conversam, que bom que está se pensando sobre isso, que bom chamar atenção para o Mercosul – porque a Casa M era a Casa Mercosul, se tirou o ercosul e ficou Casa M porque dava outras conotações, Casa mãe, Casa Mercosul, enfim, muitas outras coisas. Enfim, ele foi... De novo, não tem a ver só com uma concepção, com uma questão conceitual do projeto, tem a ver com o Roca, ele estava ali o tempo inteiro, e é uma das coisas que falta um pouco no contexto da arte, as pessoas

estarem ali com suas convicções e não só querendo fazer o jogo. O Pablo não estava tão presente, foi um ano bastante complicado para ele, mas o Roca estava, outros curadores estavam, então isso deu potência. E quando o Pablo estava, enfim, as coisas, não se perdeu ou se ganhou, as coisas estavam equilibradas, talvez também porque tivesse já esse projeto armado, uma conversa e uma vontade de fazer juntos, o encontro mesmo.

E: Essa parte do discurso institucional do catálogo, do então Presidente Luiz Carlos Mandelli. Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

M: Sim, meu trabalho, meu discurso sempre foram influenciados por essa demanda, mas bem para além do cenário artístico. Me interessavam as pessoas em geral e bem antes de ele dizer isso. Já na 5ª Bienal, na 4ª Bienal, quando fui mediadora... Talvez ele estivesse descobrindo isso na 8ª, por estar ali. Qual era a outra pergunta que estava com essa?

E: Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

M: Enfim, não terem me demitido em 2007, no fim da 6ª Bienal, talvez tenha sido uma iniciativa. Tentar ter um projeto educativo permanente, embora sem ações, mas ter uma pessoa ali, ter uma equipe mínima ali, ter um Núcleo de Documentação e Pesquisa, era de certa forma uma iniciativa, seja por custo benefício, porque, no fim das contas, ia ser mais em conta pra instituição do que começar sempre do zero, seja por estratégia, isso pensando a instituição, não as edições.

A curadoria pedagógica é outra. E eu entrevistei o Gabriel Pérez-Barreiro pra saber, porque eu tinha um palpite sobre isso, pra mim era uma coisa: eu não tinha certeza se era uma demanda da Bienal na pessoa do Justo (que era o presidente da 6ª) ou se era uma iniciativa do Gabriel e ele disse "Monica, foi um encontro" e eu disse "eu achei que era". Foi um encontro, tinha um desejo, tinha um desejo e também tinha esse, então, foi um encontro de vontades, de desejos e se criou essa figura. Às vezes as coisas não são tão exatas, tão estratégicas, simplesmente acontece e isso muda um pouco o curso das coisas. Então, ter um curador pedagógico foi importante não só pelo fato de dar um outro status para a educação e abrir um espaço de relevância pra isso dentro da instituição e pra fora, mas também pra revisar o próprio formato curatorial. No momento em que o curador pedagógico participa da equipe curatorial e não é um elemento acessório que está à parte, que só recebe as demandas e executa (ou traduz), ele também tem poder de gerar demandas dentro da equipe curatorial e fazer com que essa equipe curatorial (que talvez esteja mais focada em exposições), comece a perceber outros espaços desse projeto.

Então, são muitas e infundáveis as ações que foram acontecendo ao longo da Bienal e que geraram essa comunicação, enfim, essa abertura maior com a cena. A Casa M. Pensando em atividades: a Casa M, os Mapas Práticos que foram essas oficinas da 7ª Bienal, as residências artísticas, artistas em disponibilidade, as publicações, as formações de professores, tudo. Era justamente... Bom, o Curso de Formação de Mediadores é talvez o mais potente. Como ele foi deixando de ser um curso para formar prestadores de serviço e foi começando a ser pensado como uma escola para além da Bienal, de pessoas pensantes, de pessoas que pudessem justamente mudar o curso disso, revisar o curso disso. O projeto educativo, mais do que um projeto que responde a um projeto curatorial é um projeto que revisa o projeto curatorial: ele discute, debate esse projeto curatorial, às vezes ele vai apontar fraquezas e vai jogar de outra maneira, enfim, esse é o barato. É por isso que a gente fica tão louco com isso. É obvio que ele está cobrindo... eu acho que ele está cobrindo demandas não só da cena artística. E tem demandas que ele está cobrindo e que a cena artística pouco percebe, porque boa parte da cena artística no Rio Grande do Sul quer a visibilidade da exposição e não percebe que a coisa é muito maior que isso. Aí a potência educativa da Bienal, do quanto ela consegue, do quanto ela conseguiu durante o tempo torcer isso. E algumas pessoas perceberam que era muito maior do que estar com um trabalho na exposição, tem um discurso, tem um apropriar-se, tem o propor

projetos, que é muito mais potente que isso. Eu acho que antes dele [Mandelli] falar isso, isso já estava... ele só estava respondendo a uma demanda.

E: A terceira questão é bem aproximada da última parte da tua fala. As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

M: Sim e bastante talvez. Eu não sei se eu vejo tanta distinção das outras [Bienais], sabe? Eu acho que todos os curadores participaram ativamente do processo curatorial, alguns definindo artistas e outros criando programas. Talvez a grande distinção do Pablo é que ele sugeriu nomes pra exposição também e pensou outros programas que não só as ações tradicionais. Mas a Marina [Marina De Caro] também fez isso. A Marina construiu quase que um projeto paralelo, era um projeto que ninguém tocava, que ninguém metia a mão e que não precisava traduzir nada, era quase como um programa artístico-pedagógico. E o Pablo, ele participou desde o início e com uma importância grande, um respeito grande na equipe curatorial, pensando os programas com os outros curadores, sugerindo programas, principalmente pela experiência que ele tem, e também sugerindo artistas pra exposição e sempre junto discutindo isso. Então ele... ok, talvez seja a primeira formulação ali de uma equipe curatorial (embora tenham as diferenças adjunto, assistente, chefe e educativo) em que havia uma conversa mais... como vou te dizer? Mais reta, mais horizontal entre eles. Embora o Camnitzer tivesse isso com o Gabriel [Gabriel Pérez-Barreiro] também e a Marina tivesse isso com... a Marina era o braço direito da Victoria [Victoria Noorthoorn].

Então, o que tem ali é que isso fica mais presente na mostra e nos programas: a Casa M era uma iniciativa dele como Roca, mas ao mesmo tempo quem estava sempre lá era a Paola [Paola Santoscoy] e a Fernanda [Fernanda Albuquerque], então era um lugar de todo mundo, era um dos pontos de onde saía o projeto do Cauê [Cauê Alves, Cidade Não Vista]. Ou seja, tinha uma conversa talvez mais aberta, mais horizontal entre eles. É que olhando hoje eu não vejo tanta distinção, não acho que a 8ª Bienal foi mais social que outras, sabe? Eu acho que ela tinha isso no discurso e talvez tenha chamado para si essa atenção. Mas, mesmo a Casa M: ela era essa escultura social que não se sabia o que seria, e que só foi o que foi não por investida unicamente curatorial, mas porque as pessoas a ocuparam e sobre isso você não tem controle, é um encontro, você não tem controle sobre como os encontros se dão, pode acontecer como pode não acontecer. Tem algumas estratégias, alguns programas, o Combo, Duetos, algumas coisas que botaram pessoas em contato com pessoas. Então, tem uma coisa de... talvez o grande sinônimo da 8ª seja dela ter sido um grande encontro em muitos aspectos e pensar cada uma das atividades como encontros, e de não pensar coisas massivas e grandes. Tudo era pequeno, as formações de professores eram pra 10, 15 professores, não eram pra 50, 100, 150. Eram feitas na Casa M. A Casa M era o local em que os mediadores sentavam para debater e criar outros programas, as perambulações noturnas eram super caseiras e super arrojadas. Então, tinha uma coisa mais aberta, mais porosa, de mais pertencimento. O social pra mim está muito mais nisso, cada um estava ali, não como profissional só, eu estava com a minha filha, ela aprendeu a engatinhar naquele lugar, eu ia todos os dias lá. As pessoas entravam lá às vezes pra comer, a porta estava aberta, aquele lugar lhes parecia era legal. O Jorge [Jorge Bucksdricker] colocou uma placa na árvore na frente da Casa M que era um trabalho dele, ele não pediu permissão pra fazer isso, então é esse encontro, sabe? E isso excede a instituição e excede o programa curatorial, pode ter sido um start, mas tinha algo por trás que queria muito que isso acontecesse, que são as pessoas. E se as pessoas não quisessem não aconteceria, então tinha algo ali que despertou e que fez com que fosse muito maior, que é o bacana. Quando uma Bienal consegue ser maior que ela mesma, quando um projeto, a resposta pode ser maior que ela mesma. Mas sem dúvida, talvez fosse muito mais a generosidade da equipe curatorial, assim, um estado de espírito e de bienvenidas e de estar ali e de estar disponível, tenha gerado isso do que

propriamente o discurso curatorial. E isso também faz parte do discurso curatorial, as pessoas não se dão conta, né? Os curadores, principalmente os curadores mais *mainstream*, eles acham que tudo é discurso, né? E não, cara, se a sua cara não é boa, se você não é *buena* onda, se sua índole não é legal, se você não é generoso, xongas pra você! Como é que você quer que seu projeto vá ser isso? Ele não vai resistir dois meses. E ali foi isso, deu encontro.

É também entender que não se consegue dar conta de tudo, então tu tem que abrir isso. Eu não dava conta de tudo, eu tinha uma filha que estava com 6 meses, o Pablo tinha uma filha que tinha 1 ano e 6 meses, a vida dele revirada, todo mundo ali estava se ajudando e descobrindo essa Casa. Como assim uma Bienal que não está na exposição? Todo mundo construiu aquilo lá também sem saber, também por algo que era muito mais forte. Mas, por outra parte, ok, tinha uma Bienal que já estava ali na sua 8ª edição, ou seja, cursos de mediadores... De novo, vou falar, é a coisa mais potente que tem, é quando esses encontros, essas fricções, esses curtos-circuitos se dão. E só quem foi mediador sabe disso. É a coisa mais linda, a coisa mais linda! O resto é uma chatice gente, o resto é chatice total. Ali é descobrir as coisas todos os dias, se empanturrar, brigar, se apaixonar, é a vida na sua mais alta potência. Enquanto o mundo está desterrando... pra mim foi isso, era um mundo paralelo. Embora... eu era estudante de artes, ou seja, minimamente esperava essas fricções todas. É tudo novo, cada uma das cento e tantas pessoas... Imagina, tu não tem tempo suficiente pra descobrir cada uma das cento e tantas pessoas e isso é incrível, muito mais do que as trezentas e cinquenta, sessenta e cinco obras. Ta tudo junto, essa é a mexida mais social e potente da Bienal: é como diferentes pessoas, diferentes discursos, diferentes obras, diferentes representações compõe aquele lugar, em que cada dia é um dia. Isso é a Casa M, nada ia ser melhor do que a Casa M em termos de propostas, não tinha como. “Fica Casa M”, foi a instituição que fez isso? Não foi, foram as pessoas. Eu tenho a jaqueta da Zoé [filha da Mônica] até hoje com o Fica Casa M nas costas, eu não dou, não dou pra ninguém! Entende? Mais potente que isso, porque não estava falando sobre a Bienal, estava falando sobre as relações humanas, sobre o que a gente quer pra gente, pra nossa cidade e se tinha algo no discurso do Roca que era descobrir Porto Alegre, era descobrir Porto Alegre dentro dela mesma, pra ela mesma.

E era algo que a Marina já tinha colocado no discurso dela lá na 7ª: por que fazer um espaço educativo dentro da Bienal se essa cidade já tem isso? Porque não capitalizar e fazer com que as pessoas conheçam a elas mesmas. Claro, a partir de oficinas, ali era a partir de uma convivência diária, que podia virar um Big Brother horrível e não virou, podia ser mil coisas, mas não, se transformou na Casa M, inesquecível Casa M, enfim, irreprodutível. Por isso na 9ª não tinha como construir nada parecido, construir uma coisa em cima das cinzas de algo que tinha sido muito incrível, significava começar dando um tiro no pé. Enfim, é muito difícil, toda Bienal depois que acabava uma edição eu me perguntava “o que vai vir agora gente?”. Que é que pode vir agora? Porque é muito intenso. Dói dizer, é uma comunidade que se forma. E uma comunidade que se explode pra outras coisas. E, ao longo dos anos, eu fui vendo que minha equipe do escritório não tinha quase ninguém de artes, eram pessoas de outros campos, de outras áreas, da sociologia, da biologia, da publicidade, da comunicação - era muito mais interessante, elas tinham muito mais a contribuir. O caldo era muito mais interessante, novas perspectivas sobre aquilo. As Conversas de Campo [programa da 9ª Bienal] não seriam as Conversas de Campo se não tivesse a Potira e a Carla; os Labs [Laboratórios de Mediação da 9ª Bienal] não seriam os Labs se não tivesse a Diana. Tudo ali foi feito a muitas mãos, antes do Pablo e depois do Pablo, antes do Roca e depois do Roca e por isso que eles tiveram esse cenário pra fazerem tudo que eles quiseram, é importante considerar. As transformações não vêm deles, eles geram starts, mas tem que ter um cenário, um terreno. O Gabriel [Gabriel Pérez-Barreiro] falou isso uma vez “é um encontro, se não tivesse vocês, nada disso teria acontecido”. Ele teve a sorte de ter uma equipe absurdamente maravilhosa, de pessoas que estavam muito a fim de trabalhar e estavam pensando na mesma sintonia. E esses encontros são quase astrais, de repente, brilham! Aí foi, a 8ª tem, a Casa M tem isso, nunca fiz o mapa astral do nascimento da Casa M, vou fazer um dia só pra saber. Lá é o encontro disso tudo sabe? Ela podia se resumir a isso. E a grandeza dela fez com que outras coisas que não aconteceram tão plenamente tenham passado despercebidas, não tenham tido tanta importância. Porque ela conseguiu ser esse lugar

fora do tempo, pra lá, pra além dela mesma, da Bienal, e onde você podia chegar a hora que quisesse e bater na porta, sentar e comer, brincar na areia e/ou descansar um pouco.

Vanessa Fagundes

1982. Historiadora. Vive e trabalha em Porto Alegre. É bacharel em História pela Universidade Luterana do Brasil e atualmente cursa licenciatura também em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Entre 2012 e 2015 atuou como pesquisadora e coordenadora do Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul. Atuou como mediadora na 6ª e 7ª Bienal do Mercosul. Na 8ª Bienal foi assistente de supervisão de mediadores no espaço expositivo Cadernos de Viagem localizado no Armazém 7 do Cais do Porto.

A entrevista foi realizada na residência de Vanessa no dia 01/04/2016.

Entrevistadora: O Núcleo de Documentação e Pesquisa (NDP) foi criado em 2004, sete anos depois da fundação da Bienal, o que pode demonstrar que, a partir de algum momento, criar um espaço para a memória da instituição se fez necessário. Podes discorrer sobre a criação e o desenvolvimento desse processo dentro da instituição?

Vanessa: O que eu sei do início foi o que a Fernanda [Fernanda Ott] me passou na verdade, que ela foi chamada para criar o projeto do Núcleo de Documentação porque a fundação estava recebendo muito material, ela estava com muitos materiais de artistas e isso já estava, quando eles foram criados em 2004, já tinha passado a 1ª, a 2ª, a 3ª e a 4ª. Ia ser a 5ª Bienal, então tinha um grande volume de material, de livros de artistas que participavam dos eventos e mandavam materiais pra fundação. E o próprio material dos eventos que não tinha uma guarda apropriada. E, também, acho que a fundação, com o evento da Bienal, se fez mostrar um pouco da arte aqui em Porto Alegre e as pessoas se interessarem em saber sobre o evento. E como é que tu vai buscar informação de um evento e não tem nada organizado sobre esse evento? Precisa ter. Então foi uma coisa que foi puxando a outra, era o volume de material que estava chegando na Fundação e não tinha o cuidado necessário, eram pessoas se interessando também pelo evento e querendo respostas, querendo informações sobre o evento. Acho que tudo isso foi gerando a importância de se ter um espaço destinado a ter a memória do evento. O que eu sei é que a Fernanda fez um projeto de memória pra Fundação, desse projeto surgiu o Núcleo de Documentação onde ela mesma fez a coordenação e a partir daí começou a organizar todo o material, tanto os livros quanto o material administrativo do evento – que era muito material! Enfim, quando eu estava lá dentro, [da] 1ª e 2ª Bienal, [tinha] caixas e caixas de arquivo. Então tem que ter um cuidado com isso se tu quer levar isso adiante e se tu quer ter essa guarda cuidadinha. Então acho que se fez necessário, foi uma coisa importante, ter uma memória.

E: E enquanto tu estavas lá, tu percebia essa preocupação? Tu acompanhou a organização da 9ª e o final da 8ª, né?

V: Isso. Então, quando eu entrei no Núcleo eu entrei pra fazer a triagem do material da 8ª Bienal. O que acontece é que o Núcleo ele arremanga as mangas quando terminava o evento, porque todo o material gerado no evento vai pro Núcleo de Documentação e aí a gente começa a fazer o trabalho de guarda daquele material de triagem. Tipo: ah, o pedagógico encaminhava todo o material que ele gerou durante o evento, o marketing, o financeiro, a produção. Então a gente começava a organizar todo aquele material pra poder fazer a guarda dele. Eu entrei bem nisso aí. Estava sendo gerado o balanço social da 8ª Bienal e a gente estava fazendo essa triagem. A Fernanda já tinha começado a fazer essa triagem, mas ainda tinha bastante coisa pra a gente fazer. Tanto é que a outra menina já tinha saído, a outra estagiária tinha saído em novembro e eu comecei em janeiro ainda pra fazer essa [parte]. Então foi bem nessa deixa, pra organizar o material da 8ª. Quando a gente terminou de organizar o material da 8ª, já começamos a estruturar algumas coisas pra 9ª Bienal muito assim leve, mas... Aí eu fui perceber que o Núcleo tinha uma participação, mas era uma participação muito nova no evento. Porque na 8ª Bienal o Núcleo ficou alojado na Casa M, aí eu questioneei a Fernanda: "Ah, bacana... eu muito usei o núcleo na Casa M" e ela falou assim: "É, mas isso foi a primeira vez que aconteceu, do Núcleo ter um espaço dentro do evento, eu fiz um projeto pra isso acontecer, *na na*, porque normalmente não. Mas eu queria que o Núcleo participasse do evento, então

como teve a Casa M, meio que casou, a gente conseguiu fazer um projeto e mandar o Núcleo pra lá. Mas não era algo tão forte dentro do evento, que o Núcleo tivesse alguma participação mais efetiva. Eu consegui colocar ele na 9ª também. Foi difícil de início, eu recebi só “não” quando eu fui pedir pra introduzir o Núcleo e aí depois de um pouco insistir foi que baixaram a guarda e aí “ta, ok”. E aí eu consegui colocar ele no Memorial [Memorial do Rio Grande do sul, espaço expositivo da 9ª Bienal]. Mas o que me falaram era isso: “o Núcleo não tem uma participação efetiva no evento, ele não precisa disso, ele é o centro de memória, não tem porque participar”. Mas aí eu meio que questionei e falei “é importante a participação do Núcleo dentro do evento”.

E: O que tu argumentou pra dar visibilidade pro Núcleo?

V: Principalmente por ter o material tão rico e estar acontecendo um evento onde esse centro de memória faz parte e as pessoas desconhecem, porque o público do Núcleo ele era muito restrito. Eram pessoas realmente muito ligadas à Bienal ou a arte que sabiam da existência do Núcleo. As pessoas não conhecem o Núcleo, nunca conheciam o Núcleo. Quando tu falava do Núcleo da Bienal ficavam: “olha, tem!”. Tem uma biblioteca, tem todo um acervo e isso era muito desconhecido. E pegando a ideia da Fernanda, de poder ampliar o Núcleo, eu também quis fazer isso na 9ª, as pessoas saberem do Núcleo. E para as pessoas saberem do Núcleo tinha que mostrar o Núcleo. Então a ideia era colocar ele em algum espaço expositivo onde as pessoas soubessem que tem um Núcleo de Documentação, que pertence à Fundação, que pode ser visitado, porque as pessoas também achavam que não era. Tipo um arquivo morto, o Núcleo nunca foi um arquivo morto, mas tinha essa ideia do Núcleo, porque as pessoas achavam que ta guardado o material, não tem mais acesso. A não ser alguém que quisesse saber mais, mas isso era muito pequeno, tanto é que as visitas que eu recebia, quando eu comecei a trabalhar lá, era a cada um mês uma pessoa que ia até o Núcleo. Muita coisa acontecia via e-mail, de pessoas pedirem imagens ou “o artista tal participou do evento, tem como tu mandar as fotos do trabalho dele? Tem alguma coisa do artista aí? Tem alguma publicação do artista?”. Mas, de tu ir e fazer, de ter o Núcleo como centro de pesquisa física ativo, que tu possa ir pesquisar, isso era muito pequeno. Assim como a Fernanda, eu tinha essa vontade, tinha que ter um espaço pra poder pesquisar no Núcleo – como tu vai fazer uma pesquisa em uma biblioteca, tu poder sentar e fazer essa pesquisa.

Eu lembro que quando teve uma reforma na Fundação a ideia era deixar o Núcleo em um espaço maior aonde tivesse uma mesa. [Em] que, quando tu fosse fazer a pesquisa, tivesse um espaço para o pesquisador, tu ter um espaço pra ti fazer a pesquisa. E a gente não tinha isso, não conseguia ter. E isso dificultava as pessoas irem lá para visitar, porque tu não via ele como um espaço de pesquisa, tu via ele como um setor da Fundação, é fechado. Tiveram várias propostas de, quem sabe levar ele para fora, colocar ele em um espaço aberto que a pessoa saiba. Mas daí tinha aquele medo de perder o vínculo: “se colocar ele no MARGS? Mas o que tem a ver a Bienal com o MARGS? Vão *linkar*, então não vai dar certo”.

E: É, e tem o risco de perder a unidade dele.

V: Exato, também. Eu lembro que isso foi 2013, algumas pessoas levantaram essa proposta de colocar ele fora e de início eu fiquei muito na dúvida. Porque a ideia dessas pessoas era levar os livros pra outro lugar. Aí eu disse: ta e o arquivo? Porque, se tu vai fazer uma pesquisa mais profunda sobre o evento, tu não vai ir lá pegar o catálogo da 6ª Bienal e vai fazer o trabalho, não. Tu sabe que lá dentro têm todos os artistas que participaram, têm as fichas de todos os artistas, de todos os roteiros, têm as conversas dos produtores. Ou seja: tu tem um baita material, tu vai poder discutir e entender muito mais o evento vendo esse arquivo, não pegando e lendo uma folha que fala “roteiro tal era isso”. E essa colocação era complicada, passar todo o Núcleo para outro lugar que não tinha nada a ver com isso, eu achava que ia perder um pouco a raiz dele na Fundação. “Se precisar buscar tal coisa, aí vai na Fundação”. Pô, eu to em um centro de memória aí a pessoa vai pesquisar e eu digo “tu tem que ir lá na fundação” ou “eu vou lá pegar pra ti amanhã na Fundação” ele perde o nexó. Se tu não conseguir fazer uma pesquisa completa no espaço, precisar de alguma coisa e eu ter que dizer que amanhã eu te consigo... Aí

eu não concordava muito com isso, ou ele ia inteiro ou não ia nada dele. Não dava pra levar só um computador e sentar em um lugar e "agora eu to na pesquisa" não, ali eu ia ter o material mas muito restrito. Que, pra pesquisador, não adianta, tu tem que ter com o material físico. Se tu ta com o computador e tem um banco de imagens e um banco de dados no teu computador tu busca tudo, sim tu busca tudo aqui online, mas, eu tenho o nome, eu tenho o título de cada coisa que tem aqui dentro, pra ti conhecer realmente o que tem, tu vai ter que olhar. Não adianta.

Por esses conflitos que acabou que o Núcleo não saiu e também por questões de verba, eu não sei, eu acho que a Fernanda conseguiu angariar mais coisas com o Núcleo, fazer mais coisas. Só que, claro, ela teve um tempo maior, mas eu achei que eu me senti um pouco presa. Eu não conseguia articular muito dentro do Núcleo de Documentação, não me deram muita voz dentro do Núcleo. Foi o que eu senti durante o período em que eu trabalhei, sabe? Eu conseguia algumas coisas e, quando eu conseguia, tinha que bater muito de frente. E isso é cansativo, te desgasta, tem que estar sempre buscando, correndo, sendo que eu via outras coisas que eram "pois é, rolou" como verba. Eu não tive verba para colocar o Núcleo na [9ª] Bienal. Eu tive que fazer tudo reciclado, "tem uma mesa que sobrou, pode usar aquela mesa. Tem não sei o quê que sobrou, pode pegar e fazer isso". Não tinha dinheiro, pro Núcleo não teve verba nenhuma. Então foi tudo conseguindo reciclar. Pra pegar gente pra trabalhar "vou pegar do projeto pedagógico", falei com a Mônica [Mônica Hoff], "não dá pra... não vai ser os teus mediadores, mas fazer um contrato de mediador pra um pessoal trabalhar no Núcleo, *linkar* eles ao pedagógico, tem como tinha como *linkar* eles ao pedagógico?", "Tá, tem, consegue, ok". Foi outra luta pra conseguir o espaço, foi nos "quarenta e cinco" que eu consegui um meio-espaço. Porque eu dividi a sala do arquivo com a sala de pesquisa e no fim, era só no fim de semana que a gente tinha autonomia do Núcleo.

E: Era a sala do próprio Memorial?

V: Era a sala de pesquisa do Memorial que nós conseguimos, metade da sala. O Márcio [Márcio Tavares dos Santos], que era o Diretor [do Memorial] na época, concedeu metade da sala. E eu aceitei porque era o espaço que tinha, tentei outros e não dava. A produção e a museografia disseram que não tinha mais como encaixar. E quando me falaram do Memorial, eu fui ver alguma coisa lá no Memorial, ficou a sala de pesquisa que não ia ser mexida e aí eles disseram que a gente podia dividir a sala. Metade fica 9ª Bienal e a outra metade continua sendo a sala de pesquisa do Memorial e eu disse "ok, é isso". Mas durante a semana a gente não tinha um espaço nosso, a gente tinha que respeitar as regras deles. Ficava fechado, não dava pra abrir. A gente queria abrir pro pessoal poder circular e poder ver o Núcleo. Porque muita gente não sabia que o Núcleo estava lá, às vezes, aí eu coloquei cartaz, final de semana eu dizia "fica alguém parado na porta". Se alguém olhasse pra gente, nós dizíamos: "Oi, tudo bom? Tu quer conhecer o Núcleo?", pra poder chamar atenção, porque tu não ia notar ele ali, né? Fiquei um tempão tentando colocar o Núcleo porque eu queria que ele fosse visto e ele ficou em uma sala que tem que ficar fechada, que não pode falar alto.

Final de semana, que não tinha a pesquisa no arquivo, o Núcleo era nosso mesmo! O pessoal ficava circulando, dava uma voltinha no corredor. Porque os visitantes ficam sem saber pra onde vão e se tem mais coisa, eles ficam catando as portas que têm nos espaços, [se] tem algo da mostra. "E aí se alguém olhou para vocês, olha pra pessoa, dá um sorriso, cumprimenta e diz um 'conhece o Núcleo?'" e o pessoal fazia isso. "Ah, Vanessa, parece coisa de loja", "Parece. É pra isso, é pra chamar a atenção, a gente tem que fazer isso". E aí a gente foi... foi! Teve um número bom até, não sei se eu lembro, mas final de semana, claro, rendia muito mais. Às vezes, durante a semana, chegavam seis da tarde e doze pessoas entraram, sendo que oito foi pra pesquisa [do Memorial], não era pra Bienal [risos]. Mas final de semana rolava, o pessoal visitava mais.

E: Tem mais público espontâneo...

V: Exato, exato. E estava aberto o espaço, então as pessoas estavam andando na rua, iam na sacada e olhavam tipo "tem alguma coisa aqui" e a gente conseguiu até uns números bons de pessoas. Mas era de final de semana que dava...

Eu fiz dois eventos na 9ª dentro do Núcleo também e um foi do IBRAM que eu escrevi e chamei um ex-professor meu (e era um tema sobre africanidades no IBRAM naquele ano) e era o meu professor de África no Curso de História. Eu perguntei se ele estava a fim de fazer uma palestra, ele topou, eu divulguei e rolou. Foi legal, ele foi lá conversar, foi um público bacana. Para um evento, durante a semana, às três da tarde, tinha vinte pessoas e tava ótimo porque é mais difícil. Fiz um sarau no final de semana pro pessoal e também rolou, teve gente que levou violão, levou poema, levou livro e o público espontâneo participou muito do sarau, teve gente que parou e ficou ali cantando. A gente botou uns banquinhos e eu levei livros, a gente imprimiu poemas, músicas, fez uma bancadinha e colocou essas coisas. Se a pessoa não tinha nada, a gente dizia: escolhe alguma coisa e fala. E o pessoal interagiu e isso é bacana porque mostra que está vivo, isso aqui é vivo e as pessoas é que fazem ele ficar vivo. No final foi uma experiência que eu super gostei, valeu a pena. Que bom que deu certo o Núcleo fora do espaço dele. E até deu uma visibilidade, as pessoas conheceram mais, pessoas que não sabiam que tinha um Núcleo de Documentação, não sabia que tinha a história da Bienal guardada e isso é importante pra cidade também, né? É importante pra a cidade saber que um evento do porte da Bienal tinha um espaço onde essa história estava guardada e ela era de acesso a todos. Qualquer um que quisesse conhecer, quisesse pesquisar, tinha um lugar pra isso.

E: Acho que essa tua resposta, no final, esta bem junto com a segunda questão que é sobre a visibilidade do Núcleo. Uma parte do acervo é constituído por livros e documentos produzidos por outras instituições... Só livros de outras instituições, certo?

V: Sim, livros sim, de outras instituições.

E: E outra é produzida pela própria... tanto documentos, relatórios e livros, publicações da própria Bienal.

V: Isso.

E: E aí, eu queria te perguntar: disso tudo que está lá... Porque é um volume grande, principalmente os livros, têm coisas que não existem em outros lugares...

V: Sim, sim. Até então a gente tinha a biblioteca como (na América Latina) a única biblioteca de arte contemporânea, com esse viés assim, de arte latino-americana. Ela é bem rica, tanto é que outras bienais e outros eventos de arte nos mandavam publicações, a gente conseguia fazer esse trâmite de encaminhar o material da Bienal e eles nos mandarem e isso é bem importante. Todas as bienais aqui de dentro, a de Curitiba a de São Paulo. Da Bienal de São Paulo a gente tinha quase todos os catálogos. Da Bienal de Curitiba também, como, agora eu não vou lembrar o nome, mas tinha um evento bem bacana que era de Istambul, agora não lembro direito o que era, mas [vieram] vários livros. De exposições em Tóquio, a gente recebia – agora teve, não sei se está tendo ainda daquele cara que é diretor de cinema, o Tim Burton. A gente tem... eu tenho agora lá dois catálogos da exposição que ta tendo em São Paulo, só que de uma exposição que ele fez em Tóquio, é muito bacana. E deve ser essa exposição que ta em São Paulo, então tem um material muito bacana de arte contemporânea.

E: [Voltando à pergunta]: uma parte do acervo é constituído por livros e documentos produzidos por outras instituições e outra é produzida pela própria instituição sobre si mesma. Acreditas que a disponibilidade de tais documentos provoca impacto no meio artístico?

V: É, ele causaria impacto pelo volume e pela pluralidade de materiais que têm, de diversos lugares. Não é só... A Bienal que era do Mercosul, ela foi cada vez mais ganhando espaço e nas últimas Bienais... tirando essa 10ª que eu achei um pouco mais provinciana. Mas a 8ª Bienal ela era uma Bienal mundial, com artistas de todos os cantos. Eu nunca consegui ver o Núcleo com uma visibilidade do tamanho que ele merecia, isso eu não consegui e depois da experiência que eu tive lá dentro eu vi que isso era muito complicado institucionalmente, na verdade. Não era só uma questão de, por ser arte contemporânea, não é algo tão popular e por isso as pessoas não chegam tanto. Não, não é isso, a gente mora em uma cidade que tem faculdades de arte, tem público pra pesquisar no Núcleo de Documentação, né? Então, o que acontece que o Núcleo é tão reservado e as pessoas desconhecem? Se tu é da área tu até conhece, mas se tu não é da área

tu não faz ideia do Núcleo. Porque, mesmo áreas afins, minha área é História e diversos colegas da História não faziam ideia desse centro de memória. Não sabiam que eu trabalhava em um centro de memória de arte contemporânea, não sabiam que existia isso em Porto Alegre. Então eu não conseguia descobrir o que era que não dava esse salto. Mas, trabalhando dentro da instituição eu vi que a própria instituição não se deixava criar. Talvez por um aspecto do tipo: não é o setor mais deslumbrante daqui, não é o foco da gente levantar um centro de memória. E isso pra mim até fazia muito sentido, não é “a menina dos olhos o centro de memória”, então não tem porque tu mostrar ele. E isso se refletia na maneira que as pessoas trabalhavam.

Quando eu entrei para trabalhar no Núcleo que tinha a Fernanda trabalhando lá, de uma equipe que ela já tinha tido cinco pessoas, ela conseguiu contratar uma pessoa. Em outras épocas ela tinha uma equipe, realmente. E, com a saída dela lá da Fundação, eu fiquei sozinha e eu trabalhei uns dois anos e meio sozinha lá dentro. Eu só consegui ter gente pra trabalhar comigo durante o evento [a 9ª Bienal], fora o evento, nem por meio de estágio conseguia. A resposta era do tipo: tu consegue fazer o trabalho, o Núcleo não é tudo isso, não tem tanta coisa assim, tu tem o ano inteiro pra fazer triagem e pra catalogar material, não precisa chamar gente pra fazer isso. Eu não conseguia ver um incentivo deles com o centro de memória. Com a Fernanda eu já senti isso e a saída dela deixou isso bem claro, que ela saiu muito descontente lá de dentro e depois eu fui sentindo na pele que a instituição não estava valorizando o setor. Talvez por isso, por questões mais, sei lá, de que não era o setor mais importante ou primordial pra eles manterem.

Isso ficou claro, na verdade, com a 10ª [Bienal], porque fecharam o setor. Então, naquele momento, ele não se fazia importante, então pega e passa a chavezinha. Se alguém quiser alguma coisa a gente vai lá e pega, mas não precisa ele estar ativo. O problema às vezes eram as pessoas que administravam a instituição que tinham um outro olhar pra ela, não um olhar que as pessoas envolvidas e da área tinham com o evento, não era um olhar poético com a Bienal, era uma empresa e o que uma empresa faz? Ela quer lucro, se tu ta rendendo pra empresa tu ta ok, tu não ta rendendo pra empresa tu tem que sair. E isso eu fui percebendo ao longo do que eu fui trabalhando lá dentro. Porque eu entrei pra trabalhar no Núcleo muito deslumbrada pelo espaço, pelo envolvimento que eu tinha já com a Bienal, eu tinha trabalhado desde a 6ª Bienal, então sabe quando tu entra num lugar e fala assim: to realizando o meu sonho, vou trabalhar num lugar legal, vou fazer um trabalho que eu gosto, que tem a ver com o que eu estudei, tudo perfeito, um casamento perfeito. E ao longo do tempo tu vai vendo que não é bem assim. E as próprias pessoas que passaram pela instituição e que saíram. E todo aquele envolvimento que me fez entrar pra trabalhar no Núcleo no final eu via que ou eu era muito utópica, muito sonhadora que não estava pensando em um modo prático, em um modo empresarial. Eu esqueci que eu trabalhava em uma fundação, mas que tinha regras de empresa. Eu fui trabalhar e fui trabalhar em um espaço que eu achava ideal, um espaço bacana, um espaço que eu achava importante de saber que existia esse espaço de memória em um evento desses e que legal que dava pra trabalhar em um espaço assim. E depois, lá dentro, com algumas regras que eu fui me deparando, eu vi que nem tudo era tão lindo, tão forte como eu idealizava. Não é bem assim, Vanessa, agora senta aqui que a gente vai conversar sério, vou te falar como funciona de verdade.

Também tinha aquela questão, eu tinha trabalhado nos eventos e fazer parte do evento é muito intenso porque o tempo em que tu trabalha são dois meses, contando o curso são quatro meses de envolvimento. É pouco tempo, mas tu acaba adquirindo um amor muito maluco com as pessoas com quem tu trabalhou, com o espaço, então eu tinha isso. Porque eu participei de eventos da Bienal e terminava o evento e a gente terminava berrando “continua!”. Quando eu tive a oportunidade de ir trabalhar na Fundação era como se tivesse continuado a 8ª pra mim. Que legal, agora eu vou trabalhar em um espaço assim. Eu trabalhei na mostra, eu amei trabalhar na amostra e agora eu vou trabalhar dentro da instituição que fez a mostra. Eu entrei com muito gás. Claro que tu vê toda a diferença de como é trabalhar no evento e de como é trabalhar na instituição. Isso é bem diferente e, a meu ver, eu gostava mais de trabalhar no evento. Se tivesse evento todo ano ia ser ótimo. Isso acabou me decepcionando lá dentro, mas

acho que isso é uma coisa que deve ser normal, acho que empresa, instituição é isso. A gente tem que se acostumar. Ou não, ou tu vira meio anarquista, sai fora, derruba o sistema.

E: A ação de produzir determinados arquivos e disponibilizá-los em um espaço de memória ou distribuí-los via seus catálogos e publicações demonstra um interesse institucional por divulgar a instituição sob determinados pontos de vista (curatorial ou pedagógico). Podes discorrer sobre a produção desses documentos dentro da instituição? Solicito ainda que comentes sobre o desenvolvimento de alguns dos documentos que participaste da elaboração.

V: No núcleo eu fiz o da 9ª, eu fiz o balanço oficial da 9ª, nesse eu participei. Todos os setores da instituição eles tem uma participação dentro do relatório e minha participação foi um pouco maior porque, como ele é uma constatação do evento e os dados do evento vão para o Núcleo, o Núcleo era o setor responsável por fazer essa triagem, pra colocar dentro do relatório. Então, além de eu levar algumas coisas, eu também participei da montagem do relatório, a seleção de imagens e algumas coisas assim. Foi o relatório que eu tive...

E: O da 8ª tu não chegou a fazer, foi a Fernanda?

V: Foi a Fernanda. Quando eu entrei já estava praticamente pronto o relatório da 8ª, aí o da 9ª eu consegui participar.

E: E como que foi esse processo? Quais dados que tinha que levantar? Era uma solicitação ou tu criava?

V: Na verdade, era com base nos outros relatórios, a gente tinha uma base dos outros relatórios. Até a 5ª Bienal não tinha um relatório e a partir disso se fez presente ter esse relatório. Até pra em uma próxima [edição], conseguir patrocínio. Era importante mostrar o quanto a gente gastou e ter uma base de quanto a gente poderia pedir para a seguinte. A gente fez o da 9ª, muito baseado no da 8ª, até porque toda a equipe era nova, da 8ª pra 9ª mudou quase toda a equipe da Bienal, todos os coordenadores de setores lá dentro. Alguns anos ficou os mesmos, a imprensa tinha uma pessoa que estava há um tempão trabalhando, o Núcleo tinha a Fernanda, o *marketing* tinha uma outra pessoa que estava há anos trabalhando lá dentro e na 9ª Bienal mudou. Esses setores, a não ser o Pedagógico, que a Mônica ainda estava lá, então ela participou, mas já estava de saída. Os outros setores eram pessoas novas.

Então a gente fez muito baseado na 8ª [o Relatório de Responsabilidade Social]. A gente tentou meio que seguir o cronograma da 8ª e fazer ele semelhante. Ele era um *geralção*, é uma síntese do que foi gasto no evento, onde foi gasto, onde o dinheiro entrou. Mas ele é super sucinto, são dados, são valores, é onde foi cada coisa.

E: Fotos.

V: As fotos pra comprovar. Até a foto é algo que sempre foi bem importante porque era uma confirmação do que estava sendo feito, então algumas coisas como: tem alguma foto com entrada para cadeirante? Era sempre pedido. Na 9ª foi uma coisa que não teve e isso foi um descuido até da equipe que cuidava com os fotógrafos, de pedir fotos do pessoal subindo a rampa. Porque eram essas coisas: tu mandou fazer tantas rampas e onde é que estão as fotos das rampas? Eu lembro que na 9ª não teve, tinha foto com cadeirante, mas não tinha foto de alguém usando a rampa. Precisava ter, precisava ter foto com público especial. Tinham algumas questões que eram pontuais e precisavam ser salientadas, fotos tal e tal tinham que constar pra ver também o serviço social que esse evento proporcionava pra cidade e pras pessoas. Então era isso, era uma constatação do que o evento repercutia dentro da sociedade, o que ele trazia, o que ele agregava, que público ele atingia e foi bacana assim, eu gostei de participar da produção do Relatório. Eu e a Ariela [Ariela Dedigo] (que era da imprensa), a gente trabalhou bastante, a gente acabou sendo co-editoras do relatório e a gente que montou todo ele. Então foi uma experiência bacana ter participado do Relatório, mas foi o único documento que eu consegui montar, que eu consegui participar bastante. Até porque os outros livros e publicações eram pedagógicos, então era a equipe do Pedagógico que fazia.

E: E tinha alguma demanda do Núcleo como "a gente quer que no Relatório Pedagógico constem tais e tais coisas?" alguma solicitação, se o Núcleo pedia alguma coisa pro Pedagógico da 9ª ou se era o que eles produziam.

V: Eu lembro que quando as gurias passaram as imagens do Pedagógico a gente disse "vamos tentar colocar tudo". A 9ª Bienal teve muitos eventos dentro do Pedagógico então a gente tentou priorizar alguns eventos, cada evento produzido no Pedagógico a ideia era que a gente conseguisse imagens desses eventos. Então, dos Labs [Laboratórios de Mediação], a gente tinha que ter um número de imagens, do curso de formação, da... Que mais que teve no pedagógico? Eram os Labs, o curso de formação, aquelas viagens que rolavam, que foram pra vários lugares, o Momento Pólen. Todas as ações produzidas no setor, a ideia é que a gente pudesse *linkar* elas com uma imagem e também com alguma descrição referente àquela ação. Tudo, claro, coisas assim pequenininhas, mas sim. A Mônica como ela já tinha participado de outros relatórios ela sabia, então ela mandou um CD onde tinham todos os eventos. Tava tudo discriminado já, então a única coisa que eu fui fazer era a escolha de imagem adequada. Mas sim, a gente tinha que colocar todas as ações.

E: Aí tu selecionava as imagens que iam ficar no núcleo ou anexar em algum lugar.

V: Todas as imagens ficavam no Núcleo, mas pro Relatório era feito um material que poderia ir. Mas tudo ficava lá, assim como todos os relatórios de todos os setores. O relatório do Pedagógico, uma cópia ia pro Núcleo de Documentação pra gente deixar lá guardado. De todos os outros, todo o programa pedagógico, todo o programa curatorial, todo o programa da produção. Todo o material gerado no evento, a ideia é que fosse mandado pro Núcleo de Documentação. Mas não quer dizer que tudo era mandado, porque isso foi uma coisa que eu aprendi, na verdade, fazendo a 9ª. A 9ª foi a primeira que eu trabalhei direto no Núcleo e até por eu estar sozinha... Muitas coisas eu peguei com a Fernanda, mas quando eu estava trabalhando com a Fernanda lá dentro eu era assistente da Fernanda e eu fui uma assistente voltada mais pro trabalho da triagem da Bienal anterior que tinha acontecido, então tiveram algumas coisas que eu aprendi na hora pra 9ª Bienal. Quando o pessoal começou a deixar o material pra mim que eu percebi que tinha pouco material e pensei "nossa, tem uma caixa da produção, mas como assim uma caixa da produção de todo o evento?". Tu tinha que, toda a semana, lembrar o pessoal pra separar, lembrar os produtores pra mandar. Eles sabem que tem que mandar o material pra ti, mas talvez nem todo mundo mande todo o material, teve produtores que me mandaram pastas e pastas, super completinho, teve produtor que me deixou uma folha.

E: E o que tinha nesse material?

V: Na verdade era pra ir tudo, todo o material gerado era pra ir pro Núcleo, todas as trocas de e-mail que o produtor teve com os artistas, todas as conversas, todas as contratações, todos os projetos, tudo. Até porque eles vão sair dali e não tem pra onde ir o material, então todo o material gerado era pra ir pro Núcleo. Mas aí eu percebi que eu deveria ter salientado isso durante o processo, não deixar pra depois. O que eu fiz, quando encerrou eu pedi o material, mesmo sabendo que ia ser enviado eu fiz essa solicitação pra eles. Mas eu percebi que não veio completo, teve produtores que não vieram, talvez se perdeu material no meio do caminho, não estava tão completinho. Mas era pra ir tudo. A única coisa que o Núcleo não guardava era o financeiro, o financeiro a gente não ficava, mas os outros setores...

E: E porque o financeiro não queria...

V: É, o financeiro tinha o arquivo dele. O Núcleo era pra ter o arquivo do evento e o arquivo da instituição não era dentro do Núcleo. Eram dois arquivos diferentes dentro da Fundação, porque tem o arquivo da instituição que aí é o arquivo do financeiro, de RH e era uma sala que tinha esse arquivo. No Núcleo era só pra ter o arquivo do evento.

E: Então os contratos da gente não estava no núcleo?

V: Não, isso não. Nada do que era do financeiro ia pro Núcleo de Documentação. O contrato do artista a gente tinha a primeira folha que eram os dados do artista, uma cópia disso. Mas a parte de contratação o Núcleo nunca recebeu, nunca ficou. Contrato de mediador, de produtor, enfim,

nunca ficou, isso é com o financeiro. Nós ficávamos apenas com a parte do que rolava no evento e o que era produzido para o evento.

E: Achei que só era uma parte do Núcleo que a gente [pesquisadores] não acessava, não sabia que tinham dois, era um espaço que nem tu acessava?

V: Nem eu acessava.

E: E, Vanessa, eu tenho lembrança que teve uma vez em que eu te pedi um relatório que eu também produzi, tu te lembra? E aí eu queria te perguntar, quem decidia os relatórios que iam pro Núcleo? Tudo que era produzido pelo Pedagógico era a coordenação do Pedagógico que decidia o que ia pro Núcleo e o que poderia ser acessado pelos pesquisadores?

V: Exato, até ocorreu no último ano em que eu estava lá. O pedagógico, ele passava o material. E nesse material já poderiam vir restrições de o que o pesquisador poderia acessar e o que não era de acesso aos pesquisadores. Tal coisa não é pra ser acessado. Eu, até então, sempre liberei material cegamente. Porque, quando eu estava com a Fernanda, o pessoal ia lá pesquisar e a gente não tem nada... Como a gente não tinha o arquivo financeiro, que tinha dados das pessoas, eu acreditava que o restante, que toda a parte do evento poderia ser acessado. Na 9ª Bienal, quando a Mônica passou o material do Pedagógico, ela não colocou nenhuma restrição no material. Por exemplo, tu foi lá pesquisar e tu me pedisse o Relatório na íntegra eu te entrego o Relatório na íntegra. Aí, a Juliana Pepl, que depois estava lá, me disse que não, que tinham coisas que não eram pra ser acessadas pelos pesquisadores e [eu disse]: “então tu me diz o que não pode ser acessado pra eu separar esse material, saber que material é esse pra que caso uma pessoa vá me pedir eu possa falar que esse material não é pra o uso de pesquisa”. Depois de eu ter liberado os relatórios dos mediadores, a Ethiene [Ethiene Natchigall] usou muito aqueles relatórios que a gente fazia, final de evento, e dos supervisores também. Ela me pediu o material e eu passei o material. E aí a Juliana falou que não, que esse material não era pra ser pesquisado. Porque ali eles estavam falando de não sei o quê e podem citar nomes e etc. Aí eu disse ok, mas, até então, eu não tinha essa restrição com esse material. Quando ela me pediu... porque ela estava trabalhando com mediadores e ela queria ver o que eles escreviam eu peguei e entreguei o material. Mas depois ela [Juliana] falou, esse material não. Então tinham alguns materiais que tinham essas restrições, mais do Pedagógico porque os outros não tinham, tipo Marketing. O material que tinha restrição eram os em que pessoas falavam e que poderiam citar nomes, os outros setores não tinham isso, então o material ficava. Só que o material mais buscado era o do Pedagógico pra pesquisa. Quando ia pesquisador o foco era o material do Pedagógico, pesquisas grandes que eu tive era para usar o Pedagógico, a Ethiene era só o pedagógico, ela não queria outra informação do evento que não o Pedagógico. E quando era do evento, era pouca coisa, do evento mesmo eu tive uma pesquisadora e ela queria pesquisar a 1ª Bienal, que tinha muita informação, tem muito material da 1ª Bienal. Ela foi a única pesquisadora que eu tive que queria o evento mesmo, então era o material curatorial, era o material da produção...

A maioria [dos pesquisadores], na verdade, era artista que estavam pesquisando, tinha um rapaz que fazia mestrado também no IA. Ele foi lá no núcleo para pesquisar sobre o Pasquetti [Carlos Pasquetti]. Ele fez sobre o TCC e depois ele deu a entrada no Mestrado e era o Pasquetti também. Então algumas pesquisas eram mais voltadas pra artistas e eram pesquisas menores também. Têm artistas que, dependendo da participação, era um número também de informações dos artistas... Eu via que tinham artistas que era uma pasta super repleta. Mas isso aí era um trabalho também de várias pessoas, era uma rede de conexões para formar o dossiê do artista que a gente tinha lá dentro. Eu tinha a ficha do artista, mas isso era uma coisa muito genérica, dados da pessoa. Mas o restante eram coisas que o curador e o próprio artista ficariam de mandar, então se o curador conseguisse arrancar bastante informação do artista, tinha um dossiê bacana, se não conseguisse e o artista também não tivesse muito interesse em mandar material, porque tinham artistas que mandavam muitas coisas, projeto inteiro da obra. Mas isso nem todos os artistas tinham o projeto, ou se perdeu, ou não ficou comigo e informações de outras exposições, isso tudo era importante. Quando eu estava montando o dossiê deles, quanto mais informações eu tivesse do artista melhor, pra ficar mais rico. Mas isso dependia da curadoria e

da produção terem conversado muito com esse artista pra ele ter encaminhado muita coisa pra ficar anexada. Às vezes eles não tinha nada.

E: Às vezes só mandam o trabalho ou o artista está morto.

V: É, também, artista morto que não tem nenhuma instituição por trás onde tu consiga pegar informações, como alguém que cuida do material dele. E acaba que o dossiê não era tão rico, o do Pasquetti não é o caso, como ele participou de várias Bienais tinha um dossiê dele bem bacana, de vários trabalhos que ele fez, textos dele também de outras exposições. Também tinha artistas que não tinha nada, tinha a folha da pessoa e deu. Alguns tu não conseguia nem encontrar... e eu buscava na internet, pra tentar ver se ele tem alguma fundação, se ele tem algum museu o que tem de informação do artista. Na 9ª que eu fiz isso, teve artista que eu não consegui muita coisa, que não tinha informação e que eu fui buscar e também artista que nunca esteve aqui no Brasil. Tinha uma artista, que eu gostei até do trabalho dela, que tinha um vídeo ela era chinesa.

E: A Cao Fei.

V: Foi a primeira vez que teve um trabalho dela exposto aqui no Brasil, então não tem nada publicado dela aqui e tudo que é publicado não tem em português. E ela não é uma artista que é conhecida mundialmente, então tu não encontra muitas coisas sobre a artista. Eu acho que alguém me perguntou dessa artista e quando eu fui ver eu tinha um dossiê muito pobre dela e aí eu fui buscar e realmente não tem, no Brasil ela nunca apareceu.

E: Ela não chegou a vir ver a mostra?

V: Eu acho que não, eu lembro que a maioria veio da 9ª, mas eu não me lembro dela, acho que ela não veio. E não tem nada dela. Alguém acho que tentou saber alguma coisa e eu não consegui, eu tinha só dados da obra, de e-mail ou o porquê da obra. Mas, mais informações dela em outros lugares não tinha, eu não encontrei. Talvez se pudesse fazer uma pesquisa maior e aí entrava também a questão da língua, que eu ficava presa pra buscar outras informações também, porque não era a mesma língua e eu não encontrava. E era um trabalho que eu gostava de fazer, além de fazer essa triagem do material e de tu estar recebendo o material, a gente tinha que, às vezes, fazer uma pesquisa a mais sobre o artista pra poder montar o dossiê, porque tinha o banco de dados onde a gente tinha várias informações que não estavam em uma ficha formal que ele teve que preencher. Então, se a gente não encontrasse na documentação, no que ele mandou pra gente, a gente acabava buscando na internet, pra ver se a gente conseguia mais informações pra poder montar um dossiê bacana. Porque a ideia era que a gente conseguisse que todo o artista tivesse um dossiê consistente pra pesquisa e também é importante pra Fundação.

E: Os curadores usavam bastante esses materiais? A Sofia [Sofia Chong Cuy] e a equipe dela chegaram a usar esse material e consultar coisas no Núcleo?

V: Consultaram, consultaram. Não muito.... Na verdade, até foi. A Germana [Germana Konrath], que era a produtora na época, usou bastante, eu fiz algumas pesquisas. Mas depois eu fui ver que era muito referente a outras ações da curadoria, por exemplo os Encontros nas Ilhas. Eu fiz, no início do ano de 2013, algumas pesquisas sobre a Ilha [Ilha do Presídio/Porto Alegre], sobre a história. Eu não fazia ideia do que ia acontecer e depois eram os Encontros que rolaram. Então, claro, eles usam, usavam o Núcleo. A Fernanda disse que em algumas Bienais era bem usado, mas isso dependia também do curador e da proposta que ele tinha curatorial também. Da Sofia, tiveram muitos novos artistas, então eu busquei alguns artistas, eu acho, que participaram de outras. Mas, como era uma mostra mais... mais existencialista, assim, ela não buscou muita coisa no Núcleo. Algumas coisas a produção usou, mas ela em si não aproveitou. E na 10ª, o pouco que eu trabalhei na 10ª, como tinham propostas de resgate das primeiras Bienais, o período em que eu trabalhei o Núcleo foi bem usado pela equipe curatorial. Tipo, tanto de artistas quanto de livros sobre outras mostras. Mas aí *linkava* a ideia do projeto da 10ª com a memória que existia dentro do Núcleo. A proposta também era uma memória da Bienal, se não usasse o núcleo seria louco. Então, até o momento em que eu trabalhei na 10ª, a equipe estava fazendo um bom uso do Núcleo.

E: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

V: A 8ª... Eu simpatizei bastante com a proposta do Roca, até por ter um pouco da minha área de formação também, não ficar só na arte, só no conceitual, mas envolver questões de momento, questões políticas, questões sociais dentro de um discurso artístico e isso pra mim foi interessante e acho que acabou me conectando mais com a mostra em si. Me senti mais à vontade – eu falo à vontade porque na 6ª Bienal, ela também teve questões sociais, mas a mostra que eu trabalhei era muito que eu trabalhei ela era muito... Acho que, parando pra pensar, eu me sentia mais crua assim, eu me sentia menos à vontade em ter que lidar só com a questão artística e não encontrar nenhum ponto em que eu pudesse me agarrar e que fosse mais próximo da minha realidade. E aí na 8ª eu gostei bastante e a mostra em si que eu trabalhei no início... Que eu até ouvi "acho que é a mostra mais fraquinha, porque tem menos artistas" ouvia muito isso do público, porque é essa visão, tu vai na mostra e aí no Armazém tal tem tantos artistas, é colorido e isso e aquilo. A nossa, como tinha essa proposta de os artistas terem viajado pra pontos específicos e a partir daquela viagem, daquela experiência eles constroem algo para o evento, isso era muito forte. Mas até a pessoa conseguir entender o porquê daquilo ali, às vezes demorava um pouco. Até a gente acho que demorou um pouquinho pra conseguir sentir a mostra da maneira que era. Mas, também, quando a gente sentiu a mostra, a gente ficava dizendo que era a melhor do mundo. Isso era uma coisa que até os mediadores ficavam: "o que eu vou falar disso?" E ficavam, né? Era mais rústica também, mas ela tinha muito um discurso poético, é a casa do... qual era o nome daquele artista? O Sebastian Romo. No início eu ficava assim: "ta, ele viajou pra a fronteira, ele tem questões dos dois lados, tanto do Brasil... ele pega esse mastro, a casinha onde a pessoa estava até pouco tempo cuidando da fronteira... mas ela abandonou a fronteira?". E a gente faz perguntas, "mas porque ela abandonou?". Mas a gente começou a sentir a exposição mesmo quando uma visitante foi um dia e começou a chorar e a mediadora perguntou pra ela [que houve]. "Essa obra é linda!", foi o que ela disse e a guria [mediadora] ficou "mas e por que tu ta achando tão linda?" e a moça respondeu: "É que eu sou da fronteira e atrás tinha a imagem das palomas e quando eu olhei isso daqui parecia que eu estava indo pra minha casa, porque é essa imagem que tu enxerga quando tu ta indo pra fronteira, essa natureza aqui eu estou olhando e é como se eu estivesse indo pra minha casa". E a mulher começou a chorar a mediadora começou a chorar e veio falar pra gente. E aí a gente viu que algo que a gente estava tirando pra tão rústico estava tocando as pessoas e as pessoas também estavam se permitindo serem tocadas. E a partir do momento em que elas estão querendo saber, conhecer, entender e te ouvir.

Foi aí que eu percebi como a mostra era bacana e dava muita vontade de mediar... Porque daí eu fazia o primeiro contato com a escola e passava o bastão pra algum mediador. E a tarde, que tinha troca de turno, eu sempre aproveitava pra chegar em uma pessoa que estava ali e conversar um pouco mais. Foi uma mostra bem especial e os mediadores gostaram bastante, a gente conseguiu pegar detalhes das obras e construir um elo. O próprio Coro de Queixas, que no início a gente ficava achando que era engraçado, também tinham questões bem importantes que a população colocou naquilo ali: e que tu via realmente a questão de trabalho, a questão de horário das firmas, da imposição, da fala... às vezes... era uma cidade alemã, então de tu te sentir estranho na cidade. De rolar um certo preconceito com pessoas que não eram descendentes de alemães naquela cidade. Então tu via que tinham questões bem pontuais e bem sociais dentro da música. Não vou ficar só ouvindo e me balançando, mas vou ir ouvindo os relatos mesmo e aí a gente foi percebendo que cada obra, na verdade, ela tinha uma questão bem importante que tu poderia discutir bastante com aquilo ali. Isso foi importante pra gente porque a partir do momento em que tu se sente feliz dentro do teu espaço [expositivo], tu consegue passar isso pra outras pessoas e eu senti isso na equipe. O pessoal gostava da mostra e conseguia fazer uma boa mediação, conseguia passar o que ele tava vendo e o que ele estava gostando e conseguia fazer essa aproximação com o público que é o principal que a gente tenta fazer na mediação: tentar

que a pessoa sinta alguma coisa diferente, mesmo que ela não goste, mas que ela demonstre algum sentimento, alguma sensação com o que ela ta conhecendo ali.

E, claro, meu discurso ele foi se adaptando ao longo do evento, a partir do momento em que eu fui conhecendo cada artista. Conhecendo mais um pouco, não só daquela obra, mas dos outros trabalhos dos artistas também. Acho que o bacana que teve na 8ª é que a gente conseguiu conversar com vários artistas e isso faz muita diferença no teu papel, quando tu consegue ouvir do próprio artista, ele falar sobre o projeto dele, falar de como ele pensou esse projeto do que ele passou para fazer esse projeto, acho que isso é bem importante. Eu sempre tive sorte de trabalhar em mostras onde eu tive contato com o artista, mas eu conheço pessoas que não conseguiram ter muito contato e sentiu essa falta pra montar o seu discurso também. Isso é bem importante.

E Porto Alegre como lugar para ser descoberto por meio da arte, isso eu acho que na Bienal está entranhado. Sempre quando tem a Bienal e ela é em Porto Alegre, Porto Alegre se torna um ativador desse evento, independente do que ta acontecendo e do que tu ta vendo lá dentro. Mas, comparando rapidamente com a 9ª, o Cais era um lugar que não era um lugar com um conceito artístico, mas que ele era um grande agregador desse movimento e tu via que as pessoas sempre *linkavam* Bienal com o Cais do Porto. E se tornou um lugar em que, além de tu ir visitar a mostra, tu tinha acesso a um lugar da cidade que é um lugar importante, mas um lugar que tu normalmente passava por ele, mas não notava ele. E eu acho que a Bienal conseguia juntar isso, trazer um evento importante pra cidade e te colocar dentro de um lugar que passava boa parte do tempo excluído. E naquele momento era um lugar tipo *boom*, tanto é que o Cais era a melhor parte do evento da Bienal, tu ficar no Cais, tu ir para o Cais do Porto, isso transformava o coração da Bienal. E, sem dúvida, acabava dando um casamento bonito do evento com o Cais. E tu viu que as pessoas sentiram isso quando rolou a 9ª Bienal que não teve o Cais e que as pessoas perguntavam "o que vai ter no Cais?". E tu falava que no Cais não ia ter Bienal e as pessoas ficavam "como assim?". Porque desde que Bienal é Bienal tinha o Cais do Porto [risos] e não tinha, agora não tem mais. Mas acho que ativava num todo a cidade, acho que ativava a periferia que tu sabe que não é fácil pra eles acessar esse tipo de evento ou irem a museus. Quando eu atendia a turma, tu via toda a diferença de uma turma, de uma escola que faz esse uso de levar os alunos a museu, de levar os alunos a exposições, de uma escola que tem que lutar muito pra conseguir fazer isso. E a Bienal também tinha esse ponto positivo, pelo transporte público gratuito que tinha pra essas escolas e que conseguia atingir também outros lugares da cidade. Porque, pensando na parte museológica, nos eventos, eles são super concentrados, então é difícil outros lugares terem esse acesso por várias questões, por questões de deslocamento, questões culturais, questões sociais. Então a Bienal conseguia atingir todos os pontos da cidade, mesmo não estando em todos os pontos da cidade. Mas ela conseguia trazer pessoas que não iriam no evento porque é longe de casa, mas tem ônibus pra escola, então vamos levar a escola tal pra conhecer e isso era também um ativador dentro da cidade, tu poder chamar diversos públicos pra dentro do evento. Pra mim um grande ativador da Bienal como Porto Alegre é ela conseguir atingir a cidade em um todo.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

V: Nessa questão do marco de convívio e integração com a comunidade artística, o espaço que eu acho que mais teve essa integração pra mim foi a Casa M. Porque, durante o evento, na verdade ele é muito rápido. Até porque, durante o evento eu nem consegui, quando eu comecei a trabalhar no evento, quando abriu a Bienal eu não consegui ir mais para a Casa M, eu não tinha mais tempo pra ir. Mas antes eu consegui participar bastante, indo pra tomar café, indo para tomar chá ou mesmo indo só pra ir. Tu conseguia ter uma integração, porque tinham artistas que iam pra lá. Aconteceram conversas na Casa M voltadas a coisas relacionadas com a 8ª Bienal. Então, nisso sim, houve uma integração. Não só artística, mas também social da comunidade, tanto é que tinha uma coisa de apropriação no bairro com a Casa M, os chás que

aconteciam na Casa M era pra chamar as pessoas e os vizinhos, pra usarem o espaço. E isso foi uma coisa bacana, isso eu consegui participar, mas durante o evento em si, pra mim a integração com o público e de convívio... a gente estava lá todo santo dia, não tinha como não ter um convívio [risos]. Mas, na verdade, isso não influenciou assim no discurso que eu tive com a 8ª Bienal. Eu acho que o meu discurso foi muito mais influenciado pela mostra em si do que pelo institucional. Até porque, vou ser bem sincera, não lembro de questões institucionais do evento que conseguissem moldar algumas ideias pra eu ter durante o evento, não tinha isso. O que eu lembro de institucional no evento é quando ia público VIP que mandavam a gente escolher o melhor mediador pra mediar o público VIP: pega aquele mediador que fala bem, que é mais “bonitinho”. Tu ouvia isso: vai vir o grupo tal, então tu escolhe uma pessoa que tu saiba que vai poder atender esse grupo – meio que já dando uma deixa do tipo que eles queriam que tu escolhesse. Essa era a visão institucional que me passaram lá dentro da mostra. Eu não me recordo de nenhuma iniciativa da instituição durante o evento.

E: Não lembro, como supervisora, de isso ter acontecido comigo, de dizerem pra escolher o mais “bonitinho”.

V: Eu lembro porque uma vez foi um grupo que a gente ficou sabendo que o grupo estava indo e eu estava lá [no espaço expositivo] sozinha. E veio uma pessoa da instituição e ela me falou [perguntou] se eu poderia fazer [a mediação]. Ela perguntou se eu era a supervisora e eu disse: hoje eu estou como supervisora. E ela perguntou se eu poderia fazer eu disse que não ia poder fazer, porque como eu estava sozinha e tinha muito movimento eu não queria ficar presa fazendo mediação, eu disse: “não tem mediador, eu posso chamar um mediador e ele atende o grupo”. E a pessoa falou: eu só vou pedir, então, pra tu escolher uma pessoa que fale muito bem, que não sei o que, porque é um grupo patrocinador da Fundação, patrocinador do evento”. E fazia caras e bocas pra eu entender o que ela estava querendo dizer da pessoa. Aí eu falei “ok, todos os mediadores daqui são super aptos para receber qualquer grupo”. Mas tu via que rolava. Depende da pessoa também que vinha com o grupo também para chamar. Nem lembro quem eu chamei que foi lá e atendeu o grupo – e que era aquele grupo que mal olhava, ficavam minutos lá dentro o mediador nem conseguia falar, na verdade, ficou até frustrado, porque essas visitas de patrocínio é só um “vou lá ver, só pra fazer a formalidade de que a gente que ajuda a patrocinar, a gente foi lá e visitou, a gente constatou o evento”. Não era uma coisa que realmente tinha aquele interesse, não era um grupo que estava indo lá porque realmente queria visitar o evento, tu ta indo lá com uma questão de comprovar o que tu investiu. Muito mais formal a visita. Então era bem isso. Disso eu lembro.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como “considerar como receptor principal o público não especializado...”, “criar uma comunidade temporária em torno da mostra” (a respeito da Casa M), “entender o mundo, gerar consciência crítica”. Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

V: Todo o evento da Bienal, por ela acontecer no centro de uma cidade e ela ser aberta, tu percebe que ela quer chamar qualquer tipo de público. O evento não está acontecendo pra um público em específico. A Bienal sempre acontecia não só pra cidade de Porto Alegre, ela acontecia pra sociedade, não para um público específico. Na maioria o público não era o público especializado que visita. Se for ver o número de visitação, o maior número de visitação é a visitação escolar que acontecia dentro da Bienal, principalmente ensino fundamental e ensino médio. Então não é um público especializado. Ela acabava atingindo... considerar como receptor principal o público não especializado, isso sempre aconteceu eu acho que em todos os eventos, não só na 8ª mas em outros eventos da Bienal, tu nota que ela atingia um público geral.

E aí a segunda parte de “criar uma comunidade temporária” em função da Casa M, eu acho que isso se fez valer. Eu acho que todo o período da Casa M ela conseguiu criar uma esfera de convívio ali dentro e um convívio muito agradável, acho que rolaram ações muito bacanas, envolveram pessoas de diversas áreas e foi uma casa muito democrática. Tu tinha acesso a ela e

tu tinha completo acesso à casa e isso era muito bom, tu ter um espaço que não é só um espaço que tu vai lá e tu vai visitar ou assistir alguma coisa, mas um espaço que se tu quiser sentar na varanda e tomar uma cerveja, tinha isso. E é uma coisa que não tem normalmente, a gente não encontra isso na cidade. Um espaço que conseguisse colocar diversas coisas acontecendo ao mesmo tempo assim. Tu só querer ir pra lá pra sentar no jardim e ficar lá descansando. E a Casa M conseguiu atingir não só as pessoas que participavam, as pessoas que estavam envolvidas dentro do evento, mas ela também conseguiu atingir a comunidade que se apropriou daquele espaço, que conseguiu fazer daquele espaço uma extensão de um lugar bacana dentro da cidade. Eu fiquei bem triste até quando não rolou estender a Casa. Mas era uma ideia muito bacana, porque a gente não tem isso em Porto Alegre e com certeza, tu encontraria pessoas que fossem ativar ali, que todo dia teria alguma ação diferente na casa, não seria só naquele momento. Acho que se fosse uma proposta para estender, teriam muitos adeptos para realmente vestir a camisa e fazer a casa permanente e criar ações que levem isso. Eu fiquei sentida quando a casa fechou, mas ela atingiu, acho que a proposta da Casa foi atingida com louvor. A ideia de ter um espaço onde tu pudesse dialogar com diversas coisas acontecendo, não só da Bienal mas também de diversas outras questões que estavam acontecendo na cidade e que tu poderia levar pra Casa. Tiveram grupos de teatro que participaram na Casa, músicos que cantaram na casa, não atingiu só um tipo de arte específico, atingiu num todo. Todo mundo se sentiu muito bem inserido na Casa M, não ouvi ninguém falar "não me sinto muito bem na Casa M", ao contrário, as pessoas falavam "bah, eu gosto de ir na Casa M", "fiquei super bem na Casa M". Ela foi uma coisa bem importante pra 8ª Bienal.

Todo o evento, acho que toda a ação ela vai te fazer refletir sobre alguma questão, se ela não te fizer sentir alguma coisa ela não está atingindo o objetivo dela. Essa Bienal ela abordou essa questão de territorialidade que é muito forte. Porto Alegre é considerada uma cidade muito bairrista, defensora de costumes que só porto-alegrense faz, é uma questão de território que tu te coloca e a extensão desse território também é muito importante porque, ao mesmo tempo, dentro da cidade, tu tem pessoas de diversos locais e que também se consideram pertencentes àquela cidade, mesmo não sendo daquela cidade. Eu não sou daqui de Porto Alegre, mas eu sempre me senti muito à vontade aqui, eu morei muitos anos em Eldorado e nunca gostei de morar em Eldorado, nunca me senti uma filha de Eldorado do Sul. E aqui em Porto Alegre eu sempre senti uma ligação mais forte com a cidade, com os locais da cidade, com as pessoas da cidade, eu me adaptei aqui. E a cidade que eu sempre morei ela não me ativa isso. Talvez eu não tenha encontrado um espaço em que a cidade pudesse me prender, tipo assim: eu gosto de tal lugar aqui – talvez não tenha acontecido isso. Aqui em Porto Alegre eu não consigo, até, citar um lugar assim. Quando eu era adolescente eu gostava muito da Redenção, quando eu saía de noite eu gostava de ficar na Barros Cassal e aquele era o espaço que eu gostava naquele momento e era o espaço que eu tinha como meu, me sentia bem ali e eu tinha como falar: aqui é meu espaço, essa rua aqui é minha, é como se fosse minha casa.

Os artistas que eu tive contato, que foram os artistas da mostra e todos eles... Como a mostra tinha esse lado do artista fazer a obra a partir da experiência que era colocada pra ele, principalmente da questão de territorialidade, que ele ia para algum lugar. Não eram... Eram artistas de, sei lá, do México, mas que iam passar um período na fronteira Brasil-Uruguai. E todos eles colocaram um pouco da história deles, mas eles também conseguiram retratar questões sociais Brasil e fronteira interessantes que a gente não dá tanta importância porque são questões tão sutis. Como o caso da senhora que se emocionou vendo a imagem da fronteira. Tinha um outro artista que era um paulista que coletava rochas, o Moscheta. E fazia essa migração, passava rochas da fronteira do Brasil para o Uruguai e do Uruguai para o Brasil. Era meio trabalho científico, porque ele media latitude e longitude e questionava também essas rochas serem iguais e serem diferentes ao mesmo tempo porque elas pertenciam a lugares diferentes. Mas agora elas estavam em lugares opostos e elas estavam pertencendo. Era uma rocha uruguaia no lugar de uma rocha brasileira, ela tem essa demarcação do espaço de onde ela veio, mas ela está inserida em outro lugar. Então eram pessoas que fizeram trabalhos que conseguiram tocar, tanto o público quanto os mediadores. E eu sentia eu mesma e os mediadores que estávamos muito à vontade com relação às obras que eles estavam falando, cada

um conseguia pegar o pontinho e se familiarizar com ele pra poder passar isso adiante. Acho que o trabalho dos artistas passando isso pra gente, a gente conseguiu entrar na mesma concepção deles e entender a importância do trabalho e sentir aquele trabalho.

I6

1949. Coordenador administrativo-financeiro da Fundação Bienal do Mercosul desde a 2ª edição da Bienal em 1999.

A entrevista foi realizada no escritório da Fundação Bienal do Mercosul em Porto Alegre no dia 11/03/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos pra falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

I6: Perfeito. A minha atuação na Fundação é organizar, digamos assim, materializar uma proposta curatorial – que foi o que realizamos na 8ª Bienal, por exemplo. Então, qual é a dificuldade (dificuldade não), qual é o trabalho que eu tenho de realizar ali: eu vou buscar apoio junto com o curador geral, junto com os produtores da Bienal – porque no momento em que nós contratamos o curador da Bienal, ao mesmo tempo, já temos que ter a assessoria dos produtores. E o produtor da Bienal, o Fábio Coutinho há época, ele junto com o curador geral, o Roca, começamos a colocar no papel o que vai custar essa exposição, essa Bienal. Evidentemente que não só a exposição de obras de arte, mas também tudo aquilo, todas as ações que são da proposta da curadoria, ações educativas, por exemplo. Na 8ª Bienal, a Bienal locou 12 ônibus para transporte de alunos da rede escolar pública e isso proporcionou junto com outras ações do educativo mais de cento e vinte mil alunos que acabaram visitando as exposições. Então, tudo isso tem que ser pensado e colocado, em números, porque encaminhamos a partir da valoração do projeto, colocamos isso como uma proposta ao Ministério da Cultura e a Secretária do Estado da Cultura, para obter uma autorização, para buscar o dinheiro, aí incentivar. Nós não poderíamos realizar uma Bienal, sem ter autorização pra buscar o recurso incentivado junto às empresas, que, por exemplo: o imposto de renda, a utilização do benefício da lei federal, as empresas que têm potencial e que pagam impostos, elas podem destinar uma parcela para os projetos culturais, então nós temos que fazer essa captação. Geralmente são com grandes empresas. Então, essa proposta do projeto e pra cada ação dessas tem que ter um valor, nós temos que definir quantas pessoas vão se envolver. Exemplifiquei os ônibus, quantos ônibus nós vamos locar, o que vai custar isso dali, o que eu vou necessitar de mediação, o que eu vou necessitar de pessoas para capacitar esses mediadores e assim por diante, para todas as ações. Onde eu vou realizar a Bienal – nós utilizamos o Cais do Porto, usamos uma sede no Cais do Porto para realizar essa Bienal, foi maravilhoso. E temos que entender, ver, estimar qual é o valor que temos que investir nos armazéns pra poder receber o público com segurança. Então isso tudo é que me envolveu na 8ª Bienal e para cada Bienal. A diferença entre uma e outra é essa proposta curatorial e o local aonde se realizarão as exposições. Enfim, e também o potencial, aquilo que entendemos que podemos buscar de recurso no mercado. Por exemplo, essa última Bienal [a 10ª], nós realizamos ela em um período de crise econômica e o que aconteceu, nós tivemos que reduzir a quantidade artistas, quantidade de obras e fazer com o mínimo de recursos possíveis. Na última Bienal tivemos uma menor locação de ônibus. Então tudo aquilo que pode se cortar, sem prejuízo das exposições, nós cortamos, mais ou menos isso.

E: Então teu trabalho acabou andando pelo orçamento mesmo.

I6: Exatamente, de acordo com cada edição, de acordo com a proposta curatorial, porque assim, o líder, digamos assim, quem vai propor e quem vai determinar o valor do investimento, é o curador. Então o curador vai pedir pra trazer 200 artistas e a Fundação vai avaliar se isso é possível ou não. Se for possível, tudo bem, se não, nós vamos dizer "tem que ser 150", pra que o custo fique dentro daquilo que nós estimamos, que nós vamos ter condição de investir.

E: Ta bem. A segunda questão ela parte do discurso do Luiz Carlos Mandelli no catálogo, que era o Diretor-Presidente. Fui tentando pegar o discurso do José Roca, do Luiz Carlos Mandelli e

o Pablo Helguera que era do Projeto Educativo, que era o carro-chefe da Bienal, então fui por esse caminho.

I6: Só uma observação, todas as ações que não são de exposição, elas são agregadas ao projeto, então digamos assim, o carro chefe são as exposições. O projeto educativo ele é forte dentro da Bienal, mas ele é uma ação que ela pode acontecer com maior ou menor porte, agora o importante são as exposições, esse é o carro chefe. Se tu entrevistar uma pessoa que estava olhando o educativo ela vai dizer "o projeto educativo é abrangente", enfim, é verdade tudo isso. Mas assim, qual é o objetivo da realização das Bienais? É trazer pro Estado do Rio Grande do Sul obras que a comunidade não tem acesso normal porque elas são localizadas no exterior ou porque são artistas que não residem aqui. Então, por tudo isso, que nós promovemos as exposições da Bienal, é para dar a oportunidade para que a comunidade gaúcha, e até do Brasil, tenham a oportunidade de conhecer esses trabalhos. Eu acho que, assim, pra ti, não sei se tu tinha isso presente, mas o carro chefe são as exposições.

E: Sim, eu entendo isso, por isso comecei pela ideia do José Roca. É só porque nessa edição da Bienal os textos falam bastante que a presença do curador pedagógico fez parte das decisões curatoriais, por isso eu trouxe dos dois, me expressei mal. Vou para a segunda questão então, essa questão que parte do discurso do Luiz Carlos Mandelli. Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por esta demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

I6: Eu não tenho presente quais foram as ações que o Presidente mencionou... A intenção do presidente foi de que isso fosse incentivado/considerado. Então eu acho que, o Cais do Porto, pelo ambiente que tinha, hoje não o temos mais por estar no programa de revitalização. Mas muita mídia nós direcionamos para essa finalidade, acho que essa foi a contribuição que a área administrativa e o próprio marketing levaram em conta para atender a proposta da instituição e do Presidente. Isso aconteceu, tínhamos uma área de convivência no Cais do Porto muito bacana, que ela não se repetiu nas últimas Bienais porque não mais tivemos a licença para expor as obras nos armazéns.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

I6: Essa Bienal realmente fez um esforço muito grande a partir do curador pedagógico e por proposta do curador geral da exposição, da mostra. E eu acho que o que agregou e onde percebo que teve um diferencial foi a Casa M. O que aconteceu, nós tivemos uma série de eventos que antecederam a abertura da exposição, oportunizamos uma série de oficinas e eventos na Casa M e, também, durante a montagem da exposição. Então, quando o artista chegava aqui eu percebia que ao invés dele ficar montando apenas o seu trabalho, ele montava o seu trabalho e encontrava também tempo pra se comunicar com a comunidade, especialmente na Casa M. Evidentemente que depois, no espaço expositivo das exposições, onde nós tínhamos o lugar especial para essas finalidades, uma série de outras ações educativas foram realizadas. O que então foi o diferencial pra área administrativa e financeira foram essas ações, que foram numerosas e bacanas e teve um aproveitamento de pessoas da área, da área da região da Casa M que gostariam (e pediram) pra que isso continuasse lá. Então deu certo, foi um projeto bacana que deu certo, só que a manutenção de uma ação dessas custa muito, tivemos que encerrar. Até porque, a cada evento, a proposta curatorial, o segmento educativo sempre difere um pouquinho. Agora, pela tradição da Fundação, nós incorporamos algumas ações, que a Fundação não abre mão, que é trazer os alunos da rede pública para visitar as exposições, isso independentemente do curador ou da

proposta tem algumas ações educativas que a gente mantém, assim como a elaboração e distribuição de material educativo aos professores e trazer os alunos pra visitação.

E: O Núcleo de Documentação e Pesquisa (NDP) foi criado em 2004, sete anos depois da fundação da Bienal, o que pode demonstrar que, a partir de algum momento, criar um espaço para a memória da instituição se fez necessário. Podes discorrer sobre a criação e o desenvolvimento desse processo dentro da instituição?

I6: Perfeito. Então, nós iniciamos, nós tínhamos pessoas que fizeram trabalho na Fundação, principalmente na área educativa. Eu não vou nominar ninguém para eu não esquecer alguém, mas aquela ideia começou ali pela segunda edição da Bienal, talvez no ano de 2001, 2003 e aquilo foi amadurecendo. Nós tínhamos material arquivado em diversos locais, então se pensou de organizar isso e até de colocar o Núcleo junto a um equipamento cultural, um centro cultural, tipo o MARGS, o Memorial ou o próprio Santander, para que o público interessado tivesse um acesso facilitado, mas não num andar alto como estamos hoje localizados.

Então o Núcleo começou na Rua General Câmara, na sede anterior da Bienal e foi transportado para cá, na Bento Martins, então ele hoje, o que eu posso te dizer? Enfim, o Núcleo ele tem que talvez voltar a ser localizado em um espaço de mais visibilidade e de mais fácil acesso, e talvez uma divulgação seja necessário. Mais ou menos isso porque tudo aquilo que constou no projeto, ter a justificativa, eu posso complementar pra ti (justificativas da criação) nós, para criar um Núcleo, elaboramos um projeto e também utilizamos o recurso da lei do incentivo. Habitasul foi a empresa patrocinadora oficial do Núcleo. Então, eu talvez possa complementar pra ti por e-mail essa justificativa de como foi encaminhado o projeto pro Núcleo.

E: Uma parte do acervo é constituído por livros e documentos produzidos por outras instituições e outra é produzida pela própria instituição sobre si mesma. Acreditas que a disponibilidade de tais documentos provoca impacto no meio artístico?

I6: Porque as pessoas que conhecem o Núcleo e o avaliaram, não existe similar, talvez no Brasil. Mas aqui no Rio Grande do Sul, a coletânea de obras do Núcleo é rica, é muito rica. E eu acho que no momento em que a localização desse Núcleo em um espaço que tenha mais visibilidade, que tenha um acesso permanente de pessoas que visitam, digamos um Memorial do Rio Grande do Sul, se nós tivéssemos o nosso Núcleo lá dentro do espaço, o acesso, por ficar mais visível, teria um aproveitamento melhor. Então acho que nós vamos ter que voltar a pensar isso. No ano passado nós já contatamos um cultural para transferir o Núcleo para esse local. As pessoas que utilizaram, eles entendem que tem informações muito ricas, para o estudante, o professor, qualquer pesquisa sobre arte contemporânea. Eu acho que essas perguntinhas ali tu tem que, se ficar alguma dúvida, com relação a essa consistência que nós temos, será a Fernanda Ott, porque como eu atuo na área administrativa, eu só acompanho, tenho algum conhecimento, mas o conhecimento mais técnico, talvez para aquilo que tu precisa, tu poderia complementar essas informações, se necessário, com a Fernanda.

E: Na entrevista ela me falou de algumas coisas que existem, tem outras instituições que enviavam livros para cá. Então tem livros que só tem aqui, no Brasil inteiro.

I6: Exatamente, por que é o que nós promovemos para cada Bienal. Nós temos curadores de diversos países e nós colocamos redação até em contrato para obter doações de publicações para o Núcleo de documentação e pesquisa da Fundação. E sempre trazem uma contribuição de publicação, então a cada viagem que eles vêm, eles trazem livros, enfim, da cultura dos países deles, de artistas deles pra cá. Então, até a gente coloca, promove o enriquecimento do Núcleo com essa ação e a cada Bienal tem centenas de livros que são agregados ao acervo.

Tecnicamente a Fernanda tem mais condições de colocar em uma redação mais adequada daquilo que tu precisa no teu trabalho. Eu vejo o Núcleo como uma fonte de consulta extraordinária pra professores e pra público em geral, especialmente estudantes e que está à disposição. Agora vamos ter que nos reorganizar para permitir esse acesso novamente. No momento ele não está com muita condição de pesquisa. Porque a cada Bienal, essas

publicações, acrescenta à catalogação daquilo que já existe e aí a pesquisa fica bastante prática. Além de ter boa parte do acervo disponibilizado pela internet.

E: A ação de produzir determinados arquivos e disponibilizá-los em um espaço de memória ou distribuí-los via seus catálogos e publicações demonstra um interesse institucional por divulgar a instituição sob determinados pontos de vista (curatorial ou pedagógico). Podes discorrer sobre a produção desses documentos dentro da instituição? Solicito ainda que comentes sobre o desenvolvimento de alguns dos documentos que participaste da elaboração.

I6: Então, eu acho que nós evoluímos. Nós últimos anos com relação às publicações e esse material que aos poucos a gente está formando. Que o catálogo da edição, por exemplo, da 10ª Bienal, não seja uma fotografia das exposições, e sim, que o conteúdo que ele vai trazer seja permanente, de utilização permanente em escolas, bibliotecas, museus, onde quer que ele esteja. E também, não só o catálogo como todos os demais materiais, o material do professor, os textos, nós estamos solicitando que eles sejam de caráter mais permanente e nós estamos tendo então, digamos assim, essa melhoria nas publicações e o restante dos documentos, principalmente no Núcleo de Documentação e Pesquisa, todos eles são de utilização permanente.

E: Por exemplo, na formação do relatório do pedagógico, o senhor tinha alguma demanda, assim: isso tem que constar, isso não. Tinha alguma demanda específica “isso aqui precisa constar no relatório”? Pergunto isso porque isso dá forma ao documento, né? Só pra entender um pouco como eles foram criados.

I6: O relatório pedagógico objetiva descrever todas as ações. Então assim, tudo tem que entrar, tudo isso tem que entrar, se nós formos buscar informação sobre qualquer outra ação, seja da museografia, seja das exposições, seja do marketing, da campanha publicitária, tudo isso, tudo que a gente faz consta em relatório, cem por cento, tudo que está em relatório foi o que foi realizado, dá pra divulgar. Tudo deve constar, todas as ações. Dificilmente deixamos alguma ação fora, porque todas delas são voltadas a realização da Bienal.

E: Mas tem alguma coisa que assim, isso é essencial? Isso tem que ter? Tem alguma orientação assim?

I6: Tudo aquilo que está no projeto, é necessário. Tudo aquilo que está no projeto, porque de repente assim tu estás realizando o projeto, ou o Instituto Goethe, Brasil, Francês, Americano, esses institutos eles podem propor parceria. Então, isso a gente aproveita no evento da Bienal, um seminário, alguma coisa assim, e que acaba não envolvendo o recurso da Fundação, então está perfeitamente dispensável de entrar no relatório. Mas aí a gente não os esquece e coloca eles como apoiadores na ficha técnica. Mas assim, as ações que tem que constar no relatório são todas aquelas que constam no projeto aprovado pelo Ministério da Cultura. Então, se tu deixar de realizar uma ação, tu tem que justificar, por isso ela tem de constar no relatório. Tudo aquilo que foi enviado tu pode não realizar, mas aí tem que dizer “não realizamos por falta de recurso ou por motivo x”. Porque a gente faz o projeto um ano antes da realização, então tu estimas convidar 100 artistas, mas só consegue 90, ok, ou tu vai pra 110, só que tu tem que obedecer aquele valor que tu tinha aprovado no projeto, tu não pode exceder, tu pode exceder na quantidade, mas tu não pode exceder no valor, porque tu tem um limite de valor. Acho que é nessa linha. Eu vou te enviar então a justificativa do projeto, com as principais ações e o que a gente fez. Aí tu utiliza.

E: Sim, provavelmente sim, porque é muito importante.

I6: Porque o projeto, a justificativa, tem uma justificativa conceitual da necessidade de criar o Núcleo de Documentação e Pesquisa. E depois tem tudo aquilo que tu precisa ter, até instalações, máquinas, copiadoras e escâneres. Tudo isso pra fazer com que aquilo se realize. Então isso ali eu quero te mandar, para balizar o início do seu trabalho.

Amália Meneghetti

1983. Mediadora. Vive e trabalha em Porto Alegre. É graduada em Relações Públicas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Atualmente cursa Museologia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e compõe a equipe de mediadores da Ação Educativa do Santander Cultural. Foi assistente de supervisão de mediadores na 9ª Bienal do Mercosul. Na 10ª participou de dois dos módulos sobre a formação de mediadores ministrando, junto com a equipe de mediadores do Santander, que consistiam em um relato de experiência e sobre prática de mediação. Na 8ª Bienal foi mediadora da mostra Eugenio Dittborn apresentada no Santander Cultural.

A entrevista foi realizada no Santander Cultural em Porto Alegre no dia 30/01/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos pra falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Amália: Eu acho que vou começar falando da mostra que eu fiquei, porque primeiro eu acho que preciso falar do lugar de onde eu estive, de onde eu criei e construí o meu discurso curatorial, né? Eu fiquei no Santander Cultural, na mostra do artista homenageado (na 8ª ainda teve) que foi o Eugenio Dittborn com as pinturas aeropostais. E foi interessante porque no final das contas, pra mim, foi o meu primeiro contato com arte-educação. Até então eu trabalhava com educativo em produção executiva. Na verdade, [trabalhei] pelo Fronteirinhas (que é o projeto pedagógico do Fronteiras do Pensamento), mas, até o contato, de entender que a arte poderia trazer uma perspectiva educacional, daqui a pouco de uma questão mais social, de poder, a partir de um trabalho de arte, pensar diversas questões que permeiam a vida das pessoas e que podem, então, disso, permear essa vida, elas entenderem que existe uma conexão entre o que elas vivem e o que elas estão vendo, que existe essa possibilidade... pra mim foi uma coisa completamente nova. Foi muito impactante, tanto que em seguida eu pensei, eu já queria fazer uma segunda faculdade, fiquei entre Museologia e História da Arte daí fiz Museologia.

É legal porque o trabalho do Dittborn, (falando da questão da construção do meu discurso), eles [os aeropostais] eram todos fisicamente e esteticamente, vamos dizer assim, parecidos, tecnicamente parecidos. Eram, então, grandes tecidos em todo Santander Cultural. Pra quem conhece e pra quem não conhece, ele é enorme. Então, as paredes inteiras cinzas com esses tecidos: com as marcas das dobras, com as pinturas, com serigrafia, com pintura, com desenho, com impressão, tudo isso e a utilização de outros trabalhos também. Tipo de outros, por exemplo, eu acho que ele pegou imagens do Rugendas e botou junto, que era de antropofagia (acho que era isso, acho que sim, não me lembro com certeza agora se era do Rugendas porque teve outras expedições). E outras [imagens apropriadas], ou de desenhos que ele fazia ou imagens de jornais de enforcados. Ele mesmo [Dittborn] falava que tinha questões que ele não achava que... Por exemplo, o artista quando falou conosco, que ele reduziu o trabalho dele a questões políticas da Ditadura chilena, por exemplo porque ele é chileno. Mas era uma coisa que impreterivelmente, quando as pessoas viam, algumas percebiam, viam que ele era chileno e já faziam uma conexão direta. E a partir então, por exemplo, desse um exemplo, né? A partir da perspectiva do visitante, do que ele me trazia, das questões que ele me trazia, eu fui começando a criar meu discurso.

Claro que, antes disso, quando a gente ficou então esse período, todo esse período expositivo diante das obras, todo dia olhando pra elas e, como eu disse, elas aparentam ser a mesma coisa porque tu olha pra elas e é essa a sensação que tu tem. Mas é óbvio que, a cada dia, a cada momento, o tempo vai passando e tu percebe detalhes, tu te aproxima. E o Dittborn, assim, a construção do discurso, eu tive grupos que foram fantásticos, eu nunca me esqueço um grupo de

adolescentes que eu atendi, que a gente foi falar da história dos rostos que era uma obra que ficava no segundo andar, ela era menor. E essa obra era composta por desenhos da neta do Dittborn, desenhos de esquizofrênicos (porque teve um período que ele participou de instituições de saúde mental), veio com esses desenhos, ele botou fotos de pessoas desaparecidas na Ditadura – e até então não se sabia se essas pessoas eram procuradas por questões políticas ou se elas realmente tinha cometido delitos sociais, roubo, assalto, sequestro, essas coisas assim. E em volta tinha uma linha lilás, em volta de todos esses rostos. Eram vários quadrados menores, uma dobra, a dobra era grande, mas dentro destas dobras tinham vários rostos. Era muito interessante porque aí a o nome era “A História dos Rostos 13 ou 23” [“A XXVII História dos rostos”] e rostos de indígenas também. Aí eu olhava aquilo e dizia assim: nossa, isso é muito forte! Me causou a questão da identidade, a questão de como a gente olha o outro a partir de um trabalho de arte e pensar a questão da identidade, pensar a questão da história de vida dessa pessoa, da construção dessa pessoa, e ao mesmo tempo são pessoas que tipo, é o indígena, é o que o louco, taxado socialmente como louco, é o indígena, é a criança, é a pessoa que tem problema, é louco entre aspas, né? Que alguém disse que ele é louco. Todo mundo reunido no mesmo trabalho. Daí eu disse assim... Ah não, minte. Não era uma linha lilás. Eram manchas lilases que pareciam polegares e que, então, lembrava a questão da identidade do RG. Aí eu disse "gente, esse trabalho é muito forte" e ele era um dos mais curtos, comparado com os outros que tinham. E essa turma que eu recebi, eu mostrei pra eles e eles ficaram um tempo olhando – porque o Curso [Curso de Formação para Mediadores] foi muito bacana, porque, justamente, apontou muito forte essa questão do olhar, de percepção, da pessoa ter o seu tempo diante do trabalho – e eles ficaram um tempo olhando; aí eu conversei com eles: "e aí, galera, o que vocês acharam? Eu sei que pode parecer meio parecido com o que a gente viu até agora, mas esse trabalho me toca de um jeito diferente e eu gostaria de conversar com vocês", e a gente começou a conversar. E teve um menino que, assim ó, nunca me esqueço, que ele olhou assim e [eu disse] "vocês estão vendo as pessoas?" e a gente começou a conversar: que pessoas eram aquelas; a questão da cidade; da identidade; o quê que torna elas aquilo; o quê que estão dizendo sobre elas; porque que elas estão ali. E aí o guri daqui a pouco olha pra mim assim e disse: "cara, elas são tudo que a gente não quer falar", 14 anos e ele me disse isso, e eu disse "gente, ali eu já ganhei a mediação". Então, por exemplo, muito do discurso que eu construí foi... Claro, a partir de questões minhas, estudar, pela própria Bienal – tudo que a Bienal nos passou nos construiu, que vai perpassar por isso, e hoje muito mais forte depois de estar fazendo a Museologia; já vinha com a Comunicação e a Museologia veio, e pra mim super conversam. Mas o meu discurso na Bienal, dentro dessa questão da poética, da Geopoética, de pensar território, de pensar identidade, de pensar espaço, de pensar o nosso espaço, o nosso lugar dentro disso, dessas relações todas e a própria questão política que isso representa político-partidária-político enquanto sociedade, e talvez um olhar mais sensível pra isso foi se construindo muito mais do que o público trazia do que eu trazer pra eles. O máximo que acontecia era eu dizer que "olha, essa obra..." – mas isso depois que eles já tinham dito tudo, porque eu não acho legal mediador chegar dizendo o que ele pensa. Normalmente é raro, numa mediação, eu trazer o que eu penso; eu trago que "olha, numa mediação já me disseram..." ou "já me disseram que pode parecer isso, pode significar isso. O quê que vocês acham? Vocês concordam? Porque cada um tem sua perspectiva, já que não existe certo ou errado aqui. Então, o quê que vocês acham?".

Então, dentro dessa proposta de discussão de tudo isso, a construção do meu discurso foi a partir do discurso do visitante, a partir do discurso do outro. Fui muito enriquecendo o meu discurso. Claro que tinha momentos em que eu falava, me colocava, mas muito difícil – a não ser que a pessoa me perguntasse "tá, mas e tu?", ou a clássica "o que significa, então?", "Mas o quê que ele quis dizer com isso?". E eu acho meio complicado tu dizer pra um visitante – e seja um visitante habitual ou um visitante de primeira viagem – "ah, pode ser o que tu quiser". Eu acho isso muito complicado, porque a gente sabe que no fundo existe todo um esforço por parte da gente, mediação, o educativo, os museus, as universidades, os estudantes, os pesquisadores, os professores, de dar corpo a um discurso e fazer com que, de algum jeito, a arte seja levada a sério de verdade, que seja pesquisada e levada a sério como ciência. E aí vem alguém e tu joga

essa relativização pra ele, eu acho isso muito complicado. Então eu sempre tentava dizer "olha, o que significa? Já ouvi tal coisa... Mas pra ti, o que te despertou? Tu acha que pode ser isso?", tentar jogar de volta, fazer com que essa pessoa perceba que "bá, então não é tão óbvio" ou que, do óbvio, pra ela, a gente possa pensar em outras possibilidades. Porque a questão da poética dentro da proposta da 8ª Bienal te permitia isso muito abertamente. Tu poderia começar conversando sobre a questão, por exemplo, da Ditadura chilena, como várias pessoas me trouxeram, mas aí a gente se descolar disso e pensar "como é a técnica que ele fez? Foi serigrafia? Foi pintura? Como é que ele fez esse trabalho? E essa dobra, o que que ela está significando? E por que que o envelope do postal está aqui do lado? o que que isso tudo está dizendo? Que obra é essa que voa, que passa pelas nossas cabeças, por todos nós? Trazendo a mensagem de um artista, num movimento da História da Arte que é a obra aerpostal, o que é isso?". Ou, nem chegar tão longe, mas pensar, por exemplo, as coisas mais simples, tipo "tá, mas essa foto aqui... Quem foi Ruguendas?". E tu sair totalmente da ideia de construção de quem é esse artista, do que que ele propôs, do que o espaço do Santander, enquanto artista homenageado, qual seria a importância do Eugenio Dittborn, o que que ele fez na carreira dele, porque que ele está aqui dentro do contexto de todas as outras mostras que nós tivemos – fugir totalmente disso e deixar que o visitante te leve. Tipo, olha: tá indo por aqui a conversa, ele quer saber [o visitante], daqui a pouco, do Ruguendas, ele não gostou do trabalho ou ele gostou, mas aquela parte do trabalho foi a que "puta, mas isso aqui eu vi no livro de história e está aqui, mas isso é uma obra de arte e tem uma foto que eu vi na cadeira de história?". Sabe? Pelo menos é assim que se constrói meu discurso até hoje: mais do outro do que de mim; e mais no sentido de que ele perceba que a partir de uma foto que ele viu no caderno da escola, há quinze, dez, cinco anos atrás (ou que não viu isso na escola) a gente possa perceber que isso que ele está vendo, por mais maluco que pra ele possa parecer, por mais sem sentido, por mais diferente, por mais incômodo ou mais prazeroso, por mais instigante, que ele consiga perceber que aquilo faz parte dele de algum jeito, mesmo o artista sendo chileno... Apesar de que na Bienal do Mercosul... a gente tá sempre discutindo sempre o quintal de algum jeito, então nós somos todos parecidos, não adianta. Historicamente, politicamente, socialmente, urbano – tudo; a última Bienal [a 10ª] mostrou isso pra mim muito claramente.

Porque, pra mim, a minha mediação eu costumo considerar sempre política. Meu contato com arte-educação começou com a 8ª, a 9ª, agora participei da 10ª, de uma maneira mais afastada – porque agora estou aqui no Santander, então eu não fiz o Curso de Formação – apesar de que o Curso da 8ª me deu a base da mediação e o Curso da 9ª me permitiu abrir asas, porque daí tu tem uma perspectiva em que o mediador tem uma maior liberdade. Não é que não tivesse na 8ª, mas era minha primeira experiência, então tu sempre fica meio naquela coisa... não que tu te bote regras, mas tu percebe que tu não está tão livre. Por exemplo: a partir do momento em que a curadoria te permite ver uma obra aqui e uma obra em outro espaço [falando da circulação dos mediadores entre os espaços expositivos na Praça da Alfândega na 9ª Bienal do Mercosul], isso é uma liberdade de trabalho que o mediador... é uma coisa maravilhosa, porque daí tu pode estar com uma conexão aqui e uma conexão lá, e aí tu já está curtindo o espaço da Praça, tu já está indo pra um outro prédio, daqui a pouco já surgiu um outro tema no meio do caminho que a pessoa pode te trazer, porque ela está perpassando e percorrendo vários ambientes. E depois disso eu fui mediadora em outros [lugares], aqui no Santander, também, participei de educativos de outros lugares, de outras instituições e eu percebi que eu não consigo mediar falando única e exclusivamente só do que nós estamos vendo. Eu não consigo. Eu tento, às vezes – não que eu ache isso bom ou ruim, eu percebi isso à medida que o tempo foi passando que quando eu construo meu discurso, no final das contas eu sempre acabo trazendo alguma coisa da atualidade, porque eu não entendo arte contemporânea fora desse contexto. Eu não tenho como falar, por exemplo, da Marina Camargo (que ela tem essa questão da geopolítica e da geopoética latente no trabalho dela com os mapas)... se eu tivesse hoje diante de mim um trabalho dela pra mediar, eu não teria como falar desse trabalho sem falar do que acontece no Iraque, no Irã, na Síria, entende? Eu não teria como, de algum jeito, falar dos problemas que a gente tem com nosso vizinho, ou da higienização urbana que aconteceu com a Vila Chocolate que está aqui do lado, que foi colocada pra outro lugar, ou que está se passando em torno do Grêmio. Na minha

cabeça não existe – eu não estou dizendo que eu vou chegar e vomitar isso pra o público porque eu acho isso importante, mas é como eu disse na formação da 10ª Bienal: “vai chegar um grupo aqui que pode ter *n* questões na cabeça, muito anterior e posterior à visita, que eu não tenho como ter gerência, é inerente a mim, é da pessoa – assim como eu também chego assim nos espaços. Mas também não adianta eu falar pra um grupo em que eu estou vendo que nunca entrou num espaço como esse sobre a questão das camadas pictóricas...”. Não é que isso não seja interessante, mas não é a realidade daquela pessoa.

Por exemplo: eu já consegui conversar com um grupo de pré-adolescentes – é que as turmas vêm assim: tem de 10 anos, 11 anos e 15, né? Porque a gente sabe: a realidade é essa. Mas tu conseguir fazer com que essa pessoa de 12 anos e a de 15 consigam entender que o preço de um Nike, a valoração de um objeto no mercado não é tão diferente assim da valoração no mercado de arte, porque ambos foram pensados, ambos começam com uma ideia, ambos têm um processo de confecção, ambos têm todo um processo de legitimação: um tênis a partir do marketing, da propaganda, do personagem que vai ser usado; na arte a partir dos historiadores, do curador, do lugar que legitima, que é o museu, a galeria. Da loja que vende: vai pra Nike lá do Barra [Shopping] – então não é qualquer Nike, é a Nike do Barra; assim como não é qualquer museu: está expondo no MAM, no MASP, no Santander. Conseguir fazer com que ele entenda a partir do tênis que ele usa que o que ele está vendo faz parte – não é tão absurdo, tão diferente dele – por isso que eu digo que a minha mediação é política; eu não consigo discutir território sem dizer o que acontece no lugar em que a pessoa está. Essa é a construção do meu discurso. Só que é claro: eu espero a pessoa me fazer uma pergunta. Na exposição que a gente teve aqui, do Vasco Prado, teve um menino que olhou pra mim e disse “mas isso alguém compra?” – fantástica a pergunta dele. Daí eu “ótima pergunta. Tu compraria?” – “bah, eu não compraria” – “alguém aqui compraria?” – aí um ou outro levantou “ah, eu compraria aquela, aquela...” – “gente, onde vocês acham que isso estava?” – A gente está falando de acervo, entende? Porque daí tu espera o público te trazer – eu sempre tento uma sincera aproximação com esse público, porque se não, ele não vai levar nada daqui! É o que eu acho: tentar fazer com que essa pessoa leve alguma coisa daqui.

Então acho que a 8ª permitiu muito isso, e essa questão de bandeira, de hino, de símbolo, isso é muito forte, e a gente não tem noção do poder disso. E isso é tão forte que na coisa mais banal a gente percebe: o brasileiro viaja pro exterior e sempre tu sabe que é brasileiro – porque ou ele está com camiseta do time de futebol do seu lugar, da sua cidade, e isso é uma coisa que a gente “ah, é só uma camiseta de futebol” – não, não é! No fundo é porque, fazer parte daquele grupo de pessoas que torce pra aquele time, que é daquela cidade, que tem um jeito de torcer, que faz os seus cantos de torcida, não é igual no Rio Grande do Sul, não é igual em São Paulo, não é igual. É banal até o momento em que tu olha como banal. Tem camadas, e eu espero o público me oferecer essas camadas pra ver como eu vou fazer. Se ele ficar na camada mais superficial eu fico com ele; se eu ver que tem entrada, que o grupo está a fim, eu posso tentar ir pra outras camadas. Mas eu espero muito do público, porque em um mundo ideal, a mediação maravilhosa seria a que (na minha concepção é) ele me trazer coisas bacanas pra pensar e eu ter levado perguntas ou comentários que ele também fique instigado. Mas a minha maior preocupação é que ele volte. Então, se eu tiver que, na mediação, fazer mais a ouvinte do que falar, eu faço, sem nenhum problema; porque eu quero que ele volte, eu quero que ele entenda que isso aqui é dele, eu quero que ele entenda que esse espaço – Bienal, instituição, Cais, MARGS, Santander – que esse lugar é dele, pra além desse momento de exposição. Então vai estar muito atrelada minha mediação à pessoa que eu estou mediando, e fazer com que, de algum jeito, aquilo que ela está vendo, ela perceba que “puxa, mas eu passo por isso, já vivi isso, já vi isso. Só que aqui é em um jeito tão diferente, uma coisa mais poética” – é isso mesmo.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais pra que tal demanda fosse efetivada.

A: Eu acho que isso começou a ser sanado quando a gente pôde conversar com os artistas. Tanto os locais que estavam expondo, quanto os que não eram locais – aqui de Porto Alegre, do Rio Grande do Sul. Acho que a gente teve um canal aberto à medida que a agenda da produção permitiu – e eu acho que ela permitiu bastante, eu acho que o DITTIBORT a gente falou com ele no Curso e depois nós falamos com ele aqui quando ele estava montando. E a gente também pôde ter a fala de outros artistas, o Roca, que era o curador geral e o Helguera (ele também conversou com a gente várias vezes durante o Curso). E eu achei o canal sempre muito aberto com os mediadores, e sempre se percebeu no movimento da produção da Bienal de fazer esse contato forte com a gente. Eu acho que a Casa M proporcionou isso e não só da nossa perspectiva, de ter um convívio ou ter uma fala ou convívio com os artistas oficial, tipo "ah, hoje na Casa M temos uma conversa com a artista Mariana Camargo, vem aqui falar sobre seu trabalho". Não foi só isso. Teve a Vitrine em que os artistas podiam expor seus trabalhos, teve diversos outros cursos que acabavam sempre completando a própria proposta curatorial ou a fala do artista, ou instigava uma reflexão sobre algum trabalho do artista – de modo geral, não só daqui. Então, eu acho que sim, a instituição conseguiu isso e pra além da gente; eu acho que a curadoria que fez a Cidade Não Vista – o Cauê Alves – eu achei fantástico. Não tive como pegar uma mediação porque eu estava aqui, mas eu me encantava de passar por baixo do viaduto e ver a estátua enrolada [trabalho de Marlon de Azambuja] – eu achava aquilo o máximo, porque é uma coisa que surpreende. E a Casa M foi muito interessante, muito acolhedora. Eu fiz vários cursos de formação de professores na época, que era de manhã, e eu fazia mediação de tarde. Então eu acho que sanou, sim, e eu acho que ficou muito aberta à comunidade, inclusive. Acho que a Casa M pegou todo o entorno: eu via várias pessoas no movimento de visitar. Até porque saía de lá [as mediações da] a Cidade Não Vista. Mas, pra além disso, eu acho que teve o movimento dos mediadores de ocuparem a casa, e acho que a Casa acabou fomentando uma ocupação geral da cidade. Eu acho que a cidade geral, num sentido que ela passou a ser vista mais fortemente.

Essa coisa do pensar a cidade – é que a questão da identidade pra mim ficou muito forte, que eu acho um tema muito complexo, porque isso tem a ver com cultura, com hibridismo cultural, a questão de a gente estar se mesclando e ainda tem gente que acredita na ideia tacanha que a gente tem que manter determinadas questões, enfim, porque isso torna a gente a gente, mas ao mesmo tempo a gente nunca foi só a gente. A gente é sempre muita coisa, mas a gente bota na cabeça que é uma coisa só, enfim. Eu acho que a instituição conseguiu isso. Ficou muito claro, através da Casa M, das falas no Curso, das falas nos lugares de exposição, às vezes os próprios artistas apareciam e conversavam com a gente. O canal foi sempre muito aberto.

E: E isso influenciou a tua prática, o teu discurso?

A: É, ouvir o Eugenio Dittborn falar pelo menos o “como ele não queria”... Porque a curadoria tem uma proposição que eu acho que com a Bienal deu super certo, com a 8ª e a 9ª. Mas acho que acontece, de maneira geral, às vezes, do curador pensar o trabalho do artista e às vezes esquecer alguns pontos que o próprio artista ache mais interessante, mais relevante, ou que a partir da estada... Porque assim: o Eugenio veio aqui e montou exposição, e eu acho que pra o artista deve ser uma coisa ver como é que seu trabalho fica montado em cada lugar que ele é exposto. Acho que isso mexe muito com ele, penso que a percepção, a questão da expografia, tudo vai mexer com o próprio artista. E eu acho que Eugenio, vendo como ficou o painel, ele explicou pra a gente como foi feito, então isso fez toda a diferença. Eu sei que também é difícil essa minha ideia de deixar que o público vá e me traga e construa sua ideia aqui, eu sei que isso pode ser liberdade demais e talvez fuja do que o Eugenio tenha como proposta. E a conversa foi essencial pra a gente saber o limite – eu entendo que é importante a pessoa criar sua ideia, mas daí sair dizendo que Eugenio Dittborn fez tal coisa, aí não. Pra mim foi legal porque eu soube o limite. É claro que ele fez as obras em uma questão de Ditadura, mas o trabalho não é só isso, eu estou pensando na questão do aerpostal: que que é isso? E as dobras, o que que isso significa? São recortes, são dobras, o que remete dobra? Pinturas, rostos de mulheres, por que mulheres? Homens, mulheres. Por que fotos que lembram procurados? Claro que tu pode fazer uma brincadeira. Tinha uma foto dessa obra dos rostos que era a cara da Chiquinha [do Programa do

Chaves], e as pessoas sempre comentavam isso. É claro que isso é legal trazer, porque a zoeira faz parte da mediação – pelo menos eu acho que dá uma leveza, porque não dá pra vir pro museu e todo mundo baixar os ombros porque vai ficar pesado o ambiente agora: "nós vamos falar sobre arte, o Eugenio Dittborn é um artista..." – não. Acho que tem que ter brincadeira. Mas entender: "gente, é o Chaves. Ele é chileno, latino-america. Pô, né? O quanto será que a gente é parecido?"; a coisa já fica séria.

Conversar com o artista, pra mim, foi importante pra me dar o limite. Tipo "gente, não é só isso. Não é que vocês não possam falar, mas, por favor, não reduzam meu trabalho a isso. Vocês podem falar da questão do deserto, questão mística, questão dos tecidos (que tinham uns que era seda junto, então por que seda?). Ai, tinha de tudo! E é muito maluco, porque daí, enquanto nos outros espaços tinham diversas obras diferentes e uma mais fodástica que a outra, mais impactante, a gente tinha aqui o mesmo artista, então às vezes eu via o rosto de alguns visitantes, tipo "tá, é só isso?", porque era pano. Era pano dobrado, vários tamanhos, mas, olhando rapidamente, tirando os vídeos, era tudo parecido, e a gente fez chover aqui. Porque o trabalho permitia isso, não é só a gente, mas ele permitiu isso também, a partir da fala dele. Eu acho que sempre conversar com o artista faz diferença, acho que saber um pouco da vida desse artista ou que ele diga "a minha vida pessoal não tem nada a ver com meu trabalho". Acho fundamental quando isso acontece, porque é um detalhe mínimo que o próprio artista não se deu conta, mas aí a gente ouvindo, faz uma pergunta e ele "olha, não tinha pensado nisso, mas pode ser"... Eu não lembro do Dittborn porque já faz um tempo, mas... Eu acho que ele dá uma liberdade pra gente, tipo "olha, se o pessoal quiser falar sobre isso, tudo bem", porque a gente sabe que tem artista que [diz] "olha, o tema é esse. Pronto.". Então não é que tu não possa fugir daquele tema, mas essencialmente é em torno daquilo ali que a gente vai estar falando. Tem artista que não: o que o público botar pra fora, segue, vai. E eu acho que o Dittborn foi assim. Eu não lembro... Eu lembro que ele disse muito claramente que ele não gostaria que reduzissem o trabalho dele. Foi muito forte porque foi o primeiro contato de um artista que disse "isso não". Ele disse pra não reduzir a questão da ditadura, da violência... Porque, afinal, assim: tinham esses rostos dobrados, tinha a imagem de um enforcado muito clara, amarela; então ela era enorme, ela era do meu tamanho; e ele magro; enforcado mesmo, a pessoa está definhando, no sentido de tu começar a ver a ossada, mas a pele ainda está ali. Então era uma imagem muito forte. Então ele não queria que essas imagens – o enforcado, os procurados, a antropofagia acontecendo, os pedaços de carne sendo assados – então muitas pessoas, por muito menos, se impactam com isso. Então ele disse "gente, não reduza a isso". Não é dar leveza a um assunto que é pesado, pensar a ditadura, pensar a violência na sociedade, os excluídos, pra muitas pessoas é agressivo, as pessoas não querem, muitas vezes, pensar, discutir ou falar sobre isso. Isso é nítido. Porque resta ainda uma ideia muito forte de que eu entro em um museu pra contemplar, pra descansar, aliviar a cabeça; e não que não seja possível, mas ele disse pra a gente não pegar pesado nisso. Não trazer só o peso que a obra dele pode oferecer como discussão. Pensar outras questões a partir disso.

Tinham outros trabalhos, tinham partes dos trabalhos que eram desenhos, a questão do rosto: então "como se desenha um rosto?", tipo "eu desenhava um rosto assim e desenho até hoje" eu brincava com eles – "ah, eu também desenho assim", "eu desenho melhor"; conseguir trazer uma questão legal de se pensar, uma questão que as pessoas não tenham se dado conta de que elas podem pensar a respeito. Porque isso é comum: a gente não se dá conta de que a gente está diante do desenho de um esquizofrênico e pensar "tá, mas o que é esquizofrenia? Mas por que que um artista pegou o desenho de um esquizofrênico? Mas é um desenho porque é arte? O esquizofrênico tem noção de tudo aqui, do sistema da arte? Ou ele tem noção de como ele é pensado socialmente? Ele já se deu conta de que ele é sempre visto por alguém? Ele já parou pra pensar que ele pode se ver? Ele tem condições disso? O que é esquizofrenia?". Porque pensar nisso, pra mim, não é pesado; é uma coisa que a gente não pensa. Agora, falar que o esquizofrênico, louco, é tratado à margem, já começa a tratar da margem. Como a gente trata o louco? Não vamos longe: como a gente trata o mendigo? Porque a gente está falando de uma questão que os médicos tratam como uma doença mental, quando a gente sabe que a própria medicina vai mudando e assim por diante... e aí? Sabe?

Pra mim a fala dele deixou claro os limites de saber falar sério se a turma der entrada, saber trazer uma questão que não é pesada, mas "já se deram conta? Já perceberam?", ou ficar dependendo do grupo mais leve. Acho que ele não queria que a gente só falasse das mazelas, que poderia sair a partir do trabalho dele, que o trabalho dele não era isso – poderia ser isso e tantas outras milhões de coisas a serem discutidas a partir do trabalho dele. E a verdade é que nas mediações, o grupo comigo sempre acabam extrapolando a obra, porque não adianta eles estarem aqui e não sentirem que, de algum jeito, aquilo pode pertencer à vida deles, pode fazer sentido, se identificar com aquilo. Eu tento cuidar de não sair totalmente, "olha o DITTBORN tem os aeropostais, que tem uma proposição assim, assada" Às vezes, dependendo do grupo, eu vejo que tem um pouco mais de dificuldade, aí eu já chegava dando algumas informações, porque aí também as pessoas começam a baixar a bola, se sentir mais à vontade, mais "ah tá, então é isso, porque eu não estava entendendo, e agora que eu já entendi, eu posso olhar", porque as pessoas ainda têm essa perspectiva de que elas precisam saber de arte, entender de arte, quando a minha própria área não é arte – Comunicação e agora Museologia. E eu não digo que eu me sinto menos por não saber de arte – pelo contrário, porque aí eu pesquiso, leio, faço as minha, vou no meu tempo, Mas é interessante aí tu perceber a minha mediação pra das minhas outras duas colegas que são das Artes: é completamente diferente. Sempre é diferente, mas é muito maluco quando tu não fala de um lugar que... Assim como as outras pessoas que tu vai entrevistar. Sempre é diferente, mas é muito maluco quando tu não fala de um lugar que não é a tua área de formação, porque, bem ou mal, isso te "forma", a palavra é adequada, isso vai te formar.

Então, o jeito que eu vejo é sempre em associação, porque, pra mim, que gosto de arte, que trabalho com arte, trabalho com mediação, com essa conversa, com esse diálogo, isso faz parte de mim. E eu acho interessante que as pessoas percebam que isso pode fazer parte delas. E eu acho que conversando com o artista isso fica mais claro porque com o Dittborn, por exemplo, não vou dizer que... Pra ti ver: tu sabe da questão histórica, tu sabe as questões que a gente pode pensar a partir do trabalho do artista, tu sabe que isso existe. Mas é quando tu te depara com o trabalho que parece que tu para e pensa sobre isso e por isso que eu acho que a conversa com o artista é fundamental. É tu te dar conta que o ordinário, o dia-a-dia, que fez parte da nossa história, está diante da gente e, agora que eu estou diante disso, é que eu vou parar pra pensar sobre isso: "não que eu não tenha pensado sobre isso, mas aí eu vi isso na escola ou discuti isso mais adiante. Aí, agora, eu estou diante de um trabalho que isso se põe na minha frente". E eu acho que o artista te proporciona isso, ele te coloca, do ponto de vista dele, uma determinada questão, ou o que motiva ele ao trabalho, ou o que ele quis dizer, ou ele não quis dizer nada, mas o que ele sentiu quando fez, enfim.

O artista se colocar desse jeito é... O "me colocar diante do outro" que faz com que eu me repense ou repense questões. Eu acho que é essencial isso no artista e a gente teve isso com o Dittborn (e vários outros artistas). O próprio curador conversou com a gente várias vezes [Roca]; o Pablo [Helguera], várias vezes. Acho que o Pablo passou por todos os espaços do educativo também. Eu acho que todas... A gente comentava antes de começar a gravação, como era o nome dele mesmo? Ele fez a mediação sem saber nenhuma informação [no Curso de Formação para Mediadores], aquilo foi incrível!

E: Ah, o Amir Parsa.

A: Isso, o Amir Parsa. Porque, ele fez o quê? Ele tirou do público, ele tirou do que nós dissemos. E nós não falamos muito porque estava todo mundo encabulado. Eu lembro que eram aquelas divisões que a Bial faziam, eram 100 fazendo o Curso e são dois dias, quatro turnos, cinquenta pessoas. E aí, tem que fazer acontecer porque é quando tem o dinheiro pra trazer o cara, o cara tem agenda, é do MoMA (do Educativo do MoMA, né?). Aquilo foi uma experiência fantástica porque daí tu te sente mais à vontade pra perceber que tu não precisa ter um grande expertise pra conversar sobre o que tu tá vendo. "Ah, mas é arte!", e daí? E se fosse um objeto histórico? E se fosse um objeto científico? E se fosse uma caneta? Como é feita uma caneta? É do mais banal ao mais complexo que a gente se dá conta que podemos estar por tudo isso a partir do que o próprio artista traz como narrativa. De novo, as camadas: a partir do artista

ele está... A gente tem a percepção das camadas, o público tem a percepção das camadas (ou não, mas aí ele vai ter a percepção de uma, duas, ou quantas camadas for desse trabalho), mas o artista também vai nos trazer isso, nós que vamos falar com esse público, vamos falar com essas pessoas. Então, eu achei fundamental e, pra mim, deu certo. Eu achei que a 8ª foi muito boa nisso.

A 9ª foi mais corrida porque aí era grande, já estava sem o Cais... E o Cais, nossa! O Cais é um espaço assim... Eu adoro o Santander, tanto que eu estou aqui, todas as edições que eu trabalhei na Bienal sempre foram aqui. Mas o Cais também tem essa coisa que eu acho que, pra uma Bienal em que se propõe uma Geopoética, o Cais era uma coisa fodástica pra Porto Alegre. E é interessante que foi uma Bienal que trouxe Porto Alegre através dessas ações, mas o Cais é um lugar que... Aí era interessante porque na 9ª, que foi no Gasômetro (até a 8ª a gente teve o Cais e na 9ª a gente teve o Gasômetro porque o Cais estava fechado pras obras) e a transferência ficou par a par porque o Gasômetro é um espaço tão significativo quanto o Cais. Claro, daqui a pouco tu não tem tanto acesso ao rio... Depende, é só dar a volta porque tu consegue, também, tomar um chimarrão, do mesmo jeito que tu podia fazer no Cais. Então, essa apropriação do espaço e o espaço expositivo que a Bienal tem em uma Bienal como a Geopoéticas, né? O Cais, a Casa M... A Casa M eu achei fantástica! Aquela areia rosa... Manchou todo o meu tênis de sola branca [risos]. Mas tá lá, é lembrança da Casa M.

Então, eu acho que deu tudo certo, a Bienal conseguiu, a 8ª. O único projeto que eu me lembro (pra ti ver como eu lembro) era aquele de residências...

E: Continentes.

A: É. Esse foi assim... Pra mim, viveu uma invisibilidade. Tá, ok. Eu também estava vivendo minha primeira Bienal, então era uma experiência diferente e era muito intenso. Eu tive uma equipe muito bacana de trabalhar aqui no Santander, os mediadores todos pegando junto. Então, tenho amigos até hoje que eu me dou e que encontro, saio, sabe? Mas foi um Projeto, assim [Continentes], invisível pra mim. E eu sei que há pouco tempo, se não me engano, vi com a Jú [Juliana Pepp] que teve publicações e eu fiquei "gente! Eu não vi isso, não fiquei sabendo disso!". Tá, a gente não tem tempo porque também estava trabalhando em outro lugar, eu fazia o Fronteirinhas ainda e Bienal (então era duas, três coisas acontecendo ao mesmo tempo na minha vida, tenho consciência disso). Mas, pra mim, foi um projeto... Tu vê, Cidade Invisível [Cidade Não Vista] eram pontos específicos e alguns, realmente, bem (esse da Duque, da Escadaria: se as pessoas não olhavam, elas não enxergavam [trabalho do Marlon de Azambuja], não era que nem o da frente da Prefeitura que era uma casa gigante na frente, todo mundo via, não tinha nada de invisível). Esse Continentes, pra mim, tinha uma invisibilidade... Eu lembro que tinha a ver com residências, alguma coisa assim.

E: Isso, eram espaços de arte da América Latina que vieram pra cá. Daí eles vieram pra Subterrânea aqui [em Porto Alegre], pra Caxias e pra Sala Dobradiça em Santa Maria.

A: Puta, olha só que legal! E é legal porque tu tá tendo de novo essa conversa do local, tu estás falando da geografia desses lugares, também saiu de Porto Alegre e foi pra outros lugares do interior que têm produção, têm cursos de Artes. Então, dois lugares de produção de arte (e mais aqui na Subterrânea que era um espaço fantástico, pena que fechou), mas eu não tive acesso à produção desses artistas. Não é que eu não tive acesso, talvez a Bienal esperasse que eu me mobilizasse mais, não sei. Talvez, tenha sido um projeto pensado mais pra os artistas. Daí, pegando o gancho, já que está falando de artistas, a tua questão começa com a questão dos artistas.

E: A comunidade artística.

A: Daqui a pouco, a comunidade artística se realizou, só que eu não sei, entendeu? Porque eu não sou da comunidade artística. E eu acho que, se o projeto era específico pra esse nicho, ele pode ter feito um baita sucesso e fico feliz se deu (acredito que deu porque eu acho que a 8ª foi fantástica como um todo, do meu ponto de vista). Mas aí... Tu entende que a gente tá falando da questão do artista, mas se era pra ficar do artista com o artista, talvez tenha dado certo; mas se

era pra pensar o artista num contexto maior, aí já não sei se deu certo porque eu não vi nada disso. Não sei se é uma questão de divulgação, se daqui a pouco foi mais uma questão só de comunicar... Daqui a pouco, o pessoal que era das artes e estava trabalhando como mediador, estava ligado no que estava acontecendo, talvez também seja isso. Mas, pra mim, foi um projeto invisível. Uma questão curatorial que eu achei super interessante, mas que eu não vi nada. Talvez os artistas da Subterrânea possam dizer, mas eu não estou sabendo.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

A: Olha, da minha parte, eu acho que sim, tudo isso aconteceu. Porque, de novo, tanto é que a minha mediação ser política... Eu brinco, falo coisas sérias brincando, mas eu não estou brincando. Aquela discussão que o menino me disse "a gente tá vendo aqui tudo aquilo que a gente não quer discutir", isso, pra mim, já chegou no objetivo do educativo porque ele se deu conta que ali o buraco é muito mais embaixo, a gente não quer falar dessas pessoas, a gente não quer discutir sobre isso. Aí eu olhei pra ele e disse assim: (primeiro eu mandei um beijo pra ele quando ele disse isso "beijo pra ti, tu tem razão") e "por que a gente não quer discutir?" e aí a gente começou a discutir sobre isso. Então assim, teve mediações que foram mais superficiais? Óbvio que tiveram. Mas a maioria, que eu me lembro, as mais marcantes, foram nesse nível. Tipo: "o que é antropofagia? O que é essa questão do comer o outro? É só comer o outro? Mas a gente não faz isso nas nossas relações humanas?". Eu não digo só na questão sexual, estou dizendo na questão das relações humanas mesmo, da gente ficar e se aproximar das pessoas pelo que elas têm pra nos oferecer. Porque existem pessoas que a gente gosta de estar perto porque têm uma energia ótima e aí tu quer virar amiga daquela pessoa. Então, quer dizer que eu estou discutindo questões de vida, relações humanas, identidade, território, espaço, o imaginário disso – quer dizer: o que me torna gaúcho? O que me torna brasileiro? O que me torna americano, japonês? –, isso tudo aconteceu e de uma maneira crítica. Mas também sem pegar muito pesado, se não as pessoas saem daqui muito carregadas e, de novo, tem que sentir o grupo, né? Mas eu acho que sim, conseguimos fazer isso. Eu, enquanto mediadora digo que consegui, foi maravilhoso. Eu acho que, discutindo a partir das obras do Dittborn e tantas outras obras (claro, na 8ª não tinha obras só da América Latina, a gente tinha de vários lugares do mundo), de novo, as obras da América Latina, pra mim, sempre têm uma relação muito nossa.

E foi muito interessante porque nessa última Bienal [a 10ª] eu me questionei muito isso: até onde, nós brasileiros, nos consideramos latino-americanos? Sendo que somos o único país de língua portuguesa. Único não, minto, temos outros de língua portuguesa e temos de língua francesa... Aí já começa dar o cambalacho dos colonizados. Mas, no sentido assim: somos o maior em língua portuguesa. Nos sentimos latino-americanos? O que é isso? Então, me suscitou isso na 8ª Bienal. Acho que sim, a Casa M conseguiu fazer essa comunidade, acho que seu entorno, as pessoas do Centro Histórico, acho que as pessoas que se deram conta, a partir, daqui a pouco, da mediação é que saía de lá e voltava pra esse lugar. Eu acho que a comunidade de estudantes da UFRGS... Talvez de outras Universidades, falo da UFRGS porque era a que eu tinha maior número de contato, não que não tivesse outras instituições, mas a grande maioria era UFRGS e PUC. Talvez FEEVALE.

E: Dentre os mediadores?

A: Dentre os mediadores, a maioria era UFRGS. E muita gente da artes, maciça maioria. Então, eu acho que essa comunidade sim foi agregada, o entorno, o Centro Histórico, a rua... Tudo foi agregado. Acho que conseguiu, sim. E qual era a última questão?

E: Considerar como receptor principal o público não especializado.

A: Ah, isso daí eu também comentei no começo. Por isso a minha ânsia de tentar fazer com que eles percebam que, a partir disso, eles podem se dar conta que ele vivem isso ou, o que eles

estão vivendo, eles estão vindo de um outro jeito. Pra mim isso sempre acontece, eu sempre busco isso porque eu acho isso essencial. De novo, eu não posso contar... Eu não vou falar sobre camadas pictóricas, não vou falar sobre tecido, sobre pintura em tecido pra eles. Não que eu não possa falar, se eu ver que tem um gancho pra falar, se tem, abertura, se eles me questionarem, claro que eu vou trazer. Questões técnicas, a questão "o que é a obra aerpostal?", "em que momento isso aconteceu?", "quem foram os artistas"... Eu posso falar disso. Posso, me preparo pra isso, estudo pra isso, trago pra eles, converso com pessoas que sabem mais do que eu. De novo, toda vez que eu faço uma Bienal, tenho que correr atrás não só dos artistas. Eu não sendo das artes, tenho que correr atrás de teoria, da história. E eu converso e não corro só por mim, mas vou conversar com quem entende disso pra me mostrar um outro olhar, já poder me oferecer uma crítica ao que eu li, já que eu não vou ter tempo hábil de criar uma crítica sobre o que eu li. Então, pra não reproduzir o discurso cru (reproduzir que nem papagaio), sempre tento conversar com as pessoas. Eu posso fazer isso com eles, mas eu não vou. A gente recebe muitas escolas públicas e a gente sabe a realidade delas, o quanto é difícil. O quanto a sensibilização, a cultura e a arte de modo geral (e aí saio das artes visuais, entro em todas as artes) são difíceis na escola. E aí, eu vou sair daqui num discurso perguntando pra eles... Por exemplo, como aconteceu com um colega meu que recebeu um grupo que não sabia que estava vindo aqui porque a professora não avisou, fez surpresa. Aí tu imagina! Nunca vieram, aí a surpresa: vem pra cá, tu já não estás preparado, não sabe o que tem aqui dentro. Aí a gente começou a mediação, explicou um pouco e começou uma conversa com eles e quando eu vi que estava difícil, o grupo estava truculento, começando a se dispersar eu só olhei assim: "Pessoal, só um pouquinho. Antes da gente continuar a mediação, eu quero conversar com vocês olhando no olho. Vocês já se perguntaram por que a instituição em que vocês estão sendo jovens aprendizes decidiu que vocês deveriam vir aqui num museu? Pararam pra pensar? Aliás, vocês estão pensando? Estão se dando conta das coisas? Por que eles acham que é importante vocês estarem aqui, ver isso aqui, entrar num prédio como esse?". Perguntei pra eles. E eu já fiz isso na Bienal, não foi a primeira vez. Talvez eu tenha começado na 8ª, que foi a primeira [risos]. Mas assim "por que vocês estão aqui, gente? Não é pra vocês entenderem de arte, não só isso. Já pararam pra pensar que daqui a pouco eles querem que vocês percebam que esse tipo de lugar existe? Ou, uma sensibilização diante disso aqui? Ou, já que vocês são jovens aprendizes, isso é mercado de trabalho. Vocês podem ser artistas, podem ser donos de galeria, podem trabalhar num museu. Isso é mercado de trabalho, gente. Vocês estão se dando conta?". Então, a gente recebe público assim, que não sabe o que está acontecendo.

Então, é o que eu disse, sempre tento (de novo) a partir deles fazer com que... A partir do que eles estão vendo, a vida deles está ali. Eu penso que a gente não tem que pensar em vida e arte a partir da produção das artes (não digo nem do Brasil, mas do mundo inteiro) de 60, 70, Hélio... Não, gente! Vida e arte é... Tá, ali deu o estalo "só um pouquinho, vida e arte está junto com a gente. Essa questão da experiência, do lugar, das pessoas"... Tudo bem, eu entendi. Mas, pra mim, já está antes. Em algum momento da história houve esse descolamento, a gente sabe que daí a arte passou a ser uma coisa separada da vida das pessoas, do real, do palpável. E não que a arte não seja, eu acho que ela tem isso também, tem sua materialidade (mesmo que a gente discuta obra virtuais, ela tem um meio pra aquilo acontecer); mas a questão que permite uma liberdade de pensamento ou uma liberdade de reflexão também existe no outro lado da "vida real", entre aspas, no sentido de que arte é real, ela é palpável. Só que houve esse descolamento e as pessoas não se dão conta que está junto, entende? Arte e vida, isso é fato, mas pra além do que a gente estuda na História da Arte pra mim. Aí já é uma visão de opinião minha, pessoal. Posso estar largando uma gafe absurda sobre História da Arte, mas, pra além de perceber que o público está fazendo parte disso... Ele sempre fez! É que a gente só se deu conta disso depois, mas ele sempre fez. Aí, eu vou falar da realidade.

Se eu receber, por exemplo (vou dar um exemplo mais óbvio) um grupo de estudantes de uma escola de algum morro ou alguma favela de Porto Alegre que eles quase nunca descem... Eles não saem de lá quase, é difícil deles saírem de lá, fisicamente, inclusive, não é só questão financeira. Aí eles saem, entram aqui neste prédio do Santander (o lugar de onde estamos falando faz toda a diferença) com esse vitrô maravilhoso, colorido. Essa imponência, aqueles

trabalhos enormes com desenhos que muita gente olha e acha tosco – porque me disseram isso naquela época [da 8ª Bienal] e eu não vou deixar de concordar, têm uns que realmente eram, mas era a proposta do artista... "Então, vamos pensar o que é arte a partir desse desenho do artista que vocês estão me dizendo que é tosco!", sabe? Então, vamos sair do mínimo, eu não vou falar o que é obra aerpostal, quando surgiu, quem são os expoentes se o cara tá achando engraçado o desenho! Então vamos discutir a partir disso: "o que é arte pra ti?". Então, eu consegui, na minha mediação, isso – e acho que os meus colegas também. Eu não observava muito a mediação dos colegas porque eu acho que tem alguns que se constrangem. Também criei intimidade, a gente começou fazendo mediação juntos pra perder um pouco do medo, até se sentir mais seguro na construção da sua fala, na escuta do outro. Mas, na minha parte, sempre conseguia. Porque aí que está a sensibilidade da mediação, acho que é muito sentir o grupo, é ser um bom ouvinte e saber o momento de entrar e falar.

Acho que todo o grupo conseguiu perceber isso muito claro no Curso de Formação da 8ª: o momento de estar na frente deste trabalho, o momento de deixar o público de impactar diante do que está vendo (e se impactar positivamente, negativamente ou simplesmente se impactar, se questionar diante daquilo) e aí olhar pra eles "E aí? Já tinham visto alguma coisa assim? O tamanho, a cor... O que é isso tudo?". Porque também tem aquele jargão que o pessoal não gosta que a gente use "o que você está vendo?", eu não sei por que as pessoas odeiam essa pergunta. Eu acho que ela, dependendo do contexto, é muito bem-vinda e pode ser muito profícua. Dependendo do grupo, talvez a entrada mais fácil seja justamente essa pergunta. Um grupo mais acanhado, duro e "o que você estão vendo aqui?", "ah, um monte de coisa feia", "feito, né? Vamos falar de 'feito'... Vocês acham isso aqui feio?" e começa! No leve, no que eles consideram brincadeira, pra ir deixando esse grupo à vontade, ter sensibilidade pra ver. Vão ter grupos que vai ter esse tipo de conversa como tive com esse grupo de adolescentes que o menino disse aquela frase que eu achei super forte e vai ter grupos que vamos ficar falando da feiura durante uma hora e meia de mediação. "E esse aqui é feio ou não é?", "Ah, esse não, esse sim". Depende do grupo. E eu não posso chegar pro grupo e dizer "vamos sair do feio e falar de outras coisas". Não, cara!

Porque, isso eu talvez tenha percebido no final da 8ª ou depois ainda nas minhas outras experiências, na 9ª Bienal... Gente, eu quero que eles voltem. Talvez, aí sim, minha futura área de atuação museológica... -"Volta, volta. Se tu quer passar esses 95 quadros de desenho do Vasco [Vasco Prado] e me dizer que eles são feios... vai voltar?", -"vou", -"então eu vou te escutar, são todos feios". -"Tu acha feio? Por que?", -"Ah, não gosto da cor", -"Ok, que cor tu gosta?", -"Ah, eu gosto de branco", -"Ah, a gente tem os desenhos do Vasco com fundo branco, quem sabe esse tu não ache tão feio?". Esse lugar tem que ser dela, essa exposição tem que ser dela, essas obras são delas. Essas obras têm motivo de existir, o artista não faz obra pra ele. Acho que deve ser como um filho, tu não faz pra ti, faz pro mundo (fazendo uma associação com os pais que falam isso [risos], clássica, né?). A gente tem um ideal de querer ter um discurso político, a maioria das vezes eu consegui, mas seja sensível pra perceber o que o grupo está te trazendo, como ele está chegando, se ele chegou (porque às vezes os grupos não chegam, mas ficam no ônibus, ou ficam no meio do caminho, ou ficaram em casa porque queriam ficar dormindo). Tenha sensibilidade pra perceber, o espaço é deles também. Porque, se eles não estão a fim de estar ali, não tem nada que tu possa fazer, não há nada que o Dittborn possa fazer que vá fazer com que eles estejam ali. E a gente sabe, tu também sabe, a gente cansa de fazer uma mediação que está tudo fluindo, está tudo bem e a grande memória do grupo [no final] é o elevador [risos]. Mas é! Acontece!

E: No Cais era o rio.

A: Exatamente. Ou o mármore! Nossa, ser atendido num banco que o balcão era mármore! "Nossa! A minha casa é de madeira inteira e aqui tem um balcão de mármore!". Sabe? Como eu não vou ser sensível a isso? Ele precisa voltar. Talvez voltando, em algum momento [estalar dos dedos] "Puxa! Mas olha que obra legal, que diferente isso!". Tem que voltar, tem que sensibilizar! E, às vezes, isso não acontece nesses grupos (a gente tá sabendo que a Bienal trabalha com as escolas, acaba tendo um foco preferencial porque são mais carentes) em que o

tempo de sensibilização é diferente. E também (é óbvio), depende do professor na escola, do espaço que ele consegue, do que ele tem de ferramenta, do que ele tem enquanto professor motivado ou não (porque a gente tem que ter consciência que não pode jogar tudo nas costas do professor, não é milagreiro).

Tem professores que trabalham com a turma, mas aí eles chegam aqui tão loucos de excitados que tu não consegue fazer uma mediação direito e o professor trabalhou em aula, eles sabiam o que iam ver. O que teria tudo pra potencializar a conversa que poderia ter de mediação, às vezes não dá porque eles estão excitadíssimos porque estão saindo da escola, porque é um contexto absurdo de coisas. Por isso, a sensibilidade do mediador diante disso é essencial. Até mesmo de perceber que a mediação não vai acontecer. "Gente vocês estão muito agitados e a gente vai circular. Vocês tem alguma obra que gostariam de perguntar? Querem perguntar, questionar, estou com dúvidas, não entendi o que é isso... a gente vai conversar". E conversa. E fica com eles no espaço e não fala nada... Acontece! Eu acho que isso ficou muito claro no Curso da 8ª Bienal, muito claro. Que bom que eles nos disseram isso. Porque, não digo que não teve isso na 9ª, teve, só que foi muito *un passant*. Na 8ª isso ficou muito pontuado. Que a gente não precisava ter um conhecimento prévio de arte pra ser mediador... Até porque, acho fantástica essa iniciativa da Bienal de ter diversas áreas de conhecimento juntas, isso é uma coisa enriquecedora (um dos mediadores que mais conversei agora na 10ª é Engenheiro Físico e era fantástico). Assim como na 9ª teve a questão de ciência, tecnologia, homem, natureza, arte, produção, pesquisa... Tudo junto. Foi, também, um tema fantástico porque trouxe tantas perspectivas e formas de pensar!

Acho que a 8ª trouxe muito o outro. Tu pensar o outro, o tempo do outro diante do trabalho, nesse espaço. O espaço! Uma Bienal que, essencialmente, falou de espaço. Poeticamente, logicamente, fisicamente, illogicamente... O que tu quiser. Então, acho que sim, conseguiu, todas as três instâncias. Levando em consideração os grupos sem pré- formação ou minimamente informação do que ia ver. Acho que sim, teve a questão da Casa M como agregador, do entorno, dos mediadores, da Bienal como um todo. A fala dos artistas também, teve tudo. Pra mim, foi atingido o objetivo dos três, acho que conseguiu. E essa fala política, também, acho que aconteceu. Acho que, na medida em que todo mundo pôde, houve o discurso. Acho que a gente foi... Vou falar "doutrina", apesar de eu ter muito problema com essa palavra, mas eu acho que, nesse sentido, fomos positivamente muito bem doutrinados, no sentido de entender que "olha, gente: vai ter mediação que vai ser boa, mediação muito boa, ruim, muito ruim. E às vezes vai ter a ver com vocês, não vai ter a ver com vocês, vai ter a ver com o grupo, com o professor, com a obra, com um aluno específico, com o grupo todo, com *n* fatores". Então, ficou tudo muito claro, desde o começo.

E: Essa função social.

A: Sim, essa função social, muito forte. E eu acho que o trabalho que a gente tem é muito forte. A gente falou isso na formação que demos na 10ª, quem já foi mediador sabe (e, se não sabe, se dê conta a partir de agora) que o nosso poder diante do público é um absurdo e as pessoas, às vezes, não tem noção disso. Porque a partir da nossa fala muita coisa pode acontecer. Ou não acontecer... A gente sempre está lidando com os extremos, *n* nuances. Mas é um poder absurdo que a gente tem nas mãos. E é poder mesmo, a palavra "poder" porque tu tens o poder (poder da tentativa) de encantar e conseguir. Se tu conseguir, tu faz o que tu quiser com aquelas pessoas. No sentido de que tu pode mentir pra elas. Claro, estou falando de extremos, no sentido pejorativo que a palavra poder pode ter. Tu pode brincar com elas, pode falar o que tu quiser pra elas que elas vão levar aquilo como verdade. Elas nem sempre se dão conta que podem questionar, isso também é uma outra coisa que as pessoas não se dão conta. A partir do momento que elas entram no "tempo da arte" (entre aspas) que são os espaços expositivos, que são esses prédios, que é a "Bienal", esse acontecimento em Porto Alegre, elas não questionam, elas recebem. Raras são as pessoas... Tirando as que são do meio, obviamente, poucas são as pessoas que estão lidando com isso pela primeira vez [que] se dão conta que elas podem perguntar "mas por que isso é arte?". Elas vão receber só! A maioria. Elas não se dão conta que elas podem questionar. Não é que elas não tenham condições de se dar conta, elas só não se dão

conta porque isso não é o dia-a-dia delas. Elas estão em um lugar que é totalmente diferente e elas não se dão conta.

Mas eu quero dizer no sentido não pejorativo: o poder de ser um gerador de mudança. De dizer "meu bem, você não precisa gostar disso. Você não precisa achar que isso é arte". Inclusive, se tu disser que o teu filho faz melhor, tu estás no teu direito de dizer, mas vamos conversar sobre isso: "Por que tu não gostou? O que tu não gostou? Não estou dizendo que tu precisa gostar". E eu sempre deixo bem claro nas minhas mediações "gente, vocês não precisam entender de arte, não precisam concordar com que eu estou dizendo, eu quero apenas que vocês pensem no que estou dizendo. E, se vocês não concordarem, vamos conversar porque eu gosto de pessoas que me deem ideias, trocas, diferentes, pra me tirar da minha zona de conforto". Sempre digo isso nas minhas mediações, com adolescente e adulto, que "tu pode não concordar comigo. Têm coisas diferentes lá dentro, coisas que, talvez, vocês achem estranhas, que vocês tenham o estranhamento. "É uma coisa que vocês, talvez, não tenham visto, ou visto parecido... preparem-se pro diferente". Aí dá aquele alívio neles ao dizer "é comum, normal, olhar pra isso e dar aquele 'oi?'. Isso é arte? Que coisa estranha, eu não entendi. Tudo é comum, tudo é normal". É que eles não sabem, não tem essa sensibilização antes, nem sempre eles conseguem. E a realidade é como eu disse, realidades... Antes da chegada até aqui, da chegada até a Bienal, com qualquer mediador, não tem como ter gerência. É a sensibilidade do mediador, do grupo, na hora, que vai te dar isso, que tu vai saber o que tu estás fazendo. A 8ª nos preparou pra isso, ela deixou isso muito claro, muito [ênfase] claro. Então, acho que as três questões que tu levantou foram atingidos os objetivos, a Bienal conseguiu deixar claro tudo isso. Agregar... Um discurso pretensamente... Pretensamente mesmo, pretensão de que seja político partindo do pressuposto que a gente vai ser uma semente que pode mudar alguma coisa na perspectiva daquela pessoa, né? De fazer uma pergunta pra ela que faz ela ficar pensando quando chegar em casa. Não digo nem quando chegar em casa... Dali um ano, quando ela se deparar com alguma outra coisa "bá, mas eu vi uma coisa... Bá!". Acontece. A gente ser esse fator, sim, aconteceu. E a Casa M também. Acho que tudo deu certo.

Ana Mitchell

1983. Geógrafa, mediadora e pesquisadora. É Bacharel e Licenciada em Geografia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Mestre através do Programa de Pós-Graduação em Geografia na Linha de Análise Territorial na mesma Universidade. Na 8ª Bienal do Mercosul foi mediadora do Roteiro Eugênio Dittborn no espaço do Santander Cultural. Na 9ª Bienal do Mercosul foi Assistente de Supervisão na equipe do espaço expositivo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. De 2012 a 2013 atuou como mediadora do Santander Cultural/Porto Alegre.

A entrevista foi realizada na residência de Ana em Porto Alegre no dia 15/02/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Ana: Essa ideia geral - o tema curatorial - ficou bem presente durante o curso de formação de mediadores. Depois, como eu trabalhei no Santander, acho que eu perdi um pouco disso. Como era um artista só e era um trabalho bem específico - ele falava desses temas; falava muito de território, falava muito de fronteira - mas essa coisa do Mercosul, em si, não estava presente, sabe? Tinha muita América ali, no trabalho do Eugênio Dittborn, mas Mercosul, mesmo, não estava tão presente - o que eu vi bem presente nos outros espaços.

E: A ideia do Mercosul como uma construção política...

A: É... O próprio tema Mercosul, né? Então no Santander eu me esqueci até disso, durante as mediações. Aí, em relação a Porto Alegre, eu trabalhava mais com o espaço em si - com o Santander Cultural, com o prédio - então nós fomos, inclusive, orientados pela Maria Helena [Maria Helena Gaidzinski, Supervisora da equipe de mediadores] para sempre fazer relações com o prédio... No próprio curso de formação nós fazíamos essa ideia curatorial, essa relação com as obras, com o espaço, e tal. E, também, como tinha esse desafio de todas as obras serem plasticamente muito parecidas, era um trunfo também. E ele vinha assim, do que despertava de curiosidade em relação ao prédio e fazendo links, trazendo de volta para as obras.

No caso desse trabalho do Eugênio Dittborn, quando eu conheci o trabalho dele no curso de formação, eu já direto me interessei e ali eu escolhi que queria trabalhar no Santander. Pelo trabalho do Eugênio, mesmo; não escolhi o espaço em si. Tipo "ah, quero ter experiência de trabalhar nesse prédio...". Foi por causa da obra, mesmo. Porque eu trabalho com território - dentro da geografia foi a linha de pesquisa que eu segui - e fico com a questão da dobradura, do origami, do trabalho dele que é muito importante. E aí eu fiquei encantada, porque eram duas coisas que eu tinha separado na vida e ele juntou. E até a partir disso eu fui procurar outras referências: tem o livro "A Dobra", do Deleuze - mas isso bem depois, mas já foi despertando outras coisas em mim. Então o fato disso ter acontecido, acho que ajudou muito durante a exposição, porque eu tinha essa curiosidade de conhecer o trabalho do Eugênio Dittborn. E quando não tinha visitante eu ficava o tempo todo pesquisando; eu lia todos os envelopes, fazendo anotações - eu tenho um caderninho de anotação. Um trabalho investigativo, mesmo. E foi minha primeira experiência como mediadora, então foi muito fascinante. Então a 8ª Bienal para mim foi a experiência mais encantadora de trabalho que eu já tive, porque juntou várias coisas com as quais eu queria trabalhar.

O fato de ser muito agradável de trabalhar lá também facilitou. Não tinha aqueles desafios de calor, de problemas institucionais, não tinha conflito. Então eu achei muito fácil trabalhar lá. Tinha um refeitório no prédio com uma máquina de café e chá, tinha lanche. São pequenas coisinhas, mas, tu ias lá fazer um lanche, aí tu conversavas com os outros funcionários da instituição; tu ias te sentindo em casa, então isso facilitou bastante. E a Maria Helena nos deixava bem à vontade; a Cláudia [Cláudia Hamerski] também; as supervisoras, de modo geral.

Eram todas muito gentis, não tinha nenhum clima de... A Vera era mais "noiada" com questões de prazos, mas tu vias que era a preocupação dela de fazer a coisa bem feita, não era terrorismo. Então foi muito agradável trabalhar lá. E para mim foi ficando mais fácil ver esses conceitos na obra do Eugênio Dittborn, porque o próprio trabalho dele é bem claro: trabalha com fronteira - até com a ideia de mandar os Aero Postais - ele trabalha com essa ideia de fronteira o tempo todo, tanto no encaminhamento das obras até a própria simbologia da dobra. No origami tu tens a "dobra-montanha", "dobra-vale", é cheio de analogias; muito fácil de usar.

Eu gostei muito da forma do curso de formação. Embora ele fosse muito simples: se for pensar, é uma sala de aula. Eram muitas exposições dos temas e atividades em grupo - mas para mim isso funciona muito bem, porque eu gosto de assistir aula e gosto de conversar; essa coisa de grupos, para mim, funciona bem. Nós fomos muito estimulados durante o curso a conversar com as outras pessoas então, quando eu fui para o espaço, eu já conhecia muita gente. Eu acho que eu aprendi isso com a geografia: de fazer conexões; de trabalhar com diferentes escalas; ter a certeza de que tudo está conectado, só tem que descobrir como, mas está, não tenho dúvida de que está tudo junto. Então acabou que nós conversávamos muito. Eu conversava muito com os colegas, eu ia atrás disso porque acabava fazendo uma mediação com os colegas; nós fazíamos entre nós, informalmente... Tinha formalmente - que eu não me lembro se foi a Maria Helena ou se foi o Márcio [Márcio Lima Melnitzki] quem propôs que nós fizéssemos mediações no final do expediente - acho que foi quando eu trabalhava de manhã, eu não me lembro... Aí nós nos juntávamos com o pessoal da tarde e fazíamos mediações; algumas vezes isso aconteceu. Achei isso interessante, mas para mim, o que mais trazia um aporte de ideias eram essas conversas, quando não havia grupo e eu não estava lendo os envelopes. Tinha gente de tudo quanto era área, então começávamos a conversar e a fazer conexões, e um ia usando a ideia do outro; era instigante. Estava todo mundo ansioso para ter ideias e tal. Era um clima muito amigável, era bem legal. E depois nas oficinas que nós íamos fazendo, cada um ia propondo oficinas, e um ia entrando no jogo do outro. Eu participei de vários e foi bem legal. Eu não me lembro e não saberia te dizer como eram as oficinas, mas eu me lembro de ter participado de algumas de colegas. Isso também era bem legal. Ia dando mais ideia para as mediações. Eu acho que o que mais me ajudou foi: a minha formação - acho que a geografia ajuda um monte; até fico um pouco frustrada porque lá no departamento de geografia de onde eu vim, eu não consegui... Não sei se eu falhei em mostrar a importância da geografia para os museus, porque, se não me engano, a biologia na UFRGS tem a possibilidade de tu fazeres o estágio curricular da licenciatura com projetos extracurriculares, como educação ambiental. E eu acho que seria o máximo se nós pudéssemos fazer estágio da licenciatura dentro de museu, mas pelo menos dentro da geografia não há essa possibilidade. E na vez em que eu fui fazer entrevista no Iberê [Camargo], para ser mediadora, eu me lembro de que a responsável pelo educativo, na época, ficou muito surpresa por alguém da geografia ir lá procurar. E eu acho que é tão útil o que aprendemos na geografia para a mediação, principalmente conectar escalas a partir de um eixo local, por exemplo, e vai conectando tudo. É muito fácil, para mim, fazer isso porque eu tive treinamento para isso.

E: E tu poderias descrever alguma situação, em termos bem práticos, no teu trabalho como mediadora. Como isso foi fazendo parte nas tuas conversas, nas tuas estratégias de mediação. Eu pergunto isso porque eu li os teus relatos...

A: Não me lembro! [Risos] É que eu misturo, também, com as outras exposições em que eu trabalhei. Mas eu acho que não foi na Bienal. Acho que foi durante uma mediação que eu fiz do Rio Branco [Miguel Rio Branco], em que eu recebi um grupo de adolescentes da FASE... Eu não me lembro bem, mas eram de situação de risco, alguma coisa assim, de vulnerabilidade social. E uma menina não estava afim; ou ela falava alguma coisa que "atrapalhava" ou ficava distante e tal. E eu disse para ela que ela ficasse à vontade, que se ela quisesse ficar sentada no saguão, e quando desse vontade ela voltava. E a professora que estava acompanhando me interrompeu e disse "não é para tu te sentires ameaçada". Ela achou que eu estava - e talvez em algum nível eu estivesse, mesmo - desconfortável com aquela situação, mas ela grudou só nessa ideia. E ela falou aquilo para eu não dar bola, não dar importância. Num primeiro momento

aquilo me deixou desconcertada, mas essa ideia de que tudo está conectado e que eu tinha certeza de que em algum momento ela iria se interessar por alguma coisa... Eu peguei aquilo. E lá pelas tantas, durante a mediação, eu consegui recuperar com ela algum interesse. Então acho que, nesse sentido, essa ideia de escalas me ajudou a sair de uma situação desagradável durante a mediação, porque no próprio curso nós aprendemos que aquilo não é uma obrigação; se a pessoa não está afim, não tem problema. Deixe que ela vá e investigue alguma coisa, volte, contribua, é um negócio mais dinâmico. E uma coisa que me atrapalha é que eu falo muito, e eu tenho muita vontade de contar tudo o que eu sei para todo mundo, então às vezes eu atropelo um pouco a mediação porque eu estou vendo tanta conexão e quero contar toda a história... Às vezes isso atrapalha, mas acho que seria uma questão de experiência: conforme vai fazendo, vai melhorando.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

A: Eu não senti nada disso. Não sei se é porque era um artista único... Tanto que eu esquecia que eu estava na Bienal. Quer dizer: eu dizia que eu estava na Bienal, só que eu achava que aquilo era Bienal, e aí quando eu fui trabalhar em outra Bienal que eu vi que era diferente, porque ficou muito presente para mim, no fim das contas, estar no Santander. E acho que deu a casualidade de ser o Santander, que tinha um histórico educativo bem antigo – se não me engano a Maria Helena era a mais antiga, a precursora dos educativos em museu em Porto Alegre. Então já estava bem forte... No curso de formação: ótimo; super presente.

"Convívio e integração com a comunidade artística gaúcha" eu diria que no limite quando vieram nos visitar. Eu me lembro de um rapaz que era bailarino e numa mediação que ele começou a puxar assunto, e aí eu acho que houve esse convívio. Mas fora isso eu não sentia, não trabalhando como mediadora. Depois, visitando os outros espaços, sim.

E: E como, nos outros espaços?

A: Porque integravam vários artistas, e houve muitas obras que foram feitas para a exposição, principalmente no Cais... Na Casa M eu não tive muito contato. Eu fiz alguns cursos, mas foi só. O convívio foi com os artistas e os educadores. Mas eu acho que de uma forma geral, contemplou a Bienal, nesse sentido. Eu, enquanto visitante, né? Mas ali, como mediadora, ficou muito focado no Eugênio Dittborn, eu acho que estava muito fascinada pelo trabalho dele, também. Então me aprofundei naquilo. E como eu não sou das Artes, na época eu fiz mediação a partir do olhar da Geografia.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8a Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

A: Sim, no caso do Eugênio Dittborn é muito político, o trabalho dele. Bah, é pura política, né? Ficou bem presente. Não tinha como não discutir questões sociais. E eu achei interessante que o trabalho dele te possibilitava trazer questões sem dar uma resposta. Ele levantava as questões, mas não ficava claro qual era... Não é que não ficasse claro, mas ficava aberto a interpretações, então era muito fácil conversar com pessoas de diversas opiniões; facilitava o debate. Eu me lembro de uma obra que eu gostava bastante de mediar, que era uma imagem de uma pessoa que estava enforcada, mas ela estava com o corpo meio flexionado, então tu vias que ela foi pendurada ali - ela morreu antes. E o que eu fazia era leitura de imagem: "vamos investigar essa imagem". E só a partir da investigação da obra, o pessoal vai se ligando. E se também é uma coisa muito fascinante, tu vais descobrindo a coisa sozinho. Tu vais dando as dicas e as pessoas vão tendo as ideias a partir da relação delas com a obra. Eu via que os visitantes ficavam entusiasmados com isso, mas como eu tinha te falado outra vez, como era uma exposição

plasticamente muito semelhante, tinha muito visitante que ia lá, dava uma olhada e ia embora. E essa exposição demandava leitura, demandava investigação, então acho que o trabalho do mediador, nessa exposição especificamente, era essencial porque era quem tinha tempo para ler, para estudar e ir despertando dúvidas, questões, dicas sobre as obras para as pessoas começarem a ter uma relação com elas e terem interesse em se aprofundarem, porque não estava resolvido plasticamente a questão; não era uma coisa que tu ias ali e olhava e "pronto, me apropriei disso e passo para a próxima", até porque tu resolvias isso dando uma olhada ali no hall porque, plasticamente, eram muito parecidos os trabalhos. Só que o que era fascinante era que tu investigavas. Que é o que acho muito legal no trabalho do mediador, porque vêm visitantes e aí, tipo, "ah, todos são visitantes", mas aí tu vais vendo que cada um é diferente do outro, e tu vais tendo tempo para fazer isso através da visita, então isso eu acho muito legal. No fim, essas visitas - de fim de semana, por exemplo, que eram em dupla, em trios - eu achava mais interessante porque tu ias conseguindo participação maior da pessoas.

Isso do público não especializado, para mim, ficou bem presente porque eu não era público de Bienal. Nunca fui. Eu comecei a me interessar por Bienal quando eu trabalhei no Iberê, através da Diana [Diana Kolker], Rafa [Rafael Silveira/Rafa Éis], Ju [Juliana Pepp], Carol [Carolina Mendoza], esse pessoal todo que eu conheci lá, que começaram a me mostrar outro lado da arte contemporânea. Eu não tinha nem interesse em ir em Bienal. Eu me satisfazia olhando no jornal - as obras e tal - e não ia. E aí foi a mediação que me despertou, porque eu acho que, sinceramente, se não houvesse o educativo, não ia ter Bienal, porque tu ias passar por lá, olhar e ir embora. Mas eu acho que o que desperta e torna esse público mais cativo é a mediação. Então eu não era um público especializado e eu acho que me contemplou. Tanto que - acho que era a Mônica [Mônica Hoff] que dizia, acho que a Ethiene [Ethiene Natchigall] também falou - o primeiro público da bienal são os mediadores. Acho que nesse sentido, contemplou. Ajuda tu teres outras informações especializadas - vamos dizer assim - mas não é essencial; não foi uma exposição de elite - a 8ª, que foi essa experiência específica.

E: E na proposta curatorial, como é que tu enxergas isso?

A: Eu acho que deu certo porque, pelo menos o que eu vi da curadoria artística com a educativa, dava para ver que eles estavam bem articulados. Parecia, pelo menos, que eles estavam conversando entre si. Eu me senti muito à vontade na 8ª Bienal, desde o curso, depois, durante a Bienal em si. Agora, isso de criar uma comunidade, a Casa M eu não sei te dizer, daí talvez quem morava por lá, os vizinhos... Eu não tive essa relação. Eu ia lá, fazia os cursos e ia embora. E também, não sei... Não me sentia à vontade lá. Daí eu vou só especular, sabe? Mas parecia que eu estava entrando na casa de outra pessoa. Não senti como se fosse a casa de todo mundo. Parecia um território, e não um espaço acolhedor. Foi a minha experiência. E acho que, também, porque eu ficava comparando com o Santander, que eu estava me sentindo super em casa lá. Mas, sei lá, isso é uma coisa que eu penso sobre Porto Alegre: que a gente muito facilmente cria guetos aqui - não sei como é lá em Pelotas -, mas essa coisa, tipo "ah, vou fazer um restaurante, mais acolhedor, menorzinho...", tipo "eu empresário, jovem", aquela coisa toda... Aí eu acabo fazendo uma extensão da minha casa em que só se sente à vontade quem eu conheço. Sei lá, eu já fui em lugares aqui em Porto Alegre que eu me senti assim. "Não estou num lugar em que todo mundo é bem-vindo; meio que estou atrapalhando". Mas acho que é resultado disso: do pessoal criar um grupo - e a gente tem que criar isso, né? - cria um grupo, fecha, se protege ali; foi o que eu senti da Casa M, mas, de novo, eu não tive muita convivência; foram os cursos que eu fiz.

E: E a terceira: "entender o mundo, gerar consciência crítica".

A: Acho que sim. Porque a obra do Eugênio Dittborn possibilitava isso o tempo todo.

E: E nas tuas mediações, como era isso?

A: Era sempre presente, sempre abordei. Até uma coisa que eu também falava muito nas mediações sobre o Santander, mesmo. A história dele; por que o Santander estava naquele prédio; qual era a história daquele prédio; o que um banco tem a ver com cultura. Ia problematizando esse tipo de coisa. Então tinha bastante pano para a manga para a gente

discutir. E também, de novo, da minha formação: Geografia; e território é sempre conflito. Não tem como estudar território sem pensar em conflito. Então ficava bem presente, mesmo.

E ele [Eugênio Dittborn] foi falar com a gente. Eu achei ele muito acessível. Eu achei o máximo. Porque começou lá no curso de formação: ele sentou com a gente no chão, abriu um envelope - foi uma experiência. E ficar do lado dele, poder conversar com ele, perguntar diretamente coisas e ver ele interessado no que tu estavas falando. Eu achei fascinante. Ele é muito aberto, muito receptivo. Acho que tem muito das características dele no trabalho, dessa coisa da conversa, da fronteira enquanto encontro. E aí depois ele fez uma mediação para nós, lá no espaço. Foi muito legal. Daí ele tirou foto com todo mundo - e ele também tem aquela coisa de pop star [risos]. Ele é uma pessoa que gosta do encontro, de conversar e tudo. Dá para ver que aquilo realiza ele, então acaba transbordando.

E: E isso afetava tuas mediações também...

A: Sim. E eu ficava muito empolgada fazendo mediação. E eu fiz bastante mediação. Me voluntariava para fazer as mediações. Porque eu acho que foi a exposição em que eu fiquei mais à vontade para mediar, porque outras exposições que tinham mais artistas - que eu trabalhei depois - sempre ficava aquela insegurança do tipo "ai, se ficar aquele silêncio, e se me der branco...", principalmente no início, que tu não tens muito contato ainda com a exposição. E do Dittborn não, porque tu tinhas essa possibilidade de aprofundar, então tu podias ficar na superficialidade ou podia aprofundar, e a mediação ia rolar do mesmo jeito. E isso foi uma coisa que influenciou muito para pensar Educação, depois. Porque na Geografia a gente tem isso de muitos assuntos para trabalhar em sala de aula. Principalmente se tu vais preparar pra vestibular, que é muito conteúdo. Então é meio apavorante, aquela coisa "conteudista". E isso era uma coisa que eu ficava olhando os colegas das Artes e invejando. Da minha visão do que eram as aulas de Artes. De ter mais liberdade, de poder criar o próprio currículo. E também eu que me prendia, nessas questões da Geografia. Eu acho que tem colegas que fazem diferente. Na sala de aula tu ficas sempre com a mesma turma e com assuntos diferentes, e na mediação tu ficas sempre com o mesmo tema com pessoas diferentes. Eu trabalho melhor nessa outra...

E: Com pessoas diferentes...

A: Isso. Eu vejo que é um trabalho de conversa, mesmo. Não entro dentro das vidas das pessoas - que para mim é a sala de aula. Tu acabas te envolvendo com questões que extrapolam aquela matéria. Tanto, até durante a mediação pode abordar questões pessoais, mas pontuais. Tu não tens desgaste emocional. Talvez não tenha aquele... Tu não vês a evolução, aquela coisa... Eu gostei disso, também, como educadora. Principalmente a minha última experiência que foi em uma escola agrícola. Estou há um ano fora, mas seguido entro em contato para ver como eles estão, porque gerou afeto. Mas acho que essa outra forma também é muito legal. Eu gosto e não me desgasta emocionalmente. Então para mim a Bienal foi isso: eu estava em um momento bem desgastada com a minha formação, estava no meio da minha dissertação, não conseguia terminar, tinha desistido da licenciatura... e aí depois da Bienal eu "ah, vou terminar a licenciatura", porque tem uma outra forma de fazer Educação. Daí terminei a dissertação. Foi durante o curso de formação. Eu defendi durante o curso, acho que foi em julho. Então deu um gás. Foi estimulante.

Andrei Moura

1985. Pesquisador e mediador. É Licenciado em Letras pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos e graduando em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Trabalha no setor de Comunicação da Fundação Vera Chaves Barcellos. Na 8ª Bienal do Mercosul foi mediador da Mostra Cadernos de Viagem. Também como mediador, atuou na Mostra Ficções do Invisível da 7ª edição da Bienal do Mercosul e na 9ª edição como Assistente de Supervisão de Mediadores na equipe do Memorial do Rio Grande do Sul.

A entrevista foi realizada em um café no centro de Porto Alegre no dia 01/02/2016.

Entrevistadora: A proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Andrei: Bom, eu, especificamente, trabalhei num espaço que se chamava Cadernos de Viagem e que tinha uma proposta um pouco diferente das demais. Também, eu destacaria, que era um espaço um pouco menor ali em relação aos outros pavilhões [do Cais do Porto]. Os artistas foram chamados a apresentar trabalhos a partir de viagens. Então, acho que essa questão do território, do mapeamento, ela estava bastante evidente nas obras já. O trabalho da mediação nesse contexto... Eu acho que a gente pôde desenvolver, na 8ª Bienal, a partir de uma proposta dos mediadores (que eu te incluo), que foi a Mediação Nômade que ficou bastante interessante porque aliou um pouco essa coisa do deslocamento, do território, com a prática da mediação, com o discurso.

Eu acredito que essa questão do discurso, como isso aparece no discurso do mediador, não consigo descolar muito das obras em si, não consigo pensar muito assim, talvez tu possa me ajudar. É que eu lembro muito das obras.

E: Se tu quiser usar exemplos de como tu fazia a abordagem das obras, também me interessa.

A: Acho que uma das questões mais interessantes era essa questão de como essas fronteiras são simbólicas, são construções. Muitas vezes, na prática, não se percebe. Tinha um trabalho do Sebastian Romo que falava da fronteira ali em Santana do Livramento e que tinha justamente essa ideia de que naquele território se tinha uma convivência de culturas. Como se fosse até outro país ali, uma cultura própria. Bem, eu acho que o trabalho da mediação, como ele foi construído ao longo do Projeto Pedagógico da Bienal, dava muito essa voz ao público. Sempre procurava ouvir muito as pessoas e eu acredito que ela tenha sido bem satisfatória nesse sentido, porque as pessoas, pelo que eu lembre, não tinham tanta dificuldade em chegar a esse pensamento e conseguir ter uma compreensão e uma relação com as obras que estava em sintonia com esse pensamento curatorial. Acho que não deslocava muito. Em comparação com a 9ª Bienal (que eu tive uma participação um pouco diferente, na Assistência de Supervisão), acho que talvez o Projeto Curatorial não tenha ficado tão claro pras pessoas e nem pra alguns mediadores [risos]. Eram questões mais amplas e eu acho que a 8ª Bienal tinha esse caráter mais direto, de certa forma. As obras eram... Falavam mais diretamente ao público.

Acho que eu destacaria essa questão do nomadismo [Mediadores Nômades] que foi muito legal essa participação.

E: Como foi esse processo? Me conta [risos].

A: Bom, na verdade, eu não tive uma participação tão direta, mas eu fiz parte de uma mediação. Eu não sei muito bem como foi a elaboração e tudo mais. Mas, foi muito interessante fazer esse percurso com o público porque, muitas vezes... Eu tinha trabalhado na 7ª Bienal já como mediador e às vezes se criava uma relação tão boa com determinadas pessoas [do público], que elas queriam que a gente acompanhassem elas. Nós mesmos tínhamos esse desejo de fazer essa relação além do nosso espaço como mediadores. "Ah, aquele trabalho lá que está em outro

espaço é tão legal, tem tudo a ver com essa ideia". E eu acho que essa perspectiva de transitar por outros espaços foi muito enriquecedora, acho que o público acompanhou e pôde ter uma visão mais abrangente, talvez até por seguir com os mesmos mediadores ali, já criar uma relação afetiva, de escuta. Porque, assim, cada mediador tem o seu discurso, a sua forma de se relacionar com o seu "mediado" e eu acredito que quando ocorre quase essa "transferência", é muito legal. E acho que as pessoas puderam aproveitar mais, puderam ter uma visão mais aprofundada dos trabalhos, estabelecer outras relações.

E: Tu lembra como era a mediação que tu propôs?

A: Agora não lembro. Lembro que foi com o Michel [Michel Flores] e com a Natália [Natália Silva] que também foram duas pessoas que continuaram [atuando como mediadores].

E: Vocês mediarão juntos um grupo e foram até o sétimo [Armazém 7]?

A: Até o sétimo. Claro, o grupo não se manteve homogêneo até o final, algumas pessoas se agregaram no percurso, outras pessoas pararam. Mas isso é legal também, ter essa liberdade. Não era uma coisa que se obrigava as pessoas a seguir. Foi no final de semana que nós fizemos, uma mediação de público espontâneo, que era quando a gente ficava mais livre pra acompanhar as pessoas.

Eu acho que essa questão aqui do discurso (eu estou pensando mais na prática e não tanto no discurso), tem mais a ver com o nomadismo, me parece.

Bom, a gente tinha aquele Cidade Não Vista, que eu acho que vem ao encontro disso aqui "Porto Alegre a ser um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte". Acho que aqui a arte propiciou um novo olhar pra alguns locais da cidade e acho que o público de apropriou disso também, de forma geral. E a produção de um discurso é meio decorrente disso, dessa experiência. Não lembro exatamente. Por ora é isso, tenho que pensar um pouco mais.

Eu acho que foi tão importante isso [os Mediadores Nômades] que foi pra próxima Bienal [a 9ª], teve esse aproveitamento na outra Bienal. Nesse fluxo entre os espaços da Praça [Praça da Alfândega]. Tu estavas na Usina [Usina do Gasômetro], não pegou tanto isso, mas tu sabes, tu lembra. Era possível fazer esse percurso mais integrado e eu acho que, pelos relatos, o público aproveitou bastante. Acho que é bom isso. Nessa Bienal [a 10ª], não sei, mas acredito que não tenha tido continuidade, não tenho essa informação. E eu acho que é muito positivo, até pra convivência, conhecimento pessoal, interpessoal. As pessoas trocam mais, é muito mais rico. Acho que foi bem importante. E eu acho que tem tudo a ver com o discurso da 8ª Bienal essa ideia. Nomadismo... Então, tem tudo a ver. Acho que é a pecinha maior, a coisa mais forte que tenho na memória, dessas questões. O que, exatamente, a gente falava sobre as obras, é meio difícil eu lembrar. Exatamente não, mas mais precisamente... Tinha a obra dos marcos que iam esmaecendo ["Deslocando Territórios: Projeto Uruguay" de Marcelo Moscheta], tinham questões territoriais, de trabalho. Meu espaço não falava muito de Porto Alegre, falava mais do interior. De Caxias... Tinha o trabalho do Marcos Sari também. O Coro de Queixas com os habitantes de Teutônia, da dupla Kochta & Kalleinen. O trabalho do bogotano Mateo López que culminou na cidade de Ilópolis. Ah, o Coro de Queixas, a gente têm uma questão em que os discursos estão mais visíveis, é algo mais evidente. Acredito que, nessa obra, a partir desse vídeo, as pessoas se animavam a pensar suas questões o que as incomodava localmente, individualmente, politicamente. Eu acho que, embora os trabalhos não falassem mais diretamente de Porto Alegre, eles podiam disparar esses desdobramentos. Que as pessoas, a partir dos trabalhos, pensassem na sua realidade. Acredito que a prática de mediação procurava fazer, também, com que as pessoas interagissem e pensassem a partir de seu ponto de vista, de suas experiências. Por exemplo, no Coro de Queixas, o que as incomodava? O que seria um coro de queixas? Normalmente as pessoas falavam bem espontaneamente, não precisava ter um trabalho de extração. Eu não lembro de nenhuma mediação (pode ser aquelas coisas que a memória vai apagando), mas eu, realmente, não lembro de uma mediação que tenha sido completamente difícil de as pessoas interagirem. Acho que eram trabalhos mais... Tocavam mais facilmente as pessoas, de forma geral, que eu me lembre. Claro, tinha alguns trabalhos que não tanto, mas de forma geral.

Eu lembro muito do Cais ali todo. Comparando com a 9ª Bienal que a gente teve uma expografia mais econômica, mais *clean*, digamos assim. A 8ª Bienal, por outro lado, tinha uma temática que era muito forte. Então, todos os Armazéns, o MARGS, o Santander também, tinham questões muito próximas. Então, não tinha uma divisão temática muito forte. Tinham especificidades, cada uma, mas parece que todos reforçavam esse questionamento maior dos territórios.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

A: Bom, eu acho que sim. O trabalho e o discurso foram... Não tem como não perceber a influência. Até porque, a gente tinha aquele espaço que era a Casa M, que desenvolveu uma série de atividades antes da Bienal, antes do evento iniciar e fizeram parte um pouco da formação. Então, a gente tinha ali um espaço de convivência, de conhecer pessoas, encontro com artistas, encontro com teóricos do campo da arte. Então, tudo isso, claro que tem um peso depois no teu discurso. Tu carrega isso. Especificamente, eu não vou saber precisar também.

Iniciativas institucionais pra que essa demanda fosse efetivada... Acho que a principal que eu percebo é a Casa M que, depois, foi um espaço que persistiu durante a Bienal, acho que um pouco depois, ela continuou. Inclusive, foi uma pena que não tenha continuado o projeto, era um espaço maravilhoso pra convivência. Eu lembro das palestras que a gente participava, eram interessantes. Todas as que eu pude participar. Não pude participar de muitas, mas as que eu participei foram bem boas. E eu acredito, também, que a própria comunidade se sentia convidada a utilizar aquele espaço pra convivência, pra trocar ideias. Eu acho que talvez a cidade seja um pouco carente desses espaços de convivência, desse estar junto. Também de tempo pra isso. Talvez nós tenhamos muitas demandas, muitos encargos pra cumprir e eu acho que um espaço assim é interessante. Não só com essa obrigatoriedade de chegar no espaço, ocupar como o ambiente de um curso, palestra ou coisa assim, mas estar ali convivendo, conversar... E, a partir dessa interação, surgir algo. Que acho que é o que acontece também na mediação. Muitas vezes, o que acho positivo na mediação, é o que está pra além do que a arte propõe às vezes. A gente não tem muito como medir o que se toca na mediação, os efeitos, os desdobramentos. Como, talvez, a leitura de um livro ou uma ida ao cinema. Às vezes, depois de um tempo, se faz a relação com outra coisa. E acho que a mediação faz esse... Tem um desdobramento que não tem como se medir muito assim, racionalmente também. Então, acho que, nesse sentido, foi bem sucedida. É claro que poderia ter sido melhor, sempre.

E: Em que sentido?

A: Eu não trabalhei nesse espaço da Casa M, mas eu não sei até que ponto isso teve um efeito mais prático. Ações que foram feitas... Eu sei de algumas, lembro de algumas. Mas talvez o espaço pudesse ter sido melhor utilizado, outras coisas pudessem ter sido feitas. Mas não é, de forma nenhuma, uma crítica. Acho que cumpriu, acredito que tenha cumprido.

E: Tu mencionasse, no início, encontro com artistas. Tu te recordas, na equipe que tu trabalhaste, na formação, como isso tudo influenciou a tua formação? Se influenciou, se tu lembras de alguma circunstância.

A: Influenciou diretamente. Porque até a 8ª Bienal eu tinha um conhecimento específico da área bem restrito. Então, até a 8ª Bienal eu tinha feito o Curso de Letras na Unisinos e a gente têm uma cadeira de História da Arte. E, fora essa cadeira de História da Arte e um curso que eu fiz sobre arte e literatura e da experiência na 7ª Bienal (que foi uma Bienal mais curta), eu tinha pouco conhecimento específico da área de Artes Visuais. Então, a gente teve ali grupos de estudos, não sei se tu já estavas aqui.

E: Na primeira semana que tiveram falas de artistas?

A: Não, antes. Teve até com o Rafa [Rafa Éis].

E: Ah, o *Fletcheriando* aquele? Que era sobre o Fletcher [Harrel Fletcher].

A: Tinha esse, mas tinha uns que eram grupos orientados. Que eram algumas questões assim "o que é a estética relacional?", se discutia assim. E eu, como não tinha conhecimento mais aprofundado da área, foi muito bom, foi muito interessante. Mas era uma coisa que não fazia parte da grade obrigatória [do curso de formação], então era uma coisa pra quem quisesse e quem estava disponível e tal. E isso influenciou diretamente, claro, a ter um conhecimento maior do que era aquilo ali porque uma das coisas bem interessantes que eu acho que a Fundação Bienal tinha até a 9ª edição, era essa visão de interdisciplinaridade na formação. Então, eram muito bem vindas pessoas de áreas bem mais distantes do campo das Artes e eu acho isso muito enriquecedor. Porém, às vezes, falta algum conhecimento específico pra ter uma relação até mais correta com o objeto. Eu não sei se a palavra é essa. Ter uma leitura um pouco mais crítica, também, do que está sendo apresentado ao público. E acho que, nesse sentido, esses encontros... Cumprem esta demanda...

E também, uma questão que eu não falei ainda, que era a própria convivência com os outros mediadores. Isso é uma coisa que, sem dúvida, a gente não fala muito, mas influencia muito a mediação. A sensibilidade do outro, o olhar, o ponto de vista. Às vezes, a gente pode pensar no que não falar, como não agir. Mas, no geral, a gente pensa muito assim, a partir de e com as outras pessoas. Então, os discursos se cruzam. O que é interessante em um percurso em uma Bienal é que uma mediação nunca é igual a outra. Por mais que, no final do evento, às vezes bata um pouco o cansaço de falar daquele trabalho, dificilmente o mesmo discurso se repete. E a gente aprende com os outros, com quem está ali trabalhando na equipe, a gente aprende com o discurso dos artistas, com o discurso do produtor, com o discurso da instituição, do curador, com o público, muito com o público, a gente aprende muito com o público. Então, o discurso que se tem no início da Bienal... Se for fazer uma pesquisa, pegar no início e no final, vai ser completamente diferente. Eu imagino que uma pessoa não consiga manter o mesmo discurso do início ao fim do evento. Eu acredito nisso. E isso é ótimo, é muito legal, que é o encantador. Poder trocar, ver outras coisas e essa percepção bem viva de como a arte é aberta, como a arte é um discurso aberto.

Quando eu iniciei ali o curso de História da Arte, percebi que algumas pessoas, talvez por não terem essa experiência que eu tive, tinham uma visão um pouco mais "categórica" da arte. Talvez, no âmbito teórico, tenha essa ânsia de catalogar muito as coisas. E a Bienal me marcou muito nessa questão da experiência, a experiência com o objeto e das múltiplas possibilidades de leitura, de ter um pouco essa... Procurar ter essa humildade de que a minha visão [sobre o objeto] não é a mais importante, não é a definitiva. Que é muito importante escutar o outro e às vezes esse outro pode ser uma pessoa que está tão distante desse campo artístico, dessas questões, que às vezes a gente fica discutindo, e ele tem um olhar tão bonito, tão reflexivo, um olhar tão diferente sobre o objeto, sobre a obra que não dá pra desprezar de forma alguma. Pode até ser uma ingenuidade, pode até ser uma coisa que... Mas sempre faz pensar. Por que aquela pessoa teve aquela associação? Tudo está na obra. Na obra e no sujeito que recebe. Então, perceber, assim, como nascem essas relações que cada um faz. Acho que um dos aprendizados é essa questão da experiência, como ela é, também, intransferível. É cada um que vai ter uma experiência diferente. Então, em um grupo, às vezes a gente tinha... Como mediador, um dos erros que se comete (e é difícil não cometer) é de olhar essas pessoas como um grupo, uma "massa". O tempo é curto, também, pra pensar em cada pessoa. Mas, muitas vezes, a gente tem uma ansiedade de que "o grupo não responde" exatamente, ou não interage como a gente gostaria. Mas mesmo o silêncio diz muito, né? Que aquela pessoa, talvez, não quis trocar ali naquele momento, não quis dialogar, certamente teve uma percepção. Algo disse ali pra ela, disse alguma coisa. Ou não. Às vezes não, às vezes a pessoa não tem... Não se afeta de nenhum modo. Mas isso também é importante. Acho que isso também diz alguma coisa, quando a pessoa rejeita. Diz mais até do sujeito do que da arte, talvez. Acho que é isso. A mediação, que não era um espaço; a Casa M, que era um espaço propiciaram essas questões... Convívio, integração com a comunidade artística.

Bom, a 8ª teve também alguns artistas daqui, né? Mas a comunidade artística gaúcha talvez seja um pouco fechada. Fico pensando essa integração com a comunidade artística... É uma das questões que eu percebo. Alguns artistas não... Às vezes até perdem um pouco de se abrirem mais pro público, artistas que não gostam muito de falar sobre seu trabalho, por exemplo [risos]. O que é compreensível, eu entendo, que o artista não queira ser o dono do discurso do seu trabalho. Talvez as pessoas enxerguem só o que o artista diz e por esse sentido, é positivo [os artistas falarem pouco]. Porém, acho que alguns artistas (preconceito, talvez, meu) não se abram tanto a conversas, não sejam tão abertos assim. Eles estão tão imersos, talvez, nas suas questões, nas suas investigações... Claro, não todos, mas alguns sim, acredito que sim.

E: E durante a Bienal, durante o Curso de Formação, isso chegou a ser uma questão sobre a qual tu pensou?

A: Durante o Curso nós tivemos encontros com alguns artistas, né? E depois, antes da abertura, pré-abertura, alguns artistas conversaram, outros se recusaram a conversar porque não gostavam de falar sobre seu trabalho. Mas eu não enxergo... Não seria um dos destaques, essa integração com a comunidade... Dos artistas com o público. Eu não vejo muito isso, não lembro muito disso. Não diria que é um destaque. Não sei como é que tu via isso [risos].

E: Não, também não vejo... Com alguns artistas a gente chegou a ficar incomodado lá na equipe, mas eram casos bem isolados. De modo geral, eram... Porque tinha acesso a material também.

A: Talvez... Bom, eu acho que às vezes os artistas têm um pouco de resistência a ideia da mediação, também. Tem essa questão, a mediação também é mal vista. A mediação não é vista com bons olhos porque existe, no campo das artes, essa ideia de que a mediação deturpa um pouco o discurso, ou que a mediação é uma bobagem. Mas eu acho que isso reflete um pouco a ideia de que a arte é pra poucos, que a arte não é pra todos, é pra iniciados. Então, tem essa ideia, esse preconceito. De até o artista falar pros mediadores, como se eles não fossem atingir aquele pensamento pra construção que o artista quer alcançar... Se ele está muito aberto a esses olhares, ele vai ter esse preconceito. Vai achar que nenhum mediador vai atingir aquele nível de pensamento e muito menos o público. Mas é meio paradoxal porque pra obra existir ela precisa da exibição pública, ela tem importância... O sistema precisa, também, disso. Eu vejo como um paradoxo. Mas eu vejo muita resistência. Eu não diria a comunidade artística gaúcha, acho que os artistas que participaram no meu espaço... Tinha o Marcos Sari, que ele estava bem presente lá. Ele não gostava de falar do trabalho dele, é verdade, mas ele estava bastante presente, visitava bastante o espaço. Não gostava de falar, mas gostava de ouvir o que a gente pensava sobre o trabalho dele. Então, ele teve essa troca mais de perto. Só que não vejo a Bienal fomentando esse contato maior, mais próximo das pessoas com os artistas.

E: No espaço expositivo?

A: É, no espaço expositivo ou mesmo em encontros abertos ao público de fala de artista. São poucas ações ocorrerem nesse sentido, que se ouve o artista falar sobre seu trabalho. O público quer saber disso também. É interessante o público saber disso. E sempre muda... A visão de quem criou, muda um pouco a nossa percepção. Mas acho que não esgota. É sempre a ideia de que o discurso do artista vai esgotar as possibilidades... Acho que não. Acho que amplia, dependendo do ponto de vista de quem está se relacionando. Acho que, se tu der um carimbo de verdade pra aquilo, vai ser só aquilo que tu vai ver, a partir do que o artista disse. Mas, não sei se é tão simplista essa relação... Se isso acontece desse modo tão linear "o artista falou". Acho que as pessoas continuam falando, pensando... Não se fecha tanto assim. Acho que poderia ter mais, a Bienal poderia ser uma plataforma de mais integração, de pensar o que é ser artista hoje, nesse contexto da cidade, esse artista em Porto Alegre. Eu acho que fica muito vago isso, não fica muito próximo da realidade do que é ser artista. As pessoas não têm muita ideia... E isso alimenta esse preconceito. Preconceito contra arte contemporânea, de achar que porque a obra, materialmente, não é muito interessante, é uma porcaria. Aqueles discursos que a gente ouve "qualquer um faz isso", "meu filho faz isso", "por que isso aqui está aqui?". Então, acho que se tivesse um engajamento maior dos artistas, uma participação mais efetiva deles, eu acredito que

as pessoas começassem a ter outra visão, pelo menos uma mudança de visão. Porque isso fica muito a encargo da mediação, a mediação cumpre esse papel de fazer com que as pessoas enxerguem o objeto não pelo que ele é materialmente, mas pelas questões que ele traz. Mas, talvez, os artistas, se fossem mais engajados, fosse interessante também. Bom, a gente tem artistas mediadores e isso é ótimo. Mas não são todos. Mas acho que um artista que expõe na Bienal não se disporia a ser mediador. São essas questões bobas, seria interessante, seria ótimo, mas é uma coisa bem impossível no sistema um artista expositor trabalhar nesse papel de mediador, acho difícil. Mas poderiam ter mediações eventuais "o artista vai estar no espaço", ou até um encontro com o artista. Seriam interessantes essas ações. E acho que é uma coisa bem possível, bem fácil de ser feita.

E: Na 9ª teve os *Ekphrasis* que era um pouco isso, né?

A: Na 9ª teve, realmente. A 8ª não. Mas ainda tem uma questão da comunicação que eu acho que, não sei porque, mas não chega muito ao público. Porque não tem tanto público quanto poderia ter. Não sei se é uma questão de comunicação, que a Bienal não divulgue, talvez, tão bem esse tipo de atividade. Mas, mesmo assim, os daqui seria interessante essa maior participação. Porque acho que a comunidade artística é muito fechada em si mesma. As exposições, a gente percebe que em Porto Alegre vão praticamente sempre as mesmas pessoas aos espaços. Então, acho que é um momento pra democratizar mais pra ter sentido da coisa existir. Ter um sentido político, ter um sentido pra além das questões de cada artista. E acho que deve ser o desejo íntimo de cada artista. Que sua obra seja mais vista, mais discutida. Não consigo entender muito isso, de que o artista não queira expor, porque daí ele não existe, né? O trabalho não existe. Acho que deve ser um desejo que a arte atinja um número maior de pessoas. Que ela volte a ter seu significado social que ela vem perdendo. Acho que é completamente possível que ela volte a ter mais força em ações, assim, como essa, de formação de público, como a Bienal vem fazendo. Porque, por mais que a mediação esteja insuficiente sob o ponto de vista de formação, ela propicia um contato com o espaço expositivo, com as obras, com esse mundo das artes. Que às vezes é muito distante das pessoas. Talvez, pra mim e pra ti, seja difícil de a gente ter essa visão de como as artes podem ser tão distantes. Mas, pessoas com quem a gente convive, provavelmente, não tenham esse contato... Isso não faz parte das preocupações delas, das discussões... É uma coisa muito distante. O museu, o espaço expositivo, ainda são pra uma parcela restrita. Acho que a formação de público de um programa educativo sempre é positiva, sempre vai propiciar um primeiro contato, a convivência, a experiência. Claro que nem todo mundo vai gostar de arte contemporânea, vai ser um frequentador de museus, mas, pelo menos, a pessoa vai ter um conhecimento do que acontece naquele espaço, de que ela pode frequentar aquele espaço e aquele espaço está aberto. Aqui [em Porto Alegre] a gente têm muitos museus que não precisa pagar pra entrar e muitas pessoas desconhecem até essa informação, de que qualquer pessoa pode entrar no museu, não tem que vestir uma roupa especial pra entrar no museu. São questões bem tocantes. Quando eu comecei a trabalhar como mediador, eu percebia que as pessoas se sentiam assim, até importantes de estar em um espaço cultural. E acho isso tão bonito, que as pessoas passem a ver que elas podem usufruir daquilo, que aquilo é pra elas, é um patrimônio público. Isso é muito importante.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

A: Sim, eu acredito que o Pedagógico da 8ª Bienal tenha sido bem sucedido. Porque na formação tinham ações que propiciaram esse pensamento crítico. Eu estava lembrando de fato, especificamente, de um encontro na Casa M em que estávamos discutindo algumas questões de um trabalho e aí eu me vi assim... Eu tive uma tomada de consciência da minha alienação diante de algumas questões. Foi muito importante pra mim porque começamos a falar dos moradores de rua e eu lembro que tinha essa coisa da interdisciplinaridade, pessoas da geografia, sociologia

[entre os mediadores] que me fizeram parar pra pensar nessa situação dos moradores de rua. E surgiu um dado nesse encontro de que o morador de rua se mantinha, assim, sujo, como uma estratégia de proteção contra a violação do corpo, a questão dos estupros e tudo mais. Também, assim, de como a cidade, às vezes, procurava limpar essas pessoas. Eu estou falando bem um caso particular, mesmo, que me chamou bastante a atenção, esse momento. E eu pensei assim... Furo um pouco a minha alienação diante de algumas questões. O que eu acho interessante é que, talvez... Existe a potência ali. Não é exatamente pelo que a curadoria ou o programa que a gente passe a pensar em certas questões, não é exatamente a partir do que o mediador disse, mas do que, talvez, surja ali naquele contato que as pessoas passam a ter consciência crítica, passem a pensar em questões que elas nunca tinham pensado antes. A gente não pode obrigar uma pessoa a pensar, né? Nem direcionar o pensamento assim. Claro, a gente propor algumas coisas, criar condições, mas pra cada um é uma experiência individual e única. Acho que a Bienal, tradicionalmente, ela é um espaço que recebe esse público não especializado e de uma forma muito afetiva. Eu acho que (até a 9ª Bienal que é o que sei, do que posso falar) existia essa atenção pra questão dos afetos. Dos afetos não só do que a obra vai produzir, do que a obra te afeta, mas a questão interpessoal. Acho que era bem presente, eu percebi muito isso. Então, acho que nesse sentido o Programa Educativo criava essa estrutura, fazia com que a gente, nós mediadores, também tivéssemos essa abertura pra relação. Abertura pra se relacionar com o público, com as obras, entre nós mesmos, né? Acho que, como mediador, que o mediador mais ou menos aponta alguns caminhos, chama a atenção pra algumas questões... Mas, eu penso mesmo que é o público que ativa, é o público que constrói. Constrói junto do mediador, mas vem muito do público. Acho que está muito no público essa forma como ele vai se relacionar. A mediação, talvez, seja um pouco mais neutra. Claro, que, em algumas vezes, o público está muito apático e a mediação tem uma ação bem... Bem assim... pontual, né? Provocar a pessoa a pensar por outro lado, por outro ponto de vista. Eu acho que, certamente, as pessoas saem de uma exposição com, pelo menos, uma semente, um entendimento um pouco diferente de como ela entrou. Talvez seja um pouco romântico isso, mas, como eu coloquei, não é, assim, a "grande" transformação... Não é a transformação definitiva da vida da pessoa, é uma micro, às vezes. Pode ser uma fissura. Mas, acredito que toda a construção, desde a curadoria até o Programa Educativo, os encontros que nós tivemos durante a formação, eles ajudam a criar essa atmosfera, sabe? Esse novo entendimento do mundo. Acho que é isso, não sei se tu queres me ajudar.

E: Tu consegues perceber, mais especificamente, no trabalho dos artistas ou se tu... Me pareceu, pela resposta até agora, que tu enxerga isso de uma maneira bastante integrada. Mas tu saberia diferenciar?

A: Se dá pra separar como os artistas trabalharam?

E: Nas escolhas curatoriais dos artistas, no trabalho, achas que dá pra enxergar essa perspectiva pedagógica e uma função social da arte produzida por eles?

A: Eu acredito que sim. Eu acho que a 8ª Bienal tinha esse aspecto político bem acentuado. Tanto é que, quando eu comecei a frequentar o curso da 8ª Bienal, eu não gostei muito do tema, confesso que na época não gostei muito do tema. Porque eu tinha gostado muito da 7ª Bienal e a 7ª, me parece, era uma Bienal com questões mais profundas, questões mais viscerais, existenciais. E, no primeiro momento, essa Bienal me pareceu muito mais... Até literal nos artistas, desde o texto curatorial que era bem claro do que a Bienal queria discutir. E isso, num primeiro momento, não me atraiu muito. Porém, agora aqui pensando, acho que isso, junto ao público, isso tem uma potência muito grande, essa coisa de ser até um pouco repetitivo em alguns sentidos nessa Bienal. O sentido da temática, vários espaços e coisas um pouco semelhantes. Tínhamos essa mostra Cadernos de Viagem e a exposição do MARGS que era Além Fronteiras que eram muito parecidas (do ponto de vista conceitual), com algumas questões bem próximas. E, em algum momento, eu achava que isso era um pouco didático demais. Porém, assim, pensando do lado do... Nessa perspectiva de efeito social, de como isso reverbera e como o público pode ter uma compreensão maior do que está sendo apresentado, acho muito positivo, acho muito bom. E eu acho que, sim, foi bem sucedido. Dentro dos limites

de uma exposição, de uma mega exposição, dentro dos limites do trabalho com mediação que a gente está ali com o tempo um pouco curto, daqui a pouco tem outra turma que chega. Eu acho que sim. Acho que fez com que se pensasse essas questões políticas, o lugar das pessoas no mundo, como elas se localizam, como elas agem, como são influenciadas pelos espaços. Acho que as pessoas tinham essas percepções porque estava tudo muito dito nos trabalhos. Pro bem e pro mal, mas estava bem dito. É interessante porque, também, a gente pensa sempre no público como se ele fosse a todos os espaços da Bienal e o público, talvez... É muito heterogêneo, né? Então, tem pessoas que talvez visitassem só o Cais ou um espaço do Cais. É interessante que uma mesma pessoa possa ter visitado só o Cais possa pensar em questões como quem visitou só o MARGS, também. Nesse sentido, foi uma curadoria generosa.

Sem contar que a figura humana do Roca era muito próxima. Foi um curador bem próximo das pessoas. Acho que isso diz muito, também, de uma Bienal. Acho importante que as pessoas, mesmo nós ali, a equipe dos mediadores, se sintam próxima de quem está exercendo a função de curador, acho isso importante. Porque, às vezes, se cria uma distância que é desnecessária, que é prejudicial. O curador fica numa posição distante e aí ele não fala tanto com esse público. As ideias ficam assim muito no campo, mesmo, das ideias, não tem uma troca mais efetiva. Eu acho que o José Roca estava mais próximo, com certeza. Tanto na formação quanto depois, acho que isso foi bom.

E era uma Bienal que pensava muito no coletivo, então, por mais que tenha uma deficiência aqui, outra ali, não tem como não ter tocado nisso, feito com que o público passasse a pensar de uma forma diferente, enxergar. Têm coisas tão consolidadas, como essa coisa do país, da nação, que as pessoas não questionam muito, né? Eu acho que essa Bienal questionou esses limites, as fronteiras, assim. Pensar, também, no caráter humano, né? O que nos une além das diferenças culturais, territoriais. Isso foi muito positivo. Talvez ela fosse uma Bienal um pouco, eu diria assim... Um pouco otimista de que... Talvez existisse esse desejo de que as pessoas repensassem um pouco essas questões... Mas acho que elas não se resolvem assim, essas diferenças. É um tensionamento meio insolúvel. Mas, é interessante que, pelo menos, esse questionamento tenha emergido a partir da Bienal.

Me fala um pouco o que as outras pessoas [os outros entrevistados] estão falando [risos]. Só pra saber se as pessoas pensaram umas coisas diferentes, só o que tu lembra.

E: Só no final! [risos]. Ah, enquanto tu estavas falando lembrei do que o Dannilo [Dannilo César Silva Melo] falou sobre a... O Danillo foi mais crítico em relação a Bienal, essa... Isso, assim, de considerar como receptor principal o público não especializado, ele acha que isso é uma maneira de captação de recursos, enfim, foi um pouco mais crítico. Mas, também, concordou que a escolha dos artistas... Isso acho que todos, nenhum disse "ah, não, a escolha dos artistas e a proposta curatorial e o nosso trabalho não estava de acordo com essa ideia do Projeto Pedagógico, a função social de uma Bienal". Porque acho que isso estava muito arraigado, o tempo inteiro muito marcado.

A: Foi uma construção bem séria, assim, eu acho. Não tinha como...

E: E a Amália [Amália Ferreira Meneghetti] mediou só o Dittborn, então era um pouco diferente. Aí ela disse que tinham questões políticas, mas que o próprio Dittborn pediu pra não limitar a só isso.

A: Ah, agora que tu falou, ele foi um artista bem presente no curso. Não sei se tu chegou a ver porque tu estavas longe.

E: É, mas ele esteve em Pelotas também.

A: Acho que ele foi bem, bem próximo. Foi um artista que... É que eu não lembro de tudo, mas ele foi bem legal. Falou bem direto com o público, não tinha esse distanciamento, gostava de falar do trabalho, foi bem boa a participação dele.

É, e eu acho que, essa questão que o Dannilo falou, realmente, a gente sabe, né? Mas, não tem como ser diferente. A instituição não tem como... O que eu acho ruim da instituição é que ela

não valoriza devidamente o Programa Educativo. Isso que a gente viu na 9ª Bienal, o que aconteceu. Agora na 10ª também. Aconteceram todas aquelas questões com o Gaudêncio [Gaudêncio Fidelis, na época diretor do MARGS] e que, enfim, teve a indicação dele [para ser curador da 10ª Bienal]. Então, isso é desvalorizar as pessoas que construíram o projeto pedagógico e a imagem da instituição junto ao público... Não chamar mediadores que já tinham participado porque seriam possíveis problemas. Isso é desvalorizar!

E: Tu chegou a te inscrever? [Pra trabalhar na 10ª Bienal]

A: Não, mas eu sei que isso aconteceu. Mas, isso, eu acho, que é desvalorizar toda uma construção, né? Também, a própria saída da Ethiene [Ethiene Natchigall] e depois a Mônica [Mônica Hoff], bem ruim isso para o projeto, para uma construção de várias edições. Essa não valorização de quem faz o Educativo, o pensamento, a construção toda que foi feita. Isso, eu acho, que a instituição não dá o real valor, obviamente não dá. Pensa mais essa questão que o Dannilo falou "como justificar esse projeto". Mas, isso é uma questão do mundo capitalista. Eu acho que, às vezes, como mediador, nosso engajamento é mais "romântico" e essas questões são para além do que a gente pode. Não sei, não sei.

Eu lembrei agora que, na 8ª, tinha a questão da Geodésica, aquele espaço meio que problemático [risos]. Que daí, tinha a questão de que algumas oficinas eram pensadas depois da mediação, né? E lembro que isso não aconteceu muito lá. Não sei se no teu espaço aconteceu.

E: Pouco, bem pouco. Pelo menos no turno em que eu trabalhava, que era tarde e noite.

A: É, no meu turno, a gente fazia uma mediação mais... Tinha uma oficina, mas nada muito performático, porque era a noite que eu trabalhava. A única coisa diferente foi essa dos Nômades, eu lembro que foi bem legal, bem interessante. Teria que falar com as pessoas, que elas vão lembrar. O Michel acho que lembra, ele começou assim. Mas, o que eu acho legal, que lembrei, é que tanto o Michel quanto a Natália... A Natália foi pra Museologia (foi, também, assistente de supervisão na 9ª) e o Michel foi pro Educativo da Fundação Iberê Camargo. Isso eu acho legal do Educativo, que é uma formação, mesmo, sabe? Ou um início de formação. Pra muitas pessoas. Pra mim também, pro Michel também, que, como eu, veio das Letras, não era diretamente da área e foi trabalhar com isso. Então, acho que, eu tinha pensado nessa questão também. Que, talvez, seja interessante tocar em algum... De como essa contribuição que teve. Só que eu não sou muito otimista de que isso vai continuar, não sei o que tu achas. Eu não... Bom, a gente não sabe nem se a Fundação Bienal vai continuar. Mas, me parece que a saída da Mônica, da Ethiene... Acho que a Ethiene, também, é uma pessoa que, não sei, eu gosto muito do trabalho dela e acho que pessoas assim fazem falta. Que eram pessoas que tinham a dimensão do que era o evento. Foi muito único, muito especial. Eu não sei se a Bienal vai continuar, assim, encantando as pessoas que trabalham no Educativo como a gente se encantou, né? Não sei. Mesmo com a questão econômica, se tivessem pessoas, assim, mais engajadas por esse ideal, talvez a coisa pudesse ser, ainda, de outra forma. É que juntam duas coisas, dois pilares que... Não sei, fica difícil.

[Depois de revisar a entrevista, Andrei solicitou que eu incluísse a seguinte frase: "Queria te agradecer pela entrevista, que é um modo de realocar essas reflexões, dar forma a um pensamento do que é uma bienal, do ponto de vista da formação discursiva que se constrói."]

Camila Machado

1989. Artista e produtora. Graduada em Artes Visuais Licenciatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atuou como produtora durante a 8ª e 10ª edições da Bienal do Mercosul, sendo que na 8ª foi também mediadora da exposição Além Fronteiras localizada no prédio do MARGS.

A entrevista foi realizada em um bar do Bairro Cidade Baixa em Porto Alegre no dia 16/02/2016. Durante a entrevista estávamos acompanhadas por Carolina Sinhorelli que fez algumas interferências.

Entrevistadora: A proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Camila: O MARGS era mais fora... É que a proposta curatorial é quase a mesma de sempre. Desde o início. Que é sempre rever o Mercosul, rever fronteira. Mas dentro do MARGS... É que o MARGS era muito regional, era muito Rio Grande do Sul. A pergunta é mais em função das obras, do meu trabalho em relação as obras?

E: Do teu trabalho em relação a obras, público. Como foi o teu discurso, como tu circulou entre as obras.

C: Especificamente no MARGS a gente trabalhava muito mais Rio Grande do Sul. Eu, no caso né? Porque as questões eram muito os índios do Rio Grande do Sul que tinham ali, um pouco da Lucia Koch, que era de uma região específica, com uma história específica – que era de Cachoeira do Sul. Então, a gente tentava *linkar* um pouco com outras coisas. Mas acho que a obra do Gal Weinstein (que era aquela central quando tu chegava), por ser a primeira, a gente usava a questão do mapa, do *Google Maps*, de alguma coisa de território por ali... Porque eram obras bem... A maioria era artistas gaúchos até, em comparação com o Cais, que tinham obras muito mais conectadas com a ideia de território, migração, identidade, fronteira, acho que era mais claro lá. No MARGS eu via mais como um recorte dentro do Rio Grande do Sul. Porque poucas obras tinham a questão indígena bem forte com a obra do Restrepo [Jose Alejandro Restrepo] e do Carlos Vergara, que tinha aquela relação – a do Vergara bem lúdica. Mas acho que a que puxava pra fora [do Rio Grande do Sul] era do Gal ali, que a gente conseguia fazer uma ponte com isso e com as obras históricas que tinha no outro lado, com a obra da Marina Camargo também. Mas não vejo tanto ali no MARGS, em específico, a questão curatorial, esse discurso geral.

Carolina: Mais uma questão de identidade do que de fronteira assim. Um elemento hereditário de algum lugar.

C: Porque acho que era uma coisa Rio Grande do Sul com o mundo, a identidade daqui. O que tinha em comum entre aquela parte que era da Aracy Amaral, que botou os bichinhos de pedra. Bichinho de pedra? Ai que horror!

E: Os Zoolitos, que era uma pesquisa dela e do Giorgio Ronna.

C: Ali que tinha uma ponte assim.

Carolina: mais uma questão indentitária, mas no Cais da pra ver melhor isso.

C: Como que era o nome no MARGS?

E: Além Fronteiras.

C: Ah sim, claro. Tinha aquela coisa de fronteira com o Uruguai. Tinha aquela coisa bem didática, explícita. Mas eu fiquei bem mais próxima da Geopoéticas que foi a parte que eu produzi. Então eu tive uma ligação diferente.

E: Tu quer falar um pouco disso?

C: Não, é que a parte de produção tu tem um contato diferente. Tu vai lidar com questões técnicas. Bem próxima da curadoria. Mas tu não vai pensar como a obra vai se relacionar com o público. Mas eu sabia muito mais sobre as obras do Cais do que do MARGS, minha relação foi bem mais estreita com os artistas e com toda parte de montagem. Aí eu acabei sabendo de mais histórias das obras do Cais. É que eu fiquei bem pouco tempo no MARGS. Eu fiquei um mês.

E: Na produção tu ficou todo tempo?

C: Na produção eu fiquei agosto a dezembro. É que meu contrato na produção tinha acabado e eu entrei na mediação. Nesse meio tempo saiu uma pessoa da produção e eu entrei de novo. Não era pra ter voltado, mas eu voltei. Mas no MARGS eu fiquei um mês só. Então eu não fiz o curso de mediadores, eu meio que fiz um treinamento com os colegas da mediação. Acho que é isso.

A questão de Porto Alegre ali [no MARGS] não tinha. Não trabalhei isso.

E: E essas outras questões de mapeamento, fronteira?

C: Fronteira tinha a questão da obra do Gal do tapete, e tinha da Marina, tanto do gelo como aquela de Taquarembó. E os vídeos do Cao Guimarães... Era, né? Que era o da fronteira com o Uruguai. Que tinha uma questão geográfica e da cultura ali no trabalho do Cao. Mas acho que fronteiras trabalhou ali. Agora que eu estou me lembrando as obras que tinha... Gente, faz 4 anos? Deixa eu pensar. As questões que eu trabalhei direto foi fronteira, era com a Marina era bem didático, tanto do céu, do gelo, de Taquarembó. Não lembro agora se chegava a ter uma fotografia. Uma fotografia de Taquarembó. Mas não tinha um arame farpado, né? É difícil essas perguntas, eu não sei o que eu trabalhei, de memória.

Agora me lembrei que tinha as obras dos Cânions. Acho que fronteiras trabalhava bastante o Rio Grande do Sul, se trabalhava bastante de se comparar o Rio Grande do Sul com o Uruguai, acho que a explicação era por ali. Partia da obra do Gal e fazia o caminho ali pelo Vergara, passando pelo Restrepo, aí subia pra ver de cima e descia com o pessoal *maiorzinho* (quando era criança eu ia pra um lado mais lúdico). Com as crianças bem pequenas, tipo 5 anos... eu lembro que peguei várias turmas do Colégio Rosário de crianças bem pequenas. Aí, claro, é um pouco diferente, era mais de experimentar as obras, a luz, o som das obras, os vídeos. Mas era isso. [A questão de] Porto Alegre não tinha.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

C: Eu acho que foi, sim. Acho que comparado com as outras Bienais que eu pude acompanhar, eu acho que sim. Teve maior participação. Mas mais em função da Casa M. Eu acho que a Casa M foi uma peça fundamental na 8ª Bienal. Além de ter uma micro galeria (a vitrine) e tinha artistas mais jovens – mas artistas menos badalados. Acho que a Casa M tinha uma parte mais de ativação. Que foi o marco da 8ª Bienal.

Eu acho que de uma certa forma a mediação no MARGS era mais limitada. Não sei. Ou talvez eu não tivesse. Ali no MARGS era muito mais focado no Rio Grande do Sul. Não vou lembrar, né? Que eu escolhi ou fui pela pilha. Trabalhava muito essa questão indígena, que era bem forte. E tinha algumas crianças que vinham da Cidade Não Vista. Elas faziam a visita da Cidade Não Vista e depois vinham pro MARGS. Acho que a Casa M funcionava mais pro pessoal do meio artístico daqui, né? Eu acho que não era uma questão muito de público espontâneo nem de

escola, era uma parte do pessoal já de artes. Teve uma época que a Subterrânea participava direto.

E: Tinha o Projeto Continentes que a Subterrânea participou.

C: Tentando lembrar o que a gente passou lá, eu acho que as obras não possibilitavam tanto contato assim, não fazia tantas relações diversas como em Geopoéticas. Na Cidade Não Vista nem vi todas as obras. E tinha muita coisa também. Peguei muita turma daqui de Porto Alegre e visitante da Feira do Livro. Então era um grupo espontâneo pedindo informação de alguma obra específica. Não consegui fazer essa relação [com a comunidade artística local]. To sendo sincera, não consegui.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

C: Eu acho que de parte dos artistas, no caso do MARGS, não vejo tão claro. Acho que a proposta do MARGS era uma viagem. Acho que eles tinham o percurso da fronteira e dali partiram pra alguma coisa. Como era a questão ali, a primeira?

E: Considerar como receptor principal o público não especializado.

C: Total, acho que total. Acho que essa era a peça fundamental, o pensamento fundamental dos mediadores. Mesmo eu não tendo acompanhado o curso... mas sim. A mediação tem esse princípio. De receber as escolas, os grupos, o senhorzinho, a senhorinha que vai de tarde. Mas de parte dos artistas não vejo tanto. Qual era a outra afirmação?

E: Criar uma comunidade temporária (sobre a Casa M) e entender o mundo e gerar consciência crítica.

C: Sim. Não sei de onde vem... A ideia de tu tentar despertar um olhar político ali, né? Mas acho que sim. O educativo tinha a Geodésica. Agora eu to lembrando, tinha um projeto educativo bem *afudê*...

E: E tu percebe isso nos artistas que tu trabalhou e na tua atuação?

C: Acho que sim na minha atuação e na de todos os colegas. Acho que tinha essa preocupação. A gente acreditava muito nisso. Todos os mediadores acreditavam que idealizar isso seria cumprir o seu papel de mediador. Tornar, tentar despertar um olhar mais crítico das pessoas que visitam, ou até dos próprios mediadores também, se trocava muita coisa. Eu acho que foi bem intensa essa parte. A mediação é um eterno ver e rever obras. Pra mim a obra que eu tive mais essa coisa de trabalhar algo em cima foi a do Pasquetti [Carlos Pasquetti], a dos ícones aquela, não vou lembrar o nome. Eram umas figuras, umas caixinhas com objeto dentro, tinha uma que não abria. Não, era um saquinho, acho que era assim. Tinha um saquinho de veludo com alguma coisa dentro. Ou era uma caixa fechada. Eu posso estar viajando... É que essa obra foi foda. Ela tinha uns trocinhos, tipo uns anzóis. E aquelas figurinhas recortadas. Só que um segredo é que quando eu fui fazer mediação no MARGS eu não tinha ido na exposição do MARGS ainda. Então, a primeira que eu fui eu já estava como mediadora. Daí eu fiquei: "ah essa obra é horrível, obra horrorosa, ridícula, não gostei, detesto, não quero". Mas era porque ela tava junto com a obra do feno ["Espaço para esconderijo", também do Pasquetti], e também com as fotos do Pasquetti. E tinha um contexto de ditadura, tinha um contexto histórico bem claro, chegava a ser bem didática. E essa outra [dos recortes] era tipo assim "tá, e esse quadradinho aí de adesivo?". Tinha uma tesourinha também, não tinha? Enfim, era uma daquelas coisas que tu corta de um lado, dobra, corta e abre. Daí eu "ah ta, muito legal". Aí no fim da mediação era a obra que eu mais gostava porque eu reestabeci relações com elas.

E: E quais eram as relações? Tu lembra?

C: Eu não vou lembrar exatamente. É que as outras obras tinham um contexto, pertenciam a um momento histórico x, e qualquer leitura que tu fazia era a partir disso. Tu até podia, mas era difícil tu não pensar em ditadura, questão de se esconder, do feno, das fotos... eu não lembro das fotos, mas lembro que elas tinham uma relação bem explícita com a ditadura. O Pasquetti também era uma figura bem presente, ele tava sempre lá. E essa obra dele era uma obra atual, do ano da Bienal ou do ano anterior, essa de adesivinhos, e ela tinha assim como se fosse um monte de símbolos, sei lá. E era cheio de misterinho, ela trabalhava com mistérios, assim. E no fim, depois de conviver com as obras dele, eu já fazia uma relação com o que podia estar ali, enfim, e quando, eu vejo, eu via mil coisas ali que eu não tinha visto.

E: E tu enxergava essas questões pedagógicas e a função social da exposição no projeto curatorial como um todo e nas escolhas dos projetos e artistas?

C: Total, super, demais. Eu me detenho mais a Geopoéticas, mas acho que tava bem coerente com a proposta. Se tu for comparar com as outras Bienais que tiveram depois, nem vou entrar nessa questão. O Projeto Curatorial era bem próximo do Pedagógico. Eles dialogavam mais. Acho que é isso.

Camila Xavier Nunes

1981. Geógrafa, educadora e pesquisadora. Vive em Belo Horizonte/MG atuando como profissional liberal com projetos, consultoria e assessoria acadêmica. Integra o Grupo de Pesquisa Produção do Espaço Urbano na Universidade Federal da Bahia (PEU/UFBA). Graduada em Geografia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestra em Geografia pela UFBA e Doutora, também, em Geografia pela UFRGS, em co-tutela com Universidade do Minho (Portugal). cursou especialização em Arte Educação na Escola de Belas Artes na UFBA. Possui experiência como docente superior nas modalidades presencial e a distância (EAD). Na 8ª Bienal do Mercosul foi mediadora do espaço educativo Geodésica localizado no Cais do Porto.

A entrevista foi realizada por Skype no dia 05/04/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Camila: Uma das primeiras coisas que eu posso ressaltar para ti é que, entendo território como um conceito bem expandido. Então, o território não é apenas uma questão material (claro, física) ele é mesmo uma questão simbólica, é uma complexidade. Então, nesse sentido, que eu busquei, eu acho que, para mim, foi a experimentação – tentar construir até para minha formação em Geografia. Eu sempre tive um problema... eu não sei (não vou dizer epistemológico), uma questão de território e identidade, eu acho que marca muito e pouco contribui essa marcação muito fechada do território com a identidade, como fixar algo. E eu percebi que por mais que você queira marcar algo, às vezes você tem que mostrar como aquele algo se comunica com outros alcos. É a questão de pensar limites e fronteiras de uma maneira mais fluída, e por vezes, os limites e fronteiras existem de uma forma muito tachada, eles são construídos ideologicamente de uma forma que não transpareça isso, mas eles são forjados (eu acho que a palavra até pode até ter a ver com a questão material mesmo).

O que eu achei mais interessante (apesar de eu ter estado na Geodésica) era aquele Cadernos de Viagem que tinha uma instalação que era uma casinha de fronteira [“Máquina aceleradora de ficções”, de Sebastian Romo], então eu fiz muitas atividades lá. Nós fazíamos em dupla ou em trio e muito voltado pro pessoal de História e Geografia. A gente fez toda uma discussão dessa relação da fronteira: até que ponto a fronteira existe por si, no sentido fluído mesmo, orgânico, e até que ponto ela é forjada. E uma metodologia que eu achei que nós utilizamos, depois, bem pra outras questões também (tinha um vídeo da Primavera Árabe [“Os vídeo diários”, de Khaled Hafez], nós utilizamos essa metodologia também): que era a questão da observação “objetiva” e da “subjetiva” – nós colocamos esse nome assim, mas, conceitualmente acho que ele tem alguns problemas. Numa delas você descrevia tudo que você estava vendo naquele momento, o que não tivesse ali você não falava: "Tô vendo uma casa de fronteira, com uma porta, tá quebrada, tem um rádio, têm fotografias, revistas, tem uma laranja que não comeram...", sei lá. Nesse sentido bem visual mesmo ou de sensação de que estava ali, que você podia comprovar que estava ali. E nessa observação mais subjetiva você poderia contextualizar o que aquilo remetia a você: "É uma de fronteira, a pessoa fica ali fica muito sozinha, é uma questão de distância, é uma questão de solidão", mostrando, então, que muito depende da perspectiva. Essa separação é mais didática porque no dia-a-dia a gente não consegue separar isso, né? Você tem a experiência com os objetos com as pessoas e tal, e de alguma maneira você vai fazendo representações e categorizando suas sensações. Então você não vai dizer “é uma cadeira” e pensar "tenho afeto por essa cadeira": as coisas estão acontecendo tudo ao mesmo tempo. E neste sentido, para mim, por exemplo (e com os colegas – nós tínhamos umas duplas e acredito que tenha acontecido contigo também, que tenha mais afinidade com algumas pessoas, no meu caso, com a Janete Fonseca), a gente explorou nesse sentido: esse território mais fluído e essa fluidez, essa

contaminação com o outro de maneira nenhuma tira a sua identidade. E até falar dessa questão por vezes, desse ufanismo, de regionalismos, de nacionalismo. Que, por vezes, essa afirmação dessa identidade fixa a delimitação de um território. Isso, à primeira vista, pode dar uma sensação de empoderamento, uma sensação de poder. Mas você vai percebendo que ao longo do tempo isso vai dificultando você de ter diálogos com os outros. E eu acredito que é um dos maiores problemas contemporâneos, se a gente for fazer a análise do espaço mundial. Então, são essas identidades que tentam se tornar fixas e que de alguma maneira vão vendo o outro como inimigo.

Nesse sentido pensar a questão do Mercosul ou pensar toda uma questão de uma identidade sul-americana, de Mercosul ou latina... por vezes, esses nacionalismos lhe impedem de ter essa fluidez e essa coesão maior, por exemplo de América Latina. Nós temos toda uma ideia, mas no dia-a-dia, por exemplo, na arte, na literatura ou até nas coisas que nós buscamos... vamos pra Europa e não vamos para os nossos vizinhos). Também desconstruir todos esses tipos de relações.

Eu vi que tinha uma coisa bem institucional (fazendo o resumo de todo o parênteses que eu fiz), e que, de alguma maneira, a arte estava cumprindo uma função. Mas aí eu lembro do Deleuze e Guattari: de alguma maneira você pode ir nas linhas de fuga e tentar dizer "tá, existe isso, mas será que isso é somente assim?" e aí que vem a própria questão que está formulando os discursos, né? Por mais que tenha um discurso institucionalizado, os sujeitos de alguma maneira vão se apropriar desse discurso de um modo diferenciado. Não sei se... [risos].

E: Maravilha. Essa parte de Porto Alegre como lugar a ser descoberto e ativado, como tu enxergava, isso era parte da mediação? Agora, falando, tinha algum desdobramento.

C: Assim, diretamente pelo local que eu fiquei. Porque a minha primeira opção era aquele que andava pela cidade.

E: O Cidade Não Vista.

C: Isso, aí eu acho que até poderia te responder mais. Eu não sei como foi feita a seleção, foi bem restrito e isso daí eu nem questiono porque eu não sei o *off* do processo. Mas eu acredito que tudo na vida tem sua razão, não querendo ser mística, mas tudo na vida tem a sua razão de ser e aí eu fui selecionada para o quatro [Armazém 4], eu acho, e depois eu sei que eu fui passando para outro espaço e aí fui pra Geodésica. Nesse sentido, pensando mais como Rio Grande do Sul, a questão da sua primeira pergunta, a questão de PoA em si, até pelas obras que nós mediamos e tal e por todo o contexto em que nós estávamos inseridos. Eu acredito que o pessoal da "Cidade Não Vista" deve ter algo mais efetivo em relação a isso.

E: Da tua prática, a princípio...

C: Não na minha prática, assim, pensando na exposição e não apenas como mediadora. No período de exposição eu acredito que sim, mas pra mim também é um pouco institucionalizado porque eu percebo quando a questão é mais orgânica. Às vezes é difícil fazer comparações porque eu não sei se é a questão de algo da última década. Eu penso uma diferença bem grande da Porto Alegre da última década, de agora pra lá. Em termos dessa organicidade da arte na cidade. Por exemplo, a minha experiência em Salvador: apesar de Salvador ter todos os problemas que tem em termos econômicos (é a região metropolitana com maior taxa de desemprego), toda a questão que tem se pensar a herança de nordeste e tal... Mas, em relação à arte, você mesmo, de diferentes classes, você só não tem um contato se você não quer, sempre vai ter algo. E a própria cidade de alguma maneira se organiza para que esse contato com a arte seja quase que cotidiano, ele não é forjado, ele é uma coisa fluída, acontece. E eu penso que se comparar Porto Alegre com Salvador e o pouco que eu conheço aqui de Belo Horizonte... eu percebo que Porto Alegre ainda falta se mostrar mais nesse sentido. Não esperar apenas esses momentos institucionais macro, de ter pequenas ações mais pontuais e até mais distribuídas ao longo do ano. Mas na Bienal se muda, no período de Bienal nós percebemos que a cidade, de alguma maneira, tem essa efervescência e atrai pessoas de outras cidades, de outros países e do Brasil inteiro. E, principalmente, no momento em que junta com a Feira do Livro, é o ápice. É o

momento em que se percebe que, de alguma maneira, a cidade está se mostrando. A minha crítica é em relação ao fato de que não precisava ser apenas nesses momentos, né?

E tem toda a questão da Bienal B também, mas a Bienal B acontece na época da Bienal e aí, de alguma maneira, concentra. Eu acho bem legal a proposta, a crítica nem é no sentido de ela existir. Mas de alguma maneira mesmo ela sendo B, ela está associada, ela está junto ali naquele período.

E: Na tua fala eu fiquei com uma dúvida, Camila. Eu conversei com a Gabriela, tu lembra da Gabriela?

C: Sim, sim. Ela era do meu turno.

E: Ela contou algumas estratégias, de uma caça ao tesouro. Eu lembro de mediar o grupo, levar pra Geodésica e fazer uma oficina. Como é que vocês recebiam os grupos? Pra entender um pouco da dinâmica mesmo, como é que era?

C: Dependendo da proposta e da obra ou do conjunto de obras. Como tinham alguns materiais – eu não vou lembrar da obra em si, mas algumas já tinham materiais de divulgação dentro do nosso material pedagógico. Algumas obras já tinham algumas coisas em termos de reprodução, pôster e tal. Dentro do contexto de algumas dessas, nós fazíamos antes [com os públicos], pra ver qual era a reação quando chegassem no espaço expositivo. Mas as obras que eram, de alguma maneira, mais complexas e que você tinha que ter o contato, era posterior.

Então era bem corrido, porque por vezes tinham várias turmas. Eu acho que duas pessoas já ficaram com noventa crianças, porque era um volume muito grande e o nosso grupo era pequeno ali na Geodésica e de alguma maneira todo mundo passava por lá. Daí a questão mais problemática (dentro de um *hall* que eu posso te elencar agora) é a logística mesmo, tanto no sentido do tempo (dependia do dia) de você fazer quase que produção em série, quanto a questão de espaço mesmo, tinha muita gente em determinado horário. Aí tem a questão de acústica, né? A própria questão da Geodésica (eu não sei se a Gabriela te falou), mas nós tínhamos um problema de climatização mesmo, era um lugar um pouco quente, dependendo do horário, a luminosidade era muito forte. Então, até a questão mesmo da visualidade, né? De fazer uma oficina no entorno da Geodésica, dependendo da orientação solar, no lugar que tinha sombra. Então, às vezes, a dificuldade transforma-se também em um artifício porque os momentos em que dentro da Geodésica estavam um pouco insalubres, nós utilizamos ali a parte do Cais... Nós circulávamos por tudo no espaço oficial dentro da bienal. Acho que, nesse sentido, até foi bom porque nós não ficamos só fechados ali. Mas, em determinados momentos, estar ali, ter que estar ali, também foi um pouco complicado. Pra mim a questão mais problemática mesmo foi a questão de logística e a questão de qualidade ambiental ali. Mas o que nós fazíamos ali, a proposta, a equipe... Eu achei bem interessante, isso era o que fazia a gente continuar ali, apesar desses problemas. Não sei se porque nós éramos uma equipe menor e tinha a questão do dia-a-dia, parecia que nós trabalhávamos há muito tempo juntos.

E a outra questão que também ficou meio que sobreposta é que ali tinha um jogo, né? Tinham uns momentos em que tinha que ocorrer o jogo. Aí somava o pouco espaço, poucas pessoas, muitas turmas, muitos horários e uma sobreposição de atividades. Mas a proposta em si eu achei muito boa, a questão de operacionalização que eu acho que tinha que ou ter mais pessoas, ou ser um espaço maior, ou ter mais de um núcleo desses pra dividir.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por esta demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

C: Nesse sentido é, às vezes, ver setorizado. Eu vi isso no Cadernos de Viagem, foi o primeiro exemplo até que eu te falei. Eu achei que ficou bem regional. Mesmo sendo artistas estrangeiros tem toda uma questão do território do gaúcho e tinham alguns artistas gaúchos. Pra mim, nesse sentido, não poderia dizer a Bienal como um todo, mas eu acredito que o Cadernos de Viagem cumpriu. Pensar na questão da comunidade artística do Rio Grande do Sul ou o próprio Rio

Grande do Sul como objeto de intervenção artística, ampliando um pouco essa questão porque... Não sei se é porque é “Ensaio de Geopoética” e cada espaço tinha temáticas muito múltiplas e diferenciadas, era bem complicado pensar só nisso, mesmo pensando em questão de Mercosul, pra mim ultrapassava. Porque algumas obras eu vi que teve mais afetação, em que as pessoas, de alguma maneira (tanto adultos quanto crianças), tiveram uma interação maior, eram de outros países – que não tem a ver com o Mercosul. Por exemplo, para os jovens aquele da Primavera Árabe foi muito atrativo e nós fizemos umas atividades também desse tipo de observação objetiva e subjetiva e também simulamos como se eles fossem de uma cúpula, como eles resolveriam certas questões geopolíticas. Então, de alguma maneira, pra nós, pelo menos posso dizer por mim, a questão pedagógica estava presente em tudo, quase que se transformou numa sala de aula – eu não queria dizer nesse sentido, mas, pra mim, também como professora, não teria outro modo e a arte foi a linguagem pra fazer essa transposição. Então eu percebo que pode ter tido mais esse discurso (e aí pensando nessa ordem de discurso no institucional) nos materiais, na divulgação, em toda uma questão mesmo pra tentar trazer essa demanda... mas que a própria complexidade e a diversidade do que foi trazido ultrapassou isso. Eu vejo como um enriquecimento, porque você vê algo regional e vê no global, pra mim, é um diálogo bem interessante. E aí volta a questão que eu te falei das fronteiras, que elas têm que ser mais fluídas.

Então você pensar (e é as vezes uma crítica minha a questão mesmo de uma herança nossa cultural gaúcha, esse ufanismo e essa questão de demarcar território), eu acho que a gente têm que superar isso, já passaram essas guerras e já somos Brasil há muito tempo. Mas nós temos essa herança de estar sempre na defensiva, demarcando de alguma maneira e também nos caracterizando para o outro. “Nós somos assim, ser gaúcho é assim, ser tal coisa é assim” e isso, às vezes, vai contaminando experiências diferentes que a gente podia ter do dia-a-dia e eu acho que a própria Bienal meio que trouxe esse reflexo, que teve essa intencionalidade, né? Dessa nuance mais gaúcha (não que não seja interessante, não é isso), mas mostrar que a arte, que a vida, que as pessoas e que o espaço... A gente não tem controle e as coisas vão fluindo e eu acredito que em certos momentos isso foi muito presente, mas em outros ele foi superado.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como “considerar como receptor principal o público não especializado...”, “criar uma comunidade temporária em torno da mostra” (a respeito da Casa M), “entender o mundo, gerar consciência crítica”. Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

C: Pensando em discurso, esse material de divulgação foi algo que me atraiu, não que eu não iria trabalhar em Bienal, mas pra mim foi o que chamou, principalmente o nome “Ensaio de Geopoética”, porque eu trabalho com uma percepção diferenciada de espaço geográfico. Então, é esse espaço múltiplo e que, dependendo da perspectiva, vai se modificando... e aí, nesse sentido, por eu considerar a arte uma linguagem e um meio interessante para abordar questões mais geográficas, é uma questão pessoal minha, pra mim foi bem interessante. Eu acredito que as questões que poderiam ter prejudicado ou impedido isso são questões internas mesmo de gestão, de logística como eu tinha te falado. Questão mesmo do dia-a-dia, do operacional. Mas a questão mesmo de projeto e de como foi pensado eu acredito que consegui cumprir sim. Mas o dia-a-dia nós não temos um controle. Eu acho que as questões que mais vieram à tona eram questões mais pontuais mesmo, de cotidiano e de tomada de decisões naquele momento. Aconteceu algo... sei lá, em termos de marcação [agendamento de público], em termos de volume de pessoas... Qualquer problema era no sentido pessoal mesmo, do cotidiano. Eu percebi porque o agendamento era assim lotado para escolas, eu conversei com pessoas que trabalhavam nas anteriores (porque foi a única que eu trabalhei) e elas disseram que não tinha isso. Então esse é um discurso que eu me apropriei de outras pessoas: não tinha essa questão e a nossa própria ação, não sei... Eu acredito que a maioria ali trabalhava com docência, mesmo que de áreas bem diferentes porque nós tínhamos geógrafos, historiadores, artistas, estudantes de arte, literatura, tinham várias áreas dentro daquele grupo bem pequenininho. Então era bem diferenciada ali a questão da formação, da perspectiva e isso do pedagógico foi bem forte, nesse

sentido. Não sei se é porque nós ficamos (volto à questão de onde eu estava)... Então, dentro da Geodésica, o pedagógico era o forte, nós “éramos” o pedagógico de alguma maneira (estou falando bem entre aspas, né?). Porque ia lá e fazia as oficinas, o pedagógico, no operacional do dia-a-dia, no sentido de congregar as oficinas. Nada institucional ou da proposta mesmo da Bienal como um todo. E que alguns faziam oficinas também e mediações, vocês faziam também nos outros espaços, mas acho que pra nós, principalmente na Geodésica, ficou forte isso do pedagógico porque as nossas ações levavam a isso, a nossa função ali era fazer a mediação pedagógica dessa linguagem artística para aquele público que tava ali, sejam crianças, sejam adolescentes ou idosos.

Uma coisa que foi bem interessante foi uma turma de mulheres que sofriam violência, acho que lá de Canoas. Elas chegaram muito tímidas no espaço e tinha aquela tela, aquela instalação que partia da tela da revolução francesa [“A liberdade justificada”, de Cristina Lucas]. Nós trabalhamos isso com as mulheres que sofriam violência e foi bem emocionante porque elas chegaram caladas, você percebia pela expressão corporal que elas se sentiam totalmente alheias àquele espaço, sentiam até um pouco de medo e de receio, de não saber como agir no lugar. E aí nós fizemos a visitação a noite porque elas trabalhavam durante o dia. Nós fizemos a mediação e uma atividade mais como uma roda de conversa e elas associaram isso [o trabalho] à violência que elas sofreram, e pra mim, esse foi o momento mais forte, de você perceber que a arte é capaz de fazer esse intermédio e aí elas começaram a falar, falar e falar. Foi quase uma catarse e elas saíram de lá muito diferentes. Pra mim, se fossem dizer “Camila, qual foi o ponto alto?” eu ia dizer que é esse. Eu fiquei feliz de ter participado desse. Esse seria interessante ter um registro. É a questão de ser simbólico, sabe? Não que os outros não sejam, as crianças também eu percebo assim, o lúdico, a questão de você estar trabalhando em termos pedagógicos, mas sem estar no limite do conteúdo curricular, isso eles ficam encantados. E a gente tem que pensar também os acertos e os erros, ou os desvios.

Por vezes a gente não tinha o histórico de quem chegava e em um momento nós fomos fazer uma atividade, era um grupo de crianças de uma fundação mais carente, e eles já estavam acostumados a fazer teatro, dança, coisa e tal e eles queriam ter contato com o material, pintar e com coisas muito físicas que, por vezes, o ambiente deles não tinha e aí eu percebia uma frustração, porque eles diziam “poxa, achei que nós íamos pintar, nós íamos *nanana*”. Então tem essa questão que, por vezes, você tem que ter um tempo pra conhecer seu público alvo. E eu vi que eles não estavam muito entusiasmados e, não vou dizer que se revoltaram, mas eles ficaram um pouco arredios com a proposta da oficina. Depois os adultos que acompanharam eles disseram que eles faziam oficinas de danças e de tais e tais coisas e essa informação não chegou até nós. Então, era bom conhecer pra fazer esse nivelamento, porque às vezes eles queriam ter um certo contato com o material que não tem em certas escolas. O que pra alguns é muito simples: lápis, tinta, recorta e massinha. Eles eram de várias idades, por ser uma fundação, não era seriado. Então acho que são esses pequenos acontecimentos que vão nivelando e nos quais a gente vai vendo o que dá certo e o que não dá certo. Mas a questão do pedagógico, eu não tive o contato como fruidora nas [Bienais] posteriores, mas quem falou das posteriores diz que o marco foi a 8^a. Eu não sei se isso se repetiu nas posteriores, essa força dessa intencionalidade do pedagógico. Pra minha prática, não sei se pelo meu espaço de atuação, eu percebi bem forte.

E: E essa ideia de considerar como receptor principal o público não especializado, como tu enxerga isso?

C: Em que sentido?

E: Na tua prática.

C: Eu acho que cumpre uma função social porque, por exemplo: quando eu fiz a Especialização em Arte e Educação, nós estudamos toda a arte no Brasil e tal. E um dos módulos da História da Arte Afro-brasileira trabalhava a diferença entre o artesão e o artista. Então, antes o artista artesão desenvolvia suas técnicas e de, alguma maneira, tinha unicidade de sua habilidade e de. Com o tempo a arte vai se especializando e se transforma em uma linguagem importante e a

gente vê que tem a institucionalização da arte com as escolas de arte e ofícios. Aí você elitiza a arte, você autoriza certas pessoas a serem artistas e quem não tem acesso a essa determinada formação por mais que tenha a técnica é um artesão. Aí tem toda essa questão política discursiva do artista e do artesão que eu acho que poderia ser uma problemática para as pessoas explorarem, as que são da área. Eu acho muito frutífera a questão do artista e do artesão e aí eu percebo que, por mais que demandas e certas atividades tentem romper isso, ainda é forte. Você separar quem é o artista, quem é o público e quem é apto a de alguma maneira fruir e fazer uma crítica. Eu acredito que, nesse sentido, essa foi a Bienal que mais aproximou sim, pelo menos na formação que nós tivemos, nas atuações do dia-a-dia. Eu volto ao ponto de que pelo pedagógico ter sido forte ele permitiu isso, de alguma maneira ter esse contato com o público não especializado e que esse público tivesse alguma atividade de mediação, educativa pra quebrar muros e não construir mais. Tu vai perceber isso em quem... não sei, não me lembro de todos os teus atores, mas é interessante ver de quem levou alunos, ou quem de alguma maneira participou. Meu ponto é esse, depois só eles que poderiam te dizer.

Mas na minha percepção do que chegou até mim, eu percebo que ocorreu sim e eu percebo que muitos não tinham nem receio "eu acho que é isso, eu acho que é aquilo" de ficar testando e de ficar conversando. Eu fiquei muito surpresa, porque pra quem trabalha com adolescente e com criança e tal, eu vi poucos momentos em que se perdia o controle, não vi muitos conflitos como eu já tinha visto em mediações de outras Bienais. Até quando eu fui com escola ou com universidade, alguns colegas não aceitaram muito bem algumas propostas e acabou ficando um momento meio constrangedor de conflito, que poderia ser uma discussão mais frutífera ao invés de ir para o embate pelo embate. Então eu acho que o pedagógico conseguiu harmonizar muitas disparidades, eu gostei muito de ter trabalhado lá e por mais críticas que sempre se vai ter em um ambiente de trabalho ou estudo... nós temos críticas em relação a coisas que nós fazemos, vamos ler, vamos olhar e vimos que naquele momento era o que a gente pensava e depois não é mais. Mas mesmo fazendo todo esse rolo, eu achei que foi uma experiência bem interessante e acredito que quem participou nas mais variadas funções (e até para o público alvo) eu acho que foi uma edição que marcou.

E o material em si eu achei muito bom, eu uso em outras atividades minhas.

E: O material pedagógico?

C: Isso, tanto o físico quanto os *on lines* têm coisas bem interessantes. E eu achei bem interessante que muitos professores de interior tiveram acesso. Então, pra essas pessoas, também tem a questão da própria logística de um ônibus, pegar, ir e agendar. Em termos de Rio Grande do Sul, das diferenças sócio-espaciais, das condições, não pensar só Porto Alegre e região metropolitana, mas pensar que deu acesso a pessoas de outras cidades que eram uma oportunidade "única" de essas pessoas levarem o material e de alguma maneira trabalhar. E outra questão interessante é que nós fazíamos estágios também, o que foi algo bem significativo. Eu fiz numa escola de EMEI [Escola Municipal de Educação Infantil] em parceria com Ana Mitchell, antes da Bienal, e nós trabalhamos com aquela que um ia mandando a obra pro outro e ia complementando...

E: Arte postal?

C: Isso, nós trabalhamos na escola com essa obra. Isso é muito lúdico pras crianças, nós simulamos o envio e tal. Então eu até acho que algumas obras já pensaram no pedagógico, de alguma maneira, a coisa fluía. Tinham algumas obras que já tinham uma aproximação que não precisava você ter muito esforço para tentar articular algo para mediar. Meio que a obra se mediava e eu achei isso bem interessante.

Em relação a esse pedagógico ser forte, a questão do jogo [Ykon Game] mesmo não era um problema. O problema era onde ele estava com a demanda de outras atividades. Então ele ficou como uma questão não tão utilizada. Não que não tivesse potencial, mas não tinha espaço físico e não tinha a questão mesmo das pessoas. Tinha o horário pra ter o jogo, mas, pela complexidade e o tempo que ele demorava, poucas pessoas se inscreviam para participar. Aí eu acredito que ficou uma coisa meio... Algo que eu não sei se era pra ele ser ali desde o início,

mas ele ficou deslocado da Geodésica, ao meu ver, não por não ter potencial ou não ter qualidade. Mas como ele chegou ali e as outras atividades que eram concomitantes ali, ele poderia ter um espaço só pra ele.

E: Não funcionou... Ele aconteceu duas vezes durante a Bienal, né?

C: Completo foi, mas depois tiveram umas versões mais enxutas. E tem toda uma questão cultural também porque, pela concepção dos artistas [Kotcha & Kalleinen], não sei se porque nós brasileiros temos essa questão muito do visual, muito do rápido, talvez no público deles lá, nos países nórdicos funcione mais. Não que nós não somos intelectualizados, mas nós temos mais essa necessidade de estar mais com o outro de trocar de ideia, de estar mais movimentando. E o jogo era uma questão muito mais intelectualizada de um momento em que você tinha que ficar muito mentalizando, pensando, articulando e tal, o mundo acontecendo ao seu redor e você está ali, ficando x tempo em um jogo. Quanto tempo a pessoa tem pra ficar no espaço expositivo? Então ela tem que fazer escolhas e muitas vezes o jogo não estava nessas escolhas.

E: E ele ficava literalmente em baixo né? Vocês ficavam em cima dele, isso era muito complicado [o “tabuleiro” do jogo era pintado no chão da Geodésica].

C: Uma das minhas dúvidas é se era pra ser só ele e depois as oficinas foram pra lá, ou se era pra ser oficinas e encadearam ele. Porque na minha percepção eu acho que no início não era pra ser as duas coisas juntas, aquele espaço de mediação com o jogo, em termos de planejamento. Porque, por vezes, esse pequeno problema acabou se tornando algo grande. Por vezes é algo que decidiu ali "pode ser no mesmo lugar e tal", mas no operacional do dia-a-dia foi meio complicado. E por vezes as pessoas tinham a percepção de que a gente não tinha vontade de fazer o jogo ou não tinha má vontade com o jogo. Mas se você começava e chegava um horário em que as pessoas queriam sair, aí você ia fazer o quê? Não é uma obrigação, não é um concurso (até num concurso você larga a prova e sai [risos]). Eu acho que foi mais uma questão de tempo mesmo, de poder ficar na Bienal e aí o jogo tomava um tempo muito grande do que a pessoa tinha pra estar ali.

Carolina Sinhorelli

1989. Historiadora, pesquisadora e educadora. Vive e trabalha em Porto Alegre. É bacharel em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente é mestranda em Artes Visuais (Linha História, Teoria e Crítica da Arte). Em 2013 foi mediadora da Fundação Iberê Camargo. Em 2011, foi estagiária do Núcleo de Documentação e Pesquisa da Bienal do Mercosul. Na 8ª Bienal foi mediadora de Cidade Não Vista.

A entrevista foi realizada em um café na zona norte de Porto Alegre no dia 12/03/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Carolina: No Cidade Não Vista pegava bem a questão de Porto Alegre. Porque o objetivo, pelo que eu lembro, era traçar esses lugares que eram uns puta lugares, mas que as pessoas não estariam tão ligadas no caminho delas pela cidade. Pra mim, pelo trabalho... Que é uma coisa meio engraçada porque as turmas que a gente pegava normalmente eram turmas que vinham do interior, não tinha muita turma de Porto Alegre, então tudo era novo pra eles na cidade, ainda mais aqueles pontos do centro. Então ficava nessa ambiguidade: era uma roteiro pras pessoas que conheciam a cidade e não conheciam aqueles pontos ou que conheciam e não frequentavam – só que a gente tinha que fazer o roteiro meio que total da cidade, apresentar o Gasômetro porque tinha uma criança que não conhecia, nunca tinha ido no Gasômetro.

Se percebia que era uma mediação totalmente diferente, tu estava super suscetível a coisas que estavam acontecendo na rua. E daí tinham muitas informações, na moral, então não ficava só nos trabalhos, só... Acho que era interessante por mexer com gente que, na maioria dos agendamentos, não era daqui. Tinham os agendamentos de final de semana de pessoas avulsas, que era normalmente gente de Porto Alegre mesmo e iam mais pelos trabalhos, então era diferente e as pessoas comentavam que naquela região do centro (que meio que pegava ali, que não era um recorte do *centrão*), o lugar mais central era a Prefeitura e também era um olhar muito estranho da Prefeitura [junto do trabalho de Tatzu Nishi].

Uma coisa muito legal da Prefeitura era que tinham umas pessoas que subiam as escadas sem saber pra onde elas estavam indo, elas só queriam subir: elas subiam lá e tinha um quarto na frente da Prefeitura, eles ficavam: “o que é isso? Me explica”. E tu dizia: “esse aqui é o relógio, tu tá na frente da prefeitura”. O que era engraçado também era a vista lá da frente da Prefeitura, as pessoas ficavam impressionadas que dava pra ver uma movimentação da cidade bem diferente e as pessoas também não estão acostumadas a parar pra olhar aquela parte da cidade. Acho que isso que era legal nesse trabalho, porque as pessoas tiravam esse momento pra subir e ela nem sabia pra onde ela estava subindo, pra parar em um lugar onde ela sempre passava aleatoriamente.

Sobre as questões de mapeamento, fronteira, na Cidade não Vista a gente não mexia muito com isso porque era mais sobre Porto Alegre mesmo, não sei em que sentido as fronteiras se encaixariam, mas a questão de mapeamento eu acho que é bem mais forte aí, tanto que o QG da Cidade não Vista era a Casa M, a gente ficava muito lá e vivia bastante lá, na atmosfera da Casa M. Que era um lugar que é bem mais residencial ali no centro e essa era a ideia da casa M, ativar esse ponto central onde as pessoas circulam, mas não é muito lugar de arte. Depois foi surgindo um circuito ali – não sei se tu ouviu falar do circuito que tinha o Marcelo Monteiro. Ele abriu o estúdio dele ali perto também, que já não tá mais lá agora, tá no Vila Flores, mas foi em 2011 que ele abriu lá. Tem o Jabutipê ali que já tinha antes, eu acho, e continua lá, ali pelas áreas da Duque [Rua Duque de Caxias] e da região ali (não sei qual a rua). E tinha a Casa M e a Casa de Cultura Mario Quintana que é mais pra lá no centro. E meio que se criou esse circuito

de lugares de arte ali no centro, a Mamute acho que fez parte também. Claro que não foi a Casa M que criou, mas participou dessa construção, assim, na questão do centro.

E, bom, acredito também, que um dos lugares [de Cidade Não Vista]... que quem passava pelo Viaduto da Borges ali embaixo (que tinha o trabalho do Marlon de Azambuja), às vezes eu acredito que as pessoas não viam as esculturas – e era uma coisa laranja neon dentro daquela coisa cinza. E até quando a gente estava com as turmas ali, as [outras] pessoas ficavam olhando "ah, tem algo ali" e isso é legal também: quando tu para pra olhar uma coisa na cidade e, mesmo que seja na tua cidade, tu só vê uma coisa quando tu vê outra pessoa olhando a coisa.

E: E como essas questões apareciam na tua mediação?

C: Eu partia mais do conhecimento das pessoas de Porto Alegre ou do centro e a partir daí a gente discutia as vivências dessas pessoas nesses lugares. Eu lembro de uma vez em que a gente pegou uma turma gigante de crianças que não eram de Porto Alegre e as pessoas estavam meio atucanadas porque tinham que sair na rua com muita gente. E a gente foi para o lado do Gasômetro e a Professora dizia as crianças não estava acostumadas a aquele *fuzz* [barulho], muita loucura, porque eles não eram de Porto Alegre. Então era assim: "Ah meu Deus eles não conhecem a cidade!". Aí tinha aquele trabalho dos canos (era o mesmo artista ["Paisagismo Sonoro", de Pedro Palhares] do cartazinho "pare, olhe e não se desintegre" que ele colou em vários lugares do centro durante a 8ª). Não sei se ainda dá pra achar ali pelo centro, mas era muito legal aquele cartaz.

Acho que era isso, porque das turmas que a gente tinha, era gente que não conhecia muitos lugares e a gente tinha que falar sobre a importância dos lugares e porque a gente achava que aquele lugar era meio escondido ou qual era o sentido do trabalho estar ali. O que eles achavam (porque pra eles era tudo meio que não visto), era difícil de sentir a partir da vista do não visto, porque eles nunca viram como era antes. E tiveram muitas turmas [que], em primeiro momento a gente fazia algumas dinâmicas de sair e depois, quando voltava, fazia uma atividade tipo "o que eles lembravam". E como era uma turma que vinha de outra cidade a gente fazia atividades sobre o percurso deles para chegar até a Casa M, como eles trabalhavam isso, se eles lembravam de algum lugar que eles tinham passado para chegar até a Casa M. Era mais isso assim, das questões de território, dentro da mediação, não consigo lembrar muito das dinâmicas. A gente fez as caminhadas noturnas que foram bem legais, os cortejos.

E: Como foram os cortejos?

C: Foram dois ou três, eu participei de um que foi mais gente da Bienal mesmo. Foi bem legal, a gente foi até o Gasômetro, que eu lembro, e depois voltou pra Casa M. E foi bem engraçado porque tinha aquele trabalho que era bem legal no aeromóvel ["Paisagismo Sonoro", de Pedro Palhares], e eu acho que foi só até a praça, agora não consigo lembrar que atividade... se a gente fez alguma. Mas eu lembro que tinha um morador de rua e ele ficou contando umas histórias e foi bem legal. A gente saiu com umas luzes na cabeça, tu não foi nesse?

E: Eu vi um que passou pelo Cais em uma noite, eu estava trabalhando e passou.

Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

C: Eu acho que isso existia, porque tinha a Casa M que recebia vários eventos com artistas daqui, tinha a Vitrine e tinha essa questão também do território ser ativado naquela área do centro (como eu falei, tinha esse circuito ali do centro), mas não sei se isso passava pelo discurso da mediação no Cidade Não Vista. Acho que eram trabalhos, cada trabalho era um trabalho específico, os trabalhos do Cidade Não Vista não mexiam muito com essa integração, não sei se na mediação isso aparecia, acho que mais no trabalho da Casa M. A Casa M mexia bastante com isso, mas na mediação eu não consigo ver como isso era incorporado.

E: E, além da casa M, tu enxerga outra iniciativa institucional pra que isso acontecesse?

C: Teve o Continentes, que também tinha eventos na Casa M. Eu presenciei as coisas do Continentes que aconteceram na Casa M e na Subterrânea, que era onde eu tive acesso. Mas, eu não sei porque, eu não vivi muito o Continentes. Mas pelo que eu vi era interessante, mas acho que mais pros artistas daqui ou de fora que participaram, não sei se isso foi expressivo pra eles ou não, não sei avaliar. Mas acho que era uma iniciativa que aparentemente pretendia fazer isso, se aconteceu ou não, daí eu não tenho como avaliar, sabe? Só, realmente, a integração que tinha na Casa M ali, das palestras que eles davam, o pessoal do Continentes. E tinham jantas e uns eventos bem interessantes, teve uma exposição na Subterrânea. Foi nesse sentido o que eu vi, o que eu consegui ver. E, das coisas que eu, vi foi bem interessante.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

C: Eu acho que entender o mundo é algo bem assim, pretensioso. Mas em termos de questão de Geopoéticas, é uma pretensão de entender uma organização do mundo. Acho que isso não ta ai para ser efetivamente realizado, as pessoas se propõem a entender, mas não vão entender, acho que é bem difícil, realmente, entender. Até porque, dava pra ver na mostra que eram muitos mundos, então é difícil.

Mas eu acho que a questão do público não especializado e a comunidade temporária, isso foi bem forte na Casa M. Porque tinham pessoas que eram assíduas na Casa M e elas iam em todos os eventos e cafés, pessoas que sempre estavam ali, que eram moradoras ou não do centro e que criaram uma relação com as pessoas que trabalhavam ali, com a Casa. Então, querendo ou não, isso aconteceu, em alguma medida aconteceu ali. E eu acho que eu não sei se o receptor principal de uma Bienal vai ser... essa palavra principal [receptor] é meio confusa, difícil determinar quem é. Acho que é meio isso que tu trabalha: quem determina o principal pra receber alguma coisa em uma exposição de arte? O principal pra alguém vai ser o cara do P.S. 1 [MoMa P.S. 1] que esteve lá na Casa M. Talvez, pros mediadores, o principal talvez tenha sido o público não especializado, pros mediadores acho que sim, tanto o público de escola quanto o público avulso. Não que a gente não tenha recebido, óbvio que a gente recebeu pessoas que saíram da Europa para ver a Casa M, que eram de jornais, tipo esse cara que era Diretor do P.S.1 [risos].

Mas... eu acho, também, que quando a gente trabalhava com essa questão do território e da cidade e dos caminhos, era uma questão muito de ponto comum que as pessoas teriam com a cidade, até por ser um caminho que é feito a pé. Então, era uma coisa que teria que ser vivida no senso de coisa comum, que se faz em uma cidade – ou, teoricamente, a coisa que não ta sendo feita, mas poderia ser feita, ser uma atividade comum pelo centro da cidade. Acho que isso é bem importante porque, querendo ou não, cada um tem a sua vivência na cidade. Pode não ser um público especializado em arte, mas mexia com uma questão que é essencial pra uma pessoa que vive dentro da cidade. E a pretensão de ser o principal público o não especializado, eu não via, pelo menos no nosso trabalho, a gente não tinha a pretensão de priorizar um público ou não. Talvez mais por essa questão do comum, como eu falei, que mexia com outras coisas que não essencialmente a arte (o que significa isso eu não sei [risos]), os trabalhos mesmo e as ideias dos artistas.

Não sei mais o que eu poderia falar sobre isso. Dos artistas, acho que os artistas foram designados pra isso também, né? Pra mexer com esse senso de comunidade que é criado numa cidade. Porque, como eu falei, tanto o trabalho do Tatzu Nishi, quanto o trabalho do Marlon de Azambuja e o trabalho do... era Pedro Palhares o dos canos, né?

E: Sim.

C: Eles estavam ali pras pessoas que estavam passando e eram trabalhos... o do Tatzu Nishi não vou dizer que era sensorial, né? Mas são coisas que mexem com a perspectiva de olhar na

cidade, né? Ou, sei lá, tu escutar uma coisa que tem uma ruína urbana do aeromóvel, aí o cara vai com os canos pra tu escutar a porra do ambiente da ruína do urbana, sabe? [risos] É meio que quebrar o ritmo da cidade também, isso era bem interessante. Por mim qualquer pessoa, morador de rua, que morava ali no aeromóvel ele também bota o ouvido ali e vai ouvir alguma coisa. Não precisa nem dizer pra ele que é arte aquilo ali. O que é diferente de um trabalho que esta no Cais e a gente diz “esse trabalho esta em um espaço de arte, esta em um espaço especializado”, pode não ser um público especializado, mas é um público que ta ali sabendo que se trata de um ambiente especializado, digamos assim. Acho que isso, talvez, no Cidade Não Vista fosse mais interessante, essa questão de público. Diferente desse receptor principal que tu falou.

E: Essa perspectiva pedagógica e a função social de uma exposição, como é que tu enxerga isso na curadoria e nas ações curatoriais?

C: Curadoria pedagógica ou a curadoria geral?

E: Todas, porque, a princípio, essas ideias estavam integradas a todo o projeto.

C: Ah sim, é que são questões muito... “entender o mundo e gerar consciência crítica”: são umas coisas muito grandes e não era uma exposição pretenciosa. Não me pareceu, parece que se cumpriu bastante o que se pretendia, teve resultados interessantes. Mas era uma questão de tentar entender como as coisas funcionam culturalmente, socialmente, numa organização mundial. Ver que as coisas estão ligadas e, enfim, que existem essas organizações. Como existe o Mercosul, existem várias formatações políticas entre essas organizações do mundo, isso era bem forte na exposição. Não era uma exposição que pretendia falar sobre “a essência da arte”, ela era uma exposição bem forte por uma questão social e política. Difícil avaliar qual o resultado. Avaliação de resultados é uma coisa complicada porque é diferente do computadorzinho de mão que a gente usa para contar quantas pessoas vai e depois vai pra o Relatório de Responsabilidade Social, que é outra coisa também polêmica (a questão da qualidade e da quantidade e do que se atinge). Até onde se atinge? Fica sempre essa discussão na mediação.

E: Durante as mediações com o público ou mais entre vocês?

C: Eu acho que mais na preparação, sei lá em palestras que tinham lá, essas coisas que eu via. Enfim essa questão institucional e burocrática existe também. E também é por isso que é tão forte o educativo, a gente sabe que a seleção dos educativos tem a ver com essas questões burocráticas também.

E: Como que era na tua equipe (eu ia te perguntar na primeira questão e esqueci) vocês ficavam em alguns lugares parados? Como é que era essa distribuição de trabalho?

C: Tinham os lugares em que a gente ficava que eram o Observatório da UFRGS, sempre tinha alguém lá. O outro lugar... agora eu não consigo lembrar direito se o Tatzu Nishi sempre tinha um, ou às vezes tinha. Mas no Observatório sempre tinha e meio que não podia subir gente sem mediador, né? O resto do tempo a gente ficava na Casa M, que era meio que o nosso lugar de ficar enquanto não tinha turma ou não tinha outra atividade. E as atividades que a gente fazia depois do percurso, também, sempre saía da Casa M e voltava pra a Casa M, sempre tinha essa ligação com a Casa M.

E: E o cortejo, foi iniciativa dos mediadores ou ele foi uma coisa das supervisoras? Como foi, tu participou da construção do cortejo?

C: Eu não participei diretamente na elaboração da ideia, não lembro de quem exatamente surgiu, mas tinha bastante a mão da Maroni [Maroni Klein, supervisora] ali. E eu não lembro se foi o pessoal da noite que mais elaborou isso, não lembro exatamente de quem veio a ideia, mas a Maroni teve uma participação grande. Não sei se a Andressa [Andressa Argenta] e a Silvana [Silvana Rodrigues], talvez. Talvez a Silvana teria coisas bem legais pra te falar sobre isso, ela era do teatro e eu acho que ela era do turno da noite, se não me engano. Agora eu nem lembro

qual era o meu turno, acho que era o da tarde porque eu trabalhava na Casa M de noite. Como a gente esquece das coisas, né?

Danillo César Silva Melo

1988. Historiador, educador e mediador. É Licenciado e Bacharel em História pela Escola Superior Madre Celeste e realiza Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Na 8ª Bienal do Mercosul foi mediador do Roteiro Geopoéticas no espaço do Armazém 6 do Cais do Porto. Na 9ª Bienal do Mercosul foi também mediador da Equipe Volares que atuava em todos os espaços expositivos.

A entrevista foi realizada no Campus Centro da UFRGS no dia 27/01/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso (como Produtora em contato com artistas, curadores, mediadores, instituição e demais atores da exposição) ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Danillo: O Projeto Curatorial foi aparecer ao decorrer do Curso de Formação. E foi no Curso de Formação que a gente teve acesso, principalmente a livros e parte do material impresso já da Bienal mesmo, que saiu depois no Catálogo e assim por diante. Foi uma coisa interessante porque eu nunca tinha participado de um curso de formação de mediador, mesmo já tendo trabalhado em outras exposições de arte e, principalmente, de história no meu estado. Eu trabalhei como guia de museu em um Museu Histórico lá no Pará. É muito diferente. Aí, no Curso de Formação foi que a gente leu assim "ah, a Bienal quer estar nesse rumo, quer falar de território, quer falar das identidades, quer falar de política". E daí a gente foi lendo aquilo e meio que entrando no jogo, no barco ali. A questão toda foi que aquilo não foi imposto à gente, aquilo fazia parte de um tipo de aprendizagem. Então, pra gente que estava em formação, foi muito tranquilo ler o que a Bienal estava querendo, ler o que aqueles artistas estavam querendo com aquelas obras que faziam muito sentido. Muito sentido. E eu acho que... eu acompanhei a 7ª, 8ª, a 9ª e a 10ª e eu acho que, na 8ª, foi a que teve mais sentido. As obras estavam tendo mais sentido tanto curatoriais quanto museológicos, quanto em várias formas. Muito também pelo Cais, tem que pensar nisso: é um espaço que favorece muito, uma divisão mais esquadrinhada das coisas, então favoreceu muito.

Agora, como eu agia nesse Projeto Curatorial, foi muito interessante também, porque eu, de dentro do meu olhar mais histórico (considerando que eu me formei em História em 2010 e a Bienal aconteceu em 2011, então eu estava com tudo fresquinho, de todas aquelas cadeias historiográficas, as correntes historiográficas). Então, quando eu vi esse evento grandioso que mostrava todas essas questões de territorialidade, identidade, história, política, eu fiquei enlouquecido, né. Fiquei enlouquecido e, pra mim foi: "Caramba, vou estar falando com pessoas sobre essas temáticas". Então foi genial, na época eu fiquei muito empolgado porque foi um Curso de Formação muito diferente de tudo que eu tinha feito pedagogicamente na vida. Trabalhar com o corpo... quando que em uma Graduação em História a gente vai pensar em corpo? No máximo vai pensar em uma caneta, um papel e escrever e ler um monte de texto, né? Então é isso, eu fiquei muito encantado. Aí, quando eu tive contato com o público, o Projeto Curatorial ficou mais intenso ainda porque, no Armazém 6, que era onde eu trabalhava, era o Armazém onde tinham obras sobre identidade, raça, nacionalidade e cartografia, eu acho, porque tinham obras muito da Geografia, do campo da Geografia. Então, eu fiquei mais chocado com as pessoas que iam, entendi mais o público de Porto Alegre, o público que não era de Porto Alegre. Percebi o quanto que as pessoas não conheciam a própria história da cidade (considerando que muitos artistas usaram coisas da cidade pra elaborar as obras), o quanto que era um choque ver, por exemplo, indígenas em uma exposição de arte, o quanto que era diferente ver símbolos, convenções usadas de forma "desleixada", a gente pode dizer assim, pra muitas pessoas - porque colocar um monte de tijolo em cima da bandeira do Brasil, isso pra muitos, foi o maior crime do mundo. Muitas pessoas me xingavam quando eu estava fazendo as

mediações com turmas, as pessoas vinham e me xingavam. Agora, em 2014, alguns anos depois, que a gente vai perceber o quando que isso já era uma gênese, já era uma fagulha do conservadorismo que a gente está vendo hoje. Todo esse processo, todas essas questões que iam, que frequentavam esses espaços, que não eram tão democráticos assim, não eram tão populares assim. E o público que ia era de maioria quem podia ir andando, quem podia ir de ônibus. Então era, geralmente, uma classe média, média, alta, mas era classe média. Então, tem todos esses discursos que também ficaram entrelaçados na minha atuação lá. Foi bem interessante. Mais alguma coisa dessa questão que eu perdi?

E: Eram os enunciados curatoriais: questões de território, mapeamento, fronteira, o Mercosul como uma construção política e Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte.

D: Isso, isso. Pra mim, o que foi... porque, assim, eu cheguei em Porto Alegre no começo de 2011... em dezembro de 2010 e as inscrições pra Bienal foram em fevereiro ou março, pro Curso de Formação começar em abril... por aí. Então, pra mim, foi uma coisa muito boa, rápido, assim, novo. E eu não conhecia Porto Alegre a fundo. Já tinha vindo, dois anos antes, bem na época da 7ª Bienal, tanto que eu vi, mas eu não conhecia Porto Alegre. Aí vim conhecer o público de Porto Alegre, conhecer as pessoas trabalhando na Bienal, então, pra mim, foi uma descoberta muito louca, muito do outro lado. As pessoas ficavam encantadas "Porra, como é que esse cara que vem, sabe lá da onde com esse sotaque diferente, vem falar coisas da nossa cidade que nem a gente sabe?". Tipo assim, falar do dilúvio que aconteceu em Porto Alegre, falar dos prédios históricos do centro de Porto Alegre que muita gente não conhece, muita gente que mora aqui não sabe que prédio é esse, mora na frente do prédio, mas não sabe que prédio é. Não sabe qual é a história, ou, qualquer coisa. Então, foi um choque muito interessante, acho que foi esse o choque maior. Agora, o meu choque principal com relação a Curadoria, foram questões mais estruturais de trabalho, mas eu não sei se vem alguma pergunta depois falando disso.

E: Não... pode entrar.

D: Ah, os meus confrontos internos (e externos também) foram mais com relação a essa lógica de trabalho mesmo, porque são as críticas maiores que eu acho que os historiadores tinham também nessa época. Era a questão de "poxa, somos educadores, somos, geralmente, estudantes, ou então já formados, ou então pessoas que já trabalhavam com isso há muito tempo...", todos criticavam da mesma forma, a coisa da supervisão, essa coisa da postura, essa coisa dos horários muito rígidos, essas coisas todas que fazem parte de um trabalho, mas que, desde uma formação, desde uma Proposta Curatorial diferenciada, de uma arte mais engajada, como dizia no Projeto Curatorial, de uma arte mais política, de uma arte que envolvesse o público... a gente pensava que isto não deveria estar por cima da arte engajada, da relação interpessoal com as e assim em diante. E, muitas vezes, o Projeto Curatorial e o sistema de organização institucional entrava em conflito e isso passava por cima de todas as relações. Então, era muito mais nesse sentido. Mas é isso, é bem nesse caminho.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

D: Olha, na minha visão, a questão do marco... todas as bienais querem ser, de alguma forma, um marco. Pode ver nessa Bienal passada agora, a 10ª, que o curador queria tanto que a Bienal fosse um marco que andou mais que as pernas. E aconteceram muitos conflitos, conflitos que até hoje são feridas latino-americanas, a gente pode dizer assim, no meio artístico, porque muitos artistas que eu conheço agora, muitas críticas com relação a Bienal por causa das feridas que se abriram nessa edição. Nesse discurso de se tornar um marco, de ser grande, de ser a 10ª, ser a maior, a que tem mais obras, mais artistas. Mas, sim, todas as bienais querem ser um marco.

Agora, a 8ª, eu, vendo com o olhar mais... não é puritano... mais ingênuo. Eu achava que a Bienal não queria ser assim essa grande coisa, esse grande evento, apesar de que, a gente sabe

que a 8ª Bienal foi uma das Bienais que teve mais investimento. Então, sim, se tornou um evento grandioso não pelo número de obras, mas pelo alcance que essas obras vieram a tomar. Agora, a interação com os artistas gaúchos, eu não sei. Não sei te dizer muito claro. Eu posso te dizer o que eu alcancei no Curso de Formação. No Curso de Formação teve os Cadernos de Viagem, não, o que tu ias no campo, que tu ias conhecer alguns artistas no interior do estado...

E: O Continentes?

D: Eu acho que era isso.

E: Mas não era pros mediadores, né?

D: Isso, era um projeto da Bienal em si, mais artísticos, mas que alguns mediadores iam por interesse, sei lá, não sei. Mas que alguns formam. Isso ficou claro apenas nas palestras que alguns artistas deram durante o Curso de Formação. Não sei se tu lembra disso.

E: Não...

D: Falaram das experiências... Se tu fores pegar quem deu palestra no Curso de Formação, não sei quantos artistas. Falaram sobre esse Projeto da Fundação com eles de ir para o interior conhecer. Eu acho que alguns artistas falaram disso pra gente. Foi o que eu tive mais alcance. Tirando isso, no Armazém 7, no último, acho que era isso, 7 ou 8, não sei.

E: O Cadernos era no 7.

D: No 7. Lá tinham os artistas expondo obras aí de artistas gaúchos. Agora, o sétimo pavilhão ali era o que mais impressionava, na minha visão. Claro, todos os pavilhões impressionavam muito, todos eram show – show no sentido mais show do inglês mesmo. Agora, o sétimo do Cadernos, ele era... o pessoal já ia mais cansado e ficava impressionado de ver as instalações e ficavam mais impressionados de saber que eram artistas gaúchos. Eu acho que o pessoal saía, quando fazia o caminho da entrada do Cais em diante (eu estou falando isso do Cais apenas, que foi onde eu trabalhei), lá no oitavo o pessoal chegava mais cansado e se deparava com aquilo e ficava "caramba, que legal. Essa casa aqui que fala da fronteira e essa fronteira e a minha avó morava numa casa assim, isso aqui lembra a minha terra...". Eram coisas assim. E isso aproximava muito o público com as memórias e isso era muito mais interessante.

E: Por ter sido no Rio Grande do Sul?

D: Isso, "vou falar de coisas do Rio Grande do Sul". Tinham obras... aquela obra o artista fez (não lembro o artista agora) que fez com argila ou, não lembro, pedra, eu acho, que era um nome em guarani, uma frase em guarani, tinha... As pessoas ficavam encantadas com a pedra, "ó, meu deus, que pedra bonita!". E não sabiam, ou pelo menos eu não presenciei, o que estava escrito. E o vídeo falavam assim "ah, tem um índio aí, beleza, deixa o índio falando". Mas era bem interessante. Eu, particularmente, não sei muito do Projeto Curatorial com relação aos artistas gaúchos, mas eu sei que a Fundação e a Bienal têm, em praticamente todos os projetos que eu vi, têm essa interação forte com os artistas gaúchos. Essa coisa da... como chama? Residências artísticas, dos curadores conhecerem os artistas, passarem um tempo nas cidades, dos artistas manterem contato com outros artistas daqui pra produzirem juntos... isso sim. Isso eu sei que acontece forte. Na 8ª aconteceram muitas performances, né? Aconteceram performances na 8a, né?

E: Sim...

D: Bastante, né?

E: Sim, na Casa M, principalmente.

D: Sim. E aí, aí sim era forte a interação dos artistas de outros países com os artistas daqui, tanto pra material, quanto pra conhecer mais de outras temáticas e assim em diante. Foi o que eu mais presenciei. E aí, obras, como por exemplo aquela do Coral de Queixas, aquilo ali foi um trabalho muito interessante. Porque foram pra Montenegro... Montenegro?

E: Teutônia.

D: Foram a Teutônia e lá em Teutônia se produziu tudo isso, aí um trabalho de afetividade, um trabalho muito mais que gerou um produto que... possivelmente, até hoje, isso se torna um marco histórico na cidade, pra memória daqueles que participaram. "Poxa, produzimos uma obra, cantamos em Porto Alegre"... pessoas... uma família, duas famílias que se juntaram ou uma comunidade ali e produziram uma obra. Nem sabiam que isso poderia ser obra. Então, isso foi muito legal e foi um projeto de um coletivo, né?

E: É, acho que um casal.

D: Um casal que veio com uma proposta e que implantou ali. Isso sim foi uma coisa que acho que ganhou mais força, que as pessoas, quando assistiam, se achavam próximas daquilo, se sentiam... se viam ali também, cantando junto, o pessoal do interior, considerando que Porto Alegre é, acho que, 50% do interior. Então é bem nesse sentido. E eu acho que a 8ª teve algumas obras, ou então grande parte das obras que sim, teve muita influência de artistas gaúchos, mas não só de artistas, de produtores também, né. De produtores que faziam contato pra que essas pessoas conhecessem essas pessoas daqui, irem pras cidades e assim por diante. Afinal de contas, eu não sei como essa dupla foi parar em Teutônia. Possivelmente alguém de Teutônia tinha algum contato lá e aí favoreceu essa rede, esse caminho. Então, acho que vem nesse sentido aí. Mas... não lembro mais de muita coisa, pelo menos não vem agora.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

D: Vamos lá, então. Assim, a ideia de público não especializado, isso é discurso. Isso é... não que o discurso seja uma coisa menor, mas é que é um ideal de uma exposição tão grande, uma exposição tão rica, conseguir público não especializado. Porque a Bienal, a gente teve palestras no Curso de Formação, falando sobre a história das Bienais no mundo, só pra gente perceber que é uma exposição que, historicamente ela faz parte de um movimento, faz parte, historicamente, de uma corrente das artes contemporâneas e que, sim, têm políticas macro, políticas de financiamento macro, de patrocínio macro e que, mesmo que num catálogo ou em algo escrito tenha o ideal de alcançar um público x, na prática, o que se consegue é, ou o que se espera é sim, ainda, manter o processo colonial de "estamos fazendo uma Bienal boa para os críticos de arte", "estamos fazendo uma exposição boa para os artistas", "estamos fazendo uma exposição que seja relativamente interessante pra um público que curte arte contemporânea ou que sempre vai na Bienal, já conhece e que nós queremos fazer uma coisa boa". Sim, o ideal maior, na prática, é esse, não se foge disso. E a 8ª Bienal (acho que nenhuma Bienal) tentou fugir disso. Esse jogo está bem armado e não se fugiu, não saiu disso, não procurou estabelecer posturas mais democráticas, mais populares. Não. Não, não. Nessa edição e acho que nem em outras depois, não. Alguns apontamentos foram feitos, algumas aproximações, mas longe de um ideal mesmo prático, assim, "vamos fazer coisas para um público não especializado". Isso na minha opinião, né.

Agora, o segundo ponto, eu queria falar do segundo ponto.

E: Criar uma comunidade temporária em torno da mostra em função da Casa M.

D: Eu acho que a Casa M ela, até hoje, quando eu falo com alguns amigos de Porto Alegre, aqui do Centro, Cidade Baixa e assim adiante, usam a Casa M como uma referência: "Ah, perto do Gasômetro", "perto da Casa M", "perto do que foi a Casa M" que hoje é uma Escola Infantil, eu acho. E, sim, se tornou um patrimônio imaterial, mesmo em uma mostra tão curta. Ela se tornou algo e foi, em termos patrimoniais, consegui um efeito na comunidade gigantesco. Agora, em questão de coletividade da comunidade, houve muitas aproximações, muito mais de movimento dos mediadores com relação à comunidade do entorno, do que a comunidade mesmo interagindo. Claro, tiveram muitas pessoas que foram, muitas crianças que foram, muitos convites foram feitos, mas que, essas coisas precisam, por exemplo, de uma residência.

Residência no sentido de uma residência mesmo, de moradia, de morar, de conviver, requer um tempo além, ou antes, ou depois da exposição, pra dar uma continuidade, gerar frutos. Porque, o que a Bienal fez com a Casa M, produziu uma semente, quando a Bienal acabou essa semente estava na terra, mas não esperou que brotasse alguma coisa. Entendeu? Não esperou. Mexeu na terra de novo e daí não cresceu nada. Foi isso que aconteceu com a Casa M. E foi um espaço de interação entre músicos, artistas, o pessoal do teatro de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul lá. Isso sim. Todos os dias tinham atividades, da manhã a noite, muita gente, muita gente boa, muita gente variada, de vários lugares, de várias correntes artísticas. Então, eu acho que se a gente for falar de uma comunidade que se formou naquela época, ali foi uma comunidade artística, a gente pode dizer. Mas uma comunidade urbana, ou uma comunidade do bairro, eu, na minha visão, acho que nem tanto assim. E a ação dos mediadores ali foi algo mais proveitoso do mundo porque produziram coisas que envolveram o bairro e o bairro começou a perceber que a Bienal estava acontecendo ali perto porque tinha coisa na rua, coisa ali perto, coisa na frente, oficina de dança, oficina de um monte de coisa. E daí, por conta de uma criatividade dos mediadores. E a Bienal tinha, teve, condições de arcar com isso, mas, principalmente as mediações no Centro de Porto Alegre com as pessoas, isso foi o mais valioso. Isso da Bienal... claro, não se pode falar, pelo menos a meu ver, de comunidade, mas a gente pode falar que foram movimentos artísticos, assim, esplendorosos. O negócio do mediador puxar uma equipe de 15, 20, 30, pessoas, uma pessoa, duas pessoas, pra sair no Centro de Porto Alegre e andar, conhecer os prédios, isso foi genial. Isso sim. Essa pergunta tem muitas coisas.

E: A terceira aspas, "entender o mundo e gerar consciência crítica".

D: Isso do ponto de vista dos mediadores e da Bienal?

E: Isso, como tu vê isso no trabalho dos mediadores e dos artistas, especialmente.

D: Ah, sim. Eu acho que, nesse ponto, eu acho que um termo, se agente for pensar de produzir "pensamento crítico", de "criar pensamentos críticos", eu acho que a Bienal na 8ª edição estava muito coerente. Muito coerente. Porque todas as obras eram críticas, muito bem elaboradas, não eram coisas muito mirabolantes, não eram coisas muito fora de contexto. Tudo era mesmo muito ligado a território, ligado a culturas. Então, acho que, com relação a isso, sim, as pessoas se identificavam muito. Tanto os mediadores, quanto o público, quanto os artistas que obras que falavam de lugares e as críticas passeavam nos lugares. Elas saíam de algum lugar. Não eram puramente abstrações, não eram abstrações que não faziam sentido tanto geográfico quanto político de alguma região e assim em diante. Quase todas as obras sempre permeavam isso. E a Bienal, aí sim, o Projeto Curatorial, conseguiu dar muito sentido porque eles conseguiram, se alguma forma, mostrar pra onde as obras estavam vindo, os caminhos das obras, o caminho dos artistas. Foi uma Bienal onde o catálogo ficou pronto a tempo porque, em outras edições isso não aconteceu. Os mediadores tiveram acesso aos catálogos antes da exposição, coisa que em outras Bienais não aconteceu. Os artistas, na formação dos mediadores, os mediadores pesquisaram sobre vida, obra e outras obras dos artistas, projetos dos artistas e a Bienal incentivava isso. Não incentivar em termos de computadores, incentivar em termos de dar material, mas incentivar em termos de "pesquisem sobre esses artistas", porque, em outras edições não aconteceu. Por exemplo, nessa Bienal agora, os mediadores não tiveram material! Não tiveram material dos artistas, por exemplo. Conheceram um dos artistas durante a montagem. E daí tiveram que puxar da cartola toda sua criatividade pra poder trabalhar com público. Mas no caso da 8ª, não. O caso da 8ª foi um caso, assim, que desde as primeiras aulas, primeiros encontros se falava dos artistas, das obras, das temáticas. Então, foi uma coisa que, quando começou, estava bem fresquinho.

Eu acho que nesse sentido de pensamento crítico, sim, as obras levantaram muito, a Usina levantou muito, as obras na Cidade... meu deus! As obras na Cidade eram obras que as pessoas ficavam olhando "que porra é essa, eu não sei, não sei o que é isso". Mas esse "não sei o que é isso" já é alguma coisa e é uma coisa muito forte. O estranhamento é uma das coisas mais fortes. As performances na cidade foram coisas muito interessantes, todo mundo ficava olhando pra isso e dizia "ah, isso é coisa da Bienal", tem uns que nem sabiam o que era a Bienal e que

estavam vendo aquilo pela primeira vez. Eu acho que foi uma Bienal que envolveu a cidade. A cidade... Agora, eu, depois de estar morando em Porto Alegre há quatro, cinco anos, posso dizer envolveu parte da cidade que foi o Bairro Centro e alguma coisa da Cidade Baixa porque os mediadores e artistas iam pra Cidade Baixa. Então esse envolvimento de comunidade aconteceu aí nesse setor da cidade, que não é um setor tão grande, é um setor centralizado, populoso, mas muito centralizado. Eu acho que foi um dos eventos que participei que foram mais criadores criticamente, com certeza. As obras eram muito críticas... uma coisa que, por exemplo, os alunos de Ensino Médio, que é grande parte do público que vai também, se sentiam muito privilegiados. Os professores se sentiam "ah, to dando isso na minha aula!", "ah, vou trabalhar com isso nas aulas de Geografia, Matemática, História, Física", de tudo... se sentiam assim. Se sentiam contemplados com as temáticas, com as obras, com tudo. Então, em termos de pensamento crítico, a Bienal, nessa edição, levantou muito. Eu, na minha visão de mediador.

E: E no teu trabalho como mediador, como isso funcionava?

D: Eu acho que foi a Bienal em que trabalhei que eu mais me envolvi no sentido mais crítico à temática, toda. Porque no pavilhão onde trabalhei eram obras que trabalhavam com questões indígenas, questões da história indígena, de nacionalidade, das bandeiras (que era o que trabalhava ali mais no meio do pavilhão, com as bandeiras), tinha a obra do Emanuel Nassar, que é maranhense e eu já conhecia ele de Belém. Tinha um mar de coisas que a gente trabalhava com públicos que se interessavam com as temáticas, que se sentiam contemplados com aquilo. Mesmo na estranheza do barulho, da interferência das obras (e isso foi proposital, das obras terem as interferências de som uma da outra), o público se sentiu muito contemplado e, nós, mediadores, também, nos sentimos maravilhados porque a gente podia trabalhar com eles num trajeto que trabalhava várias coisas que estavam interligadas. É muito difícil quando as coisas estão muito desconexas pra mediação. Porque a mediação é estratégia pedagógica mesmo, é preciso estudar antes, é preciso conhecer antes, é preciso elaborar. Claro que a improvisação, aquela coisa mais da performance mesmo, é o que marca mais. Mas, sim, sem conhecimento, sem perceber o que as obras estavam falando uma com a outra, isso se torna mais difícil. Não impossível, porque nada, em termos de mediação e elaboração de discurso nessas exposições, no caso da Bienal, nada é impossível. Tudo é muito possível. Mas, há coisas que se tornam possíveis, porém mais difíceis e não foi o caso da 8ª.

Agora, uma crítica institucional das que levantamos na época da Bienal (isso na organização dos mediadores) foi "poxa, eu gosto tanto da obra que está em outro lugar, gosto tanto do artista que está em outro lugar, me interessei tanto por estudar essa obra...". Porque isso aconteceu nessa Bienal, o interesse dos mediadores pelas obras. Pelas obras e pelos artistas que não faziam parte do seu espaço de trabalho. Muitos mediadores queriam conhecer mais outras obras porque eles estavam com muito interesse por essas obras, e não um interesse meramente artístico, mas um interesse pedagógico mesmo. "Não, eu quero mediar essa obra com o público", "eu sou do pavilhão 6, eu quero ir pro pavilhão 5 porque é uma temática que eu gosto muito também e que quero trabalhar com aquele público, com o público, quero mediar alguém". E isso aconteceu comigo, eu me sentia preso, mesmo adorando meu espaço, eram 6 horas por dia, com uma hora de intervalo, considerando que às vezes a gente tinha a possibilidade de cobrir o nosso colega que não podia ir naquele turno, então a gente fazia 12 horas. Muitas vezes acontecia isso. Isso era muito bom, agora dava uma ânsia de ir pra outro lugar. E a gente elaborou o manifesto, a gente quis que os mediadores se tornassem mais fluidos, que os mediadores interagissem mais entre si também. E daí aconteceu todo esse movimento que eu fazia as minhas 6 horas, saía do meu horário e depois ia pra outro pavilhão pra fazer mediações com outras pessoas, em outros horários. Então eu trabalhava mais, em uma perspectiva mais do trabalho mesmo. Trabalhava mais pra acompanhar outros públicos de mediações extras com outras obras. Isso foi um manifesto que ganhou muita força e a gente gostou muito de fazer isso. E isso foi uma das iniciativas mais interessantes que saíram no meio educacional de museus de muito tempo, essa vontade de trabalhar em outros lugares, fora do sentido de trabalho, mas também dentro do sentido de trabalho, uma coisa muito louca. Acho que isso foi muito crítico também, foi muito crítico às estruturas da Bienal, às estruturas das exposições de arte, das grandes exposições de

arte que "não, tu cuida dessas cinco obras, ou dessa obra...". Porque tem uma coisa prática que acontece, no final de semana, sábado e domingo, quando tem uma presença de público muito grande, os mediadores se tornavam vigias das obras, com aquela história de "não toque na obra", "não ultrapasse a linha", aquela coisa toda, e tinha que ficar no lado da obra pra evitar que as pessoas se jogassem na obra e, sei lá o quê, uma coisa assim. Então, se tornava vigia da obra mesmo, tinha que dar uma calça preta, uma blusa branca, uma gravatinha, pra pessoa ficar ali cuidando da obra. E tinha gente que era indicado a ficar ao lado sempre pra intimidar mesmo que o público não chegasse tão perto. Então, tinha todas essas questões, tinham as questões de não poder conversar por muito tempo, de não fazer "bolinho", de não sentar na obra que podia sentar. Então, tem essas questões de trabalho que são questões que precisam ser discutidas até hoje em outros lugares também porque se uma exposição propõe alcançar públicos que antes não alcançavam, ou então democratizar processos, ou tu abre isso na prática, ou então o sistema colonialista vai continuar aí. A arte feita pros artistas, as obras feitas pros críticos de arte e assim em diante.

Uma crítica grande que eu tinha na época era que os mediadores precisam falar outras línguas, algumas pessoas não precisavam, mas quem falava fluentemente outra língua era muito bem quisto, muito bem visto, eram chamados não pra fazer mediações com turmas de pessoas estrangeiras, não, eram pra trabalhar com vips, trabalhar com o fulano de tal que é artista de outro país e também, sei lá, da Bélgica, da Holanda, sabe lá da onde, Estados Unidos... e ali precisa de alguém vip pra trabalhar com ele. Claro, pra facilitar o negócio da língua. Outra coisa era o mediador vip, essa coisa de os mais bonitinhos, os mais gatinhos, as meninas mais bonitinhas fazerem mediações vips com os políticos ou o pessoal da televisão... o pessoal da televisão não vou nem comentar porque realmente eram coisas absurdas que o pessoal da televisão faz, é um capítulo a parte o negócio da televisão, dos repórteres [risos]. Porque os repórteres não querem saber da obra, pra eles é qualquer pessoa ou qualquer obra pra qualquer espaço é um objeto que está na mão. Então pode pegar, pode fazer qualquer pergunta, pode indagar... praticamente não há ética entre os repórteres, a única ética é "cobrir minha pauta, falar da Bienal, falar dos artistas, qual era o título, a data da exposição, se fica até domingo, tchau, tchau", é isso. Então, isso passa por cima do público, passa por cima dos mediadores, passa por cima do projeto curatorial, do educativo, das próprias obras. Aí é difícil a gente estar acompanhando um grupo de crianças de, sei lá, 8 anos, 4, 5 anos, que querem mexer, que gostam de mexer, que gostam de pegar nas coisas, que precisam pegar nas coisas... e aí chega a televisão pegando nas obras, tirando do lugar... isso é difícil. Aí se quebram éticas muito... que se constroem e são quebradas na hora. Ah, e agora têm outras mil críticas... a questão da supervisão às vezes não era bem entendida tanto por mediadores quanto por supervisores, ou, se era entendida, na prática acontecia de outra forma.

Ah, eu podia falar de muitas coisas... foi a Bienal que pra mim foi uma grande novidade porque o mais próximo de exposição que eu cheguei foi quando trabalhei de guia de museu histórico, então falava ali sobre os documentos históricos, sobre arqueologia, dava praticamente uma aula de história. Aí chega na Bienal e tem todo esse arcabouço de performance de formação, lê outras coisas, lê poesia no meio do trabalho pedagógico, música... então a gente fica encantado. E acho que foi uma das Bienais que tiveram mais incentivo financeiro e que foi uma Bienal muito coerente no sentido político, no sentido político-artístico, mas não muito no sentido político-democrático da arte. Então, acho que a Bienal não conseguiu, até hoje, das Bienais que acompanhei, não fugiram do sistema Bienal, não foi proposta, eu acho, em nenhuma também. E essa é uma crítica que eu faço e que é minha maior crítica agora no processo de pesquisa também. O quanto que a mediação, o alcance desse educador, como isso é visto nas grandes exposições. Porque as grandes exposições precisam de um número grande de educadores que são formados em um curto prazo de tempo e que precisam dar conta e esse "dar conta" é se submeter a um sistema educacional capitalista que procura metas e que não é tão diferente assim de alguém que está fazendo um curso de um mês, dois meses, pra entrar em uma grande empresa pra trabalhar. Não tem grandes diferenças. Acho que é bem nesse sentido e, principalmente pro mediador, aquele que vai lá, lê, estuda, procura as coisas, usa a criatividade, mas não conhece o público e, se conhece, muitas vezes fica no papel ali de professor das obras.

Isso é muito difícil. Se desligar disso, se desligar desse sistema de conhecimento... como se o mediador fosse o centro do conhecimento. Isso é muito difícil. Porque a gente é formado pra ter conhecimento... conhecimento acadêmico, científico. A gente é formado pra ter isso e a gente procura criar, elaborar pensamentos críticos junto das pessoas. Mas a gente não consegue lutar contra esse sistema de conhecimento... "eu tenho o conhecimento e eu quero que essa pessoa seja crítica". É isso que acontece na prática. Então, a gente não consegue ainda, principalmente nesse curto espaço de tempo, que são essas exposições gigantescas, não consegue olhar pro seu próprio corpo, perceber que o seu corpo é colonial, que o seu corpo é fruto de performances coloniais, é fruto de uma ciência que quer te manter sentado o tempo todo, quer que tu pense sentado, quer que tu escreva, quer que tu elabore coisas no papel. E como isso é uma barreira pros educadores e é uma barreira pro público também. Porque se tu faz muito diferente, tu te torna tão "diferente" que tu acaba sendo taxado de alguma coisa. Então, o mediador, principalmente, tem que ser um mediador de si. Ou, como o Viveiros de Castro diz, a gente precisa de um processo de "desmediação" porque a mediação é um processo colonial, em si, de manter a lógica entre a diferença de cultura e natureza. A mediação quer sempre estar no meio da cultura e da natureza, então a gente têm que fazer processos de *desmediação*, onde essa barreira se quebre e se aproxime de uma forma mais igual. Então, acho que o mediador poderia sim fazer processos de *desmediação* pra poder criar processos novos. Eu acho que isso era uma coisa bem interessante também.

Sobre mediação eu poderia ficar conversando horas porque gosto e estudo isso agora. Ele fala que a lógica do mundo é essa, cultura entrando em choque com a natureza. Cultura, seja ela do desenvolvimento ou do progresso, de qualquer coisa. Aí o Viveiros de Castro é radical, no sentido bem radical mesmo, que uma das poucas culturas que consegue fazer processos de *desmediação* são os povos indígenas. Os povos indígenas no mundo e os tradicionais conseguem fazer processos de *desmediação* porque muitos povos não colocam barreiras entre cultura e natureza, estão no mesmo patamar, quando não são a mesma coisa. No meu trabalho eu não uso o Viveiros de Castro, eu uso o Kusch [Rodolfo Kusch], mas essa coisa de mediação, ela tem limites muito claros porque o mediador é fruto de processos coloniais de arte e ele é, talvez, um band-aid. Acho que o mediador é um band-aid que está em cima das feridas. Acho que o mediador é isso (risos). O band-aid mais artificial. Porque existe na mata (e na cidade também) muitas coisas que a gente pode colocar pra cuidar da nossa ferida, mas o band-aid é aquele que a gente pensa primeiro e vai ali, compra na farmácia e que dá o resultado. É muito pra tampar, maquiagem processos da relação arte e público que, por muito tempo, foram baseados em uma estética da contemplação, do belo. Acho que o mediador tem que estar muito a par dos processos de descolonização da arte. Quando os mediadores, se é que algum dia vai acontecer isso, ou se algum grupo de mediador se der conta que o papel mais político que ele tem é fazer parte de processos de descolonização pela arte ou através da arte, aí vai acontecer um movimento bem interessante.

Diana Kolker Carneiro da Cunha

1983. Historiadora e educadora. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. É graduada em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, especialista em Pedagogia da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e mestranda em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense. É fundadora e membro do Coletivo E. Desde 2005 atua como educadora, formadora de educadores e artistas em centros culturais, museus e em parceria com instituições de arte, como o MAC de Niterói, o Instituto Mesa, a Casa DAROS, a Bienal do Mercosul, a Fundação Iberê Camargo, o projeto Séculos Indígenas no Brasil etc. Atuou como mediadora na 5ª e 6ª edições da Bienal do Mercosul. Na 8ª Bienal integrou a equipe de educadores que realizou a formação de professores em Porto Alegre e no interior do estado do Rio Grande do Sul, além de ter também atuado como supervisora da equipe de mediadores da mostra Geopoéticas, no Armazém 5 do Cais do Porto. Na 9ª Bienal concebeu, junto à Mônica Hoff, curadora de base, a formação dos mediadores e supervisionou conceitualmente as equipes de mediação durante a mostra.

A entrevista foi realizada por Skype no dia 25/04/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Diana: A equipe que concebeu e integrou o curso para professores era multidisciplinar. Era eu, vinda da história, mas com experiência em educação e arte; o André da Rocha, com dupla formação em Geografia e Artes, sendo professor das duas disciplinas; o Jorge Bucksdricker, poeta, com formação em Filosofia, mas também com uma trajetória em artes (especialmente na Bienal do Mercosul); Estevão Haeser, artista, professor de arte e excelente professor de História da Arte. Era uma equipe que vinha de diferentes territórios que convergiam no campo da arte. Por que eu to trazendo isso? Porque acho que, entre nós já existe, a gente já pode pensar em territórios e fronteiras e a gente pode deslocar isso pro campo da educação. Éramos todos professores, educadores, que tinham essa trajetória em artes, mas também em outras disciplinas. O Pablo [Pablo Helguera] e a Mônica [Mônica Hoff], coordenadora pedagógica, montaram essa equipe muito pensando numa convocatória para os professores da rede pública/privada de Porto Alegre para incluírem a Bienal e as artes, de um modo geral, dentro da sala de aula. Só que essa convocatória não era direcionada apenas aos professores de artes, o interesse era que professores de diferentes disciplinas percebessem a arte como algo muito potente para trabalhar as questões do seu próprio currículo. Aí, de uma forma mais conceitual, a gente pode pensar essa relação entre fronteiras e territórios fazendo parte do que constitui, do que fundamenta a nossa atuação e o nosso olhar para a formação dos professores. E os cursos, eles tiveram muito caráter... o formato era esse: a gente criava os cursos e oferecia para professores que se inscreviam e participavam desses cursos, que podiam ser uma aula, duas aulas, três aulas. Às vezes esses cursos eram ministrados por cada um de nós, às vezes a gente se unia e fazia um curso híbrido. Os cursos eram concebidos a partir dos nossos interesses, das nossas pesquisas e das temáticas que a Bienal estava trazendo. Claro que as questões relacionadas às fronteiras, ao território, à geopolítica apareceram muito nessas aulas. Mas elas eram muito múltiplas.

Por exemplo, fiz uma aula sobre imagens e discursos construídos ao longo da história sobre os povos indígenas. Trabalhei com artistas que estavam fazendo parte da 8ª Bienal (e de edições anteriores), apresentei os projetos deles e também artistas da história da arte, trabalhos que fazem parte da construção desse imaginário. A aula era composta por muita conversa, debates, trocas de experiência e atividades, ou um momento de criação poética dos professores. Já uma outra aula a gente (eu e o Estevão Haeser) fez pensando nos professores de educação infantil, que chamamos de "Ativando Espaços". Era uma oficina para pensar como a arte pode ativar os espaços, afetando a nossa relação com os lugares. Tinha um trabalho de expedição em torno da

Casa M, onde os cursos aconteciam, e de criação mais plástica pra pensar também as relações sociais nesses locais. Enfim, eram cursos muito heterogêneos. Os cursos para os professores de Porto Alegre aconteciam na Casa M. Mas além desses, nós viajamos pelo interior do estado do Rio Grande do Sul, com uma proposta um pouquinho diferente. Os cursos que aconteciam no interior eram ministrados sempre em duplas, mas já realizamos os quatro juntos, o que demandava uma parceria bem interessante na concepção. Na primeira parte do curso, costumávamos realizar uma apresentação geral dos principais temas e conceitos da edição, apresentando algumas obras e artistas, através de imagens. Na segunda parte da aula realizávamos alguma oficina, apresentando esses recortes multidisciplinares que criamos. Algumas vezes a gente fazia um formato *pocket*, um formato menor de algum desses cursos realizados na Casa M, ou a gente criava outros específicos para aquela localidade, dependendo da cidade e das questões que ela trazia. Vivemos, por exemplo, uma experiência em Santana do Livramento que foi muito especial. Uma cidade de fronteira. Estávamos ali entre Brasil e Uruguai e muitas questões que apareciam através do trabalho dos [artistas] que compunham a 8ª Bienal, faziam parte do cotidiano daquelas pessoas que estavam ali. Muito bacana! A coisa de tu falar duas línguas, de estar nesse lugar do meio, e até foi uma reivindicação dos professores de que a sede da Bienal fosse lá porque Livramento era a “capital” do Mercosul. E se engajaram muito na aula, ficaram muito entusiasmados com a Bienal. Nós compartilhamos essa experiência com o Luiz Guilherme Vergara, que se contagiou com nosso encantamento e ficou cobrando a gente de voltar. A gente ficou pensando em fazer alguma coisa que eu não lembro o quê, um vídeo, uma mostra... Porque foi, realmente, muito interessante a experiência lá.

Essa experiência de deslocamento pelo interior do estado do rio grande do sul, também nos afetou. Por ser carioca, a maior parte das cidades eu não conhecia. E fui percebendo quantas diferenças existem dentro do estado. Diferenças de vida, de sotaque, de paisagens, de alimentação, de gostos, de interesses das pessoas, de receptividade ou não – isso tudo foi nos atravessando e influenciando aquilo que a gente criou e a forma como a gente foi desenvolvendo os cursos e se relacionando com os professores. E a também a forma como a gente olhou para as obras e para a exposição. O deslocamento aconteceu na gente. Essa experiência com fronteira aconteceu na gente. Mesmo que dentro, somente, do estado e um recorte tão específico. Podes ir repetindo a questão...

E: Tinha essa ideia do Bloco Econômico Mercosul como construção política; Porto Alegre como um lugar a ser descoberto através da arte; território mapeamento e fronteira. Eu queria que tu falasses também um pouco dessas questões na equipe no trabalho de supervisão, se essas questões apareciam, de que modo. Território, mapeamento e fronteira. No modo de tu coordenar a equipe.

D: Não tem como falar dessa experiência sem falar dos Mediadores Nômades, das mediações nômades. Mas, para compreender essa experiência, preciso explicar um pouco dessa mega-estrutura. A Bienal do Mercosul não tem sede própria e, portanto, vários espaços da cidade, especialmente museus e centros culturais, abrigam a exposição. A 8ª Bienal, que era subdividida em várias mostras, ocupava o Cais do Porto, a Casa M, o Santander Cultural, o MARGS e outros espaços do centro da cidade através da mostra Cidade não Vista. São muitas equipes de mediadores, visto que a quantidade de visitantes é gigantesca. Só no Cais do Porto, que exibia as mostras Cadernos de Viagem e Geopoéticas, nós contávamos com 4 equipes. Cada equipe ocupava um galpão do Cais e deveria atuar exclusivamente naquele espaço. No entanto, dentro desse macro tema, que é a Geopoéticas, existia interesses e relações, e conexões muito interessantes entre as obras dos diferentes espaços. E os mediadores - os maiores e mais profundos estudiosos da exposição, ninguém sabe mais da exposição do que os mediadores – percebiam essas ligações e esses micro-temas que surgiam dentro dessa curadoria geral. Talvez a gente possa falar de curadoria educativa, que o Guilherme Vergara traz. Restritos aos espaços específicos de cada equipe, os mediadores não podiam estender suas conversas com o público para as obras situadas nos outros roteiros. Percebendo essas relações que escapavam das paredes que delimitavam o espaço de atuação, os mediadores desejaram romper as fronteiras arquitetônicas da mostra. Então tinha "a equipe 1 no galpão 4 da Geopoéticas, equipe da manhã,

equipe da tarde, equipe do armazém 5, equipe do armazém 6, aí tinha turno, horário para entrar, horário para sair e a atuação dentro daquele retângulo. Isso é incoerente com todo o resto trazido pela curadoria. Uma organização institucional dura, engessada, para manutenção de uma gestão, de uma equipe. Só que não era uma equipe qualquer, era uma equipe de pessoas estudiosas daqueles temas, que estavam afetadas por aquilo... Né? Estamos falando de arte, as pessoas se afetam.

Os mediadores desejaram romper essas barreiras arquitetônicas e experimentar outras possibilidades de relações. Eu, que era supervisora de uma das equipes, entendi que meu papel fundamental seria perceber essas potências da equipe, da exposição, e ativar e favorecer que elas acontecessem, se efetivassem, que não se evaporassem. Eu entendi que meu papel ali seria abrir caminhos institucionais, fazer essa mediação, pra que essas questões interessantes que emergissem na equipe, acontecessem. E teve escuta. Eu levei isso pra Mônica Hoff e pra Ethiene [Ethiene Natchigall], coordenadoras pedagógicas, e a proposta foi muito bem acolhida, foi divulgada pela assessoria de imprensa e foi super ativada, articulada, pensada pelos mediadores da nossa equipe, do 5. Primeiro através de você, da Natália [Natália Silva] e também de mediadores de outras equipes que estavam pensando isso, que também tinham esse desejo, mas acho que não sabiam como fazer, levar adiante. Talvez não tenham encontrado uma abertura para botar isso para fora, enfim. Daí a gente se articulou facilmente. Mediadores conversaram entre si. Eu levei para todos os supervisores, para coordenação pedagógica e aconteceu.

E aconteceu tanto e tão bem que na 9ª Bienal, quando a Mônica Hoff passou a ser a curadora de base, e me convidou a conceber e supervisionar a formação dos mediadores, acho que foi uma das primeiras coisas que a gente concordou. Que os mediadores deveriam ser nômades e que a formação não terminaria quando a mostra começasse, porque de fato a formação continua e pode ficar mais intensa e importante ao longo da exposição até o fim. O nomadismo foi uma coisa que a equipe trouxe e acabou sendo totalmente abraçada na edição seguinte porque, de fato, foi uma ideia muito interessante. Possibilidades de trânsitos entre as obras, mas também possibilitar essa relação com a cidade, porque a partir do momento que você derruba as paredes, e fala "ok, mediador, se você perceber relação entre essa obra que está aqui e o balanço do parquinho que está ali fora, você pode desenvolver um roteiro de visita, uma atividade ou uma ação poética sobre isso. Enfim, abre um campo muito vasto. E acho que abre também para as pessoas, mais elementos podem entrar nessa relação. A primeira coisa que eu pensaria, acho que é mais importante, mais significativo e que mais me marcou nessa relação entre equipe de mediação, fronteiras, e ativação da cidade foi essa experiência nova.

Uma questão que eu também acho que é importante lembrar. A nossa equipetinha como base o Cais do Porto. E o Cais é um patrimônio arquitetônico da cidade muito importante e que a população não costumava ter acesso e agora tem menos ainda porque está acontecendo um processo de privatização desse espaço. Então, a população porto-alegrense ia para lá não somente pela Bienal, mas pela possibilidade de se encontrar com o rio, com o estuário, com o [rio] Guaíba. A arte também estava em contato com o Guaíba, as pessoas estavam em contato com o Guaíba. Era um encontro entre público e arte, mas entre público e um espaço da cidade, um patrimônio arquitetônico e seu rio. O momento de encontrar este elemento tão fundamental na vida de uma cidade, de uma civilização, de qualquer sociedade. Em Porto Alegre não é nada facilitada, a relação do porto-alegrense com o rio é muito problemática. Parece que a cidade está cada vez mais de costas pro Guaíba. Então era o momento que as pessoas tinham pra estar ali também, acho isso importante. Eu sempre escolhia estar no Cais e não por causa da mostra, mas pelo espaço mesmo. Eu acho a relação do público com a arte neste espaço é outra, é diferente. É diferente da relação do público com trabalhos expostos do MARGS ou no Santander Cultural. A relação do corpo com esse espaço é outra. E as obras se relacionam de outra maneira uma com as outras. E as obras também passaram pelo rio. Elas não são, a meu ver, elas não estão alienadas dessa relação com o rio, elas estão atravessadas por ela neste espaço que deveria ser acessível a todos.

Tanto que uma coisa que a gente conversava muito com a equipe... Tem turmas que vêm do interior, ou da própria cidade, chegam lá na exposição e querem ver o rio. E aí o que que faz? Lembra? Vamos lá! Pode convidar a turma para começar o papo no Guaíba, olhando para orio ou então finalizar a mediação ali naquele espaço, ou passar por ali no meio. A gente sempre conversava essas possibilidades de envolver o rio Guaíba nessa visita, e é muito importante isso. Talvez mais do que eu, na época, tinha consciência. Já tava envolvida. Mas eu tenho pensado que ele era ainda mais importante do que eu supunha. Infelizmente agora ta completamente inacessível.

E: Pelo que eu sei, sim. Através do Cais, até onde eu sei, sim.

D: Lembro que a última vez que eu tive na Bienal, até no Gasômetro, tava coberto de tapume.

E: Sim, a última vez que passei me chamou a atenção.

D: Chega no Guaíba só pela Zona Sul.

E: Que, por sinal, é um lugar de acesso bem ruim a pé.

D: Não tem como falar da 8ª sem falar dos Nômades. Foi uma das coisas mais interessantes que aconteceu. Especialmente por ter emergido dessa relação com a mostra mesmo. Aquela coisa de estar afetado pelos trabalhos, pelos temas da curadoria, por pulsar junto. Foi um movimento muito bonito.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

D: Acho que a Casa M foi o espaço que melhor favoreceu essa relação com a comunidade artística, apesar da própria instituição não optar pela sua continuidade após o encerramento da 8ª edição. Ali conviviam artistas da cidade, artistas de fora que vieram expor na Bienal ou apenas visitar, mediadores, curadores, vizinhos, professores, produtores, estudantes de escola e universitários. Lembro de aproveitar a presença de artistas no horário de algum curso que eu estava ministrando e convidá-los a bater um papo com a turma. Alguns artistas da cidade também ofereceram oficinas e encontros, realizaram ações poéticas e festas na Casa M. Até um casamento, entre o meu colega Estêvão Haesar e a professora e artista, Michele Zgiet, que frequentava nossos cursos, aconteceu, sendo realizado num telão pelo curador geral José Roca.

No entanto, eu não vejo a atuação das pessoas tão pautada numa demanda institucional, talvez estivesse subterrânea ou alicerçando os programas que foram criados... [ou] a gente não tivesse nem tanta consciência, ou tanta atenção de que isso partia de uma expectativa e de uma demanda institucional. Acho que pode ser muito mais o movimento de convergência, para usar uma expressão que estou utilizando no meu projeto [de mestrado]. Esse interesse institucional convergiu com a proposta curatorial e estratégias que a gente vinha criando enquanto educativo nessa escola invisível que se monta e se desmonta a cada edição e que acontece porque as pessoas voltam e não porque a instituição, necessariamente, desejou que ela voltasse. O mediador volta como mediador novamente, ou como supervisor, ou como produção, como coordenadora, curadora também. Isso foi criando uma escola de mediação ou uma escola de arte. Não sei que nome dar. Porque não existia, por exemplo, no momento de fazer o curso, criar uma aula para os professores... Não existia essa demanda. "Olha, institucionalmente existe um interesse da gente veicular com a comunidade artística porto-alegrense, então faça um curso pensando nisso". Não teve. Se isso teve, e eu imagino que isso tenha importância e influência, ela se diluiu ou alicerçou, mas não era uma demanda explícita. Não para nós. Não nesse lugar.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência

crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

D: Bom, “considerar como receptor principal o público não especializado”. Acho que o grande fluxo de público, em termos numéricos, a maior parte que visitava a Bienal era o público não especializado, especialmente o público escolar. Mas ali no Cais a gente tinha todos os tipos de público. Pessoas do entorno, moradores de abrigo, famílias, grupos de idosos do bairro, escolas, grupos universitários, comunidades indígenas – os guaranis visitaram mais de uma vez –, pacientes, usuários dos programas de saúde mental, curadores internacionais, até o Bob Wilson passou por lá! Uma diversidade de público muito grande. E grande parte dele não é o público especializado, no sentido de ser um público acadêmico ou inserido no sistema de arte. Quando a gente tinha visita de um público acadêmico, ou um grupo de curadores, isso era avisado e muito demarcado. De fato, o receptor principal era o público não especializado, se a gente for usar esse termo de *receptor*.

Essa “criação de uma comunidade temporária em torno da mostra”, ela geralmente é atribuída à Casa M porque, de fato, aconteceu uma comunidade temporária muito bonita e muito potente na relação com os vizinhos, artistas, estudantes.

Mas, quando eu penso na comunidade temporária que se cria em torno da mostra, não só na 8ª, mas em outras também, eu penso na comunidade de mediadores. As equipes de mediadores que atuam juntos quase um ano, com o curso de formação que dura três ou quatro meses, mais três meses de mostra, e o resto do ano é de viver esse amor intenso que se cria [risos]. Agora, falando sério, relações muito importantes se estabelecem, afetivas, amorosas, profissionais, a partir dessas experiências como mediador nas mostras. Tem inícios e fins de casamentos, tem coletivos que se formam, pessoas se demitindo de seus empregos, mudando o curso na graduação, mudando os rumos da vida. Essa experiência de comunidade, de sentimento de comunidade, é muito forte nas equipes e ele é muito fecundo, apaixonante, estimula muito a criação. E numa situação de muito engajamento, no sentido da importância pública desse trabalho, dessa atuação como mediador entre a arte e a sociedade. Enfim, essa relação com o público e com a cidade. Se cria uma comunidade de muito afeto e de muita pulsão que acaba transbordando pela cidade, pelas pessoas. Queria encontrar uma figura que conseguisse dar uma imagem para essa força que se cria a partir dessa relação de comunidade que acontece entre os mediadores. Mas ela é de uma importância tremenda porque é uma força muito criadora de política, de criação, de afeto. Criadores de criação [risos]. Essa redundância ficou bem aí. Falei primeiro sem querer e ia me corrigir, mas acho que essa redundância funciona porque é isso, eu acho. E isso acontece muito em torno dessa comunidade que se cria.

Entender o mundo... Entender o mundo é complicado, né? Porque quando a gente fala o mundo, eu tenho a sensação que a gente esteja universalizando esse entendimento e esse mundo. A gente nunca vai entender o mundo como um todo a partir da produção de um artista ocidental, geograficamente localizado. A gente vai entender o mundo do artista, ou o mundo que a gente enxerga. A gente pode entender ou problematizar o mundo, e aí gerar pensamento crítico. Mas acho que a atuação do educativo, dos mediadores, da curadoria, foi muito coerente com essa proposta e perspectiva mesmo. Tinha muito essa preocupação, esse engajamento. Essa visão de que a arte pode [ver] o mundo, (e eu falo politicamente). Acho que os mediadores buscaram isso em suas ações, em suas conversas com as pessoas, entre eles também, e os trabalhos levantavam muito essas questões e, logicamente, a curadoria também.

E: O trabalho dos artistas, como tu enxerga essa perspectiva pedagógica, de que modo tu achas, (se é que tu achas) que afetou nos trabalhos que estavam lá, a escolha desses trabalhos.

D: Essa pergunta é difícil, porque provavelmente eu vou te responder uma coisa que eu vou mudar de ideia [inaudível]. Porque ela quase chega no que é arte, né?

E: É, mas eu tenho explicado porque eu faço essa pergunta. Quando tu colocas isso num texto curatorial e tu está pressupondo que existe uma função social na exposição, eu fico curiosa para saber o quanto isso avança, o quanto isso está na relação com o público, na formação dos mediadores e nas conversas dos artistas e na conversa que se estabelece com o público. Se esses

trabalhos possibilitavam isso. Eu respondo, como mediadora, que sim, essa conversa existia. Mas como isso ficava para os outros atores? Para entender mesmo o quanto esse discurso avança nas esferas dentro dos segmentos, grupos, da exposição.

D: Acho que assim, a gente tem trabalhos de arte, e alguns faziam parte da mostra, que tem... são trabalhos que usam metodologias de processo muito educativas, muito pedagógicas, intencionalmente. Acabam se misturando, borrando essas fronteiras com a educação. Com trabalhos de arte e com ações educativas. Tem trabalhos que não têm a intenção, o interesse, preocupação com a pedagogia. Mas tem gente que vai dizer que mesmo que o artista não tenha a menor preocupação ou compromisso com pedagogia, a arte é, necessariamente, educação. Não existe arte sem ser educativa. Eu não me arriscaria a fazer afirmações nesse sentido. Justamente porque eu acho que posso mudar de ideia sobre isso. Talvez no mestrado possa conseguir responder isso.

O Pablo Helguera ocupou uma posição, na 8ª, diferente dos outros curadores pedagógicos. Isso é importante. Ele não recebeu uma exposição pronta, para qual ele conceberia um projeto pedagógico a fim de possibilitar o acesso e compreensão do público. Não foi isso! Ele foi chamado no momento que o projeto como um todo da 8ª Bienal estava sendo elaborado. Isso significa que ele participou da escolha dos artistas que participariam da mostra. Um curador, artista e educador (ele é os três), se preocupando com essa dimensão político-pedagógica da arte. Então ele escolheu obras que fizeram parte da exposição, ele pensou conceitos que se fundamentavam na exposição. Ele, fazendo parte dessa construção, escolhendo essas obras, pensando artistas que tenham esse embasamento, talvez isso torne mais presente essa dimensão educativa da 8ª. Ou pelo menos esse compromisso. Eu acho que a 8ª era uma Bienal comprometida com as questões político-pedagógicas. Quer dizer, você ter um curador pedagógico que tem um poder deliberativo, não era um consultor, uma pessoa que apareceu depois; ele pensou a carne, a estrutura da exposição e isso faz toda a diferença. Talvez na 9ª isso acontece de uma forma ainda maior.

Eu estava falando isso com o Rafa [Rafael Silveira]. Eu me lembro de, na 5ª Bienal, minha primeira atuação como mediadora, tinha um trabalho que era um monte de restos de coisas, amontoadas como lixo, como entulho. As pessoas entravam ali e falavam "isso não pode ser arte, cara, só porque está na Bienal é arte? isso é lixo! então na minha casa também é arte?". Aí eu não ficava tentando convencer aquele visitante que aquilo era maravilhoso e arte, eu achava muito mais interessante, como educadora, que as pessoas debatessem o que é e o que não é arte, e o que faz aquilo que é considerado arte estar ali. Não venha me dizer que isso é raso. Não é! Isso é interessante pra caramba. Só que a maior parte dos educativos se constitui para legitimar uma arte que precisa se justificar publicamente. Quando as pessoas falam, depreciam o papel do educativo, muitas estão impregnadas dessa visão de educativo como serviço, seja para justificar as obras perante o público, seja para explicá-la de uma maneira simplificadora. Acham que é preciso subtrair a obra para fazer um público leigo, não iniciado, conseguir alcançar o brilhantismo e a complexidade dos conceitos e formas levantadas por aquela obra. Eles não estão falando sobre o que a gente faz, nem um e nem outro. Porque a gente nem reduz, nem a gente tenta justificar. Aliás, talvez a gente tenha mediadores na Bienal que atuem como um ou outro. Tinha uma pluralidade. Acho que muitos programas educativos habitam cada edição da Bienal porque eles são no encontro com cada mediador.

E: São sujeitos, né...

D: É... e são criadores. Então você vai encontrar um mediador que vai fazer isso. Vai tentar justificar aquela obra, tentar simplificar aquela obra. E você vai encontrar um mediador que vai criar arte com o público, um mediador que vai viajar na filosofia mais profunda com uma turma. E seja qual for essa turma, eles são capazes de filosofar muito. Acho que tem tudo isso.

Gabriela Rodrigues

1984. Professora e mediadora. É Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Luterana do Brasil (Canoas). Professora de Arte no Município de Viamão e Assessora Pedagógica do Programa Educativo da Fundação Vera Chaves Barcellos (Viamão/RS). Na 8ª Bienal do Mercosul foi educadora da Geodésica, espaço pedagógico que oferecia oficinas aos visitantes.

A entrevista foi realizada no centro de Viamão no dia 28/01/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Gabriela: A minha visão não é tanto enquanto mediador, mas como mediador-educativo, digamos, porque a gente não fez mediação junto à obra, mas nas propostas educativas. Vamos ver se consigo entender melhor tua pergunta.

E: Como que essas questões da proposta curatorial estavam no teu trabalho, na tua ação e no teu modo de falar, de escrever sobre, com o público, com os teus colegas; tu enquanto uma produtora de discurso em relação a essas propostas curatoriais. Como é que isso aparecia – se isso aparecia?

G: Aparecia. E quando a gente recebia os grupos, claro que a gente, primeiro, precisava saber dentro de qual Armazém de que tinha vindo aquele grupo. Conforme aquele armazém que a gente sabia, as obras que eles teriam passado por lá, os mediadores que tinham acompanhado o grupo já nos falavam de antemão assim "ai, a gente passou por tais obras que chamaram mais a atenção deles, que eles gostaram mais", e a gente tentava, dentro das propostas que a gente já tinha – algumas vezes as propostas de atividade educativa surgiam na hora, junto com a conversa inicial com o grupo. Mas outras vezes a gente tinha feito alguma proposta antes, já tinha montado, porque o grupo da Geodésica, quando não tinha grupo, a gente se reunia e discutia as questões curatoriais, as obras, o Material Educativo que a gente tinha recebido, e a gente discutia sobre aquelas obras e criava algumas propostas diferentes do que estava nas propostas dos Materiais Educativos. A gente sempre tentava ir além do material, porque o professor, quando acompanha o grupo, ele vai levar o Material Educativo, e ele vai poder fazer aquela proposta que está no Material Educativo na sala de aula. Então a nossa ideia era tentar ir além do Material – não ficar só focado no que estava escrito ali, mas nas ideias que iam surgindo a partir do que eles traziam. A gente trabalhava "território" desde os bem pequenos. Teve, inclusive, pra citar um exemplo, um grupo que eu recebi de Educação Infantil (acho que eles estavam na primeira ou na segunda série, eles eram bem pequenos) e eu trabalhei com eles a questão dos territórios de forma lúdica: criamos uma história a partir de uma obra que tinha um rei (que agora não me lembro como é o nome do artista [Duke Riley]). Tinha um reino, todo desenhado, então aquela era a obra que tinha mais chamado a atenção deles quando chegaram, pra eu atender na Geodésica. Então eu fiz uma caça ao tesouro dentro de todos os Armazéns. Claro que eu tive ajuda dos mediadores dos Armazéns. Eu fiz massinha de modelar, coloquei dentro de uns potinhos que a gente tinha na Geodésica, e esses potinhos estavam guardados dentro de uma caixa que tinha um "x" – coisas assim que a gente organizava conforme a demanda, né? Conseguimos uma caixa e colocamos um "x" com uma fita, colocamos as massinhas de modelar dentro dessa caixa. A gente fez um percurso de novo pelo Armazém, passando por esses territórios de novo, falando sobre as questões de espaço. Aí, em alguns momentos, a gente fazia a mediação do trabalho com jogos corporais: a gente fazia alguns trabalhos em que eles tinham que ver o espaço do corpo; aí o espaço do corpo até encontrar o outro. Até essas questões, também, a gente acabava trabalhando dentro da mediação de um trabalho. Estou citando um exemplo para tu ver como trabalhávamos essas questões dentro desse envolvimento. A gente fazia todos esses percursos, passando por algumas obras, e no final

eles tinham o tesouro: eram massinha de modelar que estavam dentro dos potinhos. E não tinha muita massinha, então eles tinham que dividir o tesouro com o outro colega. A gente trabalhava as questões de relações e as questões do espaço em que o tesouro estava dentro. Aí eles começaram a criar... Foi uma mediação educativa um pouco mais extensa do que o normal. Mas foi tão legal, foi tão bom, que eles levaram pra casa aquele tesourinho que eles criaram, na verdade. Aquele objeto, aquele personagem que eles criaram a partir do que eles visitaram de todo aquele percurso que a gente fez. Um percurso sensível pelas obras que eles gostaram. E para, no final, a gente justamente falar daquela obra que mais chamou a atenção deles, que era do rei. Então a gente fez esses trabalhos. Eu acredito, sim, que é uma forma de te exemplificar como trabalhávamos essas questões que estavam na proposta curatorial. Nós tentávamos sempre discutir isso "o que deu certo? O que não deu certo?" depois, entre equipe, e a gente anotava. Nós temos, até, um arquivo. Eu não sei se alguém chegou a editar isso melhor depois, mas nós trocamos entre a equipe da Geodésica todas as propostas educativas que fizemos. Digitamos e nos trocamos pra isso ficar registrado de alguma forma. A ideia era a gente poder encadernar, mas no fim não fizemos isso. É uma pena até, né?

E: E eu não encontrei isso no Núcleo de Documentação.

G: Não, porque isso provavelmente ficou só com o pessoal da equipe.

E: Com supervisores.

G: Eu acho. O Roger [Roger Kichalowsky] foi nosso supervisor – ele e a Karina [Karina Finger]. Não sei se eles chegaram a passar isso pro centro de Documentação e Pesquisa. Eu tenho isso. É um arquivo imenso. Tem uma pasta imensa no meu HD só desses materiais que a gente trabalhou, dessas trocas e pesquisas que a gente foi fazendo. Aí alguém encontrava um artigo que falava sobre uma das obras que tinha a ver com o que a gente propôs um dia antes, sabe? Então a gente fez bastantes trocas; a equipe foi muito boa.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

G: Eu acredito que sim. Acredito que sim, mesmo. Porque quando estávamos no curso de mediadores todas as discussões que a gente vinha fazendo, faziam parte da demanda cultural que eles estavam propondo, dessa ideologia que eles tinham. Tanto que eles traziam uns artistas de uma forma, também, de aproximar os artistas dos mediadores, e assim a gente poderia, talvez, sentir um pouco mais íntimo de falar daquele artista depois, frente ao público. Isso até, inclusive, é uma coisa que a gente costuma fazer no curso de formação de professores da Fundação [Fundação Vera Chaves Barcellos]. E eu acredito que um pouco é inspirado nessa ideia de aproximar o artista do público. A gente é mero agente aproximador, digamos. E eu acredito que sim. Nas propostas que a gente fazia, falávamos sobre o que o artista... Tanto que quando – isso eu ouvi também de alguns colegas que faziam a mediação efetivamente; e isso a gente quando estava fazendo alguma proposta que tinha a ver com alguma obra de algum artista que a gente tinha ouvido, tinha conhecido, tinha visto ele falar. Então quando tinha "ah, eles gostaram de tal obra daquele artista" e tu já tinha escutado o artista falando da própria obra, aí parecia que tu tinha um prazer de falar daquela obra porque parecia que tu era íntimo, porque já tinha escutado aquilo do artista, do que tu está falando. Então a gente acaba tendo um pouco mais de prazer, eu acho, de falar, e isso acaba sendo um pouco mais intenso na hora de propor, de fazer uma proposta educativa, enfim, em alguma obra que a gente conhece a essência, o que o artista pensou, o que o artista deixou de pensar, também. Como o Nick falou uma vez que para ele não tinha tanta importância o que ele tinha pensado na hora que ele fez aquela obra. O importante era o que cada um tivesse suas conclusões frente a ela. Então até isso servia pra que a gente pudesse trabalhar de uma outra forma. Eu penso que a gente acaba sempre aproximando, tendo essa busca da aproximação.

E: E tu acha que essa aproximação é que torna a exposição para além dela mesma?

G: Acredito que ela contribui, mas não é somente isso, né? Porque eu acho que não é só a nossa iniciativa enquanto mediador-educativo, ou nossa iniciativa enquanto mediador, mas infelizmente o público que a gente recebe ainda tem muita dificuldade de conseguir, por ele mesmo, ter o gosto, se aproximar da arte por prazer, assim "ai, eu vou ao museu porque eu quero, mesmo que não tenha mediação". É pouca gente que faz isso, ainda. Mesmo agora, nesse período em que a gente vive. 2016. É tanta proposta artística com tanto museu disponível, gratuito, e mesmo assim as pessoas ainda têm um "ai, vamos passear. A gente não vai passear em um museu, a gente vai passear em um shopping". Então eu acho que o mediador ainda é uma questão necessária para poder fazer essa aproximação. Eu ainda acredito nisso. Tomara que a gente possa chegar a um ponto em que não seja mais necessário – não que seja ruim. Eu acho boa a troca, mas que não fosse essencial para entendimento, para essa aproximação. Eu penso, pelo menos.

E: Queria que tu mencionasse iniciativas institucionais pra que essa demanda...

G: Eu acho que o preparo dos mediadores – o curso em si – eu acho que ele foi fundamental. Depois, quando já às vésperas de abrir a exposição, os mediadores contribuíram na montagem, compartilharam, estiveram presentes vendo os artistas montarem algumas obras. Eu acho que essa aproximação foi importante. Eu não estive nas montagens do Cais, mas eu escutei relatos de colegas "ai, vi o das formiguinhas...", "ai vi o artista montando...". E algumas coisas que o artista falou na hora da montagem foram essenciais pra que todo mundo entendesse muito melhor a obra, em relação a questão do açúcar e tal, todo o método do artista, ele ali falando como era aquele momento de montagem... Eu acho que essas iniciativas foram, pra mim, principais. O curso em si, que foi o que instrumentalizou teoricamente – e na prática também porque a gente teve atividades práticas. E esse momento antes da abertura, acho que foi importante. Eu acredito bastante nesses dois pontos principais. Provavelmente devem ter outros, mas agora que me recordo, o que foram pontuais foram essas. Pelo menos diante da nossa demanda de educadores.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8a Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

G: Dos mediadores, eu vejo que essa prática é bem latente, principalmente, até porque nós fomos instrumentalizados para isso. Mas, dos artistas, eu acho que alguns... Têm outros que eu não via, por exemplo, uma questão social ou pedagógica, principalmente, em algumas práticas de alguns artistas. Têm alguns que, até pelo discurso deles, não estavam muito preocupados com o que isso iria resultar, o negócio deles era o fazer. Eu tive essa percepção, por exemplo, do Nick que foi o que eu citei anteriormente, o Nick Rends, que pelo discurso que ele fez, eu até, naquele momento, fiquei um pouco decepcionada porque o discurso que ele fez era como se ele não estivesse nem aí pra nós, tipo "não sei nem o que estou fazendo aqui". No discurso que ele fez no curso. Me chamou muito a atenção porque foi um pouco decepcionante, sabe? Porque a gente tinha muitas dúvidas sobre as técnicas das cores, dos barros que ele fazia – inclusive tem uma obra dessas lá na Fundação [Fundação Vera Chaves Barcellos] – e o discurso dele foi muito vazio. O que importava pra ele não era como a gente ia entender e praticar isso em sala de aula, ou como a gente trabalharia isso na exposição. Então eu não vejo que isso é uma questão latente para todos os artistas. É para alguns. Pra alguns, pontualmente, tu vê que é uma questão político-social, mas para outros não. Para outros não fazia tanto sentido isso.

E: E nas obras, tu via isso?

G: Em algumas obras, sim. Talvez até aconteça de algumas obras transporem essa ideia da questão social e pedagógica, mas não que isso fosse uma questão do artista. Talvez a gente, por estar com um olhar treinado, buscando isso o tempo inteiro, buscando instrumentalizar isso pra esse público, como mediador, como educador, talvez a gente buscasse e muitas vezes até

forçasse um pouco algumas obras que talvez não fossem a intenção do artista isso. Eu acho que isso é mais uma questão do mediador, talvez o papel do mediador fazia isso. Às vezes algumas obras não têm tanta... A intenção do artista não teria sido de propor alguma coisa. Às vezes ela não queria propor nada. Ele fez dentro do fazer artístico, mas a gente, como está sempre buscando isso, acaba dando uma forçadinha. Assimilando, fazendo conexões com outras coisas, porque a gente já está nesse processo de tornar pedagógico. Porque o mediador, mesmo os que não estavam dentro da Geodésica, todos eles estavam ali como educadores, então acho que mesmo assim a gente acaba dando uma forçadinha em algumas situações.

E: E essa perspectiva, como tu vê ela na tua prática como mediadora e também com quem tu conviveu?

G: Em todos os grupos que a gente recebia, a gente sempre tentava – eu digo "a gente" porque isso era sempre algo que nós conversávamos muito – a gente tentava sempre instrumentalizar as visitas com propostas pedagógicas, sempre buscando a questão social. Era uma coisa muito latente, principalmente porque fazia parte do discurso curatorial. A questão do território só já demanda a questão social quase que integrada, né? Mas em alguns momentos, alguns colegas até comentaram "não dá para simplesmente trabalhar a obra pelo simples prazer de trabalhar ela sem ter nada? Não vamos tentar ligar história da arte e questões históricas, questões políticas... Não vamos ligar nada, só deixar eles curtirem aquilo". Aconteceram propostas assim. Lembro de uma colega que era a mais engajada nas questões sociais, a Alissa, e ela mesma botava essas propostas "por que a gente não pode simplesmente deixar com que eles aproveitem esse momento?".

E: Isso não quer dizer que não seja função social.

G: Exatamente. Eu acho que na nossa prática acabava sempre acontecendo de buscar essas questões. O que foi a proposta inicial da curadoria, do curso, acho que a gente acabou botando diariamente na nossa prática, nossas propostas.

E: Quer falar mais alguma coisa?

G: A gente tinha bastante essa preocupação. Eu falo um pouco mais por mim: isso é uma coisa que inclusive faço em sala de aula hoje. Eu acabo sempre buscando algum contexto histórico, alguma questão que está acontecendo na atualidade, busco sempre contextualizar a proposta que a gente está tendo diante de uma obra ou que seja um projeto, sempre busco contextos para que se torne mais fácil o entendimento, como um mediador, né? Que é o que a Ethiene [Ethiene Natchigall] costumava falar: "como os professores-mediadores". Eu me considero uma professora-mediadora, não consigo não mediar. Quando estou em sala de aula, acabo dando umas dicas, assim, de como levar eles pelo menos pra algum caminho – porque às vezes, em sala de aula, eles não têm interesse. É diferente de estar em um museu. Então na sala de aula essa busca acaba sendo um pouco mais constante. A experiência da Bienal afetou e continua afetando, e acredito que vai continuar afetando para o resto da minha carreira, na minha forma de ser professora. E eu acredito que o curso, pra mim, foi muito importante, no meu fazer, na minha proposta pedagógica, na minha prática de sala de aula. Eu acredito, mesmo, nisso. Tanto que eu tenho todos os materiais e vira e mexe eu dou uma consultadinha, porque eu vejo que aquela foi uma bienal que muito contribuiu pra nós, professores de sala de aula.

José Guilherme Benetti Marcon

1982. Ator e educador. Vive e trabalha em Porto Alegre. É licenciado em Teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pratica meditação dentro da tradição budista sob orientação do Lama Padma Samten e fabrica pães integrais. Foi mediador na 6ª e 9ª edições da Bienal do Mercosul. Na 8ª Bienal foi também mediador da Casa M.

A entrevista foi realizada no Shopping Total em Porto Alegre no dia 29/01/2016.

Entrevistadora: A proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

José: Discurso tu diz na relação do mediador com o público?

E: Entre tua equipe também. E tuas estratégias de mediação.

J: Bom, eu trabalhei na Casa M. Primeiro que eu não conheço desde a 1ª Bienal, mas trabalhei na 6ª, na 8ª e na 9ª. Acho que desde a 6ª, ou desde antes, a Casa M foi muito peculiar dentro de todas as Bienais que eu conheço porque eles pegaram uma casa histórica de Porto Alegre pra transformar aquele espaço em outro lugar. Então isso pra mim já é algo que entra dentro desta proposta de localizar Porto Alegre, criar uma identidade em Porto Alegre da arte e conectar com os acontecimentos históricos. Isso já foi algo. Essa escolha já ajudou muito. Eu fiquei muito feliz de estar dentro da Casa M. Eu achava, às vezes, até injusto que outros mediadores ficassem muito tempo parados em outros lugares, de pé, e lá era muito divertido (na Casa M). Eu queria até que a gente rodasse. A gente chegou até a fazer, não sei se chegou a efetivar, mas teve a proposta, a vontade de... eu medie uma vez em outro... acho que foi na 9ª que a gente trocou. Na 8ª não lembro se a gente chegou a fazer de ir nos outros espaços e conhecer as outras realidades. É claro que tem gente que gosta, prefere ficar mais na sua. Vai lá, fala mais da obra. Mas eu gostei muito deste encontro. Deste encontro de pessoas ali e dessa proposta assim, de reviver este espaço.

Aí a gente foi atrás da história da Cristina Balbão, que era uma artista plástica que morou na casa. É uma das coisas que a gente fez como grupo, que tem a ver com isso, foi circular pela região e falar com os moradores, com os vizinhos. A gente passava e entrava nas casas. Batia nos comércios e tal. Convidava pra Bienal, convidava pra Casa M. Perguntava da história da pessoa. Tinha umas casas antigas. A gente começou a criar uma relação de vizinhança. A Casa M fica na frente de uma escadaria (que é a escadaria da João Manoel e que tem um casario antigo ali) e tem um casarão que fica numa esquina da João Manoel com a Duque. Então a gente tava muito próximo de uma história antiga de Porto Alegre, como Porto Alegre começou. Eu fiquei pensando assim, por um lado também foi uma homenagem à Cristina Balbão que morou lá, uma homenagem às pessoas daquele entorno. E eu sempre fico imaginando como os lugares são antes de serem o que são agora, naquele momento. O que eles foram? Como eles vão ser? A gente sempre tem a sensação de que quando a gente está num lugar ele é meio que eterno. Tipo, isso aqui é um shopping, mas – eu tava te mostrando agora há pouco – foi a Cervejaria Brahma. Não vai ser pra sempre um shopping, é óbvio que não vai. O shopping tá sustentado pelo dinheiro e tal. Aquilo tudo sempre gira.

A casa toda a gente explorou, a gente levava o público até o fundo da casa. Tinha um jardim que foi revisitado por um artista que fez uma instalação lá [Fernando Limberger]. A própria casa já era uma instalação, uma obra por si. Na proposta da Casa, de estar vivendo ali e de estar recebendo as pessoas.

Lembrei de outra coisa que a gente fez com as pessoas que visitavam a Casa, que era: quem queria (é claro), deixava seu endereço e no fim... a gente fez um pouco, a gente não chegou a fazer de fato, eu não sei com quem ficou a lista de endereços... Que era a proposta de mandar

cartas pra essas pessoas. Elas deixavam o endereço, a gente mandava cartas, elas responderiam e tal. Acho que teve algum ensaio de alguém fazer isso, não lembro se eu fiz. Mas foi também uma proposta, uma vontade de ter essa conexão com as pessoas que acho que tem tudo a ver com a história, com a história de Porto Alegre. Acho que foi um pouco isso.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

J: Eu infelizmente não acompanhei muito de perto os outros espaços expositivos pra ver como isso se deu nos outros espaços. Mas, na Casa M, o que eu percebi foi que teve um fluxo muito grande e muito saudável de artistas, de pessoas. Tinham obras que eram... Eu não lembro qual o nome criado, faz tanto tempo... “artista residente”. Ele chegava lá e deixava uma obra lá. Era meio temporário ou algo assim. Tinha essa do temporário e tinha umas obras que ficavam na casa. Tinha um cara das portas, não sei se tu vai lembrar, das portas coloridas [Rommulo Conceição]. Ele fez uma oficina com a gente. Isso, pra mim, por exemplo, foi uma lembrança que eu tenho dessa integração. Agora eu to lembrando, tinha sim essa coisa do sazonal porque também tinha a... Gente, como sou ruim pra nomes, ela levou uma casinha...

E: A Helene Sacco.

J: Isso, a Helene Sacco.

E: Na Vitrine.

J: Isso, a Vitrine era sazonal. E naquela Vitrine teve esse das portas, o da Helene Sacco. E aí era legal porque esses artistas que circulavam, que se integravam ali, eles também acabavam dando uma oficina pra nós, os mediadores podiam participar, o público também. Então isso foi um momento de integração, e teve uma outra... Tinha uns saraus também, tinham muitas oficinas que aconteciam na Casa M e tinha os saraus. E daí tinha um que foi uma mistura de sarau com instalação e tal, que a Carla Borba (que era coordenadora da equipe [de mediadores] da Casa M), ela é artista também, daí ela junto com o Cleber [Cleber Vinicius], eles fizeram... era uma obra dela e ela chamou ele de parceria porque ele também trabalha com cozinha. Daí ela fez uma coisa com carnes e bifés formando o mapa do Brasil e eu me lembro dela. Eles ficavam interagindo e em conexão com um rádio amador, com um cara que tava na rua, passando pela cidade, que eu também não lembro o nome do cara. Enfim, esse também foi um outro momento de integração. A gente vê também que, por exemplo, mesmo no núcleo mediadores... que a minha área não é a de Artes Visuais, mas eles [outros mediadores] também eram das Artes Visuais e isso também é uma forma de integração. Acho que teve muito disso, assim. Teve as obras que eram fixas na Casa. E tinham essas oficinas, esses saraus, e essa Vitrine, que agora eu to lembrando. Acho que tinha isso.

O que a gente fazia, por exemplo, que também conecta com isso, eram as oficinas dentro da Casa. Então a gente tinha muito material, muito material. Isso pra mim eu sempre achei um luxo, tanto na 6ª Bienal que eu trabalhei no Espaço Educativo quanto na 8ª que eu trabalhei na Casa M, a gente tinha muito material, folhas e tal, à vontade. Na Casa M até tinha menos que na 6ª, mas era uma coisa assim, tranquila. As pessoas iam lá, às vezes iam grupos pequenos, uma família, um casal e a gente tentava, eles estavam só passeando lá e tinham um tempo, daí passeavam lá por toda a casa, daí a gente dizia "vocês não querem fazer uma obra?", aí eles sentavam, pegavam um material e faziam coisas lindas. Inclusive, eu posso te passar: tenho muita foto desse período se tu precisa pro teu trabalho também. Tenho muitas, várias eu deletei. Até se eu soubesse eu poderia ter guardado mais. Mas várias eu tenho de pessoas fazendo coisas maravilhosas, indo visitar a obra do artista lá, eu não vou lembrar o nome... da areia colorida lá, todo mundo se encantava. Daí eles fizeram uma folha cartolina gigante...

E: Era Fernando Limberger.

J: Isso. Eu preciso treinar essa parte dos nomes, realmente tenho muita dificuldade. É uma coisa temporária. Aí fizeram uma cartolina assim, pintaram tudo de rosa sem nenhum espaço em

branco e botaram uma caixa preta em alto revelado de papel, uma caixinha toda preta que era o que tava... meio que reproduziram a obra mas fazendo uma releitura muito legal. Os artistas também se formavam naquele espaço. E tinham crianças. E tinham oficinas que a gente... por exemplo, nesta coisa de visitar a vizinhança, a gente fazia mapas da região e aí assim: "ah, aqui tem tal coisa em tal ponto, a casa que foi supostamente do linguiceiro", "será que foi aqui?", etc. E aí aquilo também virava material de oficina. Cada um fazia, daí a gente fazia, por exemplo, "trace o caminho até lá e daí você inventa no meio do caminho coisas que você gostaria que tivesse", e aí acabavam... acabava acontecendo.

E: Vocês também trabalhavam com o núcleo de mediadores da Cidade Não Vista também, né?

J: Sim, até porque o ponto inicial da trajetória da Cidade Não Vista era lá. O ponto zero. Às vezes o grupo começava lá e não tava na hora de começar ainda e eles ficam um tempo. Ou terminavam lá e depois de tudo a gente vai pra Casa M fazer uma oficina. Eu sempre gostei muito de oficina. Na 6ª era uma oficina atrás da outra. Era muito legal. Oficinas de meia hora. Uma atrás da outra. Chegavam vários grupos. Surgia na hora a oficina. E davam super certo, algumas davam errado também. Dava certo pela... sabe, aquilo... as pessoas tinham visitado várias obras e aquilo se transformava em material, numa pintura, num desenho, numa escultura. E aí era muito legal. Então acho que a integração com os artistas está um pouco aí também.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

J: Pois é, eu volto a dizer que eu não vi os outros espaços expositivos. E daí eu não posso falar como um todo da Bienal ou, enfim... Eu acho que a gente precisa, em qualquer condição, uma visão pessoal da situação como um todo: em qualquer condição, em qualquer área que a gente atua, eu vejo como muito importante o olhar crítico no que a gente tá fazendo. Qualquer coisa. Eu pratico meditação dentro da tradição budista sob orientação do Lama, por exemplo. Se eu entrar nisso achando que isso é verdade, que as pessoas precisam saber essa verdade, etc., e ficar fechado nisso, eu não vou me abrir pra outras possibilidades, não vou me criticar, vou achar que eu tô sendo certo, vou duvidar pouco de mim. Então acho que pra tudo... e o artista, eu vejo como uma das pessoas ou das áreas que mais teria obrigação de fazer isso. Acho que todos, na verdade. Mas eu digo o artista porque ele, pelo menos na minha visão idealista de artista, artista de qualquer área, a arte ~~ela~~ é transformadora. Ela é algo que, por mais que alguns artistas não gostem disso, eu vejo ela como um meio para algo maior. Eu não vejo ela como um fim em si. Ah, "a arte pela arte", "a arte deve se bastar" e tal, mas a vida é maior que a arte, a vida, ou mais do que a vida, enfim, pra gente poder se olhar internamente, poder se transformar, poder se trabalhar. A arte deveria ser um caminho pra isso. Eu acredito nisso.

A minha dificuldade em muitas áreas de arte que eu atuei, tanto no Teatro quanto nas Bienais que eu participei (que seria mais voltado às artes visuais), eu fico assim, eu tenho uma bronca, uma crítica, uma dificuldade de lidar com o que eu, às vezes, identifico como uma tendência muito forte (inclusive em mim mesmo, não tô fora disso, óbvio), de reificar ~~aquela~~, de tornar aquilo assim, "eu sou o artista e o público está lá", "eu sei mais". E aí, essa perspectiva crítica que a Fundação Bienal se propôs nessa Bienal, e em outras também ... Como em muitas coisas, é muito mais fácil o dito do que o feito. É muito mais fácil dizer "ah, a proposta é essa e tal", mas na hora de fazer é claro que é difícil. Não tô dizendo que é culpa de alguém, é claro que é uma coisa difícil. Por que é uma coisa difícil? Porque a gente é viciado, a gente tem vaidades, a gente vê "eu suei muito, então tem que valorizar esse trabalho", aí a gente vê muita coisa do tipo "o cara tem uma super trajetória de artista e ele começa a fazer qualquer coisa e vira arte, qualquer coisa é maravilhosa, e aquilo não transforma, não toca". Então eu acho que tem isso. E dentro disso, ter essa proposta de olhar crítico, de público não especializado teve também.

E na Casa M eu vi acontecerem de as pessoas chegarem e fazerem uma oficina, e nunca pegaram num papel e tinta, ou quase nunca, e aquilo vira uma coisa muito interessante e eles se trabalham, provavelmente muitos não vão esquecer aquele momento. Eu, por exemplo, recebi um trio de argentinos ou uruguaios, não sei de onde eram, eram estrangeiros, eles não falavam muito, falavam com um sotaque bem carregado... acho que eram do Chile, eu até tenho guardado a foto deles, eu peguei o contato deles no Facebook (não lembro se já era Facebook), eu peguei o contato deles, fiz um pouco contato com um deles e pra eles foi uma experiência super... provavelmente eles não vão esquecer aquilo, provavelmente aquilo marcou eles e que eles podem reviver e se olhar, enfim... Eu tenho um pouco essa visão talvez um pouco idealista da arte, mas eu acredito que a gente pode, ela pode ser um meio pra isso. A Casa M fez um pouco isso. Mas eu vi muitas coisas desse tipo, desse outro tipo, "ah o artista mais importante e tal". Aquilo não é algo pra apontar culpados, estão falando e não estão fazendo porque eu sei que é difícil, ainda mais, por exemplo, se a pessoa tá lá no meio de um setor super administrativo, "que hora chega o carregamento da obra?", "qual a carga disso?", "quanto tem que pagar?", a pessoa tá lidando com aquilo o tempo todo, ela tem que cumprir prazos e tudo, aquilo ela também pode ver de uma forma leve, ela também poderia ver. Mas de modo geral a gente não vê. A gente entra tanto num fluxo da coisa burocrática, não que a coisa burocrática em si seja um problema, mas é o modo como a gente lida com ela. Aí acho que aquilo se perde. A pessoa acaba se perdendo, ela acaba ficando meio durona, meio vaidosa. Fico muito feliz que tenham essas propostas nas Bienais, tipo integração com o público não especializado, tu falou do aspecto temporal...

E: “Criar uma comunidade temporária” e “entender o mundo e gerar consciência crítica”.

J: Eu vejo como muito positivo porque é bom que se tenha esse tipo de proposta, mas precisamos olhar com um olhar crítico pra isso também. Eu acredito que em boa medida deve ter feito. Fizeram. Até porque eu tive muito próximo de pessoas como a Mônica Hoff, ou a Carla Borba, que eram minhas chefes. E aí depois, alguns mediadores, algumas pessoas da Casa M, como tu deve estar sabendo disso, fizeram uma outra Casa M com outro nome que eu também não me lembro [Casa Grande]. Talvez tu possa falar com elas. Michele Zgiet, o Estêvão [Estêvão Haeser] e mais outras pessoas. O Jorge... Eles fizeram um outro espaço, que eu não lembro o nome, que ela (Michele) me disse que é uma Casa M, a mesma proposta. Então, eles carregaram aquilo, provavelmente olharam com olhar crítico e tal. Eu acho que pode ter tido isso, eu não acompanhei de perto, mas assim, se tu for registrar alguma coisa, eu gostaria que tu registrasse isso: a importância que eu acho de sempre ter um olhar crítico. Pra tudo, até que a Bienal seja um momento que tenha consciência crítica, então vamos nós mesmos olhar pra nós. Olhar o que eu tô fazendo e como, "eu tô repetindo padrões?", "eu tô fazendo sempre igual?", ou tô realmente me transformando. Acho isso importante.

E isso do aspecto temporal, a questão da Casa M, foi muito interessante, sim, porque eu lembro de várias vezes, de como as pessoas se apaixonaram pela Casa M, aquilo era maravilhoso. Eu lembro de uma das pessoas, acho que teve mais de uma. A Carla, mas uma das pessoas que eram a Mônica, a Mônica Hoff, que era curadora da Casa M ou algo assim, ela era uma das responsáveis pela Casa M, ela disse assim: "Gente, a Casa M é da 8ª Bienal e pronto, a gente não precisa querer repetir ela na 9ª, ela vai terminar em dezembro". Inclusive ela continuou depois da Bienal, a Bienal terminou em meados de novembro e ela foi até dezembro. E pronto. É um aspecto do tempo que tá acontecendo ali. Contando que no passado foi a casa de uma pessoa, de uma mulher – acho que até no final da vida ela não conseguia nem subir as escadas, era uma escadaria gigante, um negócio bizarro. Ela já tava bem velhinha e no final ela devia ficar só ali no térreo. Ela viveu uma vida ali. Embora ela fosse artista, ela não via aquela casa como uma Casa M, ela via como a casa dela. E aí depois a gente viu como Casa M. Ela já foi escola infantil, uma coisa assim. Não sei agora...

E: A última notícia que eu tive ela tinha virado uma escola infantil...

J: Não sei agora, enfim. Ela tem esse aspecto temporal, então eu acho isso muito interessante. A gente trabalha o desapego, a gente olha pra aquilo e as coisas são o que são naquele momento –

elas vão deixar de ser em algum momento. Aí olhar com leveza, eu acho interessante isso. E esse é um aspecto que aconteceu, quer a gente queira pensar sobre isso ou não.

E: E como comunidade temporária. Como tu vê isso na tua prática e dos artistas.

J: Acho que é um pouco do que eu falei. Ela aconteceu neste espaço, a Casa M. Teve uma comunidade que se formou ali. Algumas pessoas, como eu te falei, abriram outros espaços e lidaram com lei de incentivo. De certa forma quiseram continuar um pouco aquele processo que também teve um fim, também acabou. O que eu vi foi que o grupo de mediadores que se formou ali eram muito integrados. A gente gostava muito de trabalhar uns com os outros. Era uma coisa que cada um trazia sua habilidade. Eu vi todo mundo pegando junto. Todo mundo botando a mão na massa. Juntando, fazendo, pensando oficinas – a gente fazia umas oficinas super loucas, tipo "noite do pijama" (só que era dia) com uma escola infantil, aí chegava uma escola com todos vestidos de pijama, a gente combinou com eles, a gente também de pijama, aí entrava, eles entravam, e era uma caça ao tesouro. Daí aparecia os personagens no meio, davam dicas pra eles, como eles iam... E o grupo todo precisou se integrar pra fazer aquilo. Se tu não te integrasse, tu não ia. Então se formou uma comunidade ali de certa forma, e a gente também viu a comunidade do entorno. A gente visitou pessoas, lojas e tal.

A gente encontrou... eu tenho até hoje a imagem de um cara que eu entrei com a Paula Luersen, minha colega mediadora, a gente entrou nesse lugar que era uma loja de couros, tinha vários couros pendurados e tal, sapatos e tal, e no fundo um balcão e um cara grandão enterrado nos braços com o cabelo comprido e branco. Essa figura ainda tá na minha mente. Ele completamente imóvel. A gente entrou e ele não moveu uma pálpebra. Aí tu imagina, a pessoa recebendo o cliente assim [risos]. A gente disse "oi, tudo bem?", e ele [José encena cara de mau] [e a gente disse] "e aí, como é que tá? 100%? 90%? 50%?" aí eu fui diminuindo, aí ele parou e olhou pra Paula e disse "ele é sempre assim?" [risos]. Olha que figura! Imagina uma figura dessas! Eu sei que a gente ficou conversando, aí eu disse uma hora "eu acho que tu deve conhecer há bastante tempo essa região aqui", daí ele respondeu "tu tá me chamando de velho, é?" [risos]. Aí a gente ficou conversando e foi muito legal. Conheci essas figuras. A gente entrou numa casa. Eu fui com a Sara Hartman (eu nunca mais vi ela, foi uma que eu nunca mais vi), aí a gente foi em outro lugar, bateu numa casa que parecia meio estranha a entrada e tal. Aí saiu uma mulher com um filho, a gente deu um folheto da Casa M, falou da casa e não sei o que... Ela era tipo uma cafetina ali do lugar, era uma casa de tolerância. Aí a gente bateu ali e ela foi na Casa, foi com o filho, foi muito legal. Então eu acho que foi muito interessante ver, entrar em contato com aquela comunidade na volta ali. A gente falou com algumas pessoas, algumas não nos recebiam tanto, outras recebiam. E aí eu poderia pensar assim "e agora se eu voltar lá? essas pessoas vão estar lá?" algumas sim, algumas não. Foi tanto a comunidade de mediadores quanto a comunidade da vizinhança. Foram comunidades temporárias que se formaram e que agora eu não tenho mais contato. Um dia eu tava no Rio e encontrei a Michele Zgiet no aeroporto, a gente pegou o mesmo avião, depois pegamos o mesmo táxi. Aí ela comentou tudo isso, que eles tinham fundado um espaço e não sei o que. Mas foi uma coisa por acaso.

E: E esse outro espaço continua existindo?

J: Não...

E: deixou de existir também...

J: Terminou... Mas então, também é uma coisa. Assim como tudo, temporário. Assim como o nosso contato também. A gente se encontrou e nunca mais.

[depois de terminarmos a entrevista, continuamos conversando e, a partir da conversa, José pediu que eu religasse o gravador para que ele registrasse mais algumas considerações]

J: Dentro dessas mediações que tem a ver com a integração da comunidade, essa equipe, eu vejo que dá... Eu só participei destes espaços. Na 6ª foi o Espaço Educativo, na 8ª, foi na Casa M, na 9ª foram os Volares. Sempre a proposta, o princípio do grupo, já era uma coisa integrativa e que tu podia pirar e não sei o quê. Eu sempre pirei muito em todos. Nunca fui um normal. Mas

eu acho que dá, deve dar e devem ter feito. Também confesso que não acompanhei, acho que a que eu mais acompanhei, vendo as outras mostras foi a 6ª. Foi a primeira Bienal que eu participei. Fui nas outras, eu acho que vi toda Bienal na 6ª. Na 8ª eu não vi – fiquei só na Casa M. E na 9ª eu vi porque a gente circulava com os Volares. Mas eu vi algumas experiências, meio de longe, tipo as pessoas sendo super criativas, fazendo formas de um varal... umas coisas com uma mente mais ampla. Mas nesses espaços que eu participei, como a Casa M, eu tava lembrando, por exemplo: uma mediação que a gente fez, a gente foi até a escola, que não era muito longe, era bem perto, acho que é Escola Emílio Meyer. Tu só vai da Fernando Machado até a Duque, de um lado dessa ruazinha tem a escola e do outro tem a pracinha deles, dessa Escola Emílio Meyer. E não foi na Emílio Meyer que a gente foi. Dentro dessa pracinha tem uma outra escola, menor e infantil. Essa escola infantil usa essa pracinha com os alunos, e no lado tem uma quadra que a Escola Emílio Meyer também utiliza, daí eles compartilham quadra, pátio e tal. Aí a gente foi nessa escola infantil, era uma escola bem pequena. Olha o que eu ofereci: eu faço pães, pão integral e tal. Eu ofereci uma oficina de pão – essa foi a mediação que a gente fez com eles na Casa. A gente foi com eles até a Escola, eu me vesti de um personagem que eu fazia na época – eu também trabalhei um ano numa escola infantil, e é um personagem que é o Jean Felipe, um padeiro todo de branco, touca de mestre cuca, botava um bigodinho, era o Jean Felipe –, e eu tenho várias fotos dessa mediação. E foi um barato assim.

E: Vocês mediadores foram até a escola?

J: Não, a gente foi na Escola fazer os primeiros contatos e a mediação mesmo foi na Casa M, eles foram até a Casa M. A Casa M tem dois andares mais o subsolo e tem o terraço também. Então, no segundo andar tinha uma cozinha, tu deve lembrar, que os mediadores se encontravam, faziam seu lanche, e algumas oficinas aconteciam ali. E uma delas foi essa. A gente pegou a mesa, tirou as pernas e deixou só o tampo no chão e as crianças iam ali, amassavam o pão. [Eu] fazia o personagem todo, mostrava os ingredientes, dava um pedaço pra cada um, eles amassavam, botamos no forno e fizemos o pão deles. Foi muito legal. Um barato.

Foi uma mediação que eu lembrei. E outra, que eu também lembrei agora, e aconteceu parte ali na cozinha, foi uma mediação com uma faculdade, talvez fosse até de Pelotas, era uma galera, tinha um monte de gente, e eles eram das Artes Visuais e eles queriam uma mediação diferente. Daí a gente fez uma coisa sensorial. A gente tapou os olhos deles e eles não entraram na casa. Então eles entraram de olhos vendados e conheceram a casa de olhos vendados. Eles foram até a cozinha. Eles começaram do lado de fora. Entraram na cozinha. Aí acho que o último ponto deve ter sido na cozinha. Eu sei que a gente passava cheiro pra eles, tocava na pele com texturas diferentes, eles entravam nas obras.

Tinha uma obra, essa obra eu não sei como aconteceu, enfim, muito louco. Uma pessoa, um artista, me convidou pra performar dentro da obra dele, que era pra ficar nu e tomar banho de mel.

E: Ah, o João Genaro.

J: Aconteceu essa obra?

E: Aconteceu, mas ele apresentou depois do final da Bienal, já era quase dezembro. E quem performou foi o Thiago Araújo.

J: É, eu não fiquei até depois. Eu fiquei só até a Bienal e depois fui viajar, fazer outras coisas. Mas na hora eu até quis, "pode ser interessante". Sabe o que me barrou? Pra que gastar tanto mel? Além de ser uma coisa cara, várias abelhas produzem, tu usa o trabalho de vários seres e isso ia ser desperdiçado, ninguém ia comer o mel que passou no corpo de alguém. Não sei se eles comeram, enfim, aí eu fiquei assim. Se fosse qualquer outra coisa, que não fosse um alimento. Me senti limitado. Eu podia ter visto de uma forma mais livre, mas ~~eu~~ não. Eu nem sei o que era a proposta toda, qual que era o conceito.

E aí tinha a banheira, ela ficou um tempo lá, a gente também botou as pessoas dentro da banheira [os alunos da faculdade de Artes Visuais]. Eu tenho fotos deles na banheira com os olhos vendados. Ai, é muito legal. Eu lembro dessas duas mediações que foram inusitadas.

Essa do pijama quando eles faziam a caça aos tesouros, encontravam personagens “mutcho doidos”. Eu tava vestido de pirata, um pirata bem fajuto. Uma camiseta minha mesmo, que era vermelha, coloquei um tapa olho. Aí o Gaston [Gaston Kremer], tu deve conhecer, se vestiu de papagaio. Ele fez uma fantasia de papagaio tão boa. Ele era o papagaio do pirata. Mas como ele era maior, eu subia no ombro dele. Daí era o pirata do papagaio [risos]. Muito legal!

O Gabriel Bartz fez outro personagem que não lembro agora. Aí a gente alternou, eu sei que teve duas etapas. Isso de os personagens irem indicando os caminhos pra eles e outra, como o grupo era grande, a gente dividiu em dois. Um ia a essa caça ao tesouro com esses personagens. E o outro ficava no andar de cima e depois invertia. Acho que foi isso. Aí quem ficou na parte de cima fez uma oficina diferente. Acho que eles construíram um mapa do tesouro. Sei que essa foi outra mediação que me chamou a atenção. Não sei se teve alguma coisa no terraço...

E: A do pijama, ela foi com pessoas da volta ali?

J: Não, foi uma Escola Infantil.

E: A mesma do pão?

J: Não, outra escola. Fica ali na rua mesmo. Não sei se tô confundindo duas mediações. Essa do pão, como o grupo era grande, a gente dividiu em dois. Um grupo ficava em cima fazendo pão e outro grupo ficava embaixo com outras pessoas (com a Paula Luersen) fazendo uma oficina que eu não lembro qual que era. Aí depois eles invertiam, trocavam.

E: Que legal, que divertida essa do pão também...

J: É, eu fiz essa do pão em outra escola que eu trabalhei. A Escola do CEBB³⁷³ [Centro de Estudos Budistas Bodisatva], uma escola infantil. Lá também eu aparecia como um personagem às vezes. Eles ficavam "Mas é o José! Olha o bigode dele, é o José!". E era muito engraçado porque era óbvio que era eu. Eu não tava usando nenhuma maquiagem, só usava uma touca. Aí uma hora eles tiravam minha toca e diziam "olha, viu como é o José". Eles só tiravam a touca. E eu sempre dizia "Não sei, vocês estão loucos, o José tá viajando" [risos]. Interessante, eles queriam a confirmação. Um tempo depois encontrava, nem era mais professor, eles falavam "mas fala a verdade, era você né?". Muito fofos.

³⁷³ O Centro de Estudos Budistas Bodisatva foi fundado em 1986 por Lama Padma Samten. Sua sede fica em Viamão e também está estabelecido em outras cidades de outros estados. Maiores informações sobre o CEBB e Lama Padma Samten são encontradas no website <www.cebb.org.br>. [Esta nota foi inserida a pedido de José Guilherme.]

José Rodrigo Chaves

1976. Professor e mediador. Vive e trabalha em Viamão/RS. É graduado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e atualmente cursa Museologia na mesma instituição. É professor da Rede Estadual do Rio Grande do Sul. Foi mediador na 8ª e 9ª edições da Bienal do Mercosul. Na 8ª Bienal foi mediador da mostra Cadernos de Viagem situada no Armazém 7 do Cais do Porto.

A entrevista foi realizada em um restaurante no centro de Porto Alegre no dia 03/02/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

José: Pra mim foi um caso muito específico [por]que eu trabalhei naquela parte da mostra que era, digamos assim, a exceção. Eu trabalhei uma nova proposta dentro da geopolítica que era o nome geral das mostras: eu trabalhei no Cadernos de Viagem que era aquele espacinho lá no final do sétimo Armazém do Cais, então era uma mostra menor dentro da mostra gigantesca que era a geopolítica, a Geopoéticas. Trabalhar no Cadernos de Viagem foi muito próximo porque seria o oposto do que a mostra se propunha. A mostra trazia o mundo pra dentro de Porto Alegre e o Cadernos de Viagem era exatamente o contrário, ele levava um pouco do nosso cotidiano pra fora, então era muito comum as pessoas visitarem o Cadernos de Viagem e se identificarem, muitos diziam "eu gosto mais daqui, não gostei de nada de lá (onde eram os outros armazéns)", e era muito próximo mesmo, tinham muitas obras relacionadas ao Rio Grande do Sul, muitas obras Porto alegrenses, inclusive a maioria dos artistas que estava na mostra Cadernos de Viagem ou ficaram fazendo uma residência aqui em Porto Alegre ou eram residentes de fato, então foi muito próximo, e a gente acabava trabalhando o nosso cotidiano porto alegrense pra fora, fazendo um contraste com as obras que estavam ali nos Armazéns do lado, que traziam o mundo. Do lado, pra tu teres uma ideia, tinha a mostra dos egípcios que era nossa vizinha e que ficava tocando uma música egípcia e um movimento da primavera árabe que era ali do lado no 6 [no A5], e a gente às vezes escutava e chegava ali no nosso.

Era muito o Rio Grande do Sul, parecia que tu estavas viajando pelo mundo e ali chegava em casa, esse era o diferencial, então ficou muito fácil fazer um mapeamento da mediação, uma proposta de mediação a partir do que a gente estava ali trabalhando – essa questão do nosso território – e também fazendo uma experiência quando o pessoal era muito de fora – [havia] muito visitante estrangeiro e até mesmo do Brasil que vinha... a gente mostrar um pouquinho do nosso cotidiano. Talvez essa tenha sido a melhor parte da experiência, se preparar pra trabalhar numa mostra que era com temáticas mais de território, como tu falou, voltado pra fora, e acabar trabalhando numa mostra que era de dentro, esse foi um diferencial muito legal.

Ali na mostra, no Cadernos, a gente teve muito contato com os artistas, eles estavam muito presentes, praticamente diário [o contato], eles vinham [à exposição]. Como eu falei, muitos residiam em Porto Alegre ou passaram um bom tempo aqui, e também [isso] era, não digo um obstáculo, mas um desafio, porque, como é que tu vai fazer uma mediação com o artista tão presente, às vezes ele estava inclusive nas mediações e tu tinha que driblar uma crítica, alguma coisa que tu costumava fazer e tu tinha que disfarçar pra não ser inconveniente [risos].

E: Tu tem exemplos dessa situação?

J: Tenho [risos], não vou citar nomes, porque... Tinha uma obra de um artista porto alegrense que era muito criticada pelo público, e a gente tinha muitas vezes que criar mecanismos pra defender aquela obra, e era muito difícil, porque o artista estava às vezes muito presente, e às vezes tu dizia "bah, como é que eu vou mediar essa obra? Não tem sentido, é muito difícil". O pessoal não gostava mesmo, e às vezes ele ia lá conversar com os mediadores pra saber o que o

público estava achando, só que a gente não dizia a verdade, a gente dizia, "O pessoal está achando legal". Na verdade, não estava achando legal, o pessoal tinha muitas críticas a essa obra porque ela não tinha um sentido muito lógico. Claro, às vezes a obra de arte contemporânea não tem um sentido muito lógico e talvez essa seja mesmo a proposta do artista, mas, pra mediação às vezes ficava complicado inserir aquela obra no cotidiano das outras que eram muito mais objetivas, muito mais claras, e aí ficava aquele vazio, muitos mediadores inclusive pulavam aquela obra [dizendo] "ah, vamos passar pra próxima" e *esqueciam* aquela ali de propósito. Tinha isso também.

Mas em geral as obras eram muito completas. Podia-se sem medo ficar de trinta a quarenta minutos exclusivamente numa obra porque elas eram muito completas, muito complexas, podia-se desenvolver um trabalho ali, uma mediação mais experimental. Claro, a gente tinha uma hora e meia pra fazer todo o circuito que era curto, acho que eram, se não me engano, de dez a doze obras naquele espaço, muito grandes as obras, e daí fazia um circuito de uma hora e meia em doze obras, tu tinha que trabalhar bastante na questão da mediação. E às vezes [em] alguma [tu] se empenhava e o público retribuía nas perguntas naquelas obras e ficava ali um bom tempo. Dou o exemplo aqui da obra da fronteira (esqueci o nome agora do artista) [Sebastian Romo], mas ele fez uma obra que trabalhava a fronteira do Brasil com o Uruguai que é uma fronteira inexistente. A gente tem uma rua que separa o Brasil do Uruguai e fazia uma relação com as fronteiras do mundo, já que do lado (nos Armazéns do lado) tinha uma que eram as fronteiras extremamente armadas e as fronteiras muradas extremamente hostilizadas, enquanto que a nossa fronteira com o Uruguai às vezes não sabia o que era Brasil o que era Uruguai. E aí a gente fazia relações e parava muito pra debater com o público por que nossa fronteira é tão pacífica. E a gente acabou criando um espaço alternativo: aquele espaço ali da fronteira, não era mais nem Brasil nem Uruguai, era a fronteira, então se criou um novo termo, existe o Brasil existe o Uruguai e existe a fronteira que não é nem o Brasil nem o Uruguai, ali é um espaço neutro. Então isso também foi muito legal porque o artista ele era mexicano (eu não me lembro, não vou lembrar do nome agora), então ele vivia... o cotidiano dele era numa das fronteiras mais hostis do mundo, a fronteira do México com os Estados Unidos, ela é murada, ela é armada, e ali acontecem vários problemas de segurança, ela é extremamente vigiada tanto de um lado quanto do outro, e esse artista veio passar um tempo no Brasil pra pesquisar nossa fronteira, e ele achou essa característica: como é que pode ser uma fronteira sem característica de fronteira, e esse foi um choque que ele tentou trazer pra mostra. Ele criou esse espaço que a gente apelidou de *Brasiguai* ou uma coisa meio que híbrida entre Brasil e Uruguai que era nossa fronteira aqui do sul.

As obras ali do Cadernos de Viagem eram muito complexas por isso, traziam mais do que uma experiência artística e sim uma experiência vivida mesmo pelo artista. Todos os artistas foram convidados a passar um tempo dentro de suas propostas, então eles vieram seis meses no mínimo antes da mostra pra fazer as suas experiências. Era praticamente uma experiência de campo, uma experiência antropológica, eles tinham que criar as obras a partir do que eles viveram, por isso que o nome da mostra era Cadernos de Viagem. Eles tinham que relatar nos Cadernos de Viagem deles as experiências que eles viveram e a partir dali produzir as obras, era o diferencial dessa mostra (ou submostra já que ela estava dentro da gigante que era geopolítica).

Sobre a proposta curatorial que vem do mais padrão, mais geral, a gente tinha que trazer um pouco do discurso pro geral que seriam as relações territoriais. Então a gente usava muito essa questão de o que é nosso e o que é de fora e o que não é nem nosso nem de fora, que é o exemplo da fronteira. Tinham outras obras muito relacionadas também, tinha uma obra que era... O artista ele trouxe pedras nessa viagem que ele fez à fronteira do Brasil com o Uruguai, mais uma vez, ele trouxe pedras e o discurso dele era que a gente tentasse descobrir quais as pedras que ele tinha tirado do lado do Brasil e quais eram as pedras que ele tinha tirado do lado do Uruguai. Óbvio que isso é impossível, então o discurso dele, a partir daí, trazia pra esta questão, a de que todos somos iguais e essa questão de limites, de fronteira é uma mera convenção, então a partir de certo tempo aquelas pedras, só porque estão do lado de lá, vão ser

pedras uruguaias, e essas pedras vão ser pedras brasileiras, então ele quis trazer um pouco essa questão das convenções internacionais que definem os limites tanto da língua, da linguagem. No Brasil fala-se português, então convencionou-se que todos os brasileiros têm que falar português e o pessoal da fronteira fala muito mais o uruguaio porque está muito mais próximo do Uruguai, então tinha essa questão de o que é limite dentro de uma convenção internacional.

E daí a gente passava pra outras obras mais características do nosso cotidiano, tinha o Coro de Queixas que era uma obra muito famosa, muito badalada, o pessoal ia lá atrás do Coro de Queixas que é uma relação da aqui do Rio Grande do Sul onde se convidou as pessoas pra declarar suas queixas através de música, nada mais agradável do que cantar. Mas, mais do que cantar, é colocar nessa canção coisas que não te agradam, então juntou o útil ao agradável colocar pra fora tuas tensões e uma forma mais tranquila. E isso, de certa forma, liberava a alma porque tu estava colocando ali pra fora os teus males “quem canta seus males espanta”, literalmente nesse caso, porque tá colocando teus problemas ali na canção. Então essa mostra ela era muito tradicional, muito específica por isso. A gente fez uma formação muito técnica, muito forte pra trabalhar essa questão [curatorial], até então ninguém sabia em qual espaço ia trabalhar, por isso que ficou muito legal cair de surpresa ali no A7 (como a gente chamava essa mostra diferente). Porque o nosso discurso estava preparado, era todo pra trabalhar as questões mundiais, as relações do mundo mesmo, que era a proposta geral da Bienal, Geopoética era o nome geral, então, quando a gente caiu naquela mostra, regional praticamente, foi uma surpresa. E a gente teve que refazer nosso discurso, repensar a mediação, tanto é que no primeiro dia, na abertura da mostra só mediavam os supervisores, e uma supervisora teve dificuldade em mediar, e aí ela pediu auxílio pros mediadores no primeiro dia que seria só pros supervisores a mediação, já tivemos que colocar a mão na massa. Mas foi legal a experiência.

E: Quer complementar mais alguma ideia nessa questão?

J: Algumas polêmicas dessa mostra, que a gente teve que lidar: algumas obras que não ficavam prontas. Não é criticar a Bienal, é uma crítica mais a... Porque esse trabalho de tu montar a tua proposta artística a partir de uma vivência nem sempre dá certo, ou às vezes não chega a tempo, as vivências... tu tem muitas numa viagem. Muitos artistas se perderam nessa proposta, não conseguiram trazer pra Bienal a experiência que eles viveram, e aí a gente acabou tendo problemas com alguns artistas. Inclusive questões legais, já que uma artista [Maria Elvira Escallon] queria reproduzir uma obra [em] um sítio arqueológico de São Miguel e ela não foi autorizada, por questões legais. Ela teve que refazer essa obra em outro espaço. Então tem coisas que fogem das questões artísticas e entram mais nas questões legais. Faz parte.

E: Foi a da árvore?

J: Da árvore, isso. A proposta dela era fazer um entalhe dentro de uma árvore pra mostrar que a obra é viva. Só que a obra dela foi mal interpretada por alguns ambientalistas que disseram que se ela cortasse aquela árvore, se fizesse um entalhe na árvore, a árvore morreria. Então ela teve alguns problemas com o IBAMA, [com] órgãos de proteção ambiental, e ela teve que refazer essa obra num espaço que permitisse.

E o outro, o artista [Mateo Lopez] que vivenciou uma experiência em Ilópolis, uma cidade da região serrana que tem uma característica muito forte no pão, tanto é que lá tem o Museu do Pão, em Ilópolis, e ele queria trazer um forno pra Bienal, só que daí tem problemas, obviamente, né? Com as questões aqui do Cais, bombeiros, essas coisas não permitiram, [por questões de] segurança, como é que tu vais colocar um forno no meio de um espaço de exposição? Então não deixaram ele colocar o forno dele. É que os artistas às vezes se empolgam, porque eles não têm muita noção.

E: E essas questões apareciam na tua mediação?

J: Com certeza, porque estavam no cotidiano do artista, então como a mostra geral era Cadernos de Viagem, muitas vezes o artista fazia relatórios, diários do que ele estava passando, e muito... esse caso do forno, ele comentou dentro do seu caderno de viagem: “eu não pude trazer o forno, mas a minha experiência em Ilópolis foi com o forno, foi fazer o pão em praça pública” que era

o que eles fizeram lá. A proposta, no geral, era o artista vivenciar, ter uma experiência antropológica, de campo, e montar a partir daí duas propostas de obra: uma pra trazer pra Bienal, no Cais, e uma pra ficar na cidade, e essa que ficava na cidade podia ser uma obra efêmera, uma ação coletiva. Esse artista juntou a comunidade pra fazer o pão coletivo, lá em [Ilópolis], essa seria a experiência lá, e, pra Porto Alegre, ele queria trazer o forno. Não teve.

O artista [Serbastian Romo] da fronteira também fez uma experiência lá na fronteira, em Santana do Livramento. Ele se encantou com os marcos de fronteira que a gente têm, que circulam, então ele construiu... a proposta dele lá em Santana foi construir marcos efêmeros. Alguns eram de gelo, que derretiam, obviamente, com o tempo, e outros eram de chocolate, que não derretiam, mas eram consumidos pela população. Ele distribuiu reproduções de marcos de fronteira, pela população lá de Santana, de chocolate, e construiu em tamanho real os de gelo, que derreteram. Nessa proposta eles tinham que fazer a sua ação na cidade onde eles pesquisaram e trazer os relatos pra mostra geral aqui em Porto Alegre. Era uma proposta bem complexa pro artista, não era chegar com obra pronta, e muitos artistas da mostra Geopoéticas já vinham com mostras prontas, com trabalhos já realizados há algum tempo, reproduções, e já tinham sido expostas em outros lugares. E esses não, eram exclusivos, que tinham que passar por essa experiência de criação e vivência. Era o diferencial dessa mostra.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais pra que tal demanda fosse efetivada.

J: Tiveram várias ações... Como essa mostra tinha esse caráter de vivência, muitas vezes vinha o pessoal que participou da vivência pra ver a obra concretizada. Então veio o pessoal que... na primeira semana veio o pessoal que compôs o Coro de Queixas, os cantores, que vieram duas vezes na mostra, pra ver o seu trabalho exposto. Trabalho que, naquele momento, não era mais do artista, era um trabalho coletivo, e cada um que se identificava ali, se achava o autor. Isso já era uma ação coletiva.

E uma obra, talvez a mais significativa do espaço, que era uma obra que tinha sido feita dentro de uma comunidade guarani, onde o artista teve uma vivência muito longa dentro da comunidade, e em certo momento os índios, a comunidade dessa aldeia veio fazer uma visita até a mostra. E aí tem um paradoxo, porque eles não conseguiram se identificar com a obra, então o discurso do artista não foi suficiente pra fazer com que os coautores – porque aquela comunidade indígena também seria [de] coautores da obra – não se identificaram. Quando eles visitaram não se identificaram com nada. Não conseguiram identificar a sua presença dentro da obra.

E: E como foi isso, o artista estava junto?

J: Não. O artista conviveu na comunidade por quase um mês. Ele ficou lá na aldeia vivendo com os índios quase um mês, e o que ele conseguiu identificar [foi] que os índios não tinham escrita e a grande característica daquela comunidade era a tradição oral, então ele quis trazer pra mostra um exemplo de tradição oral, e aí ele trouxe uma obra feita em grandes letras de barro que tinham uma frase, que significava “tudo...” ... não lembro agora a frase completa, mas a ideia era a de que tudo era aprendizado, a vida toda tu estás em processo de aprendizado, que era um lema daquela comunidade: tu aprende desde que tu é criança até ficar idoso, então toda tua vida é um eterno aprendizado. Só que, como aquela comunidade não tem a tradição escrita, talvez ele não tenha conseguido traduzir essa oralidade, porque ele quis fazer realmente um contraste. A comunidade em geral e a própria comunidade artística conseguiu captar a ideia, mas quando os índios vieram eles não se identificaram com aquelas letras gigantes que ele usou no espaço. Eles vieram, e foi muito interessante que eles se encantaram, porque a mostra ficava na beira do rio, ficava no Cais, e principalmente os jovens, os indiozinhos, se encantaram com os navios que estavam atracados no Cais, no porto. Praticamente a criançada toda foi pra beira do rio pra ver os navios passar, não deram a mínima questão pra a mostra.

E: Quem trouxe eles?

J: Foi a instituição. Acho que foi a Fundação que trouxe, porque foi agendado, foi organizado o transporte e eles chegaram com todo aquele aparato de fotógrafos pra registrar. Eles não deram a mínima pra a mostra, então talvez [deva-se] pensar mais nisso. Eles não estavam representados ali, não foi uma mostra... foi uma mostra trabalhada com eles, mas [que] não trouxe de fato o cotidiano deles pra mostra. O contrário da fronteira, que o pessoal que vinha muitas vezes se emocionava. O pessoal de Santana do Livramento, assim como o pessoal do Coro, se emocionou muito, chorou quando viu a mostra, se identificou muito, se viu dentro da mostra, se viu dentro da obra. Agora o pessoal dos índios lá não deu a mínima.

E: Foi tu quem mediou eles?

J: Não. Eu fiquei no apoio. Quem mediou foram o Paulo [Paulo Ricardo Rosa dos Santos], um colega, e a Taís, se não me engano. Era um grupo grande, foram dois mediadores. Eles não deram a mínima, e aí teve o contrário, que é o pessoal de Santana do Livramento que veio visitar e se emocionou muito, chorou. O pessoal do Coro veio várias vezes. Duas vezes eles vieram com a instituição, porque vieram com o transporte pago, e muitas vezes eles vinham por conta. Eles se apegaram na obra e vinham de vez em quando matar a saudade, vinham ver a obra. Então tem essa questão.

Sobre a comunidade porto-alegrense e a relação da comunidade com a mostra...

E: A comunidade artística do Rio Grande do Sul...

J: Não só a comunidade artística como a comunidade em geral, porque o Cais, muitas vezes no ano, ele ficava fechado (agora ele está fechado em definitivo, está em obra), mas naquele período ele ficava fechado, então se abriu um espaço alternativo em Porto Alegre que foi um grande... A Bienal serviu pra isso, e muitas vezes nos finais de semana as pessoas vinham pra visitar o Cais, e não as obras. Tinha uma senhora, foi um caso muito específico, tinha uma senhora que vinha quase todos os dias, e ficava sentada ali no meio das mostras, no meio do Cais, e ela não queria ser mediada, não queria ser incomodada, porque ela tinha ido ali pra ver o pôr do sol. Então todas as tardes ela ia ver o pôr do sol ali. Então tinha essa relação também, da comunidade que se apropriou do espaço, mas não se apropriou das obras, as obras atrapalhavam o cotidiano deles. Mas sem as obras o Cais não sobrevivia, porque ele estava em funcionamento porque estava com a Bienal, depois que a Bienal saiu o Cais voltou a ser fechado. É uma relação muito interessante de se analisar, o Cais é um espaço público, mas que não está sendo aproveitado pela comunidade, então foi aproveitado naquele momento em que a comunidade veio toda pra ver. Vinha mais pra passar a tarde ali, caminhar, fazer exercício, e as mostras era alguma coisa que estava ali, que às vezes, se desse tempo, elas olhavam, se não desse, não tinha problema. Então tinha essa relação também com as pessoas que vinham mais pra passear.

Da comunidade artística, tem aquela situação de que muitos dos artistas que estavam naquela mostra eram porto-alegrenses. Ou eram porto-alegrenses ou moravam em Porto Alegre. Então [a mostra] era muito visitada por esses grupos de artistas. Talvez mais do que as mostras dos artistas estrangeiros que estavam ali nos Armazéns seguintes, essa era muito voltada pra comunidade porto-alegrense, então tinha uma relação muito afetiva com o público artístico daqui. Porque eles não iam lá pra ver a obra em questão, eles iam lá pra ver a obra do amigo, ou a obra co-produzida por eles, a obra pensada por eles também, em processo de comunidade. Porque às vezes tem muito aqui esses ateliês comunitários, [onde] as pessoas trabalham em conjunto. Às vezes se pensa algo em conjunto e outro coloca em prática, tinha isso, essa questão de o artista ser muito ligado à cidade, aquela mostra estava relacionada à cidade. Também era um diferencial, estava sempre muito movimentada, e não tinha muito tempo livre pra descansar, os mediadores [risos]. Era essa a questão mais específica, bem movimentada. Apesar de ser a menor, ela ocupava um terço de um armazém, enquanto as outras obras ocupavam quatro armazéns seguidos, então vinha lá do quatro, o três no caso, o quatro, o cinco e o seis, uma obra única que era a Geopoéticas, e o sete era ocupado só a metade, porque na outra metade eram os serviços, o QG, o banheiro e os refeitórios. Se parar pra pensar no tamanho que foi a Bienal, era uma mostra minúscula, com doze obras, e a repercussão que teve, até hoje se fala nela, porque ela teve esse caráter mais regional mesmo, mais específico.

Tinha outra questão nessa pergunta, que eu pulei?

E: A pergunta era se o teu trabalho e o teu discurso foram influenciados por essa demanda.

J: Sim, com certeza, porque às vezes tu tá fazendo a mediação pra pessoa que teve a experiência. Então como eu vou fazer uma mediação, por exemplo, crítica, pro pessoal do Coro de Queixas se eles vivenciaram, eles tinham um apego àquela obra. Então, tu tinha que ter muito cuidado de usar as palavras, de fazer a crítica, porque era uma relação do visitante com a obra muito afetiva, quase uma relação de amor, porque eles vinham seguido, então tu tinhas que ter cuidado pra não criticar. Porque tinha uma obra que era pouco mediada, porque ela era muito complexa, era uma obra que trabalhava a questão das fábricas em Caxias, ela era muito grande, a obra, porque era um vídeo onde apareciam vários momentos, e as pessoas que viveram esses momentos muitas vezes vieram pra ver o resultado final da proposta. Só que era uma obra muito complexa e a gente tinha muitas críticas a ela, porque...

E: Complexa em que sentido?

J: Não tinha um sentido muito definido, se ela queria fazer uma crítica à questão do trabalho, ou se ela queria fazer uma crítica às relações sociais, porque a obra em si era o cotidiano de uma fábrica, onde as pessoas entravam na fábrica... era uma fábrica 24 horas, então tinha três turnos, e esses três turnos trabalhavam, mas tinha aquela situação de troca de turno, onde ficava claro que um grupo não se identificava com o outro, não conversava com o outro, então substituíam um grupo por outro pra fazer a mesma função, a mesma coisa, as pessoas muito parecidas mas que tinha uma distância entre si, por questões do turno, então aquele turno era aquele turno, e o outro fazia a mesma coisa na mesma fábrica [mas] não conseguia se enxergar no outro grupo, então era uma crítica, isso. E ao mesmo tempo era uma questão das relações de trabalho mesmo. Trabalhar numa fábrica que não para, 24 horas trabalhando, e movimento constante, também dá pra fazer um trabalho legal com as questões do capitalismo, as revoluções tecnológicas. Só que acho que ficava muito técnica, não tinha muito apelo artístico e poético, que era o que se propunha, então ficava muito mais tradicional mesmo a mediação, não tinham uma variação muito grande nessa obra. Mas, tinha que ter o cuidado de não fazer essas críticas quando alguém daquele público estava presente, porque senão tu acabarias sendo... sei lá, mal interpretado. Porque era muito presente, todos os grupos eram muito presentes, o Coro de Queixas, o pessoal da fronteira vinha muito porque conseguia se identificar, o pessoal de São Miguel (tinha duas obras que estavam ali que eram de São Miguel), vinha ou pra criticar, muitas vezes, ou pra matar a saudade, já que Porto Alegre é capital, muitas vezes as pessoas vêm de fora pra cá e não vão muito frequente[mente] visitar suas origens lá na fronteira ou em São Miguel, e eles acabaram se identificando ali com algumas coisas, alguma paisagem, ou alguma situação do cotidiano que foi retratada na obra e que [com a qual] eles conseguiram se identificar. Muito mais do que a gente, porque o mediador ele tem um limite de percepção, ele tem a percepção do artista, talvez, [inaudível] captar a percepção própria, que é o que tu mantém pra começar o discurso da mediação. Mas ao longo do tempo tu acaba pegando as percepções do público, variadas. Essas são percepções que vão se acumulando com o tempo, e aí vem um público que tem uma percepção própria: “ah, aquela árvore ali foi na minha rua”, “aquela casa ali foi da minha família”. Tinha muito isso, eles acabavam se identificando.

E: E tu usava isso em outras mediações com outras pessoas?

J: Com certeza. A gente dá um exemplo, a gente falava dessas relações, e dizia [que] o pessoal da fronteira que vem aqui consegue identificar essas questões, consegue se visualizar dentro do processo do artista. A gente usava muito sim. Claro, com o tempo, a gente foi usando mais, porque acabou vindo muita gente e acabou vindo histórias, também, algumas verídicas, algumas talvez não, mas quem somos nós pra discutir? A pessoa tem a liberdade pra criar também, então ela chegava lá com uma história muito fantasiosa, e a gente escutava, acabava escutando. Desconfiava, muitas vezes, mas, a liberdade de expressão deixava a pessoa falar. Era muito comum isso. E tinha uma obra que tinha um cacique de uma tribo guarani que ele falava em guarani, a obra toda era ele falando, discursando [“Koenyú”, de Bernardo Oyarzún]... Era um vídeo, que ele gravou, onde ele contava uma fábula indígena, mas o contraste é que ele está

contando uma fábula em guarani, na língua tradicional, trazendo um pouco da temática da oralidade, que é o que o artista se propôs a trazer, mas tinha vários elementos modernos. Por exemplo, usava uma camisa Nike, que é um exemplo de uma...

E: Um símbolo!

J: ...um símbolo de uma modernidade, talvez uma nova proposta de cultura, sei lá, e ele estava dentro de uma televisão de plasma, o vídeo dele, o que também impressionou. Talvez essa obra impressionou mais os índios quando eles foram lá do que propriamente a obra maior que era a das letras, porque eles conheciam o cacique, então eles conseguiam ver ele ali, e entendiam, porque ele estava falando em guarani, eles entendiam o que ele estava contando, qual era a fábula que ele estava contando. Então era muito dessas relações muito pessoais. Como o artista esteve, como eu falei, na pergunta anterior, teve que criar, a partir de uma vivência, só mesmo quem viveu junto consegue, talvez, interpretar mais a obra do que o público em geral. Então tinha isso também. E as mediações eram muito criativas, às vezes, porque tu tinhas que variar muito, porque o público era muito diferente. No momento em que tu tinhas ali públicos escolares, tu tinhas que trabalhar uma linguagem mais acessível, uma linguagem mais popular, talvez, e no mesmo momento, talvez questão de quarenta minuto depois, vinha um público acadêmico muito específico, que tu tinhas que usar uma linguagem um pouquinho mais específica pra aquele termo, eles queriam saber muito mais as questões técnicas, e aí isso também foi um dos diferenciais dessa mostra, que por serem poucas obras tu acabava se empenhando mais, tu acabava se identificando mais e criando um vínculo com a obra.

Tinha uma obra que ela tinha a proposta de ser efêmera, então era uma obra que também trabalhava a questão dos marcos, fronteiras, então o artista [Marcelo Moscheta] fez uma foto... um papel... reproduzia uma foto de um marco, um papel fotocromático (se não me engano), um papel que é aquele papel que vai desaparecendo com o tempo, a imagem vai desaparecendo com o tempo. E a ideia é que no período da mostra aquele marco ia desaparecer. Talvez foi mal calculado o tempo, a obra não desapareceu, mas a gente falava e tinha que criar um novo discurso, pra dizer qual era a intenção, qual era a proposta, que aquele marco desaparecesse no final da mostra.

E: Nem esmaeceu, ou alguma coisa assim?

J: Sim, sim, ele apagou um pouquinho. Mas a proposta do artista não foi combinada, talvez, com a manutenção, porque a ideia original era que uma lâmpada incandescente ficasse posta ali 24 horas, que fazia o papel do sol. Claro que a obra não podia ficar no sol o tempo todo, porque não tinha nenhum espaço ali que ficava com sol o dia todo, então se pensou numa lâmpada que reproduzisse um pouco da intensidade solar. Então a lâmpada ficaria acesa, de frente pro marco, e aí ele iria desaparecendo por causa da radiação. Com as questões técnicas da manutenção, a mostra fechava às nove horas e se apagava tudo, inclusive essa lâmpada. E aí o tempo teria sido dobrado, já que ficava doze horas, praticamente, fechada...

E: Teria que ficar mais três meses...

J: ...exatamente, e a luz apagada. Então de manhã, quando iniciava a mostra, abria o Cais, ela era acesa, a lâmpada, só que à noite quando encerrava ela era apagada, e aí foi uma falha de comunicação, ou talvez das questões técnicas da manutenção.

E: E aí vocês tinham que criar um outro...

J: Criar um discurso pra dizer que essa obra deveria apagar com o tempo, ela não está apagando... A gente às vezes falava que tinha essa questão técnica da lâmpada, às vezes não falava, pra não expor tanto a Fundação, dizia: “com o tempo ela vai apagar”, mas não dizia o prazo, dizia assim: “um tempo, quem sabe no final do ano ela apague”, mas não entrava muito em detalhes. Geralmente quem perguntava mais era o público dos artistas, que não entendiam aquela proposta [que] não está sendo concretizada. E pra esse grupo de artista a gente falava das questões técnicas, dizia porque que não está se deteriorando, e eles entendiam.

Tinham outras obras que não funcionaram. Tinha uma obra que o artista, como ele foi impedido de trazer o forno e colocar no meio do Cais, ele trouxe um galho de Ilópolis, e esses galho ele colocou um grafite na ponta e um papel na outra ponta, e esse galho seria um obra em constante movimento. O público poderia ali fazer alguns movimentos com aquele galho, só que a manutenção também achou muito arriscado deixar o público mexer ali e acabou criando um círculo de proteção, colocou uma barreira, uma barreira de proteção, que acabou fazendo com que a obra perdesse praticamente todo o seu sentido. Aquele galho não produziu nada durante seu processo de Bienal porque ele foi impedido de produzir, já que colocaram uma barreira de contenção na proposta do artista. Talvez uma interferência muito grande, já que não era mais a obra do artista ali, era uma obra do artista com participação da manutenção. No momento que eles colocaram aquela contenção ali a obra ficou com co-autoria, já que aquela barreira impediu de a obra se concretizar e se criou uma nova obra.

E: E essa barreira foi colocada desde o início da Bienal, ou foi depois de alguns acidentes?

J: Sim, ela foi colocada, talvez, na segunda semana, lá pelo décimo dia de mostra, porque nos finais de semana o público era muito grande, então um movimento brusco no galho era muito constante. A gente pedia pra não fazer movimentos bruscos, [fazer] movimentos suaves, só que todo mundo queria mexer ao mesmo tempo, era um público muito grande mesmo nos finais de semana. E aí por questões de segurança eles colocaram a barreira, só que no início era pra ser só nos finais de semana, que teria um público maior, depois ficou definitivo, nem nos dias mais tranquilos, como segunda-feira, eles não tiraram. Então foi uma intervenção mesmo na obra do artista. O artista ficou sabendo, mas não se manifestou, ele não criticou nem autorizou, então ficou do jeito que estava. Tem isso também, da... e a gente acaba criando discursos paralelos, tanto pras mediações quanto pra nós mesmos, pra a gente poder entender o processo. Então a gente chegava lá de manhã pra trabalhar e tinha alguma alteração nas obras. Muitos acidentes naquela obra, uma bancada, que era de vidro, quebrou, e a gente teve que também fazer uma barreira pra aquela obra e depois foi colocado de acrílico, e perdeu bastante o caráter da obra. Porque o vidro, ele tinha muita relação com a obra, e aí colocaram acrílico, por questões de segurança, e perdeu um pouco da característica. Muitas intervenções nesse momento da...

E: Naquela obra que tinha as dobraduras?

J: Isso, das dobraduras. Ela quebrou na primeira semana, na verdade. Porque ela era muito alta pra visualizar. As crianças, principalmente, elas se debruçavam pra poder alcançar, então ela era...

E: E ela era atrativa pras crianças...

J: Super atrativa pras crianças. E como ela era muito alta, quase um metro e meio de altura, o que, pra uma crianças de ensino básico, principalmente dos anos iniciais, é inacessível, e aí a criança precisava subir e se debruçar pra poder enxergar, e acabou ocorrendo o acidente. Eles colocaram um acrílico de má qualidade e aí não dava pra enxergar direito. Uma intervenção bem significativa na obra.

Então essas são as relações, não só do... voltando à pergunta, as relações do cotidiano que fazem parte, também, do processo, as alterações que tem que fazer por algum motivo. Nesse caso foi intervenção, foi a intervenção da obra, foi a quebra, foi a segurança, foi a própria mudança de postura. Intervenções, praticamente, mudanças de discurso praticamente diárias, que a gente tinha.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

J: Eu acho foram pensadas várias propostas pedagógicas pra essa mostra, diferentes, mas algumas não deram certo. E algumas que não foram pensadas foram criadas pra substituir

aquelas que não deram certo. Eu lembro que no Cais tinha uma proposta pedagógica gigantesca, que era o Geodésica (se não me engano), que não era muito atrativa. Muitas vezes o pessoal do Cais, principalmente os públicos escolares, iam pra lá e não achavam muito atrativo, porque eram difíceis os jogos que eles faziam, eram muito complexos, muito demorados, então acabavam, as crianças principalmente, acabavam se dispersando, se desmotivando. E a gente passou a criar oficinas mais curtas, de desenho, oficinas dinâmicas, pra que eles lembrassem um pouquinho mais da mostra, seria uma oficina pós mediação. Então foram coisas que a gente criou no meio, sem uma questão mais, digamos, uma orientação do setor pedagógico e sim mais uma criação livre. A gente às vezes pensava entre nós mesmos propostas pedagógicas. E na metade da mostra a gente começou a ser cobrado pra criar mais alternativas de oficinas. Era uma pressão. Uma coisa que a gente teve seis meses de treinamento pra trabalhar na Bienal, e não foi pensado isso, e a gente teve que criar por conta algumas oficinas.

E: Junto com a [equipe de mediadores da] Geodésica ou sozinhos?

J: Não, sozinhos. Completamente sozinhos, porque nossa mostra era mais específica, então muitas vezes as propostas que se criavam ali eram mais voltadas pra geral, pras questões da Geopoética. E aí não atendia muito às demandas ali do Cadernos de Viagem, que era uma mostra muito mais territorial, muito mais regional. E a gente acabava criando coisas mais específicas. A gente fez um Coro de Queixas paralelo com algumas crianças, e eles podiam colocar queixas que não estavam ali no coro. A gente criava isso. A gente fez uma oficina de memória, onde eles tinham que trazer o que eles lembravam da... A gente fez... Muito engraçado, a gente fez com algumas senhoras que vieram. A gente fez no final a dinâmica da linha, não sei se tu sabe como é que é.

E: Tu joga pra outra pessoa.

J: Tu joga pra outra pessoa. Aí tu vai e fala uma palavra: o que te marcou, o que te lembra, o que te marcou da mostra, e joga a linha pra outra pessoa. Só que apareciam palavras muito engraçadas [risos]. Teve uma senhora que falou “jacaré” [risos], e jogou! E a gente parou pra perguntar assim “onde é que ela conseguiu encontrar jacaré aqui?” [risos]. E foi muito engraçado que todo mundo segurou o riso pra não deixar a senhora constrangida. [Mas] pensando depois “onde que ela enxergou jacaré?”. É que ali no Cais nós éramos o último espaço, e em seguida tinha uma zona de mata, e ali tinham muitos lagartos que circulavam, muitas vezes eles cruzavam ali pelo Cais, de um lado pro outro e conviviam com a gente. E essa senhora, ela viu o lagarto, provavelmente, e aí a coisa que mais marcou ela foi o lagarto [risos]. E daí ela falou “jacaré”, que, sei lá, que lembrou, que era também medo do cotidiano... “jacaré”. Virou depois um clichê...

E: Uma piada interna.

J: Uma palavra interna: “não se esqueçam do jacaré”.

E outra também, piada... Que uma coisa que talvez falhou, não sei se é mais pedagógica, assim, sabe.... foi a questão de trabalhar os públicos especiais, sabe? A gente teve desafios. Não digo que foram problemas porque seria muito forte, mas tivemos alguns desafios pra trabalhar com públicos especiais. Principalmente quando era misto, quando não tinha...

E: Sim, quase sempre era misto.

J: Quase sempre, né? Então teve um grupo do APAE, da comunidade, que veio fazer uma visita, e eram grupos que tinham todas as necessidades especiais, praticamente, naquele grupo. E aí tu tinhas muito dificuldade, porque tu não estava preparado para trabalhar isso. Talvez na formação se tenha trabalhado muito pouco, ou se tenha trabalhado casos específicos, não tenha se trabalhado casos “todos na mesma visita”. E a gente teve algumas dificuldades pra trabalhar isso. Então talvez seja uma questão, não digo que seja do pedagógico, talvez seja do geral, mesmo, trabalhar mais essa questão.

E aí que surgiu outra das piadas internas, que está até hoje. Esse grupo foi muito difícil de trabalhar, e eles também se encantaram mais com o Cais, com os navios, do que propriamente

com a mostra. Era natural, porque aqueles navios passando ali toda hora, e chamando a atenção, e aí tu tinhas que concorrer, muitas vezes, com os navios, manter a atenção das crianças. Nesse caso dos especiais, era complicado, complexo. E aí teve uma situação... eu que estava fazendo essa mediação, dos especiais, e aí quando passou o navio, surgiu uma pergunta: “posso fazer uma pergunta?”. E eu [pensei]: até que enfim alguém vai fazer uma pergunta, pra me dar um rumo, porque a gente não sabia mais o que fazer. E o especial perguntou se aquele barco ia pra a Bahia. Só que eu [respondi] “ah, não sei se esse barco vai pra Bahia”. E o pessoal começou a pegar no meu pé, dizendo que eu queria ir para a Bahia de barco. É uma piada mais interna, porque às vezes as perguntas eram muito sem sentido...

E: Mas isso não era só com público especial, né? [risos]

J: Não era só em público especial.

Também uma situação engraçada que eu me lembro, [foi] que na mostra tinha a frase, que eu te falei, que estava escrita em guarani, e tinha um senhor que vinha quase todos os dias perguntar o que estava escrito naquela frase. A gente já tinha um revezamento pra atender ele, porque todos os dias ele vinha perguntar: “o que está escrito ali, mesmo?”. E a gente, no começo a gente... depois era meio que natural. Assim como aquela senhora que vinha todos os dias pra ver o pôr do sol, esse senhor vinha todos os dias pra perguntar o que estava escrito ali na frase. Eram coisas de se trabalhar no centro, que tu tem públicos diversos, públicos que... muitos de rua, muitos moradores de rua que acham o espaço aberto e vão pra ali. A experiência do Cais também tem isso.

E: E no trabalho dos artistas, tu vê essa perspectiva pedagógica?

J: Sim. Ali na mostra do Cadernos a gente conseguia trabalhar muito isso, porque tinham as questões muito visíveis da regionalidade, porque tu trabalhavas com fronteira, mostrando os dois lados. Tá ali no meio, desse lado é Uruguai, do outro lado é Brasil. Então tu consegue criar um discurso mais pedagógico, onde se aproveita mais a obra do que uma questão mais artística, abstrata, onde tu tens que criar um elemento. Ali não, ali tu visualizas. O Coro de Queixas ficava muito claro que era uma situação de tu colocar pra fora situações de desagrado em forma de canção, então também podia criar um elemento pedagógico ali. A questão que eu falei das pedras: se criava um discurso muito bom também, porque a gente passava ali do o que era o Brasil, o que era o Uruguai, pra esse discurso mais de convenção, mais geográfico, mesmo, então dava pra se trabalhar bem essa questão pedagógica ali. O pessoal conseguia compreender mais. A partir das obras dos artistas, também, porque como era Cadernos de Viagem, eles tinham um roteiro, eles tinham uma vivência, tinham um início, um meio e um fim. O fim seria a exposição. Então quando tem esse percurso, início, meio e fim da obra, tu consegue, talvez, criar mais elementos pedagógicos pra atender principalmente a demanda da gurizada, que quer uma resposta rápida pras questões. Então não tem tempo de pensar. Como a gente pensava, assim: dá pra fazer uma mediação mais conceitual, onde tu pede pra ele pensar, mas muitas vezes eles já queriam respostas rápidas, curtas: “ah, o que é isso aqui?”; “isso é um marco de fronteira?”; “tá, e o que é um marco de fronteira?”. Então tu acaba criando um vínculo, de uma pergunta a outra. Se tu dissesse assim: “ah, isso é um marco de fronteira”, e ponto, a pessoa saía, mas aí, tu acaba [a partir daí] tu consegue criar um vínculo, uma pergunta leva à outra, e tu estavas conversando com o visitante já há quinze minutos sem que ele... continua apressado... “ah, eu só queria saber isso aqui?”; “Não queria saber mais nada, só me diz o que está escrito aqui na frase”. Era muito comum. E aí: “essa frase aqui é uma frase indígena”. Sempre começa o discurso não dando a resposta, porque se tu der a resposta ele vai sair. Só [pra] esse senhor aí que ia todos os dias a gente dizia o que estava escrito, porque era isso que ele buscava. Mas aí [para] o público a gente [dizia]: “essa frase é uma frase indígena, guarani”; “ah, mas o que está escrito?”; “Ah, ela está relacionada...” e aí tu acaba criando um vínculo de quinze minutos com uma pessoa até tu dizer o que na frase estava escrito. Então, eu dizia “é uma ideia... como eles não tem escrita, é uma frase interpretativa. Eu posso interpretar uma coisa que está escrita e tu pode interpretar outra, depende de como a gente analisa, ela tem todas essas palavras aqui, o que tu acha?”; “hm, pode ser, legal, legal”, e aí saíam. Mas era legal porque tu acabava criando esses

vínculos. Então dá pra fazer vários links pedagógicos. E depois as oficinas que a gente queria fazer a mais com as crianças.

E: E, por último. Na proposta curatorial, nas escolhas curatoriais de modo amplo, geral, na exposição, na Bienal, como é que tu vê essas questões pedagógicas? Porque elas se dizem bastante entranhadas, como é que tu percebe isso?

J: Eu acho que é um desafio, pro curador pedagógico, ter que criar esses elementos que cruzam, né? Como eu falei, muitas vezes, a obra é muito interpretativa, ela tem um ponto de vista específico pra cada um, e aí tu criar um elemento que cruze a minha interpretação com a tua é o desafio pedagógico. Então pro curador que pensa tudo, ele vai pensar tudo da sua cabeça, só que ele vai ter que cruzar, da sua cabeça, com o artista, com os mediadores, com o público, então vão se criando teias, o cara é muito exigido, o curador pedagógico.

E aí tem os elementos tradicionais que se fazem, que é as oficinas de memória: “ah, faz um desenho, retrata no final [com] o que tu lembra, o que mais te atraiu”. Esses são os elementos pedagógicos que se faz no geral. Mas aí, aqui na Bienal, principalmente na 8ª (que é o teu tema de pesquisa) se deu muita liberdade pra se criar elementos alternativos de ações pedagógicas. Não tinha muita poda, como a gente chama, de cortar as criações, e nas Bienais seguintes teve muito. Então a 8ª teve essa característica de dar liberdade pras criações pedagógicas, criações de... de se criar mediações alternativas. Em me lembro que tinha um mediador [que] criou a mediação às cegas, o Jean, e aí se copiou depois a mediação às cegas. E aí tiveram outros momentos também que tinham mediações internas, que se criava elementos, o mediador de um grupo, de um espaço mediava outro, uma mediação mais, não muito tradicional, mais conceitual mesmo, com elementos de vivência de cotidiano. Se dava muita liberdade pra isso. A gente tinha uma regra. No momento em que a gente estava trabalhando ali que eram as agendas, momento específico de mediação agendada, tu tinhas que seguir o padrão, aí tu tinha aqueles elementos, aqueles momento de, entre as mediações, que sobrava um tempo, podia fazer essas criações. E aí que a gente criava bastante, fazia as experiências pedagógicas. Foi bem legal por isso. Ali no Cadernos, mais ainda, porque era pequenininho, era um espaço curto, então se tu não criasse alternativas, tu não aguentava os dois meses, porque tu ia acabar se repetindo, ia ficar uma rotina, um tédio, então eram necessárias as criações praticamente diárias, uma alternativa, uma coisa. Ah, dia de chuva não dá pra fazer isso, dia de chuva dá, dá pra levar o pessoal pra ver o pôr do sol, quando querem, às vezes não dá porque já é de noite. Essa liberdade de criações na mediação e nas propostas pedagógicas foi um marco da 8ª.

Acho que foi um resumo da experiência. Eu tive muita satisfação de trabalhar na 8ª, foi a minha primeira Bienal, e a experiência foi incrível, não só a experiência com a mediação como a experiência com o público diferente com o que eu estava acostumando a [conviver], não só o público das artes, mas com o público mais... que tem essa questão mais... alternativo, como a gente chama aqui, um público que se propõe a pensar mudanças. Então me abriu muito. Eu até costumo dizer que eu era bastante conservador, costumo ser um pouco ainda, a Bienal me favoreceu pra pensar mais, abrir mais os olhos e a cabeça pra questões alternativas. Foi um marco na minha experiência profissional e de vida.

Luiza Abrantes

1989. Pesquisadora, educadora e mediadora. É Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e realiza Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Linha de História, Teoria e Crítica da Arte na mesma Universidade. Na 8ª Bienal do Mercosul foi mediadora do Roteiro Além Fronteiras no espaço do Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Na 9ª Bienal do Mercosul foi também mediadora no espaço expositivo da Usina do Gasômetro.

A entrevista foi realizada na residência de Luiza no dia 26/01/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Luiza: Vou ter que pensar... Eu acho que primeiro a gente precisa primeiro saber que eu tinha 20 anos, 21. Eu era muito novinha. Foi a primeira vez que eu trabalhei em uma Bienal. [Suspiros] E, embora a formação de mediadores tenha sido muito boa, na minha opinião, esses assuntos só vieram à tona mesmo quando a gente se deparou com a exposição, sabe? Então a gente ia descobrindo essas várias camadas de leitura da montagem, da exposição, da proposta curatorial no decorrer do trabalho. A gente... sei lá, o que eu fazia mais era me ater mais nas obras e, claro, elas tinham uma relação mais de fronteira... no MARGS era muito presente isso, a questão da fronteira, a questão da fronteira do Rio Grande do Sul com Argentina, Uruguai, mas... aí, que pergunta difícil [Risos]. Tenho que pensar. E, também, faz tempo, né? Foi 2011. Eu acho que eu puxava mais pra essa questão... tinham obras que facilitavam um pouco isso assim, que abriam espaço pra uma leitura mais lúdica dessa questão da fronteira, como a obra do Google Maps, a obra... é, essa era um exemplo. É que, assim, a questão de tu trabalhar como mediadora de uma Bienal, tu tem que, além de te preocupar com essa questão da proposta curatorial, eu acho que existe uma coisa que antecede isso que é a questão do Museu. A questão da Bienal em Porto Alegre, a questão do Museu no Centro Histórico, ser gratuito, as pessoas poderem acessar quando elas quisessem. Acho que era essa minha maior preocupação, do que passar a proposta curatorial pros visitantes, sabe? Pros espectadores. Na minha memória, era isso que me preocupava. Era aproximar aquelas pessoas que, sei lá, na maior parte das vezes nunca tinham entrado no MARGS porque achavam que tinham que pagar pra entrar, que iam porque a escola levava e as mais diversas escolas... em aproximar aquilo, sabe? Mas eram obras que facilitavam essa aproximação também, na minha opinião. Mas a proposta curatorial não era exatamente uma preocupação pra minha mediação, eu tava mais preocupada com essa questão que eu acho que é uma preocupação de mais longo prazo pro público, de tu ver aquele espaço como teu, como um lugar de pertencimento, um espaço que tu pode acessar não só na Bienal e eu sempre enfatizava isso. É um lugar que tá sempre aberto, sempre gratuito, sempre têm exposições. Essa era minha principal preocupação e o que vinha depois, sobre a proposta curatorial, era um depois, era o que as próprias obras traziam, não era uma coisa desvinculada, a proposta curatorial e as obras. Era uma coisa que já estava ali.

E: E tu te recordas mais ou menos como era esse depois, quando as obras falavam?

L: Como assim?

E: Tu disseste que depois isso vinha, por meio das obras, mas como isso vinha? Podes usar exemplos?

M12:: De maneira diferente... por exemplo, na obra do Cao [Guimarães], eram lugares que tu não sabia identificar exatamente o que era, tu sabia que era Pampa, mas tu não sabia se era Pampa gaúcho... tu não sabia se era uruguaio ou argentino... era o Pampa uruguaio, né?

E: Acho que era gaúcho.

L: É, mas aí tu não sabia. Podia ser qualquer Pampa... e podia também não ser no Brasil, era uma questão de identidade da fronteira. Era no Brasil porque tinha aquelas imagens bem “gaúchas”. É, eu acho que essa questão... eu não enfatizava muito essa questão política, acho que eu também não tinha maturidade pra isso. Essa questão, que é uma construção política, a fronteira, a questão econômica... eu não lembro de enfatizar. Eu lembro que a minha urgência na época era aproximar o público, aquele diverso público, do Museu. Era essa minha preocupação.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

L: Ah, teve a Casa M que, claro, quando tu começou a ler eu pensei que era pra ter um convívio maior entre a população, mas não era. Na Casa M, quem ia, era o pessoal das artes que ia pra lá pra estudar, pra ler, pra conversar. E, realmente, era um espaço de convívio, mas não era de convívio pra todos, não é essa a minha leitura. A gente usava bastante, principalmente antes de começar a Bienal quando a gente... eu lembro que quando a gente fez aquela Vivência nas Escolas, a gente usou a Casa M como um espaço de reunião. E estavam outros mediadores planejando a Vivência nas Escolas. Mas eu acho que era uma coisa muito... foi uma iniciativa legal, enfim, mas ainda era muito restrito ao circuito. Teve a Cidade Não Vista, mas quem trabalhou na Cidade Não Vista diz que os mediadores não tinham tanta liberdade assim de (o Renato é um que fala) criar novos trajetos, não existia. Era uma coisa até bem dura. Mais a Casa M. Mas era pra gente, era pro pessoal da Bienal, ou pros artistas. Eu não sei, eu não estava lá, mas não sei se as pessoas de fora, que estavam passando ali na rua acessavam aquele espaço por livre e espontânea vontade e de que maneira. Eu tenho as minhas dúvidas. Não sei.

E: E no teu trabalho? Isso ficou pra ti ou nem pensavas nisso?

L: Não ficou. Até porque o que eu poderia pensar como uma iniciativa que fosse para além da exposição seriam, por exemplo, performances. Eventos dentro do Museu ou do lado de fora. Isso não aconteceu. Isso poderia ter sido uma forma de aproximação. As exposições eram bem pontuais, era aquela exposição naquele espaço. Ela não transbordava o Museu, sabe? Eu não enxergo, enxergo só a Casa M como uma iniciativa como uma iniciativa, mas uma iniciativa pra aquele público específico da Bienal, pros artistas e estudantes de artes. Eu não sei se ela acessava, se todo mundo acessava aquilo. Eu não sei. Eu fiquei pouco lá também.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

L: Sim, eu acho que a 8ª Bienal, me parece, teve uma preocupação dessa consciência do que é uma Bienal, numa cidade, no Centro Histórico, que eram obras que eu considerava, na sua maioria, atrativas pro público. Diferente da 9ª Bienal, que eram obras que eu considerava difíceis. E eu acho que a 8ª Bienal foi muito feliz nisso. Tinham obras no MARGS que eram muito, não digo acessíveis, mas muito cativantes pro público e isso facilita muito a aproximação. E acho que essa deveria ser uma preocupação da Bienal, uma preocupação social. Quem que acessa, quem é que pode acessar aquilo. Tu pode entrar dentro, mas sair dez minutos depois porque... né? Porque simplesmente aquilo não te instigou e não tem obrigação também de instigar. Mas eu acho que a instituição tem que ter essa preocupação. Porque é dinheiro público, enfim. Qual era mesmo a pergunta?

E: Dos artistas falaste agora, né?

L: Sim, dos artistas acho que teve, da escolha dos artistas...

E: Nas ações curatoriais, então, também?

L: Teve, acho que teve.

E: E na tua própria ação?

M12:: De uma aproximação com o público?

E: É, essa preocupação, essas preocupações, de “entender o mundo, gerar consciência crítica”... essas questões.

L: Ah, eu acho que sim. Na verdade, um dos meus maiores desafios como primeira vez mediadora foi lidar com os mais diversos públicos e ter que lidar com as mais diversas linguagens com cada público. E, na 9ª Bienal, eu mais ou menos escolhia que públicos que eu gostava de trabalhar (que eram os adolescentes). Mas, na 8ª, eu trabalhei com tudo que foi tipo de público, desde criança de três anos até professor de artes. Estudantes de Arquitetura... enfim. E acho que meu maior desafio foi entender essas diferentes formas de abordagens com esses diferentes públicos. E como eu disse, a minha preocupação era mais a longo prazo, sabe? Tá, tudo bem, tem que passar a ideia curatorial, enfim, se não a mediação também não anda, fica uma coisa solta. Mas de mostrar que aquilo ali é um espaço público. Que a Bienal, tudo bem, é um evento pontual, mas existem outras mostras naquele espaço, que é o espaço de todo mundo e todo mundo pode acessar.

E: Isso era mais importante.

L: Pra mim era.

E: E pros teus colegas mediadores? Tu observavas isso?

L: Também. Acho que sim. Na verdade essa minha turma era muito heterogênea. Tinha gente de tudo que era idade, tudo que era formação. E eu via, por exemplo, que uma colega minha, que é formada em História, tinha uma outra mediação. Era toda voltada pra História. Era o máximo, muito legal. E eu não, né? Eu era uma coisa mais institucional, sabe? De falar do Museu, enfim, da arte contemporânea, questões de instalação. Uma coisa mais fenomenológica da obra, ali no Pasquetti, aquela coisa. Mas tinham muitos tipos de mediação. Eu tinha um colega que era das Ciências Sociais e ele fazia uma mediação muito sociológica, era um saco [Risos]. “Porque o Foucault, porque o Bourdieu...” e eu “Meu filho, ninguém tem obrigação de saber quem é Foucault e quem é Bourdieu” [Risos]. Então cada um, sabe? Isso que eu acho legal da Bienal, essa pluralidade de mediadores. Acho que isso só enriquece. Ficar delimitando quem trabalha na Bienal acho que delimita a Bienal. Acho que deixa a Bienal muito óbvia. Pode cair numa obviedade. Acho que o mediador faz as leituras dele, o público faz junto e se for só o pessoal formado pelo Instituto de Artes vai acabar seguindo mais ou menos o mesmo rumo. Acho que é legal ter várias idades, as pessoas idosas, de outros cursos muito distantes das Artes.

Marcelo Paixão

1986. Professor e mediador. É Graduado em Artes Visuais pela Universidade do Estado de São Paulo e Professor da rede municipal de São Bernardo do Campo. Na 8ª Bienal do Mercosul foi mediador de Cidade Não Vista.

A entrevista foi realizada no SESC Pompéia em São Paulo no dia 17/03/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Marcelo: Acho que era interessante porque eu nem era de lá [Porto Alegre] e aí ia fazer a parte da Cidade Não Vista, né? Falava assim de Porto Alegre. A gente acabou tendo um pouco de pesquisa sobre a cidade, as obras estavam espalhadas um pouco em cada ponto e a gente teve um pouco desse estudo, curiosidade, um pouco do histórico de cada local. Por exemplo, eu lembro que o Observatório da URGs recebia visita e muita gente nem conhecia lá, e assim ia explicando, contando um pouco, o pessoal até estranhava. Falava "Nossa, mas você tem um sotaque", percebia que você nem era dali e sabia tudo isso. Acho que era interessante essa parte. Acho que na mostra que trabalhei consegui mesclar bem esses fatores, trazer esse de fronteiras, talvez não assim, mas de territórios meio que desconhecidos da geopolítica. Acho que foi bem interessante, mesclava muito bem esses quesitos. E acho que, pra mim, acabei aprofundando mais, foi bem interessante colocarem uma pessoa de fora num lugar que tem que saber um pouco (guia turístico como a gente brincava um pouco assim). Foi bem interessante. E então essa parte de descoberto e ativado, pelo menos fazia muito sentido nessa parte da Cidade Não Vista, porque eram vários pontos interessantes, muito interessantes, que falavam sobre Porto Alegre. Era muito comum a pessoa não conhecer. Passava, sei lá, torre do Gasômetro, ninguém sabia de nada assim, "nossa nunca vim aqui e nem sabia a história".

E: As pessoas de Porto Alegre?

M: É! Mas, acho que isso é muito comum, aqui em São Paulo também (não sei, não dá pra comparar muito) também não conheço um monte de lugar. A proposta acho que cumpriu o que era proposto, pelo menos na minha área, na exposição, alguns pontos, que englobando a Casa M, que foi um espaço interessante, dialogava mesmo com as propostas dos curadores, acho que isso.

E: E nas suas estratégias de mediação, na tua forma de abordar o público, de dialogar e tal, essas ideias elas vinham como, elas eram marcadas ou tu deixava mais à vontade?

M: Acho que eu deixava mais à vontade porque foi até meio do supervisor, por ser diferente. Por exemplo, no nosso [Cidade Não Vista] a maioria [das vezes] era marcada a visita, então a pessoa ia, já sabia que ia ser um pouco diferente. Mas tinham alguns lugares, pontos que a gente ficava [parado], aí acho que era um diálogo mais livre, a pessoa estava mais interessada no lugar do que na obra. Nossa, voltando um exemplo do Observatório da UFRGS, a pessoa queria saber mais do Observatório do que da própria obra em si, e aí acaba deixando mais livre, e acho até que era mais interessante assim, por serem obras na maioria instalações, uma linguagem bem contemporânea, acho que pra manter com o visitante um laço, era muito melhor deixar aberto, do que com um discurso fechadinho que acabava não dando muito certo.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

M: Então, dentro da Bienal, das obras, acho que era meio formato bem Bienal mesmo, trazer artistas de fora e tal. Mas acho que a experiência da Casa M acabou criando esse espaço de

incentivar artistas locais de Porto Alegre porque tinha vitrine que ia trocando e tinha sempre exposição de um artista. [A Casa] teve várias atividades, trazia artistas mais regionais pra expor, sempre numa linguagem mais contemporânea. Acho que era meio que, sei lá... Era exclusivo assim, acho que não tinha um diálogo com as artes mais tradicionais, uma coisa mais popular, mesmo, só acho que poderia ser um pouco mais aberto. Mas era apenas nisso [na Casa M] que eu vi essa integração.

Acho que abriu esse espaço sim, esse espaço dentro da Bienal, talvez em alguma outra exposição eu tinha percebido e vi, mas num geral mesmo, funciona como geralmente as Bienais, trazer os artistas mais de nome, meio que um padrão mesmo. Mas a Casa M sim, tinha isso, e percebia isso, e tentava trazer artistas regionais, regionais não, artistas de Porto Alegre que trabalhavam com arte contemporânea.

E: E no teu trabalho isso era importante? Tu via isso acontecer mais?

M: Eu não sei dizer, porque assim, por exemplo: a gente não fazia muito monitoria desses trabalhos, né? Então a gente ficava na Casa M, acaba vivenciando como público, também nem sabia muito como iam ser muitas coisas... A gente estava lá, mas meio que não era nosso setor, então a gente vivenciava como público mesmo, às vezes a gente nem sabia o que estava acontecendo, acho que às vezes parecia meio improvisado, talvez, não tinha um catálogo disso desde o começo, isso certeza. Por exemplo, um dia vai ter esse artista, falando sobre isso e tal, performance tal dia assim... Parecia que às vezes ia surgindo assim, um buraco [no cronograma] e vamos encaixar, achar alguém, parecia assim. Talvez essa parte de mapeamento de alguns artistas da região de Porto Alegre foi feito meio junto, diferente da Bienal que eles já pensam antes, já fazem convite, acho que bem diferente.

E: Na Bienal toda tu diz?

M: É, sim, porque a Bienal eles convidam o artista, já sabem o nome. Por exemplo, mais de Porto Alegre [na Casa M], talvez um ou outro já sabiam e o resto foi meio que surgindo por indicações e assim aparecendo. E aí também não tinha tanta divulgação, acho que às vezes isso prejudicou, né? Um artista mais regional que precisa um pouco mais de destaque, avisar uma semana antes que ele vai fazer uma performance.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

M: Então, eu percebi mesmo, essa parte na construção da 8ª Bienal, teve, na minha visão, uma construção junto com a parte pedagógica. Só que acho que, por ser uma coisa meio nova, tem suas falhas, não sei se umas coisas que poderiam ser mais desenvolvidas, mais com o tempo, mas eu percebi bem isso. Agora, no diálogo com o público não especialista, às vezes é meio difícil porque a arte contemporânea às vezes não facilita isso, acho que o artista, não sei dizer assim, umas obras passavam despercebidos mesmo, se tivesse, se não tivesse a mediação, ia passar despercebido mesmo, lembro de uma do Marlon [Marlon de Azambuja]... que ele cobriu uma escultura, pessoal passava ali. Era proposta da Bienal não ter ficha técnica nenhuma, isso talvez foi um tiro no pé, às vezes, assim, porque ajudaria criar um pequeno diálogo, talvez não explicasse tudo, mas criar um pequeno diálogo pra pessoas que não conhecem, ou estavam meio por fora do assunto. Mas é assim, ao longo, vai vendo que é um projeto meio que tem que criar corpo, de arte pedagógica com curadoria. Nela [na Bienal] acho que foi uma experiência interessante, acho que deve ter influenciado em muitos lugares, que a Bienal seguinte (a de São Paulo), teve uma melhorada no projeto pedagógico ([sei] por conhecidos meus). Acho que eles tiveram experiências e viram a importância de criar essa ponte com o espectador mais desconhecido. Eram poucas obras mesmo, na parte da exposição do Cidade Não Vista, quando a gente não fazia o *tour*, muita gente passava despercebida, a gente fazia até essa brincadeira de ir passando e ver se a pessoa ia perceber.

E: Cadê a obra? [risos]

M: Tipo, e se não via, [a gente dizia] “a obra ta aqui, ta?”. A pessoa ficava ali vagando até achar. Era meio difícil... Mas [como era] a parte que você falou da experiência dos mediadores?

E: Se tu via essa questão social da exposição no trabalho dos mediadores.

M: É, tinha assim... Teve uma orientação muito boa pelos supervisores nessa parte. Mas acho que é meio isso, é um projeto que acho que ainda tem muito a evoluir nessa parte pedagógica, com Bienais. Porque acho que já tem uma fórmula pronta de Bienais... “faz desse jeito”. Aí muda e pensar numa parte mais pedagógica, que é um público novo, criar público, né? Acho que é uma coisa muito nova, até pra curadores, mesmo. Acho que eu, na 9ª, já não percebi tanto porque foi um pouco diferente até nessa parte pedagógica (eu acho de longe). Não foi como a outra, não sei.

E: No início da tua fala tu falou que tinha alguns problemas na formação, tu tinha falado que essa parte pedagógica tinha alguns problemas, aí fiquei curiosa pra saber que problemas tu enxerga, mais pontualmente, se tu souber.

M: Na formação acho que foi bem legal, foi boa, formação até por distância, achei que foi interessante. Mas acho que na forma de apresentar a Bienal acho que alguns problemas... Por exemplo, esse de não ter nada assim [etiquetas nas obras]... Não cria o diálogo com quem ta fora... Acho que é mais pra quem já ta dentro, conhece arte. Porque eles ficavam meio nisso de... “ah, porque aqui vai limitar as coisas”, acho que não. Acho que isso era um dos erros, achava que talvez a divulgação de algumas coisas poderia trazer... E acho que o pedagógico tem que fazer um trabalho maciço é em escola mesmo. Pra trazer público novo porque a criança que vai trazer o pai e a mãe, tinha que ser um foco mais forte nas crianças, talvez fazer coisas pra ir nas escolas.

Tipo escola, porque escola já tem tanto problema, até é *legalzinho* esse ativo que as escolas vão, mas acho que podia resgatar e ir em algumas escolas mais distantes e uns mine projetos e algumas coisas assim, apresentar essas escolas, seria interessante. Porque aí traz aí a questão da pessoa que não sabe nada assim, ta mais distante da arte. Acho que dialoga mais.

E: Eu queria que tu falasse um pouquinho do teu processo de formação, da sua experiência como EAD [Educação à Distância] e como foi pra ti fazer o curso e tal. E tua estada em Porto Alegre? Tu morou com o pessoal, se tu quiser me contar um pouco disso, porque acho bonita essa história [risos].

M: Então, eu fiz o curso a distância, era época de faculdade: às vezes tinha que sair um pouco mais cedo da aula, vir correndo pra casa pra ver um vídeo, uma época bem corrida. E também tinha aquela coisa: nunca tinha feito um curso à distância pra trabalhar em algum lugar. Eu tinha a Juliana [Juliana Bradt] também que trabalhou lá, e a gente tava tipo “não sei como que vai ser, mas vamos fazer e vamos ver no que vai dar” e foi interessante. Aí teve a viagem pra lá e a gente foi e a parte de hospedagem, a gente dividiu o quarto (eu, o Jean Sartief, Fernando Sala, a Tatiana Gonçalves, Mauricio Bittencourt) era em cinco assim. Foi uma experiência bem interessante porque era todo mundo de fora e com o mesmo ideal, uma pessoa jovem, às vezes um pouco mais velho, mas nem tanto. E foi bem interessante, foi uma integração bem legal, aí uns trabalhavam de manhã, eu e o Fernando a tarde, a gente acabava não se vendo, se via mais depois, sei lá, quando a gente saía se trombava. Mas trocava bastante experiência porque cada um acabou caindo em uma parte diferente praticamente e acabou uma integração bem legal assim e aí a gente saía, conhecia as pessoas... E acho que isso foi bem legal, acho que foi um pouco diferente pra quem já era da região, porque saia pra trabalhar e voltava pra casa e isso eu percebia assim: que a gente trabalhava e queria ir conhecer mais Porto Alegre, nunca foi, eu nunca tinha ido, na verdade.

E: Foi sua primeira vez em Porto Alegre?

M: Foi, teve um primeiro encontro onde acabei não podendo ir, já fui direto, foi demais já, me influenciou muito, me ajudou a ter ideias pra faculdade depois. Foi um pouco antes da Bienal,

depois pensar um pouco em artes, foi muito interessante. A vivência foi muito interessante, essa parte de trazer de pessoas, acho que dialogava muito com a curadoria, eles pensaram bem, “vamos trazer pessoas de fora, talvez crie uma coisa bem diferente”. Acho que foi bem legal, na mesma exposição que eu tava que era Cidade Não Vista tinha muita gente de fora, e foi bem legal essas partes assim. Foi uma experiência bem interessante. Pena que eu não pude repetir na outra, já não tava no mesmo pique [risos], mas foi uma experiência bem legal de aprendizado, sensacional.

Michele Zgiet

1980. Artista e educadora. Vive e trabalha em Porto Alegre. É graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Desde 2010 é Grã-duquesa das Ilhas Gaudilhas, projeto artístico que desenvolve. Possui trajetória em dança, atualmente trabalha com tango e compõe sambas. Foi coautora do projeto Casa Grande Arte/Ação/Pensamento financiado pelo Prêmio Funarte Arte Negra 2013 que ocorreu entre 2014 e 2015 em Porto Alegre. Na 8ª Bienal foi mediadora da Casa M.

A entrevista foi realizada por Skype no dia 13/05/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Michele: O que é interessante é que eu entrei na 8ª Bienal já tendo um país. Eu tenho um país que fundei junto com a Fernanda Ott que são as Ilhas Gaudilhas, país que foi fundado em 2010. A Fernanda (que também trabalhava lá no Núcleo de Documentação e Pesquisa) me avisou "tu vai gostar dessa Bienal porque ela vai tratar de geopolítica e micropolítica" e aí eu falei: "vamos entrar então com as Ilhas Gaudilhas na Bienal". Até então eu era professora de literatura, estava fazendo um grupo experimental de dança em Porto Alegre e estava descobrindo aos poucos toda uma trajetória de arte contemporânea relacionada com essa coisa do país que me interessava muito. Então foi uma convergência que me levou a querer ser mediadora nessa Bienal. Que era basicamente uma invasão que eu gostaria de fazer usando meu país dentro de disso aí.

Quando eu fiquei sabendo que teria a Casa M, um território e a gente queria uma embaixada... O Núcleo de Documentação e Pesquisa ia ter uma base lá, então eu já estava querendo ir pra Casa M. No meio do caminho eu conheci o Estevão [Estevão Haeser], que era professor e estava dando aula de Formação para Professores, que foi a primeira coisa que eu comecei a participar. Logo nós começamos a namorar e aí virou uma grande arte-vida, a coisa tomou conta do meu ser e virou essa coisa muito maluca que foi a ocupação territorial efetiva da Casa M. Eu e o Estevão fomos morar juntos perto da Casa M e eu fui trabalhar como mediadora lá. Então basicamente eu morei na Casa M durante o período da Bienal.

Eu ia trabalhar às vezes com as minhas roupas de Grã-duquesa [das Ilhas Gaudilhas], a gente fez várias sessões de fotos e a minha ação performática em relação às ilhas é isso: eu sou a Grã-duquesa Michele Zgiet. E eu começo a contar pras pessoas, eu sento ao lado de alguém e digo "olha, tem um país, que é as Ilhas Gaudilhas, mas é um país que só existe onde a gente está" e aí essa pessoa se interessa, começa a conversar, explico algumas coisas sobre o território, como é que ele se constitui e, se a pessoa se interessa, ela ganha um Ministério autodeclarado. Ela escolhe de quê ela quer ser ministra. Então nós temos o Ministro do Tempo, o Ministro da Guerra que trabalha com dança... Têm vários Ministérios que são autodeclarados, a pessoa diz "eu sou do ministério tal", eu tenho a gerência de absurdos, tem muitos cargos assim. Eu cheguei a ter mais de duzentos súditos bem ativos, que foram se conhecendo. Então a minha ação era essa, tem a ver com minhas pesquisas feministas de: como as pessoas se comportam diferente quando estão diante de alguém que tem certeza do valor que tem e uma mulher que diz "esse território é meu, sou uma Grã-duquesa" e imediatamente as pessoas começam a te tratar com reverência, entrando na brincadeira, mas que é uma coisa que pra mim deveria ser o cotidiano, porque eu não estou fazendo um personagem da Grã-duquesa, a Grã-duquesa sou eu, sem limite e sem medo. E foi exatamente assim que eu ocupei a Casa M, com isso de "este território é meu", "estou aqui", "disseram que eu podia então eu estou".

E aí aconteceu [a performance] desde a abertura. Tinha aquela obra nos fundos da Casa M que era areia toda vermelha ["Vermelho pungente (para Dona Cristina)", de Fernando Limberger] e na abertura da Casa M eu estiquei uma coisa, sentei ali e as pessoas ficavam passando, olhavam,

e eu só ali sentada enquanto Grã-duquesa. E uma pessoa passou e perguntou "tu é artista?", "sim, sou artista" [risos] e a pessoa "ah, que legal esse chão rosa" e eu disse "Tang! Tang de morango. Toneladas de Tang de morango, foi muito difícil conseguir" e as pessoas diziam "nossa, que legal". Então foi um exercício cotidiano de apropriação, de convidar as pessoas pra experienciar coisas que talvez elas não se sintam autorizadas no cotidiano, em outros espaços.

Acabou se tornando um ponto de encontro entre os mediadores do Cidade Não Vista, as pessoas que saíam da mostra e queria conversar um pouco. A cozinha extremamente movimentada. Aconteceu seguidas vezes de chegar uma pessoa que a gente nunca viu na vida levando material para bolo, assava o bolo, colocava no forno e quando a gente via saía um bolo dividido entre todo mundo que estava ali e a gente nunca mais via aquela pessoa. Então, pra mim, foi a teoria das zonas de autonomia temporária, foi Hakim Bey bem na prática. E não eram fáceis as articulações porque a gente tinha que lidar com a parte institucional, levando o diretor da Paquetá pra Casa M no mesmo momento em que eu estava recebendo uma moradora de rua com um rato de estimação que tinha entrado pra desenhar – e para mim, todos iguais. E como dividir esse espaço se não tem limites?

Então foi uma experiência tão forte que acabou gerando a repercussão que foi: vários artistas que estavam trabalhando nessa Bienal (não enquanto artistas, mas enquanto mediadores, montadores) que eu conheci através do Estevão (também nessa Bienal), curiosamente todos afrodescendentes geniais, mas que não eram artistas convidados. E aí eu escrevi, em parceria com um *brainstorming* de mais 8, que eram o Estevão, o Leandro Machado, Rafael Silveira, Silvana Rodrigues, Marcelo Monteiro e aí depois entrou a Luiza Gabriela e estava o Valdemar Marques também. E a gente escreveu o Projeto Casa Grande que ganhou o prêmio da Funarte de arte negra em 2013 – que basicamente era uma reedição e adaptação do que a gente viu na Casa M. Era conseguir uma casa suficientemente grande onde esses nove artistas pudessem dividir enquanto ateliê coletivo e que a gente pudesse deixar aberto pra pessoas que normalmente não circulam em um ambiente de arte por não se sentirem convidadas por todo esse sistema que é branco, excludente, elitista. E que a gente viu ali na Casa M quando entravam esses meninos da rua e viam materiais disponíveis pra desenhar e depois diziam que iam sentir muita saudade daquele lugar, porque não tinha um lugar assim onde eles podiam entrar. Essa foi a base do projeto que a gente escreveu e que ganhou o edital, foi a partir dessa vivência e foi uma outra história completamente maluca, total sem limite. Demos aula de arte contemporânea pra moradores de rua durante esse tempo do Casa Grande que também se tornou insustentável. Parece que é uma coisa que tem que existir durante um determinado período de tempo e que se fica institucionalizado ou se fica muito tempo perde um pouco da potência.

A gente chegou a fazer um movimento "Fica Casa M", né? Que a gente encabeçou... Carla Borba, a Maroni [Maroni Klein] (uma graça ela, com uma percepção social incrível). E a gente mobilizou, fizemos *patches*, no seminário final estava todo mundo lá até o Roca com o "Fica Casa M" e não rolou porque era uma iniciativa que não interessava investidores porque não trazia retorno financeiro. Mas eu via naquilo a mais alta expressão do discurso construído na 8ª. Então, esse discurso que tu refere do Roca, da geopolítica e dos espaços, pra mim, a Casa M foi a encarnação, a materialização de todo esse discurso. Todas as tensões e toda a potência desses encontros, sabe? Mas é isso, eu cheguei com um país e obriguei vários artistas a me aceitarem enquanto artista [risos]. Eu disse que eu tinha sido excluída da Bienal, que não tinham me convidado. O Harker [Jonathan Harker, artista de Geopoéticas] tem várias fotos me reverenciando, entrava comigo de mãos dadas nos lugares [risos]. Agente fez horrores, foi bem legal.

E: O Harker abalou, né? [risos]

M: Bá, abalou! Dançando de guarda-chuva aberto na festa [na festa de abertura]. Ele e o Jean-François Boclé [artista de Geopoéticas], a gente teve altos papos, foi muito legal. Eles foram muito acessíveis e aderiram a loucura toda. Tirei foto de estado com o NSK [Irwin NSK, coletivo de artistas de Geopoéticas]. Eu, enquanto representante das Ilhas Gaudilhas, e eles do

NSK. Têm várias fotos no meu Facebook, se tu quiser entrar, tem várias ali da Bienal e tu pode usar qualquer uma que tu quiser, só citar a fonte. É uma loucura assim e são coisas que eu ainda não consegui organizar por escrito, não consegui organizar nada.

E no final nós fizemos o casamento. Não sei se tu sabe que eu e o Estevão NOME casamos na bienal, fizemos o CasaM(ento). Ele aconteceu no último dia da Casa M, que curiosamente era o dia em que tinha acontecido um casamento naquela casa cinquenta anos antes. Aí nós fizemos o casamento e o ministrante foi o Roca, por uma videoconferência [risos] ele já não estava mais ali, mas ele leu o “[duo]Decálogo” da 8ª e ele falava que “a gente não espera que seja uma agência matrimonial, mas a gente espera que existam encontros”, falou que a gente levou a sério a coisa e tava casando. Posso até te mandar o vídeo depois, eu peço pro Estevão, a gente tem o vídeo também do casamento e é bem legal porque é uma celebração do encontro, não era sobre a gente. Foi sobre a Casa M. E é bem engraçado que eu estava grávida, não sabia, e pouco depois eu descobri que estava grávida e avisei para o pessoal da Bienal: a Cecília é filha da Bienal. Ganhei horrores de fraldas, tive fraldas pra ela por nove meses só de pessoas que a gente conheceu na Bienal. Fizemos o chá de fralda depois de que ela nasceu, foi uma coisa muito maluca, arte-vida em um nível [queda de conexão].

O que eu tava te falando foi isso, na prática, minha prática de arte-educadora teve muito relacionada, assim, em termos oficiais com a Fundação Bienal, com a existência dela e com os trabalhos dela, porque essa mistura de arte contemporânea... Tanto em termos de formação quem me deu foi a Bienal, como depois as possibilidades de trabalho que apareciam eram completamente informais e inventadas por mim mesma ou ligadas à Bienal. Me parece que em Porto Alegre tem um grande buraco assim, depois seria lá no Iberê [Fundação Iberê Camargo], umas pessoas trabalharam lá. Mas, ainda assim, as práticas são bem diferentes, práticas radicais de mediação eu só vi acontecer na Bienal mesmo. Agora vai ser a primeira vez depois desse concurso que eu passei na UERJ pra atuar em Ilha Grande que eu vou oficialmente ser arte-educadora – e da Bienal lá de 2011 até hoje foram cinco anos, né? Cinco anos com atividades subversivas, fora do sistema, sem comprovação nenhuma.

As Ilhas Gaudilhas pararam um pouco porque eu comecei a ficar com medo, porque as pessoas começaram a levar muito a sério e aí as pessoas queriam coisas de mim, que eu legislasse, *tarãã, tarãã*. E a ideia das Ilhas é que seja sobre autonomia, sobre o que tu mais é sem fazer esforço. Então ela é um grande incentivo pra megalomania coletiva. Seja o máximo: se tu não tiver limite o que tu vai ser? Vai ser Ministro do quê? Sobre o que tu é responsável cotidianamente? Só que é mais ou menos como um RPG onde as pessoas ficam contando as histórias dos seus personagens, das suas personalidades, como é que exerce seu ministério. Teve um Ministro que foi muito bem sucedido, o Junior Grande, que fez um espetáculo de dança, “Polaroides made in dança” e inseriu o Ministério do Tempo das Ilhas Gaudilhas dentro desse espetáculo e nesse espetáculo ele me menciona “eu conheci a Michele, Grã-duquesa” e as pessoas ficavam meio em dúvida se era uma história que ele estava inventando ou se era verdade, uma guria que tem um país e ele é Ministro do Tempo. Então as coisas vão se desdobrando porque, na verdade é isso: um grande incentivo para a pessoa ser o que é. Só que aí quando começou a ficar muito centrado em mim, as pessoas querendo muito a minha presença... Fiz vários encontros já, de várias pessoas que não se conheciam, aí eles sabem que são cidadãos gaudilhienses e ficam amigos (tem que ter alguma coisa em comum). E eu dei uma parada, mas agora que eu estou indo para Ilha Grande, ainda mais agora que eu fiz o projeto Casa Grande: eu tenho as Ilhas Gaudilhas e agora eu vou pra Ilha Grande. Eu acho que a gente vai ter um território, finalmente. Lá eu acho que vou retomar o país e tudo, ainda mais nesse momento, é um momento de eu ter o meu próprio país. Chega, acabou o amor com o Brasil, agora só Ilha Grande [risos].

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

M: Na verdade até tem uma trajetória bem... Essa 8ª, eu acho que ela começou com uma prática e um discurso muito fortemente influenciados pela Mônica Hoff do educativo, que levou a situações extremas de apropriação nas próximas Bienais, que levou, inclusive, ao rompimento de mediador com a Bienal quando o discurso e a prática passaram a não convergir. Porque todo mundo quer a coisa bonita no discurso, mas na prática isso exige muito sair do lugar, muito olhar pro outro, não como uma pessoa hierarquicamente inferior a ti, mas como alguém que tem algo pra trocar.

E, para mim, o espaço da Casa M – onde tudo aconteceu porque não tinha ninguém mandando. Teve uma crise política na Casa M porque a coordenadora que era pra ser a coordenadora da casa estava grávida e saiu, então a gente mal viu ela lá. E aí tinham os mediadores da Casa que entraram lá sem saber o que iam mediar, não tem obra: “o quê que vai ser esse espaço, o quê que a gente vai fazer?”. Então a gente foi junto com a Carla Borba inventando um jeito de estar na Casa M. E todas as medidas institucionais para o sucesso de algo não funcionavam na Casa M. Porque no outro [espaço expositivo] diziam: “ah, quantas pessoas visitaram a exposição?”, tu tem um contadorzinho ali é possível rastrear quantas pessoas foram impactadas. Na Casa M tinham dias que entravam quatro pessoas, tinham dias em que chegavam cinco excursões ao mesmo tempo e tu tinha que lidar com duzentas e cinquenta pessoas circulando numa casa. E, às vezes, aquelas três pessoas valiam muito mais do que as duzentas e cinquenta, eram três pessoas que tu conversava e quando tu via eram pessoas que entravam pra tomar um café, pra ver se aquilo era uma cafeteria ou não e daqui a pouco estava fazendo todo o percurso da Cidade Não Vista e iam parar no cais. Então, nenhuma medida de sucesso ou de fracasso institucionais podia ser aplicada à Casa M, principalmente porque não tinha ninguém vendo o que estava acontecendo na Casa M.

Então, existia uma grade básica de programação da Casa, mas inúmeras outras iniciativas foram acontecendo e sendo agregadas. Eu mesma acabei dando uma oficina de “Geopoéticas na prática” sobre como fazer o seu país, eu dei uma oficina sobre “vamos fazer os nossos países, gente”. Outros mediadores também se apropriaram dos espaços vagos, a gente levou crianças pra lá pra discutir sobre arte, discutir sobre arte contemporânea. A gente não sabia se a gente estava fazendo certo ou errado, se era uma grande bobagem ou se era absolutamente brilhante o que a gente estava fazendo. E, às vezes, eram as duas.

A gente fez uma parada do bigode, não sei de onde aquilo surgiu e daqui a pouco tava todo mundo de bigode na casa e saíram batendo lata, fazendo um cortejo com bigodes – e eu não tenho muita certeza de como isso começou. O meu país tem uma moeda que é o *masterglass international*, que é como um cartão de crédito, só que ele é uma parte de uma capa de CD recortada, transparente e eu tentava colocar pra pagar em uma máquina como se fosse um cartão normal, só que totalmente transparente. Aí eu dizia “Ah, desculpa, esse é pra bens imateriais”, aí eu pagava a pessoa e depois dizia “mas olha só, passei na maquininha, agora vou ter que levar uma coisa imaterial” e aí a pessoa me dava um abraço, me dava um beijo, eu aceitava qualquer coisa. Aí [com a] senhora do lado [da Casa M] que nos vendia as coisas, eu fiz umas duas, três vezes ali e aí da terceira vez ela já estava me dando um abraço. E tempos depois ela colocou na plaquinha: sanduíches, sucos, lanches e amor. Então assim, como é que se mede isso? Pra mim mexeu muito com: o que as pessoas fazem quando uma estrutura está disponível? Quando existem lacunas? Porque foi sobre aquelas pessoas naquele momento, na Casa M, não foi uma Bienal sobre artistas. Talvez nem tenha sido sobre arte, tenha sido sobre como as pessoas se relacionam com artistas, com arte, com as suas necessidades e suas urgências no mundo. Vejo como muito potente, foi isso: dá uma lacuna, dá uma brecha, abre um discurso de vontade. E o quê que vem disso?

E: E a iniciativa institucional, como tu vê isso?

M: Acho que eles ficaram com medo, acho que eles não esperavam que fosse tão grande. Porque a gente não sabia quem é que ia abrir e fechar a Casa M. Teve dia em que teve festa e deu problema com vizinho e a instituição começou a ficar com muito receio de sustentar isso porque era uma terra de ninguém com o nome da Bienal. Então, pra nós, era muito engraçado,

porque na época a gente achou que era muito certo que ia acontecer a continuação da Casa M, que várias pessoas iam se mobilizar e ela ia conseguir ficar um tempo a mais. A gente chegou a fazer reuniões sobre isso, porque pra quem estava circulando ali dentro estava sendo uma experiência muito potente e a gente via como completamente de acordo com o próprio discurso curatorial. O Roca muito feliz também. Mas quando a gente se deu conta que na real aquilo não dava lucro, não dava visibilidade, não tinha nenhum tipo de justificativa plausível, racional, pra sustentar aquilo, que ela ia acabar mesmo. Como a Bienal acaba e é cíclica. Mas a sensação de potência foi tão grande que parecia que a gente ultrapassaria esses limites. Eu sinto que a instituição é isso. Tanto que o que ficou comprovado foi que essa última Bienal foi completamente descaracterizada, foi completamente diferente do que a gente viu se caracterizar nas duas seguintes de tanto medo que geraram essas repercussões e interações. Então, ao mesmo tempo em que eu sou muito grata à bienal, toda a minha formação em relação à arte veio por ali, mas eu vejo que não veio da instituição Bienal, veio das cabeças que estavam ali envolvidas com aquela instituição. Pra mim, nitidamente, quando a Mônica saiu era o fim de um Projeto Pedagógico que ela bancava com muita força e a gente não tinha a dimensão do quanto ela precisava peitar pra aquilo se sustentar. E o encontro de pessoas muito interessantes e muito fortes assim, durante um bom período que tomaram pra si a tarefa... nunca veio da instituição em si.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

M: Para mim é curioso porque o Helguera [Pablo Helguera], que era do educativo, eu quase não tive contato com ele. O curador geral que é o Roca... parceiro! Conversamos de igual pra igual em vários momentos, ele não distinguia mediador de coordenador e pra mim isso é uma ação política. Então, conhecendo o Roca, pra mim ficou bem nítido porque que aquela Bienal era aquela Bienal com todas as limitações que já estavam ocorrendo, saídas inteligentes que ele teve em termos curatoriais. Eu pouco me relacionei com o Pablo diretamente. E entre os artistas, o Jonathan Harker, o Boclé, o Rommulo Conceição teve coisas lá e a maravilhosa que eu virei muito fã, que fez uma vitrine da Casa M que eu ocupei (inclusive tem as fotos lá), que foi a Helene Sacco. Ela é absolutamente incrível e pra mim esses artistas são artistas com obras muito potentes, artistas que eu admirei enquanto artistas, só conhecendo as obras. Mas circulando e conversando com eles a gente sentia que estava acontecendo algo pra todo mundo. Pra público, pra eles, deu pra perceber de onde nasciam as obras de arte deles.

Então acho que as outras coisas eu meio que já comentei anteriormente assim nos outros dois pontos. Mas esse ponto da interação, são pessoas que se disponibilizaram a circular pela casa e conversar com a gente, tirar foto, foi muito anárquico. Eu acho, depois dessa experiência, eu diria, que é imprescindível um lugar como a Casa M em uma mostra de arte, especialmente de arte contemporânea. Porque eu via que muitas pessoas só conseguiam processar o que estava acontecendo... e muita gente vinha do Cais, chegava xingando umas obras de arte, a gente começava a conversar sobre as obras, as pessoas voltavam e voltavam maravilhadas. Gente que não tinha pego mediador no Cais ou que tinha passado por acaso. Então eu acho que no Cais o trabalho dos mediadores é muito "bastantão", tu precisa dar conta de hordas de pessoas que chegam. É um luxo de trabalho muito grande. Na Casa M era a vida como tem que ser, com um certo tempo pra processar as coisas, servir um cafezinho, conversar. Foi muito precioso nesse sentido, então foi pra mim a zona de autonomia temporária mais eficiente que eu já frequentei.

H: E essa ideia do Helguera, ainda que tu não tenha convivido pessoalmente com ele, mas essa força que tem quando ele fala em função social da exposição e gerar consciência crítica nos visitantes, essa dimensão política da mediação, ela perpassou o teu trabalho de alguma forma? Eu acho que sim, pelo que tu veio me dizendo, mas tu consegue formatar isso um pouco melhor pra mim?

M: Eu diria que veio de mim e encontrou consonância. Nesse sentido de que eu pude ser o que eu já era. Ninguém boicotou meu país, ninguém disse: “Michele, menos”. Muito pelo contrário: “Quando é que tu vem de Grã-duquesa de novo?”, “Bota a roupa que o pessoal ta sentindo”. Muito incentivada pela Carla que também é performer. Então, na verdade, eu só aderi à Bienal por causa desse discurso, tanto que na última Bienal eu não cheguei nem perto. Eu fui indicada pra fazer o material pedagógico por escrito, mas eu fui conversar com eles e eles me rejeitaram – eu acho que justamente por que eu sou isso. “Então a gente vai fazer um material para os professores e em que medida que os professores vão participar desse material, como é que a gente vai saber o que eles querem ou não? Não vai ter? Eu vou inventar tudo? Ou eles vão fazer tudo e não vão receber nada por isso?” Porque na verdade é isso, é um discurso que vem em consonância com toda uma formação de gerações de pessoas. Acho que foi esse encontro que foi lindo dessa Bienal. Foi uma quantidade muito grande de pessoas com discursos semelhantes que não precisavam se esforçar muito pra ser entendido. Pelo tema da Bienal tu já entendia: ele era político, ele era poético e ele falava sobre território e sobre identidade. Isso foi a parte curatorial que definiu, mas isso atraiu quem? Essas pessoas. Eu até então nunca tinha me sentido chamada para uma Bienal e depois disso também não me senti. Foi a única experiência que eu participei como mediadora.

Natália Silva

1988. Professora e historiadora. É Licenciada em História pelo Centro Universitário Metodista IPA e graduanda em Museologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É Professora da Rede Estadual do Rio Grande do Sul. Na 8ª Bienal do Mercosul foi mediadora da Mostra Geopoéticas no Armazém 5 do Cais do Porto. Na 9ª edição da Bienal do Mercosul atuou como Assistente de Supervisão de Mediadores na equipe do Memorial do Rio Grande do Sul.

A entrevista foi realizada em um café no centro de Porto Alegre no dia 03/02/2016.

Entrevistadora: A proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Natália: Como fala bastante de memória, partindo do que eu lembro: como eu sou professora de História, tinha recém formado na época e já dava aula, todos esses temas eu acabava misturando com as coisas que eu já tinha, minha bagagem até ali. Então muitas vezes eu me perguntei "gente, eu estou falando de arte ou dando aula de história? Eu não posso misturar as coisas" e isso foi me confundindo muito. Até um tempo atrás eu ficava me perguntando "será que eu tenho realmente uma noção do que é arte contemporânea?", porque foi uma experiência que foi muito aproximada com a minha trajetória acadêmica; não foi algo muito diferente do que eu já vinha pensando, então quando fala de fronteira, de marcos territoriais e tal; e o ambiente específico que a gente trabalhou (que é o Armazém 5) ele trazia muitas questões de conflitos: conflitos por território, conflitos que eram gerados por inúmeras questões políticas, geopolíticas, e as consequências desse conflito. Não era como a gente estava acostumado a trabalhar na História em si, que tu tinha basicamente elementos historiográficos comuns, específicos. Não, tu tinhas memórias trabalhadas ali, como aquela obra da cantoria (que eu já nem lembro mais o nome ["Bocas de Cinza" de Juan Manuel Echavarría]), como tinha a da abelha ["Estudos de abelhas: as abelhas-macho das orquídeas" de Sanna Kannisto], que era completamente uma outra coisa, e você tinha que trazer para aquela fala.

Outra coisa que a gente usava bastante era trazer pro lado de quem estava naquele momento sendo mediado. Então se tu estavas trabalhando com uma turma de séries iniciais, que não têm a mínima visão de história, de geografia, não dava para dar uma aula de história, pra abordar questões mais complexas que as obras traziam. Mas eles também entendem questões de território, nem que o território fosse o próprio corpo deles, o próprio ambiente em que eles estão acostumados. Então tinha que fazer muito essa interpelação. Nunca consegui ter um discurso absoluto a respeito das obras ou de uma linha de mediação, e eu lembro que isso foi mudando muito das conversas que eu ia tendo com o público, das mediações que eu ia fazendo. Mas, também, de ver os meus colegas, que muitas vezes a gente compartilhava impressões, compartilhava experiências de mediação, ou até, sei lá, "eu faço assim". E essas experiências iam marcando a próxima mediação, então parece que eu nunca tive um roteiro definido, esse roteiro foi mudando... Lá pelas tantas, nunca tinha mediado tal obra por vários motivos: porque não dava tempo, porque as pessoas não tinham muito interesse. Aí, de repente, "não, vamos mediar aquela obra". Até a questão dos mediadores (os Mediadores Nômades) que saíram fora do roteiro, também foram agregadas novas informações às mediações, sempre assim. E as próprias mediações traziam outras visões e eu acabava, muitas vezes, incorporando com outras pessoas: "esse Fulano, uma vez, esteve aqui" ou "uma vez com o público teve tal reação"... Ia construindo isso. Até para dar um olhar de contraponto para o público, porque às vezes o público ficava um pouco, não intimidado, mas "ah, é a ideia dela, né? É ela que está me dando essa ideia", então pra tentar colocar em diálogo, e não mostrar que era uma interpretação distante, às vezes eu mostrava outras visões que outras pessoas tinham tido sobre aquilo. Até para deixar a pessoa mais à vontade, mais próxima, para ela colocar a opinião dela de que tudo também é possível.

E: Tu poderia falar um pouquinho dos Mediadores Nômades?

N: Foi uma das coisas mais legais eu já presenciei. A ideia, o projeto, que a gente criou surge de uma insatisfação, uma incomodação. Naquele momento a gente estava: primeiro, convivendo muito (a convivência na Bienal produz coisas muito malucas) a gente vinha numa convivência muito intensa e dividindo sempre impressões, incomodações, e eu acho que os mediadores surgem de uma inquietação. Não de uma, mas de várias inquietações que culminaram naquela ideia da expansão do espaço. Tinha mediador que nem queria ir praquela Armazém, que tinha muita vontade de mediar outro, acabava estudando, conhecendo outras obras e tinha esse desejo de mediar outros espaços e outras obras. Surge também de uma percepção mais ampla do projeto da Bienal e das obras em si, da ideia de que não era só aquele Armazém em si que fechava uma ideia, que fechava uma experiência da Bienal, mas que tinha diversas outras possibilidades de mediar. E como o Zé [José Rodrigo Chaves] tinha comentado, da Bienal não estar isolada, então tu começa a mediar o teu Armazém com outras obras que não estão só no teu espaço como em torno do ambiente da mediação, do Armazém, no caso.

E outra questão: a partir da proposta dos mediadores nômades, sempre fico pensando que a gente criou novas curadorias, novas formas de pensar as obras que estavam ali, que eram às vezes não muito longe da proposta da própria Bienal, mas era a possibilidade de tu colocar novos discursos, outra linha interpretativa. Lembro que tinham mediações que não necessariamente estavam trabalhando com Geopoéticas, em questão de produção, de espaço expositivo e tal. Eu acho que foi um movimento muito autônomo que surgiu dentro dessa prática de mediação. A Bienal durou dois meses e pouco, né? E a questão dos Mediadores Nômades vai surgir no final, na reta final da Bienal. E também é um momento que todo mundo estava mais cansado, já estava sendo pesado estar seis horas, quatro horas, ali, e foi algo que deu um gás no outro. Era também uma estratégia para trabalhar com o público não agendado, público de final de semana, que eram geralmente públicos difíceis porque tu não tinha muito como oferecer uma mediação, mas ficava muito na pergunta e na resposta. E aí quando tu oferece uma mediação por vários roteiros, a gente teve um pouco mais de possibilidade de trabalhar com esses públicos não agendados, oferecendo roteiros de mediação, não apenas oferecendo informações sobre algumas obras, e acho que isso funcionou bastante nos finais de semana, nesse sentido (que era o que me deixava mais angustiada). E a experiência pra mim que fica foi de uma experiência muito autônoma que a gente conseguiu produzir dentro da Bienal, dentro desse espaço de mediação, conhecendo a nós mesmos, nossos colegas e conhecendo as obras, os artistas, parte desse conhecimento vem da prática da mediação diária, que vai construir essa ideia do projeto dos Mediadores Nômades – que é sair por aí mediando tudo, né? Que já está no nome: nômades. Vou sair na rua e mediar tudo que eu quiser, é esse o desejo.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

N: Eu não consigo ter essa noção. O discurso que eu produzia naquele momento... Enquanto experiência pessoal, isso foi o que obviamente, essa proposta eu consigo identificar, agora na hora de passar essa ideia pro público, não sei se eu tinha isso como uma ideia a ser passada. Talvez, se a gente pensar mais indiretamente, dentro de uma tentativa de mostrar que a arte não é algo inacessível, que o que está sendo feito por nós, por qualquer um de nós, também pode ser entendido, compreendido, como arte: sim. Agora, dentro de uma ideia de aproximação, mencionando artistas, acho que não contemplaria.

É, essa visão que eu não consigo ter, porque pra propiciar esse contato com os artistas é através das obras, mas aí a gente tem obras de diferentes referências no espaço. Aí sobra essa maneira que eu te falei: se a gente for pensar o nosso local junto com o público; mas eu não sei se isso contempla esse projeto.

E: A princípio, no teu discurso, nas tuas mediações, isso não era uma questão?

N: Não, não era uma questão que eu pensasse. Até que eu não consigo visualizar, também. Já, por exemplo, no Cadernos de Viagem, isso estava mais específico. Tu tinha artistas estrangeiros, também, tinha artistas locais, mas tu tinha um processo artístico sendo construído no local, no estado. Então acho que o discurso estava mais evidente ali, dentro das obras que a gente tinha no Armazém 5, eu não consigo pensar numa aproximação com a comunidade artística local – mas eu também não sei se eu tenho uma ideia de comunidade artística [risos].

E: Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

N: Acabei mencionando o 7, né? Que não era o Armazém que eu medie a maior parte do tempo, mas acho que ali eu vejo uma proposta clara de apresentar uma comunidade artística, de ter um vínculo maior. Agora, a partir da minha mediação, que eu me lembre de ter usado, não consigo identificar.

E: Institucionalmente, tu vê alguma ação que venha nesse sentido de aproximar a comunidade artística?

N: Não consigo pensar, assim. A princípio também tinha a Casa M, né? Que era uma proposta de que ela fosse utilizável, e ela foi em alguns momentos por grupos que não faziam parte, que eram artistas locais mas que não faziam parte dos artistas que estavam na Bienal. Eles poderiam acessar o espaço e propor coisas lá dentro. Nesse ponto de vista, acho que dá pra pensar a experiência da casa M também, além do Cadernos de Viagem.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8a Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

N: Acho que bastante [sobre considerar como receptor principal o público não especializado]. Porque eu lembro que se preparava muito pra isso. Ao mesmo tempo em que eu era, naquele momento, quase completamente leiga em Arte, a gente sabia que ia trabalhar com público também, que não era formado artisticamente (e não numa faculdade que eu estou querendo dizer, mas formação básica). Então a gente sabia que a gente não estava o tempo todo abordando especialistas, como poderia em algum momento mediar alguém que realmente fosse aproximado da arte. Então, eu acho que isso foi algo que esteve muito presente desde o nosso preparo, que construiu as nossas preocupações, e que foi sendo colocado ao longo das mediações, o Projeto Educativo que se deu. Até essa possibilidade de diversificar, de inovar em estratégias, passa por essas experiências e a gente do Armazém 5 mediava muitos grupos escolares e também público de fim de semana que estava passeando pelo lugar que em geral a sociedade não tem acesso. Então o objetivo era estar naquele local, não objetivamente visitar a Bienal, saber das questões da arte contemporânea... Não, mas para vivenciar o espaço e descobrir o que tinha ali. Então acho que nesses momentos ficava muito presente essa consciência de um público não especializado.

Logo que eu saí, que a Bienal acabou, a minha impressão sobre esse espaço [Casa M], sobre essa intencionalidade, ela tinha sido negativa. Eu pensava que não, porque eu pensava muito nas perspectivas de exclusões que havia (afinal de contas não eram todos que acessavam a Casa M). Não era um público de 40, 60 pessoas, era um público restrito que se sentia à vontade em acessar. Tinha um grupo que estava mais à vontade do que os outros. Diferente da perspectiva que eu tinha do Cais, ou até dos outros espaços, que eram mais abertos ao público. Então ficava pensado "ai, que espécie de experiência é essa que na verdade restringe?". Mas, observando outras colocações, fui conversando com outras pessoas depois, ela gerou, sim, uma comunidade, gerou experiências que foram prolongadas, por um público restrito, mas eu acredito que ela conseguiu provocar o que estava se propondo – dentro das possibilidades de uma casa que vai ficar aberta durante alguns meses. Mas eu acho que sim, que conseguiu atingir essa perspectiva, mas como não era o meu lugar de mediação, talvez eu não tenha muito para falar desse lugar

específico, então parti de duas impressões: uma logo após, como a gente estava numa condição de trabalho muito diferente no Cais, via essa imagem, essa proposta de uma outra maneira; e aí depois, conversando pessoas que mediarão lá, pessoas que foram mediadas lá, que estiveram por lá alguns momentos, eu pude ver que também não era só aquilo que eu pensava, né? Que, sim, pra algumas pessoas foi algo bem significativo.

Essa é uma proposta bem audaciosa [entender o mundo, gerar consciência crítica], e eu acho que os mediadores carregavam muito com eles – pelo menos eu carregava comigo, quando estava mediando as obras, os artistas. Parece que, pelo menos no ambiente em si que a gente estava, estava muito latente: cada obra era uma denúncia [risos]. Então isso pra mim estava muito presente. Lembro que as pessoas diziam "como é que vocês conseguem trabalhar no 5? Me dá uma depressão". Não, mas eu gosto, é legal que tu tenha a possibilidade de tocar em assuntos que nunca imaginei serem tratados com a profundidade que era a partir de uma obra de arte. Então, acho que por esse aspecto, essa experiência de ser mediadora na 8ª Bienal me impactou, impactou minha própria formação enquanto docente. Porque quando eu for pra sala de aula, eu sei que eu não preciso trabalhar com algo tão estanque, tão duro. Posso pegar exemplos do dia a dia, posso trabalhar com uma obra de arte, posso trabalhar com coisas mais impensáveis antes. E isso pode ser veículo de discussão, de crítica social.

[Depois de encerrarmos a entrevista eu e Natália conversamos mais um pouco e ela pediu que eu religasse o gravador para que ela falasse sobre a ideia da formação de uma comunidade em torno da mostra.]

N: Essa questão de comunidade: acredito que não é só o espaço da Casa M, e também não só... É que a Bienal tinha essa pretensão de que isso se expandisse para o público. Eu tenho dúvidas até que ponto isso se conseguiu concluir. Por isso que eu brinquei: tu deveria ter feito [a pesquisa] só sobre os mediadores, porque acredito que isso também gera... É uma comunidade temporária, mas é uma comunidade temporária específica. Mas eu acho que sim, que isso se conseguiu construir, mas não só naquele espaço específico. Em todos os Armazéns e todos os espaços expositivos, entre as pessoas que estavam trabalhando. Eu digo "trabalhando" porque gera uma convivência maior, e através dessa convivência tu troca muitas coisas, que não só uma impressão entre a obra, mas tu tem a possibilidade de outras trocas por esse convívio maior. Mas aí com o público é muito restrito, né?

Paula Cristina Luersen

1988. Artista, escritora, pesquisadora e educadora. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas e Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria. Atualmente é doutoranda em Artes Visuais na linha de História, Teoria e Crítica. Entre 2012 e 2014 coordenou o Quiosque da Cultura, espaço de arte localizado em Gravataí/RS. Na 8ª Bienal do Mercosul foi mediadora da equipe da Casa M.

A entrevista foi realizada em um café no centro de Porto Alegre no dia 11/03/2016.

[Antes de iniciarmos a entrevistada mencionou um diário que havia sido elaborado ao longo da 8ª Bienal]

Paula: Na verdade o diário eu entreguei pra Carla [Carla Borba], ia sair aquela publicação final reunindo tudo o que os da Casa M, os mediadores, tinham produzido lá. Eu não sei se chegou a sair isso, mas enfim, eu lembro que voltei pra Três de Maio [RS], e daí ela me falou "olha, nós estamos organizando" – porque eu saí da Bienal um pouquinho antes dela terminar, eu não fiquei até o fim. Então, até aquele evento no final eu não fui, do pedagógico e tal. Antes de sair entreguei pra ela [o diário]. E lembro que passei a limpo várias coisas. Acho que o rascunho botei fora, e agora eu vejo: que burrice. Porque essas coisas são tuas, né? Tu deveria guardar. E agora a maior parte do meu registro ficou com ela.

Entrevistadora: De repente posso perguntar pra ela.

P: É que no final das contas aquilo também é deles. Era pra ser feito alguma coisa, mas... O que eu digo é que depois que tu vira pesquisador tu atenta pro cuidado com as coisas que tu fez, sabe? Tu chegou a falar com a Michele [Michele Zgiet]?

E: Não.

P: Ela também tinha reunido um monte de coisas. Porque a gente tinha muito isso de anotar tudo, até por não ser um espaço tradicional da Bienal, né? Então pra gente, também era importante criar uma história daquilo ali que era temporário. A Michele queria dar continuidade, mesmo, queria que a Casa M nunca acabasse. A gente tinha essa esperança. Mas eu acho que era uma pretensão um pouco sonhadora demais porque, sei lá, a Bienal já foi feita pra ser um negócio temporário e o que fica dela é muito mais do que algo materialmente comprovável, né? Tu tens muito documento e tudo mais, mas da experiência, mesmo, o que fica é só conversando, lembrando.

E: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos pra falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

P: Bom, pra mim, assim: Primeiro tem uma ligação que é um pouco autobiográfica com a Bienal, porque eu estava chegando em Porto Alegre, então quando eu fui fazer o curso de mediadores, eu não conhecia exatamente a proposta da Bienal. O que me fez entrar em contato com isso é que eu estava morando em Santa Maria e o Roca fez uma palestra pra falar de alguns artistas que participariam da Bienal. A ideia já estava mais ou menos fechada, mas eu me lembro de que saí lá da palestra mais com a memória dos trabalhos dos artistas do que do discurso da Bienal. Aí quando abriu a seleção pra mediador, eu pensei "ah, eu tinha gostado da fala dele; eu tinha me identificado com vários daqueles trabalhos". E eu estava chegando em Porto Alegre e estava querendo experimentar a cidade. Então, quando eu comecei a fazer o curso, foi uma coisa muito engraçada, porque a minha experiência de vida ficou muito ligado ao que era a proposta da Bienal – de descobrir um território, como se colocar nele, enfim – eu também estudava artes, então eu estava chegando em um lugar que também ia ser meu campo de pesquisa – e aí foi super legal porque tinha essa ideia de elaboração de mapas, que, pra mim,

era interessante por não ser um lugar familiar, era desconhecido. E embora a Bienal fosse daqui, na proposta da Casa M eu acho que teve esse encontro. A Casa M era uma das coisas que diferenciava o espaço daquela Bienal dos outros espaços já utilizados antes, já tradicionalmente da Bienal. Não era um Santander Cultural, não era um MARGS: era uma casa alugada no meio de um bairro, que, depois, quando a gente foi conversar, descobriu no bairro que as pessoas realmente não tinham contato com o evento. Então teve esse encontro que foi bem feliz, de eu estar vivendo algo que também estava refletido no discurso do Roca sobre Porto Alegre. Eu não sei se as pessoas reconheceram isso pra me chamar pra a Casa M, ou se foi durante o curso que elas perceberam que eu faria parte daquele grupo.

E: Tu não pediu pra fazer parte da Casa M?

P: Não. Eu tinha indicado o Santander Cultural porque eu adoro o trabalho do Dittborn – eu vi um vídeo dele que eu fiquei impressionadíssima, que era de uma atriz de teatro lendo sobre um desastre aéreo – por [eu] ser do teatro, aquilo me impactou muito, e aí eu "nossa, eu preciso ir pra lá conviver com isso". E aí a Ethiene [Ethiene Natchgall] me ligou um dia pra fazer a proposta da Casa M. Eu fiquei um pouco "vamos lá", sabe? Também tinha uma questão, assim, de ficar muito curiosa com aquele espaço, porque o Santander tinha várias regras já a serem seguidas, enfim, eu ia viver uma vida de mediadora tradicional; já a Casa M tinha uma abertura pra pensar propostas que fossem em direção à curadoria e desconsiderassem essa questão mais institucional do lugar onde a Bienal está, porque aquele era um lugar criado pela curadoria. E isso foi legal, até porque, uma das primeiras atividades (em relação a esse mapeamento do território) era o Roca nos instigar (através da Carla que era a orientadora lá da Bienal, coordenadora de tudo, e também da Fernanda [Fernanda Albuquerque]) a mapear aquele lugar onde a Casa estava. Porque tinha um discurso que eu achava muito legal, a imagem que eles usavam, que era: "bom, a Bienal vem como um disco voador, se localiza em um lugar de Porto Alegre" e as pessoas veem aquilo realmente como um disco voador, sabe? É difícil a acolhida do público à arte contemporânea, então eu achava muito legal participar desse lugar que nunca tinha pertencido a uma Bienal. A Casa M era um pouco isso. Tinha um histórico de ser a casa da Cristina Balbão, que era uma artista que viveu ali, mas pra muitas pessoas ela era a vizinha, ela não era artista. Então, a primeira proposta eu acho que foi a principal pra desenhar toda a minha trajetória na Casa M: era a gente colocar uma mochila nas costas, pegar um gravador – não, nem era com gravador; era só anotação, mesmo – e conhecer os vizinhos. Fazer o mapeamento ali, e isso que eu tenho ainda.

[Paula mostra o documento em que os mediadores anotavam]

P: Então era meio que assim: eu me lembro que uma das primeiras coisas que a Carla comentou era dela pensar em atividades que englobassem o que o bairro tinha a oferecer. Então era uma ideia "bom, essa aqui é uma casa da Bienal, mas antes de tudo ela é uma casa do bairro. O que a gente poderia oferecer aqui que, ou desperte um pouco essa autonomia das pessoas do bairro em querer oferecer algo pros vizinhos (porque já tinha o Café da Casa que era de uma artista), ou então conversar com esses vizinhos pra fazer eles frequentarem aquilo ali." Então, a nossa ideia era: primeiro, conhecer quem estava ali; e segundo, perguntar se essas pessoas gostariam de propor alguma coisa na casa. Isso foi divertidíssimo, porque como eu morava próximo, também era conhecer um pouco a cidade. E aí eu comecei a visitar as casas e estabelecimentos comerciais e conhecer. Por exemplo: uma das que me marcou era um cabeleireiro; quando eu cheguei lá eu falei que a Bienal estava instalada ali, tinha uma casa, que eles poderiam visitar – ele ficou meio "nossa, mas aqui?". E aí ele me contou que pintava quadros, e aí a gente meio que começou a conversar naquela ideia "olha, será que tu não quer botar um quadro lá? Ir lá fazer uma oficina de pintura?", daí ele disse "olha, minha filha, eu trabalho muito. Eu trabalho das 8h às 10h30 da noite, todos os dias; cabeleireiro não tem tempo pra isso. Mas eu vou dar uma visitada. E também acho que o principal que tem de artístico na minha vida é o fato de eu, agora, depois de velho, ter me assumido gay e cuidar de mim. Enfim, foi uma coisa difícil pra mim e que também reflete no bairro." Então foi, assim, uma descoberta louquíssima [risos], que era uma visão muito aberta, de conseguir conciliar a vida dele com o que estava acontecendo ali, com o que eu trouxe, assim do nada. Chegar e dizer "olá, sou alguém da Bienal". Mas eu acho

que esse estranhamento a Bienal me proporcionou o tempo todo... Enfim, tem muito artista que trabalhava, por exemplo, com a Cidade Não Vista, que a ideia era criar um hiato no movimento da cidade: aquilo que faz a pessoa parar e ver de outro jeito. Então, às vezes, a nossa presença, enquanto mediadores, indo nesses lugares era esse hiato, era uma coisa que as pessoas chegariam à noite e contariam para as outras, sabe? "Hoje apareceu uma pessoa que eu nunca vi pra me convidar pra ir à Bienal". Não sei, eu acho que era nessas coisas próprias que o discurso do Roca entrava, porque não era uma coisa objetiva, de chegar "olha, essa Bienal é uma Bienal que fala de território, das questões de mapeamento" – não. Era, mesmo, uma questão de "olá, estamos aqui, fazemos parte da Bienal, queremos conhecê-los, o que vocês têm a propor". Então o território, em si, estava na nossa ação, não exatamente no nosso discurso. Mas quando a gente conseguia levar as pessoas pra lá e fazer elas conhecerem, também, o que naquele momento era o hiato do bairro delas – uma Casa M, uma parte da Bienal ali – fazia com que esse discurso refletisse numa prática, que era de fazer com que pessoas que não tinham esse hábito, acabassem visitando a casa.

Pra comentar outras coisas que aconteceram: uma vez apareceu um vizinho nosso que encontrou um cheque perdido na rua e aí ele chegou lá pra perguntar se não era de ninguém, e acabou ficando muito surpreso com o fato de ali ser uma casa pertencente a Bienal. Então tinham esses encontros, que vinham de uma questão de território. Por que aquela pessoa chega ali? Porque ela achou algo perdido e vai perguntar pros vizinhos de quem é aquilo. Parece que com a Casa M se consegue uma coisa muito particular de todos esses conceitos que o Roca pensava estarem de algum modo envolvidos com o que acontecia na prática ali. A pessoa não estava indo ao Santander pra ver uma exposição que, quem sabe, ela descobrisse ser a Bienal. Com a Casa M a relação era com o bairro. E aí, por exemplo, eu me lembro de um eletricitista que eu visitei. Fui conversar com ele, ele me disse que não gostava de arte, não entendia direito o que era aquilo. Daí eu falei "olha, na verdade a gente não está esperando só propostas artísticas, a gente tá esperando acolher coisas, solicitações, que o bairro tenha." E aí ele me disse "ah, eu nunca consigo um lugar que a gente consiga fazer uma reunião dos vizinhos pra discutir os problemas do bairro". Aí lembrei direto do Coro de Queixas. Era assim que as relações se davam. Eu pensei "tá, mas será que não daria pra fazer essa reunião na Casa M?". Ele se mostrou aberto. Na verdade, as coisas surgiam muito como ideia e algumas acabavam acontecendo e outras não. No caso dele, não; ele não fez essa reunião lá, mas ele foi até a Casa. Ele esperava visitar um espaço de arte nos moldes que ele buscava no imaginário dele. Então, quando ele chegou lá, tinha a parte final (que era o ateliê da Casa). Ele chegou lá e viu umas estruturas quadradas que eram os bancos de MDF. Ele olhou, olhou de novo pra aquilo, e disse "mas isso aqui não é uma obra de arte. Isso aqui é um quadrado. Por que isso aqui é uma obra de arte?". E daí me lembro que olhei pra ele e disse "não, mas isso não é uma obra de arte: isso é um banco". E daí, dessas coisinhas, surgiam outras. Eu me lembro que daí, quando ele foi embora, a gente pensou muito no "isso não é um cachimbo", do Magritte, e começou a colar *post-it* em tudo: "isso não é uma mesa", "isso não é um banco"... Então, assim iam surgindo algumas coisas...

Desse primeiro mapeamento veio muita coisa. Inclusive a figura da Cristina Balbão, que pra mim, virou uma pesquisa própria lá dentro. Eu pensava: "Essa casa não veio do nada. Ela tem uma história anterior a isso. Como que eu faço pra conhecer a vida de quem morou nessa casa antes dela ser assim?". E aí, então, tiveram vários momentos: teve uma visita de uma amiga [da Balbão], que era vizinha e me falou das viagens que ela fazia e ela dizia que a casa era repleta de coisas que ela trazia das viagens. Isso é muito o conceito da Bienal, sabe? Não adianta... Se tu estivesse dentro da coisa, tu enxergava que isso acabava se refletindo nas pequenas coisas. E aí, por exemplo, teve outra vez que a sobrinha dela foi lá, e aí ela percorreu toda a casa me dizendo o que cada cômodo era na época da Cristina. Ela dizia, também, que a Cristina tinha um hábito de frequentar o Teatro São Pedro, pra ouvir música, porque ela gostava muito de música clássica. Bom, isso tudo fermentava ideias pra a Casa.

Então eu acho que é mais ou menos assim que a coisa se relacionava... não era um jeito tão... Era bem direta a ideia da gente mapear o bairro, mas o que acontecia a partir disso – se tu

quisesse fazer relações, realmente tu conseguia criar relações com a ideia da Bienal como um todo.

E também tiveram várias pessoas que eu recebi lá... Eu me lembro, por exemplo, de duas mulheres: uma era baiana e outra maranhense, elas foram primeiro na Casa M, sei lá por que. Eu me lembro que a gente tinha uma proposta do café da Casa, que quando as pessoas chegavam, a ideia não era começar uma mediação – era receber elas com um café: "quer sentar, tomar um café, conversar? A gente pode falar de algo que tu queira saber a respeito da Bienal". No caso delas, elas não sabiam por onde começar, então nesse café que a gente tomou, foi como se eu... Eu me lembro de pegar o mapa e explicar pra elas onde era cada lugar, enfim, que também era uma coisa que eu descobri por *Google Maps*, porque nem eu sabia direito onde estavam as coisas. Mas até falar da Cidade Não Vista, que tinha um roteiro. Então era essa coisa: recebia a pessoa e, no fim das contas, tu acabava ajudando a criar ali, junto com ela, a partir dos interesses dela, um roteiro pra ela fazer na Bienal.

Enfim, se eu começo a contar vem um monte de coisas, mas, acho que o principal era isso: que esse conceito vinha por uma rede de vários acontecimentos, e como a gente convivia muito surgiam várias ideias. Por exemplo, de manhã era um horário que a Casa M recebia menos visita porque passava menos gente, e a vitrine sempre chamava muito as pessoas, né? Então à tardinha, início da tarde, as horas de mais fluxo, vinha muita gente; de manhã era mais vazio. E de manhã a gente sentava pra conversar entre os mediadores, e essas trocas iam se fazendo e daí que vinham as ideias, também: "o que é que a gente poderia propor a partir desse mapeamento?". Eu não sei se chegaram a acontecer muitas dessas coisas que as pessoas se proporiavam a fazer – eu acho que teve até uma oficina lá que era de conserto, alguma coisa de casa, algo assim – mas o principal é eram essas pessoas com quem a gente conversou. Várias delas a gente recebeu lá depois, pra conhecer a Casa. Tinha uma coisa muito legal que era o telhado (ai, não é telhado o nome disso) – enfim, a Casa tinha uma escadinha que levava pra cima da casa, um terraço! É essa a palavra. Então a gente também comentava, quando ia visitar as pessoas: "Tu pode ter de lá uma vista do bairro". Teve muita gente que, ao subir lá, comentava: "Bá, eu nunca vi meu bairro assim". Me lembro de um casal que morava lá, na [Rua] Demétrio, e eles me contaram lá de cima toda a trajetória do namoro deles, porque eles se encontravam numa padaria próxima, em que eu almoçava quando trabalhava na Casa M; então, lá de cima, eles mostraram todo o caminho do namoro: "Ah, eu morava lá, ela aqui, a gente se encontrava aqui, a padaria foi onde eu pedi ela em namoro". Eram várias coisas, detalhes, que daí tu vê que a Bienal só está ali como um catalisador de várias histórias que já pertenciam ao bairro. Perceber isso foi uma das coisas mais legais pra conhecer a cidade. Então a proposta da curadoria, de conhecer a cidade de outro jeito, pra mim era conhecer de algum jeito, porque eu não tinha aquela primeira informação, e isso foi bem legal.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais pra que tal demanda fosse efetivada.

P: Pra ser bem sincera, a figura do Presidente da Bienal não ficou muito marcada na minha memória. Acho que pra nós era mais fácil pensar justamente nessa inserção em um lugar que já tinha suas histórias, porque aquilo realmente não era só um espaço expositivo. Tinha ali outros tipos de relação. Teve uma das coisas que foi extremamente legal – eu acho que dois momentos que foram muito marcantes: uma era um dueto, que então ocupava a escada em frente à Casa M pra fazer um número de dança e um artista coordenava. Aquilo chegou a dar briga porque o pessoal ensaiava com música e os vizinhos reclamavam – pra ti ver como a comunidade acabava entrando por vias, às vezes, que a gente não imaginava. E o dia [de apresentação] foi um grande evento pro bairro porque todo mundo saiu na janela pra ver. O número de dança na escadaria foi muito ovacionado, foi bem legal. E o outro acontecimento foi o Coro de Queixas, que também foi algo inesperado pro pessoal do bairro. Mas como comunidade artística... É difícil. Por exemplo: eu me lembro de falas de artistas – principalmente esses que viajaram pra lugares específicos, pro interior do estado – que foram na Casa M e tinham essa abertura pra que

todos fossem assistir, trocar, enfim. Tinha público – grande parte eram mediadores da própria Bienal. E também teve, por exemplo, oficina com escritores lá – que também é um tipo de comunidade artística que não costuma estar relacionada à Bienal. Só que ao mesmo tempo, eu não cheguei a conhecer muita da comunidade artística fora da Bienal, por estar na Casa M; era mais ligada às pessoas que estavam dentro do projeto, convidadas pro projeto. Em termos de público, também poderiam ter pessoas ali que eu não sabia que faziam parte dessa comunidade artística.

O que eu acho que na minha prática ficou mais ligado a essa iniciativa institucional era essa pesquisa em torno da figura da Cristina Balbão, porque ela era uma pessoa da comunidade artística que estava instalada naquele bairro... E uma das amigas dela que visitava a Casa era uma gravadora... Conhecer o que tinha sido aquela casa, quem foi aquela mulher, acho que me aproximava um pouco dessa demanda, mas é difícil dizer até que ponto a Bienal foi capaz de integrar a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Eu acho que dentre as últimas Bienais, a 8ª foi uma que, quando eu estou em meio à comunidade artística daqui, principalmente acadêmica – que é o meu lugar de convívio – é lembrada de um jeito interessante. Como se realmente tivessem acontecido, a partir dela, coisas diferentes. Todos lembram da proposta ter sido algo consistente; do discurso estar todo integrado com o que foram as exposições. Mas em termos de integração, eu acho que ela foi bem além desse lugar de espaço expositivo; acho que realmente tiveram várias coisas que iam em outra direção. Agora, a ponto de integrar, de fato... Eu acho também que esperar isso do trabalho do mediador... Não sei até que ponto não é colocar uma carga em uma função que não está ali a serviço disso. Do tipo: não são os mediadores que vão conseguir trazer essa comunidade por alguma ação, porque isso seria propor pra muito além da Bienal – o que traz as pessoas é aquele interesse pelo evento em geral. E colocar isso no discurso como... Verbalizar isso no discurso é muito artificial, a ponto da gente colocar isso como um dos objetivos da Bienal pras pessoas, eu acho que não, sabe? Pelo menos na minha prática, a ideia era sempre partir um pouco do porquê as pessoas estavam ali, em que elas se interessam dentro daquele espaço, e não verbalizar isso como um objetivo da Bienal. Então, quem sabe por isso, eu também não tenha percepção de quantas das pessoas que eu tive contato faziam parte dessa comunidade artística. Eu acho que reflete nisso, mas muito mais indiretamente.

E: O texto não menciona que isso seria uma incumbência dos mediadores, mas da Bienal como um todo. Eu estou tentando entender como isso chegou pra ti.

P: Eu acho que nesse sentido o mais evidente, pra mim, era: a Bienal já faz uma escolha de, no espaço que não é tradicionalmente utilizado, escolher como um dos seus lugares a casa de uma artista que teve uma trajetória dentro das artes no Rio Grande do Sul. Então, nesse sentido, eu acho que acabava, sim, sendo um jeito de integrar tudo isso. Mas isso não me chegou tão claro na época.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

P: Tenho a impressão de que isso foi, pelo menos ali na Casa M, algo que ficou claro – ao contrário da segunda pergunta – isso eu tenho clareza que foi uma proposição que realmente funcionou. Porque essa ideia do Pablo Helguera de pensar a arte, frequentar lugares de arte, entrar em contato com arte não pra exatamente só pra entender a arte, mas pra entender isso como visão de mundo, isso era algo que a gente vivenciava na prática na Casa M. Porque era aquilo que eu te falei: encontrar um cabeleireiro que vê a sua própria vida a partir de um ponto de vista poético vai nesse sentido. Ir na padaria, ali do lado, deixar alguns folhetos da Casa M, conversar com a proprietária, e descobrir que ela tem uma banda, que isso faz parte da vida dela.

Eu acho que essa coisa da troca vai muito ao encontro desse "entender o mundo", por meio da arte – não entender a arte, simplesmente. Acho que isso ficou bem claro.

Isso de "considerar como receptor principal o público não especializado" eu também senti muito lá, porque eu tinha uma ideia antes de ser mediadora, de que eu ia conversar com muito estudante de arte, com professores, que eu ia falar com muitas pessoas que já conhecia do circuito – e isso se dava quando tinha os eventos. No Coro de Queixas eu encontrei professores meus, colegas, enfim. Nos dias de performance, que teve um dueto da Carla Borba, a casa encheu e eu via muitos rostos conhecidos. Mas o dia-a-dia da casa foi essa vivência do público não especializado. O que te contei da pessoa olhar e dizer "tá, mas isso aqui não é arte; por que isso aqui é arte?", isso foi muito presente. Eu acho que, às vezes, o interesse pela própria casa, como sendo algo diferente, trazia os vizinhos. Aquela coisa bem típica de bairro: "Olha, abriu uma venda nova; vamos lá conhecer", sabe? "Quem é essa gente?". Isso acontecia muito.

Tinha gente que já chegava com o mapinha da Bienal, mas tinha... por exemplo: eu me lembro um dia em que a Helene Sacco estava fazendo uma intervenção ali na vitrine, e ela se colocava, muitas vezes, dentro do espaço que ela montou pra ficar desenhando, experimentar aquela vitrine como espaço. Aí lembro que tinha um senhor, que eu já tinha visto ali pelo bairro, e que ele só passava reto pela casa. E aí naquele dia, tu estás passando, tem o vidro de uma casa, e tem alguém dentro, do outro lado do vidro, desenhando. Ele parou e começou a conversar com a Helene. E como eu estava fazendo minhas anotações de quem eu tinha visitado naquele dia, eu parei pra olhar. E aí eu lembro que ele levou o exercício dela pra um outro lado: ele perguntou qual era o signo da Helene, eles conversaram sobre isso; ele disse que ele tinha o poder de ler mãos, então ela colocou a mão no vidro e ele leu a mão dela; depois entrou na casa e leu a mão de todos nós. Eu não sei se pra aquela pessoa, especificamente, interessava aquilo ser ou não arte, mas era algo que modificou o caminho dela naquele dia; ele simplesmente parou pra ver, teve uma conversa que provavelmente ele não teria se não fosse por esse meio, porque a Helene também foi conduzindo a coisa no sentido de que ele frequentasse o espaço, entrasse pra ver. Ele falou: "Olha só, eu tinha um irmão que fazia técnico, ele gostava muito de desenhar. Tu é arquiteta?". Ela não deixava bem claro que ela era artista, dizia que era uma desenhista, enfim. As coisas se desdobraram de um jeito que, realmente, em muitos dos encontros, dava pra ver que esse receptor principal não tinha chegado ali com a ideia de que aquilo ali era um espaço de arte, mas acabava entrando pra conhecer.

Também tinha, por exemplo, o Zé [José Guilherme Marcon]. O Zé usava muito o ateliê. Então tinha gente ali que percebeu que os filhos gostaram de ir lá, então eles deixavam os filhos uma tarde desenhando com o Zé pra aproveitar o jardim – que era um trabalho, um jardim cor-de-rosa, algo completamente surreal. Era interessante pras pessoas frequentarem esse tipo de espaço. Eu não sei até que ponto essa ideia de comunidade não é um pouco pretensiosa demais, porque eu não via tanto como... porque a comunidade pressupõe que tu tenha um encontro de pessoas que se estenda no tempo, a meu ver. E o que eu via mais ali eram atravessamentos casuais, não era a criação de uma comunidade. Quem sabe pros mediadores tenha realmente se tornado uma comunidade temporária, porque como a Cidade Não Vista ficava junto ali na Casa M, e os outros mediadores visitavam muito a casa, isso sim. Mas eu acho que, pensando nas imediações e nos outros visitantes, era uma surpresa. Sempre achei bom que fosse assim. Era uma das coisas que eu percebia como interessantes, porque também tem uma questão dos tempos em que a gente vive, né? Não se tem mais essa ideia de comunidade no próprio bairro – eu mesma, quando visitava os vizinhos, percebia que eles, entre eles, eram conhecidos, mas não se frequentavam. Tem, a meu ver, algo mais individual, que eu não sei se essa ideia de comunidade traduz bem o que eu percebia lá. Mas eu acho que foi muito bem sucedido em termos de, realmente, criar um grupo que pensava arte lá, que propunha coisas que viessem ao encontro dessa ideia – não que elas realmente se realizassem, às vezes, se efetivassem – mas, por exemplo: isso de levar as pessoas pra ocuparem a casa pra outros fins, eu me lembro de vários almoços que foram marcados lá, e que eu não sei quem eram aquelas pessoas; de repente chegava um grupo pra almoçar, eles usavam a cozinha. Mas ainda assim eu acho "comunidade" forçado. Acho que era mais um grupo que já se conhecia e resolvia "vamos usar a casa". Teve

piquenique com violão, almoços, jantares. Outras coisas, mais formais. Enquanto mediadores, a gente se conheceu muito e aproveitou muito, porque achamos questões que estavam presentes na vida de todos nós, relacionadas à arte. Conversávamos muito sobre isso. Eu realmente criei um carinho enorme por todas aquelas pessoas que estavam na Casa M. Teve um impacto emocional bem forte deixar a casa, não conviver mais com aquelas pessoas. E quando eu encontro elas, ainda hoje, é sempre feliz. Mas quanto ao público formar uma comunidade, não sei. Sei que esse entender o mundo e gerar consciência crítica, sim, porque várias coisas que aconteciam ali... é certo que as pessoas voltavam pra casa com outras ideias do que poderia ser aquela Bienal, depois de dar aquela passadinha na Casa M.

Porque a ideia não era que a gente explicasse os trabalhos – não, era um roteiro pela casa. Tinha gente que dizia: "Ah, a Cristina morava aqui, mas eu nunca entrei aqui. É estranho, eu estou entrando na casa de uma vizinha". Tinham várias pessoas com quem a gente ficava conversando lá no terraço, olhando o bairro. Então eu acho que se apresentou essa nova perspectiva, uma perspectiva crítica em relação ao bairro: de olhar a escadaria; de reconhecer que aquela escadaria já tinha sido um lugar de violência; de nos falar que era importante ter algo ali funcionando porque era uma parte que deixava muita gente do bairro assustada. Então acho que pras pessoas que eram do bairro; olhar o seu próprio bairro de cima, pensar como se chegou ali, sobre a trajetória ali. E eu acho que no fim das contas, essa perspectiva crítica vem sempre de vivências em um plano pessoal. E isso se dava de um jeito muito concreto ali. Porque não era tu olhar pra um trabalho e ele te disparar alguma coisa – era tu olhar pra algo que já fazia parte do teu convívio, tu só não sabia como era por dentro, tu só não sabia que aquele jardim, tão igual a todos os jardins, com um abacateiro, podia ser outra coisa, podia ser cor-de-rosa. Eu acho que tinha, sim, essa ideia. E isso influenciava na minha ação. Mas ator da exposição, tu diz no sentido de atuar com autonomia?

E: É, acho que todos tomavam decisões a partir de sua trajetória também.

P: É, eu acho que sim. Mas ali tinha uma coisa coletiva, também. Por exemplo, era muito raro a gente receber um grupo sozinho. Era sempre entre mais integrantes da casa. Então, eu acho que tinha uma coisa bem positiva assim na Casa M... Enfim, eu era a pesquisadora na área de Artes, estava no mestrado. O Zé tinha uma vivência no teatro que ele trazia, e do próprio budismo – eu me lembro dele fazer meditação com um grupo de criança no meio do jardim. O Gaston eu lembro que tinha um interesse muito grande pela área das artes, e depois até passou a se perguntar se ele não queria tomar esse rumo, de fato. O Cleber [Cleber Vinicius], bom, era do grupo Ói Nós Aqui Traveiz, e ele tinha uma trajetória como artesão que era incrível. Então, às vezes a gente estava conversando sobre algo que uma pessoa nos contava lá, e as pessoas tinham experiências incríveis pra agregar à conversa. A Sara [Sara Hartmann] vinha da psicologia, psicanálise; levou também essas questões de loucura, fez uma oficina sobre isso lá. A Michele era da dança e de provocar as pessoas que iam lá, provocar pra ver o que elas tinham pra mostrar, e provocar o que elas pensavam daquilo ali. E tinha o Gabriel [Gabriel Bartz]... eu lembro que teve uma das ações que a gente propôs que o Gabriel teve que substituir outra pessoa em cima da hora e acabou por se entregar a essa troca, a gente já tinha essa confiança pra fazer as coisas uns com os outros, e também uma certa liberdade que a Carla nos dava. Enfim, eu acho que a gente devolvia isso pro público, de buscar essas ideias de "arte pra entender o mundo", e também vivia isso na pele, pra nós, da perspectiva pessoal, de vida.

Eu me lembro que o trabalho do Rômmulo [Rômmulo Conceição] foi bem interessante porque ele replicava algumas coisas da arquitetura da Casa na vitrine, brincava com noções de perspectiva, era uma coisa que atraía muito as crianças. Durante a vitrine do Rômulo não tinha quem não olhasse e entrasse pra brincar no meio daquilo.

A campanha era aquele elemento que de repente tu estavas conversando com alguém lá dentro, mostrando a casa e ela começava a retumbar e não parava nunca mais, e as pessoas sempre levavam um susto, demoravam pra reconhecer o som como o de uma campanha. Era bem interessante. E também tinha um trabalho na escadaria, que daí a gente sempre via lá de cima. Era meio camuflado. Pouca gente percebia.

A estante do Daniel, que era do Núcleo de Documentação, as pessoas aceitavam aquilo como estante. Lembro que uma vez uma pessoa me perguntou: "Ah, essa estante aqui é da Tok & Stok?" [risos]. Mas significava que aquele elemento tinha se destacado na percepção que a pessoa tinha da casa. Eu lembro que às vezes, a gente precisava realmente chamar a atenção; ela se incluía de fato. O jardim sempre era impactante, o jardim era algo... Sabe aquele tipo de coisa que, pra mediar, tu não precisa nem instigar nem falar nada, era só "bom, agora a gente vai pra o jardim". E tu sentia o impacto visual, a vontade da pessoa circular naquele espaço, era muito forte. Até porque, primeiramente as pessoas sentiam o rosa, o desencaixe com aquela ideia pré-formada de jardim. Depois que elas percebiam que tinham outras cores ali. E também tinha uma busca da gente como mediador reconhecer aquele espaço, descobrir que árvore era aquela. Porque tinha um abacateiro, depois já não era abacateiro. Um dia apareceu um visitante que tinha conhecimentos de botânica, e ele nos falou: "Ah não, isso aqui é outra coisa". Eu me lembro que a gente passou um dia conversando, depois da presença daquele cisitante, sobre que árvore era aquela.

E: E não era um abacateiro?

P: Pois então, eu não sei. Pode ser que eu tenha descoberto isso naquele época, mas não lembro mais.

E aí também tinha o Cidade Não Vista: como os roteiros às vezes começavam lá, às vezes terminavam lá, eles traziam muita gente pro café, porque a pessoa estava cansada de bater perna na cidade, e usava a casa pra descansar. E aí que vinha esse elemento surpresa das obras da Casa. Era legal porque era uma coisa que era pra todos os sentidos, não era só a contemplação; então isso era bem divertido, ver como acontecia – de repente soava uma campanha que demorava a ser reconhecida como campanha.

Teve mais gente na vitrine, mas teve algumas das propostas que, por alguma razão, eu convivi mais. Eu acho que, porque a Casa M começou um pouco antes da Bienal, e teve um período que eu estava fazendo muito esse reconhecimento de bairro eu não ficava tão presente na Casa, eu estava na rua.

A gente descobriu com um dos vizinhos, ele era sapateiro (e a sapataria dele era uma loucura de coisas empilhadas). Ele era uma pessoa fechada. Mas a gente visitava, de qualquer forma. Ele nos contou um dia que ali perto da Casa M tinha um espaço que pertencia a igreja, algo assim. A história dele era que ele era um dos moradores que estava ali há mais tempo, e que na verdade no meio do seminário que ficava numa das esquinas próximas, antigamente tinha uma rua. E que aquela rua era da cidade, não podia pertencer, simplesmente, ao seminário. Então eu lembro que conversávamos sobre isso com os mediadores da Cidade Não Vista. Tinham coisas incríveis que aconteciam com o bairro, que se tentava descobrir. Isso ia promovendo essa ideia de que tu conversa com, com outro, e tenta juntar as histórias em um discurso só, né? E isso, muitas vezes, não acontecia.

Eu lembro que o Coro de Queixas foi impactante. E o pessoal que fazia parte do coro depois ficou um tempo na Casa M, a gente conseguiu conversar com eles, como foi o processo todo; depois eu até usei o Coro de Queixas na minha dissertação como um estudo de caso; conversei com o artista. Como eu ia ir pro Santander e já tinha estudado tudo sobre o Dittborn, quando eu cheguei na Casa foi um pouco isso de ir descobrindo como as coisas se integravam, enfim. E também os artistas da vitrine renovavam a ideia de vitrine, e aí as pessoas já ficavam ligadas nisso, também.

Então acho que eram obras que não precisavam de um discurso, e isso era bom, se sustentavam pela experiência, até pelo choque que propunham. Acho que por isso também não era tão necessária essa interlocução com o artista, porque elas se sustentavam em pé sozinhas. A Glaucis [Glaucis de Moraes] também fez uma vitrine que era com som, então a gente conviveu de um jeito muito intenso com aquilo [risos], porque o som era alto e a gente ficava o tempo todo convivendo. Pra quem chegava na Casa, era um atrativo, as pessoas sentavam e acompanhavam o vídeo pela proposta que era interessante. A artista mostrava cartões postais, fotografias pras pessoas que não conheciam Porto Alegre, e essas pessoas tinham que falar

sobre a cidade. O que é que elas achavam de Porto Alegre? Surgiam coisas incríveis. Por exemplo: um galês olhou o Laçador [Estátua do Laçador] e disse: "Ah, esse é um grande herói galês". E disso se criavam histórias que era um outro jeito, ficcional de se apropriar dos símbolos da cidade. Era vídeo. Daí tinha um italiano, uma francesa, esse cara que era galês, e cada um trazia um pouco do seu repertório a partir da imagem. E aí eu me lembro que também era uma coisa divertidíssima, porque quando as pessoas se davam conta do procedimento dela, eram bem interessantes as formas como elas descreveriam a cidade. Porque era a realidade das pessoas, tinha muita gente ali que acabou na Casa M e nunca tinha ido à Bienal, daí tu só conhece a Bienal pelas imagens do Jornal do Almoço, né? Que ideia tu faz da Bienal? Um espaço que tu nunca foi, e que está ali na tua cidade, mas que – sei lá – por falta de vontade, ou de aproximação, tu nunca foi. E aí de repente a Glaucis fazia isso com Porto Alegre, que as pessoas já moravam ali, comparavam as duas experiências. Era uma troca legal.

Ah sim, teve uma coisa que foi bem... Teve uma oficina de bambolês, que foi uma das propostas que surgiram na Casa e aí eu me lembro que teve uma competição depois de quem melhor bamboleava, e isso chamava bastante atenção aos finais de semana, que trazia pessoas da Casa ou da rua pra o convívio ali. O curador [Roca] participou, bamboleando. E eu acho que isso é fundamental, porque não era uma divisão demarcada de funções – eu acho que dessas pessoas que tu me pergunta: o Pablo Helguera, José Roca, o mais distante era, de fato, o Presidente que não tinha esse contato. Agora, de resto, o curador e o curador pedagógico realmente conviviam de uma maneira muito aberta a um não saber: não chegavam nos espaços já com a certeza do discurso que eles produziram, eles chegavam abertos a ver o que era a ressonância daquilo que se tinha proposto no espaço prático da Bienal. Eu acho que isso foi uma das coisas mais importantes pra Bienal se estruturar como acontecimento na cidade. Essa coisa de não ter uma hierarquia tão plena que afastasse as pessoas dos discursos. Tu podia trocar uma ideia tranquilamente com quem tu quisesse. Também no projeto do Guilherme Vergara e da Jéssica Gogan que vieram pra cá, eles frequentavam a Casa M, tiveram várias coisas que da fala deles a gente aproveitou lá na Casa: aquela ideia do percurso, que era de produzir um mapa, foi o que a gente fez depois, mapeando o bairro. Então isso estava intrincado, não tinha essa diferença. Essa integração que eu acho que faz as coisas retumbar. Acho que isso, essa proximidade, essa troca de ideias mais livre, nas últimas Bienais têm faltado.

Rafael Silveira - Rafa Éis

1985. Artista e educador. Natural de Porto Alegre, hoje vive no Rio de Janeiro. Descende de povos africanos, ameríndios e europeus. É mestrando em Processos Artísticos Contemporâneos pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Desde 2007 colabora com projetos pedagógicos de diversas instituições dedicadas à arte moderna e contemporânea concebendo e realizando ações de formação. Atualmente compõe a equipe de artistas-educadores do Performate, projeto entre a performance e o audiovisual, realizado no Morro da Formiga RJ, com jovens da comunidade e morros arredores. É integrante-fundador do Coletivo E, grupo independente de arte-educadores e, de 2014 a 2015, atuou como artista do Projeto Casa Grande (Prêmio Funarte de Arte Negra, 2013).

A entrevista foi realizada por Skype no dia 25/05/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Rafael: Primeiro, FORA TEMER!!!

Segundo: Bom. Na oitava edição o meu envolvimento na formação de mediadoras(es) se deu de dois lugares distintos e, também, em momentos distintos. Enquanto coordenador do EAD eu via a proposta curatorial da 8ª edição como uma proposição muito interessante. Então conhecendo a proposta e me envolvendo logo nas reuniões com [Ethiene Nachtigall, Mônica Hoff e Pablo Helguera] (que aconteceram para preparar o trabalho com o ensino à distância), percebi que esta premissa conceitual – que passava pelas Geopoéticas e discutia noções de território – envolvia inevitavelmente a formação a distância, já que um dos esforços era trabalhar esta distância, né? Seja tentando aproximar mediadores que geograficamente estavam distantes, seja através da construção de atividades que pudessem, de alguma maneira, aproximar também as mediadoras e mediadores pensando em um espaço relacional – afirmando cada diferença local – do ponto geográfico em Porto Alegre, ponto central de encontros nesta cartografia. Nesse aspecto, acredito que o que foi colocado, as premissas do discurso conceitual, favoreceram muito o trabalho, as quais foram de fato tomadas como disparadoras, como uma ferramenta de trabalho mesmo.

Já o trabalho na supervisão (que é um nome feio para a beleza da coisa) de mediadores [no A4] envolvia outras questões e outro modo de se relacionar com o discurso curatorial. Se em um primeiro momento as relações passavam entre esta comunidade em formação, em invenção de um comum, no segundo havia este novo elemento informe, múltiplo, que surge com as pessoas que visitam a mostra e que insistem em chamar “público”. Neste emaranhado, uma considerável parte da equipe de mediadores acabava de chegar de outras cidades, e outros estados do Brasil. Havia estrangeiros de fora e estrangeiros da própria cidade. Cada um levava parte de seu território para e para cá. Trocávamos quinhões de sotaque, de sabores, de histórias e topologias. Climas e palavras contaminavam-se.

Assim, eu acho que pelo fato do corpo curatorial, como o Pablo e o Roca, estarem assim presentes, durante todo o percurso na Casa M, por exemplo, (era muito fácil encontrar o Roca na Casa M, trocar uma ideia com ele). Então, acho que essa relação com os curadores, e também com os artistas, contribuiu de fato, talvez, uma partilha e uma aliança em relação ao que o discurso curatorial propunha em função dessa convivência mais direta com os curadores.

Em especial, senti que o projeto educativo evocava qualquer coisa de ambiência, de clima, de sentimento, muito próximo ao P.P. da 6ª Bienal, que foi a primeira Bienal que eu participei, então além do laço afetivo, havia ares desta que foi uma edição paradigmática para o projeto pedagógico, né? A 8ª também tem toda uma possibilidade comunitária (de comum partilhado)

com a Casa M, por exemplo, e com outras ações do pedagógico, sobretudo as ações que surgiam propostas por mediadores, desde as ações do pessoal do “Cidade não vista” – e é uma pena para o curador desta mostra Cauê Alves não tê-las visto –, até as ações no Cais e o manifesto dos Mediadores Nômades. Me refiro a esta natureza de criação, para a qual as condições em ambientes de formação envolvendo arte e educação são favoráveis: as criações que não estão previstas no programa, a poética do encontro.

E: Como supervisor, tu acompanhou algum projeto de mediador? To pensando aqui que a Diana [Diana Kolker] acompanhou os Nômades, ta? Talvez nada como (porque os Nômades envolveu um grupo grande de mediadores de vários Armazéns), mas dentro do A4, tu acompanhou algum desdobramento da proposta curatorial? Ou tu percebeu isso?

R: A Diana acho que foi mais próxima com o trabalho autoral dos mediadores, com a equipe do A5, acho que ela puxou mais coisas. Eu acompanhava no sentido de uma formação continuada que a gente faz, né? Quase como orientar um projeto, conversar assim, mas o cuidado era construir um ambiente propícia à criação. A equipe era muito autônoma, sabe? Estava ali apenas para facilitar os fluxos. Era tão autônoma que as coisas brotavam no momento da hora, tipo, eu participei muito dos vídeos que a gente fez [risos]. Teve o Reality Show na A4.

E: Era o Vagner [Vagner Ari Rampinini da Rosa] o apresentador, né?

R: Não, esse era o outro programa, o *De Frente com Ari*, esse era aos sábados e domingos às 19h [risos]. Mentira, não tinha horário, era quando dava. Mas acho que é isso. A gente conseguiu constituir um tipo de trabalho autônomo e independente. Muito do que acontecia na 8ª, era invenção dos mediadores, não só esse trânsito ali no Ykon que rolava, mas ações que ligavam equipes distantes, ações que marcavam algum território. Teve aquela ação linda que a Marília puxou com a presença do corpo coletivo e a referência ao corpo indígena. Era nessa ordem, dessas coisas que brotavam.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

R: Como mediador, eventualmente, é mais fácil traçar uma distinção entre o que é institucional e o que é a posição das pessoas que compõem as instancias de decisão. Mas ainda uma distinção frágil. Conforme a gente vai ocupando lugares de concepção de e planejamento com a instituição, também, aumenta a dificuldade para distinguir o que é institucional e o que não é. Porque a instituição está sendo ali tanto os discursos, quanto as práticas que estão sendo realizadas por pessoas [risos]. Paraphrasing Andrea Fraser: “nós somos a instituição de arte”. Este é um grande ensinamento. Então esse discurso tem a ver com o círculo de pessoas que está envolvido com sua criação e pode ser indicativo sobre o quanto esta edição foi permeável às práticas curatoriais, artísticas e educativas.

Ainda que tenha havido convergência com as práticas do pedagógico, já que está dito ali é inevitável pro projeto educativo: criar comunidades temporárias, mas sempre com a potência de vazar pelas frestas da parede. Acho que a Mônica [Mônica Hoff], naquele texto sobre o Projeto Pedagógico da 9ª, fala muito bem sobre isso. Talvez ele o PP tenha tomado esta dimensão porque não tenha sido percebido. Mas em relação às zonas de contato (estabelecida por pessoas) com a instituição, na oitava edição, com a presidenta (ou o presidente, não me recordo), estas foram breves ou inexistentes. Não era uma presença como foi a presidenta da 9ª edição. Não era uma figura, não era uma presença, não estava dado ali, não estava no lado.

E: Me fez achar que isso foi muito bom pra 8ª e muito ruim pra 9ª.

R: Foi sim.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como “considerar como receptor principal o público não especializado...”, “criar uma comunidade

temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

R: Vou te dizer, o Pablo sempre foi uma figura que eu respeitei muito. Eu acho que há sempre qualquer coisa de disjunção entre o que se deseja enquanto a vontades e objetivos de um projeto pedagógico (por exemplo) e o que é de fato efetivado. Não to dizendo que por falta, to dizendo por uma questão quase de tradução. Até porque, esta tradução é realizada por uma multiplicidade.

Bom, mas dessa distância entre o que é colocado aqui como objetivo e como isso é desenvolvido, eu acho que de fato, assim, o que se colocou enquanto perspectiva curatorial, esses 3 pontos ali que estão nas frases que tu menciona do Pablo, eu acredito que eles estavam bem presentes em toda constituição do projeto, e com a Casa M. Foram acontecimentos, de fato, enquanto potência de trabalhar com comunidade.

Essa questão de considerar como receptor principal o público não especializado, eu acho que no nível das grandes instituições de ser quase sempre uma utopia, sabe? Também, para o Projeto Pedagógico esta utopia é o que, de certa perspectiva, faz caminhar, no sentido como fala Eduardo Galeano. Já a noção de público, em especial neste lugar entre arte e educação é tão complicada. Esta noção, neste território, cria uma espécie de campo minado. Público escolar, público não especializado, enfim, todos passamos por uma relação com a arte que é mediada por tantos fatores históricos, relações de poder, racismos epistêmicos, etc. E que são reforçados pela instituição: às vezes é uma arquitetura que é muito pomposa, às vezes é um formato de exposição, é um formato de vigilância em torno da exposição, é um vocabulário que se usa pra falar de arte que é muito restrito. Então, eu sempre penso essa proposição de tomar o público não especializado como principal público, sabe, quase como uma vontade, a gente acabava efetivando isso no educativo, de tomar esse público como um público primeiro, né? Como o primeiro público a ser acolhido, o primeiro público a se empoderar daquele material que estava sendo disposto ali. Mas, eu penso que, pra conseguir isso de maneira efetiva, teria que se construir uma exposição com uma assembleia, sei lá, com um grande público não especializado, sabe? Pra ver como seria. O que seria exposto, como seria exposto, como seria o texto curatorial. Ia ter texto curatorial? Ia ter a gravação de uma fala? Ia ser um texto? Enfim, eu acho que, de fato, pra efetivar isso teria que ter um público não especializado construindo junto todo o projeto desde a sua base, pensando desde os seus lugares de exposição até o que vai ser exposto e como vai ser exposto. Considerar como receptor principal acho que às vezes soa muito bonito, mas na prática essa discussão passaria por representatividade, por escuta, enfim, uma revisão envolvendo tópicos que passem por aí. Eu acho, justamente, que o que o educativo tenta fazer em determinada medida, também é reduzir essas mediações aí né? Esse meio hipermediado que, por vezes, mais distancia do que aproxima. Acredito que essa comunidade temporária em torno da Casa M, acho que ela de fato se deu na redução das mediações na relação com a arte, com o artista, com o morador da comunidade, etc.

Sim eu percebo essa perspectiva, gerar consciência crítica, entender o mundo, se eu percebo isso na prática dos artistas mediadores, na exposição. O pensamento de Paulo Freire e Augusto Boal são caros ao Pablo. Penso que tenha acontecido neste registro. Mas também em outros já que "consciência crítica" já tem um enquadramento. "Inventar o mundo", talvez, mais do que entender o mundo [risos]. Acho que essas vontades, essas práticas foram bem partilhadas na 8ª. O trabalho com EAD me parece ter colaborado muito para criar uma comunidade ainda que separada geograficamente.

A chegada dos EADs no curso foi um acontecimento. Tinha toda uma coisa em torno dos "mediadores da nuvem". Tinha já uma comunidade aí. Eu acho que na 8ª teve muitas questões que favoreceram nessa composição aí, também na relação com curadores.

E: Tu ofereceu uns cursos durante o Cursos de Formação de Mediadores, quando a Casa M já estava funcionando, mas a gente não estava trabalhando ainda. Esses cursos foram lembrados por dois mediadores nas entrevistas, se não me engano. Eu queria que tu falasse um pouquinho

sobre eles. Lembro do *Fletcheriando* e acho que um de estética relacional. Eu queria que tu falasse um pouquinho sobre como foi. Por que tu propôs e como se deu essa proposição? Como rolou pra ti? Queria que tu contasse um pouco dessa história.

R: Ah, foram vários motivos, um deles era a vontade também de trabalhar com atividades presenciais porque, quando eu propus isso, eu estava ainda ocupando esse lugar da formação à distância. A questão do *Fletcheriando* era uma vontade experimental mesmo. Um exercício de descentralização de discurso e de invenção de conversa. Eu sempre vi essa prática dele [do Harrel Fletcher] (que ele descreve nesse livro do educativo da 6ª, “Arte para Educação, Educação para arte”), eu sempre li esse texto com muita admiração. Quando ele descreve a parte do seminário, onde eles convidam pessoas de fora do sistema da arte ou da academia pra falar sobre um tema qualquer dentro da universidade, eu achei belíssimo e queria fazer qualquer coisa parecida com isso. E o grupo de mediadores, na situação, era um grupo interessante pra desenvolver esse tipo de coisa. Sentia uma vontade experimental, assim, de agenciar, de colocar pessoas em contato, criar uma metodologia relacional, de criar experiência comum. E acho que o *Fletcheriando* foi muito feliz. As duas edições que a gente fez foram muito legais. Envolveram falas sobre kung-fu, sobre o ato de viajar, sobre laboratório fotográfico, sobre mitos do norte do Brasil, etc.

Sobre os cursos, eu nem me lembro como os chamei, não eram cursos... eram Grupos de Discussão. Os Grupos de Discussão: aí teve uma outra motivação. Conversando com a Ethiene [Ethiene Natchigall], com o Pablo e Mônica e também com a equipe tutorial [equipe de tutores EAD], que era minha equipe nesse momento, a gente percebeu que houve qualquer carência de formação que passasse mais por arte, por arte relacional, por arte contemporânea (no curso, né?). Pensamos então que poderíamos lançar qualquer de atividade de formação que pudesse dar conta dessa lacuna e os Grupos de Discussão existiram um pouco em função dessa demanda aí. Ainda que se deseje exceder o campinho das artes, parecia que as pessoas que participavam do curso buscavam confiança no vocabulário que circulava a pridução de arte hoje. Então a gente elencou alguns assuntos que a gente julgávamos centrais pra pegar as práticas contemporâneas de arte e isso foi constituído entre a equipe de tutoria, através de nossos pontos de interesse também. Então eu ministrei dois encontros sobre estética relacional, mas também trabalhamos arte conceitual, Duchamp e Wharhol, Performance, desenho e vídeo, assim como site specific.

E a ideia era esta, era uma aula aberta a conversa, era um grupo de conversa na verdade, e teve bastante adesão, e a adesão respondia um pouco a essa necessidade também, porque não foi colocado como atividade obrigatória dentro da formação. Mas foram mais com esses fins e também porque a gente ta em um lugar de planejamento, de formação, é sempre legal propor algo. Vou propor algo, vou fazer algo que eu queira fazer, “já que ta ai, vamos fazer”. Acho que os motivadores principais eram esses, uma vontade experimental de fazer e agenciar, formar grupo. E também pra apagar um incêndio ali, deixar o pessoal mais confiante em relação a estes saberes que são elitizados mesmo, o pessoal que não é das artes, tem tudo isso.

Alessandra Giovanella

1973. Artista e arte-educadora. Vive e trabalha em Santa Maria. Bacharel e Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria e Mestre em Educação (Linha de Pesquisa Educação e Artes) pela mesma Universidade. É fundadora da Sala Dobradiça (Santa Maria/RS) onde atua como artista, educadora, curadora e gestora. Através da Sala Dobradiça fez parte do Programa Artistas em Disponibilidade - Projeto Político Pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul com Intervenção no Club del Dibujo (2009). Na 8ª Bienal do Mercosul, também através da Sala Dobradiça, participou do projeto Continentes, recebendo os espaços de arte independentes Planta Alta (Paraguai) e Proyecto Circo e Batiscafo (Cuba).

Elias Maroso

1985. Artista e designer. Vive e trabalha em Santa Maria. Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Especialização em Design de Superfície pela mesma Universidade e Mestre em Arte e Tecnologia (Linha Poéticas Visuais) também pela UFSM. É fundador da Sala Dobradiça (Santa Maria/RS) onde atua como artista e gestor. Através da Sala Dobradiça fez parte do Programa Artistas em Disponibilidade - Projeto Político Pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul com Intervenção no Club del Dibujo (2009). Na 8ª Bienal do Mercosul, também através da Sala Dobradiça, participou do projeto Continentes, recebendo os espaços de arte independentes Planta Alta (Paraguai) e Proyecto Circo e Batiscafo (Cuba).

A entrevista foi realizada por e-mail e recebida em 17/04/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Alessandra/Elias: Nossa iniciativa poética (discurso?) já estava perfilada desde nossa trajetória enquanto grupo que flexiona modalidades de exposição/apresentação entre fazer artístico e curatorial. O convite para participar do projeto curatorial Continentes veio ao encontro de selecionadas iniciativas autônomas em arte, transversais ou paralelas às instituições estatais e mercadológicas da arte latino-americana, com interesse em instituir novos espaços de experiência e efeitos de arte. Nesse sentido, foram colocadas em contato por Paola Santoscoy e José Roca iniciativas com afinidades de acordo com a percepção da linha curatorial. No nosso caso, recebemos em Santa Maria uma iniciativa do Paraguai (Planta Alta) e duas de Cuba (Proyecto Circo e Batiscafo). Os trâmites para ajustar nossa proposta conjunta foi gradativamente composta via e-mails em reuniões por vídeo-conferência entre representantes das iniciativas e Paola Santoscoy, mais no caso de Planta Alta, pois em Cuba há restrição técnica com relação ao acesso à internet e nesse caso a organização se deu por alguns e-mail trocados para definições gerais e o restante foi decidido pessoalmente, sem muitas intervenções da instituição, que apostou mais no caráter experimental dessa construção. Nos foi conferida autonomia para decisões conjuntas dentro de um orçamento restrito a cada espaço independente.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

A/E: Não foi necessariamente uma demanda institucional. Na verdade, foi isso que trouxe a instituição até nós. Entendemos que nosso fazer, por atravessar “o instituído” (a arte institucionalizada) não faz com que sejamos completamente envelopados pelo mesmo. E a ocasião oportunizou, de certa forma esse atravessamento institucional, distribuindo a gestão do projeto curatorial conosco. Quase como distribuir o “poder de decisão”. Um ensaio de

horizontalidade. É possível estar dentro e fora da instituição; ou seja, o valor de nossos feitos não está no que é apreendido, mas no que reverbera enquanto ideia e ação nos contextos que escolhemos atuar. É como habitar mais de um lugar simultaneamente. Ou como um deslizamento entre o dentro e o fora, sem que o dentro nos “dobre” definitivamente para seu centro. A Sala Dobradiça nos incita à uma propensão à criar dobras, redobras e desdobras sobre o conceito de sala/lugar/situação de arte.

Nessa distribuição/descentralização de gestão entre a Fundação Bienal e nós, houveram problemas de produção, muito em decorrência do baixo orçamento e ruídos de comunicação. São detalhes e problemas práticos que lançam essa motivação de atravessamento institucional para um plano concreto e real, mas que não desmerecem sua intenção desafiadora para repensar o próprio grande evento que é uma bienal de arte e o que está fora dela, embora vibrante e produtivo. É como voltar os olhos à essa constituição de outros lugares de circulação não tão pautados pelo Estado ou mercado da arte *mainstream*.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8a Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

A/E: Em consonância com as iniciativas independentes e suas propostas procuramos envolver o público não especializado criando ações que fossem além do espaço expositivo convencional. Nossa proposta foi pensada no sentido de questionar os locais geralmente destinados à exposições de arte propondo um espaço itinerante suscetível à intervenções tanto dos artistas propositores quanto do público: o “Espaço Recombinante”. Itinerando por locais de grande trânsito de pessoas como praças centrais e periféricas da cidade. Além disso, realizamos atividades descentralizadas do próprio Espaço Recombinante, como falas de convidados na Universidade Federal de Santa Maria, atividades Cineclubistas em bares da cidade com shows musicais e transmissão ao vivo que incluíram debates sobre a atual conjuntura artístico-política vivenciada pelos participantes do projeto, sob uma perspectiva de relacionar seus modos de vida e as realidades dos países envolvidos.

No projeto “Espaço Recombinante”, o lugar de exposição se propõe a diferentes lugares, itinerando e dialogando com o contexto de instalação da estrutura. Ele foi construído de modo a ressonar com nossas iniciativas passadas de formatos expositivos. Foi uma “recombinação de experimentos” que reforça nossa intenção também poética sobre o problema do espaço artístico (por isso, não consideramos apenas curatorial a Sala Dobradiça, mas um espaço de criação e pensamento sobre a própria ideia de exposição e lugar, convidando ou recebendo artistas para uma recombinação mútua) – podes saber mais detalhes neste texto: <www.saladobradica.art.br/2011/10/sala-dobradica-e-seu-espaco.html>.

Além disso, há um forte interesse sociopolítico em nós, enquanto Sala Dobradiça, no que toca o “faça você mesmo” com relação aos espaços de arte. Costumamos dizer que nosso primeiro espaço foi o “logo” de apresentação, pois já sugere a construção volumétrica de um espaço ao propor corte, dobra e montagem de uma caixa para múltiplos. Um jogo com tutorial para construção de volumes a partir de um ponto de partida. Ou seja, situamos a Sala Dobradiça como uma das possíveis perspectivas de produção de espaço para arte, incitando desde o início, desde seu símbolo, o surgimento e conexão a outras perspectivas de lugar, situação ou indicação de arte – com ou sem a ideia de espaço específico para tal finalidade. Estamos sempre abertos nos aliando a propostas autônomas e “menores” de lugares de arte (“menores” no sentido minoritário, que não se colocam como modelo majoritário a ser reproduzido por outros).

Acredito que a Bienal manteve essa vibração produtiva em nós nesse momento de descentralização no poder e gestão do Continente. Não se trata da instituição *mainstream* “engolir” possibilidade críticas para docilizá-las, mas realmente um ensaio de criar novos territórios. Com seus possíveis erros e acertos.

Claudir Fachinetto

Diretor-Presidente da Empresa Cerâmica Fachinetto (Arvorezinha/RS) e Presidente do Museu do Pão (Ilópolis/RS), parte da Rota dos Moinhos da Região do Vale do Taquari. Graduado em Administração de Empresas na Universidade de Santa Cruz do Sul. Como Presidente do Museu do Pão acompanhou algumas das ações da residência do artista Mateo López na cidade através do Projeto Cadernos de Viagem.

Marizangela Perin

Graduada em Administração de Empresas na Universidade de Passo Fundo. Trabalhou na Secretaria de Turismo de Ilópolis de onde foi deslocada para atuar no Museu do Pão até 2012. Através de seu trabalho no Museu do Pão, acompanhou e colaborou na produção da residência do artista Mateo López em Ilópolis. Atualmente trabalha no Departamento Pessoal da Cerâmica Fachinetto.

A entrevista foi realizada em no escritório de Claudir nas dependências da Cerâmica Fachinetto em Arvorezinha no dia 05/03/2016.

[Os entrevistados desejaram comentar algumas questões antes das perguntas]

Marizangela: No início não era para nós participarmos da 8ª Bienal. A curadora estava vindo para uma visita de outro museu, ela passou por Ilópolis para conhecer o complexo do Museu do Pão. E até então não tinham cogitado a possibilidade de a rota do caminho dos Moinhos e o Museu do Pão fazer parte da 8ª Bienal. E ela veio e eu atendi ela quase no final da tarde, atendi ela e um outro moço que acompanhava, e ela ficou encantada com o projeto. E aí levaram nosso contato, e depois disso nos incluíram no projeto. Até então não fazíamos parte. Ela passou e se encantou.

Claudir: São cidades pequenas, né, Helena... A quantidade de habitantes, se você pega um grande centro, então, se nós englobarmos todas as cidades da região, que fazem parte do Caminho dos Moinhos, não são tantas pessoas assim. Claro que nós temos bastante visita e aquela coisa toda, mas a gente está um pouquinho fora da rota. Grandes cidades aí têm uma rota turística desenhada. Mas o Caminho dos Moinhos, graças a Deus, tem dado frutos, tem vindo muita gente: estudantes de arquitetura, pessoas de fora... por ser um projeto realmente muito bom. Então, as pessoas quando não conhecem, às vezes, não dão tanta importância, por isso que eles vêm, vêm e veem o trabalho que a gente faz.

Entrevistadora: E o senhor continua no Museu do Pão?

C: Sim, eu continuo como presidente. A gente tem também – até tivemos esse ano o segundo intercâmbio com o Caminho dos Moinhos, que faz parte... A gente fez o segundo intercâmbio com a Itália, porque a nossa região é de imigração italiana. Os dois primeiros a gente fez com estudantes de cinco municípios, que seria Doutor Ricardo, Putinga, Anta Gorda, Arvorezinha e Ilópolis. E esse ano a gente foi com 15 estudantes. E no outro que a gente fez, acho que foi com 22. A gente faz uma seleção, quatro lugares, dois titulares e dois suplentes; eles fazem um curso de italiano, e aí depois a gente faz com uma escola lá que já tem relação com Ilópolis. Aí vai esse pessoal, fica 15 dias (primeiro eles vêm de lá, ficam aqui). A segunda vez que a gente fez eles ficaram nas casas dos estudantes daqui, depois o pessoal daqui fica na casa dos estudantes de lá. Tem uma escola de línguas lá, também. E a gente, além dessas outras coisas, a gente também tem esse intercâmbio que é nossa escola de panificação que faz cursos, também. É o trabalho que a gente vêm fazendo... Eu sei que você veio falar mais da questão da Bienal, mas só pra te colocar um pouquinho a par.

E: Claro.

C: Quanto à Bienal, a Marizangela sabe mais do que eu porque ela ficou mais coordenando aquele trabalho na época e, daqui a pouco, ela pode ajudar até mais do que eu nisso.

E: Então tá, acho que vou perguntando, mas fiquem à vontade pra ir incluindo ideias que vocês acham importante.

A proposta curatorial tinha a intenção de trabalhar o modo como os artistas discutiam a questão de território, mapeamento, espaços e fronteiras. Essa era uma questão que o José Roca trouxe como uma ideia bem geral para a Bienal toda. E também discutir a ideia de Mercosul, porque é Bienal do Mercosul – mas não só como um nome, mas como uma construção política. Essa era uma das ideias que ele trazia lá no projeto curatorial. E aí que queria saber se vocês pensam que essas questões estavam na relação de vocês com a curadora – a Alexia Tala, ou com o Mateo López, no modo que o Mateo fez as oficinas, no diálogo; como foi isso? Vocês acham que isso fez parte da relação com vocês? Como que foi a relação?

M: O Mateo tinha uma forma de trabalho bem distinta (a gente visitou a Bienal) dos outros artistas, tinha uma forma distinta de trabalho um do outro. Então acho que foi isso que eles buscaram, né? Estar explorando isso nos artistas. O Mateo veio para a região com a bicicleta, porque ele queria conhecer a rota de bicicleta. Ele só não imaginava o quão acidentada era a nossa região, então ele até tentou fazer alguns percursos de bicicleta, para estar mais próximo também, mas não teve muito êxito, porque são 70 quilômetros de rota, com o solo bem acidentado, então não teve como ele estar indo de bicicleta.

C: No inverno ainda, né? Eu lembro que ele veio e passou frio. Eu emprestei até casaco pra ele. Além da bicicleta ele veio com pouca roupa, porque não imaginava que fosse frio – aqui em cima é mais frio, também né? Por causa da serra. Mas o interessante disso é o intercâmbio da cultura; o artista vem com uma cultura diferente e ele vem viver essa cultura também e ele também traz algumas coisas que nós não temos. E a gente foi pra Bienal – e não fomos só nós que fomos – foi o ônibus; e isso porque a comunidade se mobilizou, as escolas... Tinha o artista aqui na região, e esse artista acabou fazendo com que as pessoas visitassem, olhassem o trabalho dele, e também levassem pessoas. Porque a gente, até então, ouvia falar em Bienal, mas nem sabia o que era.

E: Vocês antes não tinham ido à Bienal?

C: Eu não tinha ido. Sou bem franco contigo. A gente ouvia falar... É que é uma coisa assim: eu, por exemplo, o Caminho dos Moinhos, até então nisso, culturalmente, na nossa região, é um resgate da nossa cultura porque os moinhos estavam se perdendo. As pessoas daqui não davam valor a isso, e a gente começou a viver isso, e pra mim – pra mim; vou ser bem franco – hoje a gente está com um projeto do Marcelo – que também fez o projeto do Caminho dos Moinhos, fez o projeto de restauro daquele moinho e está fazendo dos outros – a gente vai estar fazendo o Museu da Cerâmica, nós vamos construir aqui. Então tudo isso é influência dessa cultura, desse resgate – até quando eu falo, às vezes até me emociona – mas é o resgate que eu também tive, por viver isso, por conviver com as pessoas, você acaba buscando uma coisa que estava se perdendo, e oportunizando às pessoas, aos jovens e às crianças, a começarem a viver isso também. E a gente, culturalmente, cresceu; porque muita gente não dá valor nenhum, "ah, isso passa, vêm os outros". Claro que já tinha um pouquinho disso... Quando eu voltei da minha faculdade, eu comecei a juntar tudo e nós temos um Museu, hoje, da Cerâmica. A gente buscou algumas coisas. Tem pequeno, mas tem. Então isso ainda me proporcionou a buscar ainda mais, e ir atrás dessas coisas todas. Então, pra nós, do Caminho dos Moinhos, valorizando (e acredito que seja assim), a gente cresce culturalmente, as crianças também. Então, só para te dizer que a Bienal, para nós da região, na época foi uma coisa bem importante também pras pessoas saberem, pras pessoas visitarem, verem os trabalhos lá todos.

E: Ocupar aquele espaço.

C: Eu acho que é interessante a questão da Bienal também sair dos grandes eixos.

M: E marcou também para a região porque ele trabalhou vários públicos: ele trabalhou com professores, ele trabalhou com crianças, ele trabalhou com idosos, ele trabalhou com jovens;

foram várias oficinas. E ele trabalhando, também, o porquê dele estar aqui, o porquê dele estar nesse projeto. Foi bem interessante a história dele aqui conosco.

E: E também tem uma ideia da Bienal que ela fosse um marco de integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. E eu queria que vocês dissessem se vocês viram isso acontecer, se essa integração aconteceu naquele momento, se ele perdurou de alguma forma, até hoje, cinco anos depois...

C: Eu vou te dizer, Helena, o que eu penso – eu não se é ou não. Naquele momento eu senti que realmente aconteceu, só que em virtude... Por exemplo, eu acho que pra nós da região, estaria no momento de acontecer novamente alguma coisa nesse sentido, sabe? Porque aquilo começa a ir se perdendo. Quando você não tem aquela coisa acontecendo no seu meio, ela vai perdendo um pouco, né? Se acontecesse novamente alguma coisa na região, eu acredito que resgataria isso de novo, aproximaria novamente as pessoas; as pessoas só têm interesse se elas acompanham e se elas fazem junto, como aconteceu na época. Se tem a participação delas, se elas convivem com isso; então foi o que aconteceu na época. A gente viveu isso junto com ele. Então, para nós, na época, foi muito interessante. Agora, se eu te disser que depois disso não foi se perdendo um pouco, eu vou estar mentindo. Como não teve mais uma proximidade com as pessoas – muito poucas pessoas foram ainda participar da Bienal – eu acho que um pouco se perdeu disso, já, né? Claro que se acontecesse alguma coisa de novo, você teria uma participação, um retorno, uma busca de novo por isso.

E: E essa Bienal ela também tinha um caráter de ter uma ideia pedagógica muito junto. Tinha uma questão assim "qual é a função social de uma exposição?", que as pessoas tivessem uma visão crítica das coisas, e daí isso, de alguma forma, era forte para vocês? Ficou?

M: Sim. O trabalho que fez com os alunos, que fez com todas as idades que ele trabalhou, e com professores principalmente, para os professores entenderem também qual é o intuito do projeto. E depois a mobilização nas escolas, porque a Bienal disponibilizava ônibus e a gente conseguiu trazer dois para cá, para levar o pessoal das escolas, os professores, então para ele ir para lá, para participarem, para estarem um dia lá, vendo o trabalho não só do Mateo, mas também dos outros artistas que participaram. Entenderem e também participarem – porque eu acredito que ninguém daqui tinha participado antes de uma Bienal. Então, para a época, foi bem forte, bem interessante. Ele tava conosco por quinze dias, que ele estava no nosso meio, então nós andávamos com ele todos os dias pra cá e pra lá, então as pessoas viam e a gente apresentava pra um pouco da nossa cultura também. Até sapeco do pinhão a gente fez com ele, para ele saber o que seria um sapeco.

E: Acho que não sei o que é um sapeco. [risos]

M: Não? E ele filmou, ele ficou encantado. E ele também apresentou para nós várias coisas da cultura dele. Claro que chegou lá no sexto, sétimo dia, ele pediu, por favor, pra ir a Porto Alegre porque ele estava entediado. É muito pequeno aqui, não tem praticamente nada pra se fazer; e ele precisava de material, também, porque ele desenhava, pintava, e nós não tínhamos material aqui, então a gente deslocou ele até Porto Alegre. E, também, ele queria ficar lá dois dias para poder estar naquele movimento que ele também sentia falta, e voltou conosco. E o trabalho dele muito forte, a parte pedagógica foi bem forte. E o pessoal, também, acompanhou, só quem trabalhava e estava envolvido na 8ª Bienal, a Liane [Liane Strapazon] estava muito próximo da gente. Teve outras pessoas que também.

C: Todas as comunidades participaram e se envolveram nesse projeto, por isso que eu digo que realmente atingiu o objetivo que ela tinha. Naquele momento, com certeza absoluta, para nós foi uma coisa bem importante que aconteceu no nosso meio. Agora tu fala o que é sapeco que ela quer saber [risos].

M: Sapeco é juntar grimpas de pinheiro (da araucária), lascar fogo e jogar pinhão em cima. Daí o pinhão vai sapecando e ele vai sendo cozido junto com o que vai queimando...

C: O fogo, a brasa, queima, mesmo... Na verdade cozinha, né?

E: E ele fica torradinho?

M: Fica muito bom. Ele comeu, filmou o sapeco. Ficou encantando com o sapeco.

C: Essa é uma coisa dos nossos antepassados, pelas dificuldades... Às vezes eles estavam trabalhando e coisa e como tinha pinheiro e tinha pinhão no chão, juntava, fazia um monte ali, colocava aquelas grimpas por baixo, o pinhão jogado em cima e colocava fogo e aí tinha uma comida, digamos, para aquele momento. E ainda acontece muito na região.

E: E essas oficinas que o Mateo fez, nas escolas, elas eram... Foi uma iniciativa do Mateo, foi uma solicitação de vocês ou foi algo que você foram construindo juntos?

M: Não. A Bienal tinha uma proposta pedagógica pra atingir determinados públicos, e daí como ele foi conhecendo nosso trabalho no Museu, também. Que o nosso trabalho no Museu é com crianças, trabalha as oficinas com crianças, com adolescentes, com melhor idade, e também com um público mais especializado nas oficinas de panificação, que vai lá só para aperfeiçoar os conhecimentos. E daí ele pensou em trabalhar isso mesmo, só que na parte mais ligada à Bienal: trabalhar com crianças. Então ele trabalhou um dia todo com crianças pequeninhas (acho que de oito ou nove anos) e trabalhou com professores. Então ele pegou esse público pra ele, e ele trabalhou.

E: E ele trabalhou coisas relacionadas ao trabalho dele?

M: Isso. Com os professores ele trabalhou bem focado – deu a entender qual era o trabalho dele, qual era o intuito do trabalho dele, o que é artes plásticas, como se trabalha – e foi um dia bem interessante, também. Com as crianças ele trabalhou desenhos, também, e explicou para elas a importância. E trabalhamos um turno em sala de aula e um turno ao ar livre. Com a melhor idade, aí ele trabalhou a arte da panificação, ele postou os desenhos dele pro pão, então nós fizemos um pão na praça (eu lembro que era um dia frio, frio, frio) e ele fez desenhos na massa do pão. Então foi assim. Com os adolescentes ele trabalhou... também foi algo de juntar diversas culturas – que isso a gente trabalha com os adolescentes na função do intercâmbio, e ele trabalhou as diferenças das culturas, que também foi bem bacana. E o trabalho de cada público partiu deles, mesmo, não partiu de nós.

E: Mas juntou com a proposta que vocês já tinham?

M: Isso. O que nós trabalhávamos – que continuamos trabalhando – com o que então ele tinha pra oferecer, também.

E: E essa oficina de pão que ele fez os desenhos, as receitas do pão eram dele ou era alguma coisa que vocês já tinham?

M: As senhoras daqui fizeram a massa. E a gente fez a massa na oficina e levou pro forno de barro que tinha na praça, aí como os italianos daqui cozinham o pão no forno – então antes se faz o fogo, depois vão as brasas, depois põe o pão para assar. As receitas eram das senhoras, e os desenhos ele que fez junto com elas.

E: E como é que foi a exposição lá? Ele fez uma exposição no Moinho, né? E como que foi? Ele trouxe? Foi um trabalho que ele foi fazendo aqui ou ele trouxe o trabalho e expôs lá? Vocês participaram, chegaram a construir junto isso? Como que foi?

M: Os desenhos que ele fez, sobre os reflexos das idas dele – porque tudo que ele desenhou, então, tinha a ver com a nossa região.

E: Ele foi fazendo aqui...

M: Isso. Os desenhos dele estavam ligados à nossa região. Ele era encantado pelo João-de-Barro, não se ele não conhecia o trabalho do João-de-Barro, mas ele fez vários desenhos relacionados ao João-de-Barro. Então antes teve a exposição lá no complexo, que foi muito emocionante pra nós e pra eles, também.

C: Conseguiu envolver a comunidade... E aí, isso...

M: Tinha o auditório cheio e eles vieram de lá, também, com um pessoal, com uma Topique [van] deles. A Alexia estava. Então eles também sentiram muito forte conosco. E depois a gente foi pra lá, daí. E lá ele tinha alguns desenhos que tinha exposto aqui. Algumas coisas ele deixou na região, também, alguns desenhos.

E: E ficou lá no Museu?

M: Não, ele presenteou.

E: E como foi lá, depois? A Bienal levou vocês?

C: Sim, teve ônibus à disposição. Por isso que eu te falei que o interessante disso tudo foi a participação, de ver os trabalhos de outros artistas, de ver lá apresentado o trabalho que o Mateo fez no meio aqui. Por isso que eu te falo que, culturalmente, isso pra nós, pra a região, foi muito importante. Que as pessoas viveram isso, que as pessoas começam a valorizar a arte também, e viver essas coisas todas que acontecem. Muitas vezes você vai pra uma exposição, você vê lá, acabou, passou e deu. Mas quando você convive, quando você está no meio, quando as coisas acontecem no teu meio, é coisa do seu dia-a-dia, você começa a olhar com olhar artístico para a coisa, você começa a ver que o artista criou aquilo – é diferente, é outra coisa. Porque até então você visita, vê uma obra de arte, muitas vezes você vê, admira, e não entende. Na verdade, o que aconteceu no nosso meio foi assim: além de você viver, de participar, é você entender aquela obra de arte, entender o que o artista quis mostrar. Por isso que essa coisa aconteceu muito forte, atingiu o objetivo, como eu te colocava antes, do que era Bienal.

M: E é importante os mediadores, também.

C: Também, claro.

M: Porque a gente pôde ir para lá pôde visitar também as outras exposições, e o quão bom é tu ter um mediador, que te faz que tu entenda bem aquilo. Isso é muito importante. Todos os museus que têm exposições que a gente visita devia ter mediador, pra ti poder explorar.

E: E lá na exposição que o Mateo expôs, vocês tiveram mediação também?

M: Sim, a gente teve.

E: E aí o que vocês pensaram da exposição que estava lá? Como o modo como eles... Porque uma coisa é aqui, outra coisa é o trabalho lá.

C: É o que eu te falei, né? Porque quando você vai pra lá, depois de você ter visitado, você conhecido o trabalho dele aqui, a gente entendeu também que os outros artistas que estavam lá, cada um tinha uma filosofia de trabalho. E aí você começa a entender isso, também, o porquê é que esse artista fez isso, o porquê que aquele artista fez aquilo.

E: Não é só o resultado que tá lá.

C: Isso. Não é só, digamos, o que aconteceu conosco. Porque cada artista tinha seu trabalho e feito de forma diferente. Mas o que aconteceu aqui foi muito interessante, e além de ter valorizado a nossa cultura e resgatado muito disso – porque o Caminho dos Moinhos já faz isso – eu acho que foi uma coisa bem forte, pra nós, pras crianças, enfim, pra aquele público que participou. E hoje quando você atinge as crianças, praticamente você atinge os pais, atinge os avós, porque essa convivência, elas comentam, então eu acho que é o caminho; é por onde você busca mostrar o que está sendo feito e de que forma que é feito. E acho que pra nós, foi um trabalho bem importante.

M: Quando eu saí do museu eu fiz um backup das fotos, então quando eu volto e vou olhando as fotos, eu vou me lembrando muito mais facilmente. Vários projetos que a gente fez bacanas. Mas que a Bienal marcou, e marcou muito, na nossa região na época, e fez acho que o povo ouvir ou ler a palavra "Bienal" nos jornais locais e regionais, e também aguçar a curiosidade, né? Por que eles estão fazendo? O que é que é isso? O que é que é "Bienal"? Então acho que fez com que nossa comunidade regional entendesse um pouquinho do que é, o que trabalha a Bienal, o que se faz em uma Bienal, o que é uma Bienal. E nós tentamos manter alguns projetos

porque a Bienal acontece só a cada dois anos, né? Então nós, na época (só que depois, em seguida, eu saí do Museu) a gente visitou a [Fundação] Bienal... porque acaba ficando em Porto Alegre, ativo (não todo aquele pessoal que eles contratam, mas eles acabam trabalhando durante esse outro ano para a próxima Bienal). E a gente até visitou eles pra estar trabalhando com os professores. Depois eu saí do Museu e a gente não continuou mais o contato. Mas que a nossa ideia era não deixar morrer, quem sabe, né? Quem sabe ainda consiga.

C: Resgatar alguma coisa, daqui a pouco fazer mais algum trabalho, acho que seria interessante.

M: Já que nós entramos no projeto sem estarmos na ideia deles – foi uma coisa que eles nos visitaram e se encantaram com o projeto. E acho que foi satisfatório pra eles e muito mais pra nós, também.

C: Acho que são trabalhos desses que acabam fazendo com que as coisas, principalmente culturalmente, que a gente cresça e as pessoas passem a entender o que tem acontecido, o que pode acontecer, e lá na frente, um dia, como está sendo hoje, as pessoas voltam a comentar. É como a gente diz: o que você fizer e for bem feito, lá na frente vai ser lembrado. Pode ter certeza. E eu jamais imaginaria que a gente fosse falar novamente do trabalho que foi feito, e hoje a gente está tendo essa oportunidade aqui contigo. Queira ou não queira, esses trabalhos que aconteceram, isso que foi feito, realmente mexeram com aquelas crianças; hoje, se a gente for falar, não é mais novidade pra eles. Cinco anos depois, tenho certeza absoluta, que se você falar de Bienal na região, muita gente vai saber o que é. E antes, eu vou te dizer, muita pouca gente entendia o que era isso.

E: E a ideia do que é um trabalho de arte, hoje em dia, também; o que é um artista.

C: Também. Com certeza, porque isso você vai lembrar detalhes de coisas que aconteceram.

M: Você estava na noite de abertura?

E: Estava. Vocês estavam lá também?

M: A gente foi pra abertura. Foi muito bacana.

E: E vocês foram nessa vez da abertura, e foram mais uma vez para ver a exposição?

M: Não, só fomos na abertura. E depois só as crianças foram, foram dois ônibus – a gente conseguiu. Na época era difícil conseguir porque eles locavam...

E: E acho que a princípio eles não faziam tantos quilômetros; devem ter aberto exceção pra vocês.

C: Abriram exceção.

M: Sim, foi bem difícil. Aí nós conseguimos um, e daí nós tínhamos muita demanda, muita demanda, muita demanda. Aí a gente conseguiu mais um – fiamos muito felizes, porque daí tu via logo cedo ele enchendo de criança pra ir, por estar vendo algo que talvez só vão ver uma vez, né?

C: Temos certeza absoluta que pro Mateo, também, que ele não vai esquecer tão fácil, né? O trabalhado da região e das pessoas, que com certeza absoluta, a gente diz que o gaúcho, o nosso povo – trata os visitantes muito bem, recebe muito bem; a nossa região aqui recebe muito bem.

M: Minha mãe levava as roupas dele para casa para lavar, minha mãe não lava as roupas dele porque nós não tínhamos onde... Então levava, a mãe lavava, passava...

E: Mas ele dormiu em hotel?

M: Ele dormiu no hotel, mas as refeições nós fazíamos juntos. A gente pegava ele de manhã e só devolvia ele de noite pra dormir. [risos]

C: Foi uma convivência legal, e a nossa região tem isso. O pessoal que vem hoje pros intercâmbios da Itália fica encantado e eles dizem "como é que você recebem tão bem, como é que o povo de vocês..." – e aí quando a gente vai para lá eles se esforçam, fazem de tudo, para

tentar fazer a mesma coisa, e realmente fazem bem, porque a gente aqui, eles dizem "o abraço de vocês, o sorriso de vocês", aquela coisa toda, né? Então, a gente tem certeza que pro Mateo também isso foi marcante.

Lilian Maus Junqueira

1983. Artista visual e gestora cultural. Natural de Salvador (BA), vive e trabalha em Porto Alegre. É licenciada e bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e realiza Doutorado em Poéticas Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma Universidade, onde também foi titulada Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte. Entre 2006 e 2015 foi cogestora do Atelier Subterrânea, espaço independente que se localizava em Porto Alegre. Na 8ª Bienal do Mercosul foi produtora do Projeto Continentes através do Atelier Subterrânea que recebeu os espaços de arte independentes Ceroinspiración (Equador) e Diablo Rosso (Panamá).

A entrevista foi realizada na residência de Lilian em Porto Alegre no dia 15/02/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Lilian: Olha, eu acho que foi a Bienal que, realmente, gerou o intercâmbio entre os artistas, entre a cidade, os produtores da cidade... Com exceção das primeiras, que não acompanhei do ponto de vista da produção, e onde também existiu um forte intercâmbio latino-americano do Mercosul. A 3ª Bienal, por exemplo, tinha bem forte também esse enfoque do Mercosul e do intercâmbio entre as pessoas. Mas não nessa situação de residência, que só vai aparecer mais tarde. Na 3ª não tinha residência artística, eram só obras que vinham ou artistas que montavam.

A Subterrânea existia desde 2006 e nessa [a 8ª], senti que tivemos um diálogo muito maior com a Bienal. Mesmo antes da reforma do casarão que se tornou a "Casa M" houve um diálogo com os espaços independentes locais para saber se teriam condições e interesse em abrigar esse projeto. Antes de executar a reforma do casarão, a organização da Bienal tinha dúvida se eles iam reformar um espaço novo ou se iriam locar outro espaço na cidade. No fim das contas, optaram por reformar, porque tinham a intenção de tornar a Casa M um centro de arte permanente, o que, no fim, acabou não se consolidando. Então, desde o começo, foi uma Bienal muito preparada e muito articulada com o local. Mas não no sentido "vamos fazer leitura de portfólio", como acaba normalmente sendo e que normalmente não dá em nada (só se tiver, por acaso, alguém fazendo um trabalho naquela linha exata da Bienal) e que é uma coisa muito fugaz, não acho que isso funcione muito. O que existiu no projeto Continentes foi um diálogo bem legal no sentido de construir a coisa junto mesmo e também de propor essas trocas com os espaços independentes daqui do estado, não só de Porto Alegre, como também de Santa Maria, Pelotas, com outros países da América Latina, de uma forma que, realmente, a proposta fosse um diálogo. A curadoria dos espaços independentes era da Paola Santoscoy, porque ela conhecia bastante esse contexto na América Latina e, a partir dessa escolha, ela nos colocava, os gestores, em contato direto, dizendo: "Ó, esse espaço acho que tem mais a ver". Então, ela foi na Subterrânea pra ver o que tinha a ver com o quê. Ela nos colocou em relação com o Diablo Rosso e o Ceroinspiración que era um centro cujo enfoque era curadoria. Com o Diablo Rosso a exposição foi muito legal (Invisibles) porque, em vez de fazer uma exposição só do artista que vinha fazer residência ou de propor apenas um tema específico para mostra, o que o Johann [Johann Wolfschoon] fez foi ativar dentro da rede articulada pela Bienal mais uma sub-rede de espaços independentes latino-americanos, pedindo-lhes que indicassem, por sua vez, um artista que trabalhasse com as subculturas de sua região. A partir dessa curadoria que discutia questões de identidade latino-americana, por um viés antropológico e artístico, ele ramificou a potência da rede anterior criada pelo projeto Continentes. A exposição se chamou INVISIBLES. Era pra mostrar subculturas ou culturas muito ilhadas de alguma região, enfim, e que era trazida à tona através de trabalhos de artistas. Eu fiquei muito contente, principalmente com essa segunda porque a gente teve um tempo maior para produzir e se envolver. Na primeira residência, do Ceroinspiración, não tínhamos muito tempo, era tudo muito pra ontem e seria a pré-estreia da

Bienal na Subterrânea. Então a María de Carmen Carrión (a Curadora convidada) ficou com muita “responso” de fazer funcionar a curadoria em tempo recorde e acabou optando por trazer uma exposição mais pronta do Equador, seu país de origem.

Na Subterrânea, então, o projeto Continentes se deu através do diálogo com dois espaços, Ceroinspiración (Equador) e o Diablo Rosso (Panamá), cada um tinha um curador responsável pelo espaço e esse curador indicava um artista pra ficar em residência, além de promover uma mostra coletiva. No caso da María, a indicação foi o Wilson Díaz, que é de Cali, Colômbia. No caso do Johann, a indicação foi José Castrellón, do Panamá.

Pra mim foi muito enriquecedora toda a experiência aqui em Porto Alegre. Acho que não sou a única a pensar dessa forma, tanto que o José Roca abriu um espaço na Colômbia, em Bogotá, que chama Flora ars + natura, que tem semelhança estrutural com o que ele propôs aqui com a Casa M. Enfim, foi um espaço que aqui em Porto Alegre funcionou bem. Essa versão da Bienal foi muito feliz ao propor que as pessoas circulassem pela cidade, pelo centro de Porto Alegre, e ainda se tinha o Cais para o evento, essa relação com a cidade foi muito forte e se deu em vários níveis.

Também pra mim foi uma Bienal muito especial porque vieram amigos. Nessa época eu estava fazendo uma residência no Capacete um pouquinho antes de se consolidar a Bienal, de abrir. Eu saí da residência, vim pra cá pra produzir o Continentes e tocar as coisas da Subterrânea e era a única residência do Capacete que tinha sido pra latino-americanos. Então eu convivi com muitos representantes latino-americanos de espaços independentes entre as cidades de São Paulo, do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte. E aí vieram praticamente todos pra Porto Alegre, justamente pra Bienal. Aí, pra mim, foi super especial, porque eu já vinha de uma experiência de intercâmbio, as pessoas também ajudaram a produzir os eventos na Subterrânea, se juntaram à causa e todos puderam experienciar muito a cidade. Essa foi uma Bienal que proporcionava isso e de uma maneira muito mais eficaz do que as outras no meu entendimento. Por exemplo, a Bienal dos Containers [3ª Bienal], era um espaço muito complicado, as pessoas não suportavam o calor de ficar ali dentro [risos]. Eu brinco até hoje com o Gil Vicente que a obra dele era a mais adequada, porque ele fechou completamente o container e imprimiu uma fotografia de uma porta fechada na frente, como essas grades de loja com intervenções pictóricas típicas do Recife, cidade onde ele mora. Então era aquilo: não dava pra entrar! Essa obra estava ótima [risos].

Então, realmente, o Roca e toda a equipe se esmeraram, pensaram muito nessa relação com a cidade e com os espaços, de uma forma que pudemos interagir com outros espaços. Não foi uma coisa de bastidores, assim "o Túlio tá montando Bienal...", como normalmente era, e daqui a pouco conhece um artista e ele quer conhecer a Subterrânea, ou então, às vezes, quando estamos em outro evento e outros artistas e curadores querem saber o que tem na cidade, ou já conheciam a Subterrânea por meio de outra pessoa e querem visitar. Então, acaba que os grandes eventos normalmente puxam, ainda que indiretamente, também as pessoas pra visitar a gente. Sempre há um interesse das pessoas em conhecer o Lado B da cidade durante um megaevento, o que permanece depois que tudo acaba. Mas nessa Bienal isso não foi preciso. Ela contemplou o contexto local de um jeito, atuando como ponte e nos colocando em contato direto com o mesmo público desde o começo, não foi uma coisa lateral. Isso foi uma coisa muito legal e não foi só com a gente, mas com todos os espaços, inclusive de Santa Maria, de todas as cidades. Até hoje eu não vi outra Bienal trabalhar tão bem outras cidades também, no sentido de envolver os produtores locais também. Porque uma coisa é tu trabalhares com residência e fazer deslocamento, mas outra coisa, de fato, é coproduzir, que é bem mais difícil de incorporar no projeto. E essa foi a Bienal que fez isso melhor, não tenho nenhuma dúvida, foi a que mais funcionou nesse sentido. As outras, as pessoas meio que desenvolveram projetos que, se tinha a ver com a comunidade, envolvia a comunidade, se não tinha a ver com aquela comunidade, não. Talvez também porque nós estávamos bem envolvidos, mas pra mim foi bem feliz nessa questão de território, intercâmbio cultural... Com certeza. E todos os residentes latino-americanos que estavam comigo, que conheci em São Paulo e vieram pra cá, todos amaram a cidade, todos queriam voltar. Foi um ano muito especial aquele, que a curadoria funcionou mesmo. É a que tenho maior carinho [risos], porque de fato envolvia as pessoas,

estava tudo muito organizado. Mesmo a Casa M, que teve alguns problemas de cronograma, mudança de agenda que não repassavam para site em tempo... Sempre tem um pouco disso de chegar e "era hoje? não". Mesmo assim, as pessoas se sentiam acolhidas porque estavam ali e estava acontecendo alguma coisa sempre, então não se sentiam como na penúltima (a 9ª), que se sentiam de fora do evento, foi muito elitista. Alguns eventos eram só pra uma elite ali (na 9ª), nomes específicos em listas, e não era uma Bienal pras pessoas de Porto Alegre frequentarem e quem não era internacional ou tivesse certo glamour não tinha espaço em muitas das atividades. As pessoas que eu recebi se queixavam de exclusão. Na Casa M, na 8ª, era uma outra relação. E também, havia o mapa distribuído ao público com os espaços na cidade para visitar a programação toda.

E: E no teu trato com esse pessoal que veio de fora [dos espaços independentes], nas escolhas dos artistas... Tu vias essas questões que eram da curadoria, ou eram ideias mais das experiências de quem veio de fora, de vocês mesmos?

L: Uma coisa que aconteceu um problema inicial no projeto da María de Carmen Carrión, do Ceroinspiración, ela tinha uma pesquisa em andamento e veio, inicialmente com uma ideia pronta para exposição envolvendo contexto local, o que normalmente não funciona. Sempre é preciso primeiro entender o contexto local para depois ver se a ideia se aplica. A María queria uma coisa bem específica que ela estava trabalhando que, enfim, é de se esperar, dentro do contexto tanto da Colômbia, da Bolívia, como do Equador, a Argentina também trabalha muito com isso: ela buscava trabalhos de artistas que lidam com a questão da Monsanto no agronegócio e com o problema dos Transgênicos. Mas, embora o Rio Grande do Sul seja um estado cujo forte da economia é o agronegócio, isso é um ponto-cego nos trabalhos artísticos daqui. Não há ninguém trabalhando com isso de um modo tão direto! [risos] A dificuldade era total em buscar esse tipo de produção artística e me questionei muito sobre o porquê esta lógica de produção não se desenvolve por aqui. Havia ainda uma pressão extra sobre esta exposição curada pela María, porque era iria ser a pré-estreia da Bienal na Subterrânea. Todos dirigentes e participantes estariam presentes.

E: Não tem mesmo artistas trabalhando com questões do agronegócio aqui! [risos].

L: Não tem! Sério, não tem. Questões agrárias não entram no discurso de artistas gaúchos. É uma coisa a se pensar. E eu não sei porque isso acontece, eu acho que, talvez, porque... Eu não sei por quê. Eu fico pensando muito nisso. Primeiro porque no Brasil nós não temos uma formação tão... De um discurso tão direto, com enfoque em uma arte-contextual de engajamento político explícito, lembro aqui do princípio da cordialidade, do Sérgio Buarque de Holanda, dessa colcha de algodão que recai sobre o brasileiro ao tratar de temas importantes... Também acho que há uma diferença de influências na formação da América Latina espanhola e na portuguesa. Nossos *hermanos* tem muita influência da Espanha, onde a arte-contextual e a sociologia tem uma fortíssima entrada no discurso artístico, sei disso por experiência própria, porque fiz parte da graduação na Espanha e mantenho muitos vínculos com gestores e instituições latino-americanas. Agora que começaram, dentro do Pós-Graduação do Instituto de Artes da UFRGS, alguns intercâmbios com a Espanha, você pode perceber a influência espanhola entrando mais na produção intelectual universitária do campo da arte. Mas, voltando ao tema agrário, em geral, as pessoas que trabalham com arte estão sempre em diálogo direto com um centro urbano, mesmo se estão no interior, dialogam com cidade satélites ou Universitárias, como Santa Maria, Pelotas, Bagé, Caxias... No Estado eu vejo que são esses os polos. Então, às vezes, estão no campo, mas não estão olhando para os aspectos e peculiaridades do ambiente rural, porque precisam dialogar com a linguagem do urbano, onde estão situados os principais centros culturais. Há um abismo entre esses lugares e é preciso construir essa ponte, fazer traduções. Sinto que os artistas muitas vezes estão num universo mais tautológico de diálogo com as questões do circuito da arte, tão internacionalizado hoje, ou questões dos problemas urbanos que afetam os locais onde estão situados esses centros culturais onde expõem seus trabalhos.

Então, aí com a María (Ceroinspiración) teve essa dificuldade de eu não conseguir citar nenhum nome de artista para ela compor a exposição. NENHUM! E aí falei de toda essa situação e ela pasma "mas como que ninguém fala disso?". Mas é uma questão a se levantar e até hoje fico pensando nisso. Porque se toca algumas vezes em algumas questões do campo, mas não essa tanto dos transgênicos, coisas tão pontuais do plantio e tal que, por exemplo, os artistas colombianos tocam muito. A questão da coca na Colômbia, como o próprio Wilson Díaz. E aqui nós não temos essa prática, então teve que ser abortada essa relação com o local e isso alterou muito toda a questão de inserir artistas locais nessa exposição, porque simplesmente não havia como. Então ela veio com as obras e com os artistas de lá pra tratar desses temas e teve que ser uma exposição completamente de fora para dentro, ainda que composta por latino-americanos, mas sem brasileiros. E até hoje não sei quem trabalha com essa questão aqui porque, no Brasil, se tu apresentas um trabalho muito descritivo, de um contexto social específico bem descritivo, as pessoas não gostam, acham literal demais, arte panfletária, qualquer coisa assim. Tem que ser um discurso sempre mais indireto. Então é bem difícil pra quem trabalha no Brasil e no Rio Grande do Sul onde ainda têm, talvez, mídias mais tradicionais... Tem essa corrente alinhada ao princípio de deriva também, mas ainda tem também essa coisa mais tradicional.

Quem veio fazer a residência, pelo Ceroinspiración, foi o artista colombiano Wilson Díaz, que trabalhou com a questão pictórica, com a semente de abacate para gerar pigmentos naturais. Tínhamos um abacateiro atrás da Subterrânea e aí ele trabalhou fazendo pigmento a partir dele, porque tu podes ralar a semente do abacate e obter um pigmento cobre, acobreado. E aí deu o curso de desenho com este material produzido pelos alunos. E nosso abacateiro finalmente ganhou um uso artístico! Você vê que mesmo num curso mais tradicional de pintura é possível trabalhar questões do contexto local.

E foi isso... Mas é divertido também porque até nisso a gente aprendeu muito. Eu me dei conta que, realmente, isso da relação com o campo daria uma pesquisa que alguém pode fazer, ou eu, se um dia tiver tempo. Por que não se fala dessas questões que são tão fortes aqui (rurais e agrárias) e isso não reflete produção atual, embora já esteve muito presente na arte folclórica do estado.

Já o José Castellon, pelo Diabolo Rosso, desenvolveu todo um trabalho no tempo em que ele ficou aqui. Foi divertidíssimo também. E ainda bem que a Adauany Zimovski já estava mais liberada (ela sempre trabalha na Bienal), porque o projeto dele envolvia frequentar os clubes de tiro da cidade e ela, a Dau, sabe atirar. Ela que acompanhava o José nisso. O José sempre investiga essas subculturas, fazendo retratos tipológicos dos grupos. No projeto Continentes tudo começou com ele querendo pesquisar a Taurus, que é a indústria de armas que tem aqui. E a gente tentou autorização pra ele fazer o trabalho lá e, obviamente, eles não deram. Não pode entrar, não pode registrar nada [risos]. E ele teve que adaptar o projeto e foi muito bonita a adaptação, porque aí ele resolveu pesquisar os clubes de tiro que têm aqui em Porto Alegre. Tudo na Zona Sul, mais retirado. Aí a gente começou a frequentar os clubes de tiro. E o José fazia retratos. Ele trabalha com tipologias, então, na exposição coletiva curada pelo Johann, estavam também as *Priti Baiks*, que eram as bicicletas customizadas do Panamá, de um grupo específico. É sempre um grupo específico que ele acompanha, fica vivendo a história dos caras durante um tempo (bem etnográfico) e fazendo retratos desse grupo. As *Pretty Bikes* eram bicicletas adaptadas, lindas, assim como os ônibus do Panamá, uma outra série do José. Então, aqui ele fez retratos desse povo que frequenta os clubes de tiro... Então, quem são esses atiradores em Porto Alegre? E tu vais ver que é todo um nicho, é um universo que esses caras que frequentam! Normalmente homens, aposentados ou a caminho de. Acima de 40 anos, às vezes com filho também, mas senhores. E existem campeonatos, um universo de viagens de tours pra caças de animais, essas pessoas têm bichos empalhados em casa das caçadas, vão pra África... Só que pra África parece que é só meia dúzia de brasileiros que tem dinheiro pra ir. Fomos, eu e José, até a casa do empresário dono da Jimo, um dos frequentadores do clube de tiros que encontramos no decorrer da residência, para o José fazer um retrato dele cercado por seus troféus, as cabeças de animais empalhados que ele coleciona das caçadas que faz, muitas vezes com o filho. O fascínio é tanto pelas peças em taxidermia que o empresário manda fazer

um produto específico da Jimo, sua marca, pra limpá-las. Havia tapetes de peles por todos os lados, armas de toda a natureza, troféus. A casa minada do universo da caça. Então, as fotos do José, que não considero apenas fotógrafo, mas um maravilhoso ativador e articulador, que vai ganhando a confiança de todos os grupos com os quais se envolve, mergulhando a fundo em cada universo novo que descobre por seus projetos. Uma grande presença o José, figuraça e muito curioso! Através desse projeto acabamos, eu e a Adauany, mais ela do que eu, interagindo com uma parte da cidade que tu não vais normalmente, é outra Porto Alegre. Como os projetos do José sempre estão abertos a novas descobertas, não só foram feitos retratos dos atiradores, como dos meninos contratados pelos clubes para lançarem os discos, normalmente provindo dos arredores, da vizinhança dos clubes, que ganham um dinheirinho extra pra ficarem lançando discos nos clubes. Então tem toda uma série de fotografias das crianças que fazem esse trabalho.

E: E esse seria um público mais carente?

L: Não são bem um “público”, eles trabalham ali. São mais carentes, provindos das redondezas, que são do sítio, das casinhas que têm em volta porque é na zona mais rural da cidade. Belém Velho... É longe, longe. E a gente ia e, pra minha surpresa, a Adauany sabia atirar! Sócia ideal, essa parte do tiro é contigo [risos]. Eu fico com a outra parte de logística, dirigir, levar até lá [risos]. É que parece que ela tinha alguém na família que era policial e ensinou ela a atirar. Então era perfeito, ela fez amizade com todos os caras, sabia tudo... Foi muito legal!

E nesses projetos todos de intercâmbio e residência a gente aprende muito a rever Porto Alegre, descobre muitas cidades dentro dessa cidade. Descobrir o universo dos atiradores ou, como foi a situação com a María, ao perguntar sobre artistas-ativistas, tive de dizer "olha, de fato tem que pensar, não tem ninguém falando desse assunto", e por que ninguém está falando da temática agrária aqui? Todas essas experiências desdobram muitas questões. A gente aprende a se olhar também com essa visão do outro e esses requisitos todos. Vamos pensando juntos em adaptações e em como fazer o projeto acontecer.

Há projetos com maior flexibilidade, outros com menos. É melhor sempre, para residências, projetos com maior abertura para lidar com esses imprevistos do caminho. No caso do Johann, ele tinha muito traquejo, porque o Diabolo Rosso fazia programação de exposições também, tudo muito prático. O Ceroinspiración era mais um centro de estudos de curadoria, então, às vezes não tem muito traquejo de produção e execução, de museografia, de resolver alguma coisa de ordem bem prática.

E: Da produção mesmo.

L: Da produção, exato. Trabalhando em produção de grandes eventos a gente vê que são perfis de pessoas diferentes. No caso do Diabolo Rosso, o Johann é arquiteto, o que ajudou muito para a museografia da exposição funcionar com o que tínhamos em mãos. Ele souou apenas materiais encontrados do espaço. E ficou lindo! Uma das minhas exposições favoritas que fizemos!

Na exposição “Materia Prima”, curadoria da María de Carmen, do Ceroinspiración, teve que ficar pronta num estalar de dedos. Nós tínhamos que estar prontos um dia antes da Bienal abrir oficialmente, então todos os montadores estavam lá [na Bienal], inclusive o Gerson que fazia montagem pra gente. Aí eu tive que sequestrar, na calada da noite, o Gerson da Bienal sem autorização e... Não tinha o que fazer porque a gente precisava de uma instalação e tinha que estar pronto. E isso foi meio complicado, essa produção nessa primeira. Porque como era correria na Bienal pras coisas ficarem prontas, eles estavam com todo mundo da cidade trabalhando lá e ficamos sem equipe, sendo que era um Projeto da Bienal e era pré-estreia da Bienal! Por isso, deu várias tensões. A María já estava mais insegura, teve que mudar o projeto...

E: A María veio?

L: Veio, veio. Ela e a Paola são muito amigas também. E foi muito bom, porque dialogavam bastante e a Paola deu um suporte. Isso eu senti também. Porque teve um momento que eu precisei que a Fernanda Albuquerque e a Paola entrassem junto também pra tranquilizar, que ia dar tudo certo. Como era aquela loucura e teve problema em algumas fotos que ondularam com

a umidade de Porto Alegre e da Subterrânea (subsolo), o material trabalhou e a gente teve que tirar e recolar, tudo meio em cima da hora. Então a María ficou muito nervosa. E com razão, não tiro a razão dela. São aqueles stress de produção que sempre são assim.

O que eu achei bacana do Johann, é que ele não trouxe nada e a exposição ficou maravilhosa. E ele não trouxe nada! Nada de pagar quilos extras, como aconteceu com a María. Ele, como arquiteto, conseguiu adequar a museografia optando por soluções muito simples e eficazes. O link, a ideia foi muito boa. Ele pegou um gancho temático que era muito adequado pra tudo e que daria pra encaixar, não era uma coisa tão específica quanto a María estava trabalhando. Porque a María estava trabalhando a pesquisa dela. E ele não trouxe nada, ele simplesmente imprimiu aqui as coisas, as fotografias, olhou lá atrás "ai, vamos ver o que tem de material aí, quero dar uma olhada no que tem aí". MDF e não sei o quê... Olhou tudo e "já sei!". E nós tínhamos essa TV disponível e ele disse "não, pode ser, não tem problema, vamos fazer só uma caixinha aqui de MDF pra ela". A montagem, também, muito simples, um preguinho e não tinha moldura nem nada. Usou tudo o que tinha no espaço, até a cadeira acabou entrando pra segurar o projetor. Ficou maravilhoso, sabe? Porque estava tudo super limpo e só esses objetos pontuando. Então ele projetou o vídeo, usou os MDFs pra algumas fotos do José Castellon, das *Pretty Bikes*. O trabalho do Leandro Machado que ainda entrou, ele que é um artista daqui, era um trabalho de cartazes que ele coletava na rua e acumulava. Ainda os postais e o tonel que foi o mais difícil (nem lembro mais como a gente achou isso), foi em algum lugar e foi pra dentro do meu carro e pra Subterrânea [risos]. A gente negociou em um ferro velho, alguma coisa assim. Que era uma obra que tinha uma plantinha saindo do tonel. E é isso, ficou muito legal. E um vídeo da María Isabel Rueda, que ela fez de algumas culturas colombianas.

E: E essa foi a exposição em que ele veio com a ideia e um artista indicava outro?

L: Isso. Ele tinha um número x de espaços e de artistas que estavam vinculados a espaços e esses indicavam outro artista, então se multiplicava.

E: E como foi esse processo? Ele veio com essa ideia fechada de...

L: Não, ele falou com a gente. Assim como a María que também tinha uma ideia e foi modificando. Eles lançavam a ideia por causa da proposta da Bienal, pensando no conceito, em toda a coisa da Bienal. Pensando em vir e que tinha que montar. É legal porque averba de produção era meio a meio também, entre o espaço de fora e nós. Tem pessoas que, com aquilo, fazem mágica e desenrolam a coisa muito bem e tudo flui. E outros são pessoas que, normalmente, trabalham com mais estrutura ou necessitam, não pensam muito no contexto pra adequar a ideia, elas já vem com a ideia e tem muita dificuldade de adaptar. E têm trabalhos que são fantásticos, como aquele da 9a, aquela instalação no Memorial do pigmento mineral (que até foi no Jaca que a Laura Vinci fez o primeiro teste). Tu vê, com toda a dificuldade de adaptação e flexibilidade, o trabalho super funcionou, embora pra ela pode ser que não e, também pelas barreirinhas que se criou, mas estava super vivo ali. Revelando um monte de coisa que ela nem podia projetar [risos]. E têm pessoas que não gostam disso, querem ter controle do começo ao fim da coisa. E aí, nesse caso, fluiu, porque era tão presente, tão forte, que não tinha como. Agora, às vezes em uma exposição, dá muito problema, fica engessado com uma ideia, é apegado àquilo. E como a proposta do Johann já era mais flexível, que estava trabalhando com o tema de mostrar uma identidade de um grupo específico, ou algo que tivesse camuflado, que não pudesse ser visto, os invisíveis, deixava aberto e aí as coisas vão fluindo mais fáceis, mais aberta a proposta. Quando tu vens com uma coisa muito específica, às vezes não funciona, ainda mais no contexto de diálogo com uma região que tu nem sabes, nem faz tanto sentido. Pra mim foi uma delícia essa segunda etapa do Projeto, porque a primeira foi toda mais truncada. Foi legal também pra se dar conta de várias dificuldades, mas... E o espaço também já tinha fechado, o Ceroinspiración. Não sei se nessa época ou um pouquinho depois. Então também era um processo em que ela também já estava fechando esse espaço. Agora a María trabalha em Nova York, em um espaço que é de curadoria internacional, específico pra curadores residentes.

A abertura do projeo na Subterrânea foi linda, a pré-estreia da Bienal, bem calorosa, tinha a Fabi [Fabiana Faleiros] e o Rafael RG, eles trouxeram o megafone, fizeram performance, a gente

inventou um monte de coisa nessa Bienal, foi muito legal. De fato eu me senti mais viva, interagindo com as pessoas da cidade, acho que teve muito mais diálogo, com os artistas e até a equipe estava leve... Claro, tem todos os perrengues de produção nos últimos dias, mas estava todo mundo mais integrado, até com a Casa M, tinha um espaço de convívio entre as equipes.

Em outras Bienais não tinha espaço pra equipe conviver, que é fundamental porque quando a equipe está dialogando ali, principalmente os mediadores que estão em contato direto com o público, tu qualificas muito o trabalho porque um conversa com o outro e vai crescendo com isso. Tu tens um gosto por aquilo ali, tu te identificas, não fica tão institucionalizado o processo. Tu estás quase em casa, tu te sentes mais à vontade pra propor coisas. Tiveram muitos mediadores que propuseram muitas coisas, até pra própria Casa M de oficinas, eles tinham liberdade pra isso. Olha que legal, tu dares liberdade pra um mediador também ser um proponente. Coisa que em outras Bienais eu não vi acontecer, sinceramente. Não tinha esse espaço. O Maurício Marcín, um dos residentes de São Paulo que ficou aqui em casa, amou tudo. Ele até está com uma proposta de residência no México, junto com a Paola Santoscoy, eles são amigos e fazem coisas por lá. Ele apareceu aqui na minha sala em um dia da Bienal "Ai, Lilian, posso ficar aqui?". E ele acabou perdendo o avião de volta, não voltou com os outros porque essa coisa do aeroporto aqui, errou o terminal. Remarcou o vôo, perdeu o segundo de novo, perdeu duas vezes. Ele ficou três meses aqui [risos]. Ele precisava concluir um livro e pra ele foi um tempo precioso, além de propor oficinas de fanzine na Casa M durante o período de estadia aqui, com o auxílio de uma das mediadoras da época, a Maíra Dietrich.

E: A Maíra era mediadora?

L: Era. Ela era mediadora e começou um trabalho com publicações e propondo oficinas, abrindo. Era um espaço muito legal pra isso [a Casa M]. De fato funcionou com uma lógica informal, mas fazendo um trabalho de qualidade, que é a lógica do espaço independente. E que, na verdade, foi uma coisa muito do curador Roca, não é uma proposta comum para a instituição. Pra tu veres como a Bienal depende muito do curador, ela tem muito a cara do curador. Claro que tem a cara da presidência e tudo, mas é tudo negociável, quando o curador e a produção conseguem manejar e negociar com o Produtor Executivo e com a Fundação o que ele quer fazer, há inovações importantes. E acho que o Roca é muito focado, tem uma visão abrangente do sistema, é muito empreendedor também, consegue manejar essa parte prática. Acho que por ser arquiteto também, eles têm uma coisa assim do manejo da produção que é uma loucura, conseguem negociar com várias pessoas. Isso é uma Bienal, tem que se negociar com muita gente. Então ela conseguiu sair um pouco desse perfil tão formal e institucional. A 9a já teve uma cara mais institucional, mais dura e ainda pra um público muito seletivo porque as obras eram muito herméticas. Então já perdeu total a integração. Quando tu propões muita ação, ação, ação, se tu não tiveres uma agenda, um cronograma, um canal de comunicação muito forte, muito alinhado com o que tu propões, o público pode ficar perdido em meio à miscelânea de eventos. Fica pra ninguém, meia dúzia de pessoas que conseguiram acessar a informação. É muito difícil, ainda mais com tanta coisa acontecendo ao mesmo tempo. Acaba que complica. E tu não tinhas uma referência, nessa 9a, de uma sede específica. Tinha o Memorial onde as coisas aconteciam mais, mas não era uma referência "vou pra aquele espaço que deve estar acontecendo alguma coisa". Então, acho que a 8ª ganhou nisso, porque tinha essa referência desse outro espaço mais aberto. Podia chegar qualquer um ali, propor coisas até de culinária, como propôs do Johann com a sócia dele e, de repente, fazer uma coisa mais descontraída. Vivenciar mais os bastidores do que se entende por um evento de arte, um evento cultural.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

L: Com certeza. E acho que ficaram bem claras as funções também. Porque, em um trabalho com muita gente... Tinha a Paola curando, aí depois tinha a María ou o Johann, aí em cima disso tinham os artistas residentes, nós da Subterrânea, eu ali de responsável pela execução do

projeto, coordenando isso dentro da nossa lógica do espaço, e ainda em diálogo direto com o artista residente e com a curadora. Então, de fato, tinha tudo pra começar a burocratizar, pra dar ruído. E, na verdade, não, acho que essa lógica estava bem clara no quê correspondia o quê. E foi legal também que a gente ganhava um pró-labore igual aos que vinham. Então ficava claro o que correspondia a quem desde o princípio, bem claro, o que cada um tinha que arcar. Então foi muito organizado. Eu, em outras ocasiões com a Bienal tive experiências diferentes. A anterior, a 7ª, nós fomos atuamos como espaço, mas de oficinas. Era uma Bienal que estava com o educativo bem expandido. E não tinha esse diálogo que eu tive na 8ª com a equipe interna. Só teve uma conversa com eles, mas depois foi por nossa conta. E nós abríamos a Subterrânea pra oficinas, pra escolas e tal. Foi uma experiência muito legal de receber a criançada mesmo e naquela dinâmica de Bienal, uma hora por turma. Então, era muito legal, ter essa experiência. Mas eu senti que faltou esse diálogo durante e no pós-projeto, que não rolou muito bem porque não estava estruturada pra isso. Acho que era uma pessoa, a Maria De Caro, que era a responsável por essa coisa toda. Ela é ótima, mas acho que não deu conta sozinha de acompanhar todos projetos. E depois vão acontecendo as exposições e as pessoas não dão mais conta dos projetos, de acompanhar o educativo porque estão lá resolvendo pepino de obra e coisas que têm que executar pra abrir. Então foi isso, não senti esse *feedback*. Senti um antes muito promissor, mas como o orçamento era reduzido, eu saquei na hora que aquele "tudo vale, tudo pode"... Não, não. Eu e o James adaptamos as oficinas pra funcionar em uma hora, pra receber a criançada em até 30 alunos. Esse tudo pode, proponham o que vocês quiserem... Isso aí nunca é real. Eu não gosto de coisa assim, porque isso não é real, nunca é isso. Sempre é assim, existe um limite de orçamento, que tem que ficar claro desde o início. Essa coisa de tudo pode, tudo é lindo, estamos muito abertos... Esse papo aí... [risos]. E depois era isso, eles queriam oficinas dinâmicas, pra atender um monte de gente, que dê esse retorno de público pra eles. Isso é tão óbvio [risos]. E no fim foi bonito também porque fizemos os *flipbooks* e uma série de outras coisas também que funcionaram. E nós notávamos as diferenças de desenvolvimento tanto dos pequenos quanto dos grandes que, às vezes, é muito mais difícil aos 15 anos fazer isso que com 8, estão mais soltinhos. Foi uma experiência que a gente não teve o *feedback* institucional, apenas dos alunos e professores que frequentaram.

Na 8ª deu esse contraste porque foi muito mais legal. Não era só o projeto educativo pontual, como era na 7ª, embora envolvêssemos também oficinas, ministradas pelo Wilson Díaz e palestras. Também houve, na 8ª Bienal, a vivência com os artistas, desenvolver as pesquisas nas residências, promover as exposições, etc. O nosso foco na Subterrânea neste ano era justamente trabalhar mais o formato de residência artística, então, foi um projeto muito apropriado para o momento que vivíamos. Eu me senti bem amparada pela equipe da Bienal. Foi bem legal. E teve esse *feedback* também depois, que é coisa rara, normalmente não tem. Fizemos toda uma conversa depois do projeto, viu o que funcionou, o que não funcionou. O Roca também tem outra postura, é muito mais aberto, assim como a Paola, são pessoas que queria saber e se envolver com o contexto local. Acho que muito mais aberto que outros curadores que eu tive contato. Mesmo a Sofia, nossa, muito diferente. Personalidade muito diferente, era mais fechada e veio muito focada, com uma ideia pronta, com uma coisa dela. Não estava querendo dialogar com lugar nenhum, embora o discurso fosse lindo. Eu fiz uma entrevista com a Mônica Hoff antes, com a Gueibe [Gabriela Silva]... Essas profissionais maravilhosas, que têm uma mente toda cheia de ideias, associam tudo. Mas uma coisa é a teoria, outra coisa é a prática. O discurso era muito lindo, mas estava tudo muito amarrado e fechado. Por isso que eu cada vez acredito menos nessas coisas... Às vezes tu tens uma ideia tão linda que não precisa nem executar, ela pode ficar lindamente em um livro. E, na verdade, é o que fica depois, a documentação, o livro. Parece que nos livros está tudo lindo [risos]. Quando tu fazes uma coisa muito imaterial, tem que funcionar bem a comunicação, tens que estar realmente aberto às pessoas. Que daí começa a ficar muito chato, não só com a comunidade local. O pessoal de São Paulo vinha e dizia "e aí, vou poder andar no barco?" [sobre o Projeto Encontros na Ilha da 9ª Bienal do Mercosul], acho que não... [risos]. São muitos itens até chegar no barco! [risos]. É uma loucura essa história do barco, ninguém podia andar no tal do barco. E um amigo podia e o outro que não tinha o link do não sei da onde (e normalmente por São Paulo) conseguia liberação. Sabe umas coisas assim?

Eu achava a maior graça! Era essa coisa muito pomposa, principalmente pra saber se podia entrar ou não. Sempre acaba ficando meio chato uma coisa tão restrita. Eu entendo que era uma questão de orçamento, a Mônica [Mônica Hoff] ou a própria Sofia [Sofía Chong Cuy] me explicou isso. Foi uma questão de orçamento, liberação porque não teria estrutura, não tinha segurança pra que as pessoas fossem todas pra Ilha. Era uma questão de logística que não tinha o que fazer. Mas mesmo assim, essa coisa do barco restrito e também eventos em Gramado e outras festas vips no decorrer do processo eu achei que poderiam ter sido equilibradas com eventos mais abrangentes, mas não aconteceu.

E: Na 8ª tinham também, mediações pros VIPs, mas...

L: Mas tinham dois níveis, aí tudo bem, mas quando só têm essas coisas e não têm outras coisas além dessas é que fica complicado porque as pessoas se sentem excluídas da história. E, de fato, as exposições estavam muito enxutas e se centrou muito na ação, na fala. E essa história da Ilha que foi muito discurso inicial, mas depois era restrito. Será que isso é estrutural? Isso também é a 9ª, é outra coisa, na 8ª eu não senti isso, senti que... Porque em qualquer evento sempre existe isso, mesmo na Subterrânea, quando a gente fechava as portas, não era "vamos aí, galera, pra um restaurante almoçar todo mundo", não, era a produção e o artista e uns muito amigos. Óbvio, não é tudo pra todo mundo, não faz sentido, mas existiu um antes – o evento público - em que estavam todos ali. É isso, sempre tem as festinhas vips [risos]. Quanto tu vêes que têm problemas de orçamento, tu vêes que priorizam algumas coisas e outras não. Tinha uma diferenciação também na 9ª entre os artistas que eram de fora e locais, que estavam participando, fazendo as residências. Mas era muito diferente. A Tula, o Léo... Nem sei o que ficou de registro do que eles fizeram, acho que só pelo site que nem sei se está no ar.

E: Acho que não porque o da 8ª não está mais.

L: Isso é uma coisa também, cada Bienal um site diferente, se perde tudo! Tu deves estar sofrendo com isso. Acho eles muito desorganizados com essa coisa da documentação.

E: É que fica tudo no Núcleo de Documentação, mas ele está fechado temporariamente.

L: Tem isso ainda.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

L: Eu acho que foi uma Bienal que se abriu mais a ouvir os mediadores e quando a Instituição faz isso, é benéfico pros dois lados. Porque a crítica se faz na prática do dia a dia ali e, não sei quanto eles ganhavam, mas devia ser padrão com os outros anos, talvez até um pouco mais porque essa última agora... Me apavorei! Porque isso conta, é um trabalho pesadíssimo, fiz uma vez só na minha vida e não pretendo repetir. É muito pesado, nossa! Tu aprendes muito, mas é super cansativo. Atendimento ao público não é pra qualquer um. Então eu acho que ali eles [os mediadores] tinham um espaço, até através da Casa M, pra se manifestar e pra... Tanto é que eles tiveram muito ativos quando queriam que a Casa ficasse. Os mediadores também queriam que a Casa ficasse, se identificaram com o lugar e queriam que permanecesse, embora a política da Bienal depois optou por outra coisa. Mas, então, sim, foi uma Bienal se abriu mais a ouvir os próprios produtores e mediadores. Também abriu espaço pros curadores adjuntos e pra quem vinha, propor coisas, ter um ponto de encontro ali pra trocar. Funcionava meio como um escritório/bar, sei lá o quê, das pessoas que vinham. Tinha uma referência, um ponto de encontro e isso é uma Bienal. Só que, em vez de uns estarem em um café e outros não sei onde (porque, afinal de contas também são expertises, trocar contatos e propor coisas), tinha esse espaço de referência que juntava, todo mundo marcava ali. Então cruzava mais gente. Imagina quão rico foi pros mediadores que, em uma exposição normal não têm contato com os artistas (só na hora da montagem, depois tchau) e muito menos sabem quando vem chegando alguém,

se é curador, se é público leigo, normal. Não tem ideia. E ali na Casa M acho que já era diferente isso, as pessoas já iam mais dirigidas e já era uma relação mais pessoal, normalmente se apresentavam. Estavam esperando alguém, marcado com alguém da casa... Tu entendes, não é tão neutro esse público. Então acho que pra própria mediação foi muito mais estreito o contato com os produtores, com os curadores, com os visitantes, com os artistas. Em uma situação que não é a situação de trabalho de montar uma obra, mas é uma situação em que tu podes ir pra cozinha com alguém, que é muito mais interessante, cria vínculo afetivo muito mais intenso. É isso que aprendi, com a Subterrânea e minha trajetória de trabalho no meio artístico, é que não adianta: os vínculos que permanecem não são aqueles que tu fazes em um trabalho específico, onde tem muito stress, tem que executar uma coisa rápido... Em que tu colocas um monte de pessoas juntas porque tu achas, porque pesquisam uma coisa em comum, que vão ter a ver. Mas, na verdade, não é por aí. Os vínculos que mais perduram são aqueles em que tu realmente tens uma troca afetiva, energética, um convívio. Tem uma simpatia ou tem afinidade de personalidade, que é mais fácil de se fazer quando se tira a formalidade em um bar, uma cozinha ou nos sofás como era na Casa M. Mais convidativo a uma conversa, uma troca, do que em um Museu que não tem cadeira, todo mundo de pé olhando as obras e fazendo cara de inteligente. Sabe? De quem está achando "interessantíssimo" esse trabalho. É mais humano, então acho que foi melhor pra toda a equipe, teve mais integração na equipe, na mediação e, claro, com os visitantes também. E também porque os mediadores não ficavam confinados em um espaço, eles caminhavam pela cidade, tinham esses percursos urbanos em que eles faziam rotas, então eles podiam criar situações mais situacionistas ou de deriva. Poder poeticamente criar esses percursos e fazer essas rotas de uma maneira mais solta do que confinado dentro de um espaço. Enjoa menos. Pra quem está trabalhando acho que flui melhor, tinham toda uma condição de trabalho que não ficavam tão entediados de ficar dentro de uma exposição específica, de quatro paredes. Então, acho que sim, foi um Projeto Pedagógico que eu via que trabalhava em vários níveis. Tanto é que também se falava um pouco, dentro do Cais, essa última parte da pergunta que tu falaste.

E: Entender o mundo e gerar consciência crítica?

L: Sim, sim, estava dentro dos discursos também da própria expografia, da própria exposição. Era legal porque era uma Bienal que segurava a questão das obras e tinha uma quantidade significativa de obras. Mas podia fruir delas de uma maneira... Enfim, ficou bem ali no Cais. Então, ela segurava nisso, mas ela também tinha esse outro lado de fazer os percursos urbanos, vivenciar a cidade. Acho que ela dá conta de muitas coisas. E é difícil isso em uma Bienal. Normalmente, ou é uma Bienal mais institucional, mais dentro dos museus, nada de rua, nada de ação; ou então só rua e meia dúzia de obras no museu e bem hermético, como foi a 9a. Então, acho que ela conseguiu fazer um meio-termo aí, conseguiu contemplar muita coisa e bem, bem amarrado. Lembro que, no Cais, de fato tinha um discurso curatorial muito forte, os trabalhos eram bem ilustrativos do discurso, como o da Sofia foi, era muito a ilustração de uma ideia. Bem amarrado e bem fechado, não era muito... Até formalmente bem fechado. O que às vezes também enjoa e esvazia um pouco, mas tu vias que tinha todo um trabalho que estava amarrado, não era uma coisa solta, apesar de terem ações de diferentes níveis, de diferentes envolvimento das pessoas, cada uma das partes estava bem amarrada dentro do seu nicho. Também porque acho que o Roca soube delegar pra outras pessoas, chamou pessoas da confiança dele. A Paola pro Continentes, o curador educativo, como tu mesma disseste, tinha mesmo importância, quanto ele mesmo. Quando tu sabes delegar é porque tens segurança no que tu estás fazendo. E aí as pessoas também se sentem mais seguras para propor coisas novas. É que isso eu via desde o mediador, desde a Maíra lá propondo coisas, tinha um espaço mais autônomo, sabe? Porque na 9ª também tinha essa coisa de chamar de curador, mas não era a mesma coisa, era bem centralizado na Sofia, não era tão aberto. Pelo menos eu, enquanto público, participante e enquanto produtora da Subterrânea que teve vínculo com eles, acho que foi uma Bienal que foi mais feliz nesse passar pro outro.

E: E dentro do Projeto Continentes tu percebeste um pouco dessa perspectiva pedagógica?

L: É que o Projeto em si já era pedagógico pela questão da troca, do intercâmbio cultural que foi enriquecedor pra todos nós. Eu segui em diálogo com o Wilson, com as pessoas que participaram, a Adauany também, principalmente com o José que ela acompanhou com as armas. Então ainda somos muito próximos, têm trocas e foi uma experiência bastante marcante pra nós. Tanto é que depois desse Projeto ficamos a fim só de fazer residência, inventamos o Projeto Vetor e outras coisas depois disso, em 2012 e 2013 também. Porque ficamos com uma boníssima impressão de que "sim, pode ir muito além, não precisa ser tão fechado assim, podemos fazer projetos mais abertos e com mais tempo pra desenvolver, não precisa ser exposição e exposição", é muito maçante trabalhar com evento assim. Porque depois que acaba é quando começa pras outras pessoas, pra ti tu já estás esgotado. E assim não, na residência tu tens esse contato com a comunidade ao longo da coisa, não fica tudo pro final, exige outro tipo de produção, mas não esse de... Sabe? Da logística de exposição. Que é legal também, mas só isso às vezes é um pouco insuficiente porque todo o processo acaba se perdendo. Tu podes resgatar em uma conversa com o artista, coisa assim, mas os que tu mais marcas são aqueles com os quais tu tiveste mais envolvimento durante mais tempo.

Lembro sempre da exposição da Lia Menna Barreto lá na Subterrânea. Nossa, na minha qualificação de mestrado ficar correndo atrás das cem cabeças de boneca porque ela precisava, não vou esquecer nunca mais [risos]. As que marcam são as que tu te envolves mais nessa parte, que é o que, infelizmente não se sabe de uma Bienal, nunca isso chega a lugar nenhum, não existe uma documentação dessa produção toda que é feita antes. E quando tu fazes uma residência, como não tem tanto um produto final, tu fazes uma documentação do processo, de como que as coisas se articularam e tal. É outra lógica que é a lógica do processo. E a produção é estética também porque é um pouco descrever processos. Eu acho uma pena porque devem ter histórias fantásticas de cada bastidor de uma Bienal e que fica ali no grupo de produtores que trabalhou naquela Bienal e a gente nunca vai saber. Só, claro, perguntando pra cada um ou passando pela experiência de fazer uma produção, que é uma incomodação enorme, sai de mal com um monte de gente [risos]. Na verdade sempre que tens que trabalhar com alguém e tens que cumprir certas coisas, o outro também, aí que dá margem pra desentendidos. Em uma mesa de bar, quem é que vai brigar, né? Só quem bebe mais do que pode, se não está tudo bem, sem responsabilidade alguma. E essas histórias todas que eu considero sim também parte do educativo porque olha um corpo todo de uma Bienal, da parte dos trabalhadores da Bienal, é muita gente! E essas pessoas todas estão sendo formadas por esse evento, que é uma escola. Porque assim como, pra mim, minha escola foi a Subterrânea, eu entendo que, pra quem trabalha na Bienal e instituições, a sua escola é essa, esse lugar que é o trabalho. E é onde eu mais aprendi com certeza, mais do que em qualquer livro... Os livros também ensinam, mas sem a prática aquilo, daqui dois meses, tu esqueces o que tu leste e não vivenciou. Então acho que tem que abordar nesse ponto de vista também que os próprios produtores estão sendo formados naquele evento. E é uma equipe grande. E olha quanta gente competente, porque não é fácil desempenhar esse papel, tens que entender tanto (normalmente são artistas), mas tens que ter outra velocidade de solucionar coisas práticas, não por acaso também muitas mulheres no corpo de produtores porque têm que ser ágil, rápido, lidar com várias coisas ao mesmo tempo, relações humanas ainda, mediando entre o executivo e o artista ou mesmo o público. É muita coisa, e muitas vezes tens que, né? Falar com estrangeiros e aí tem a questão não só da língua, mas também da adaptação cultural, é outra coisa. Acho que essa 8ª mexeu bastante com isso, era bem vivo esse intercâmbio todo. Todo mundo que veio, até hoje, é a Bienal que marcou, pras pessoas que conheço. Até hoje quem fala da Bienal sempre fica "ai, 8ª Bienal, maravilhosa!". As pessoas veem a experiência de São Paulo, de outros lugares, até do mundo, que era muito diferente, muito outra coisa. Aí veem uma Bienal dessas e acham tudo maravilhoso, com uma escala mais humana. Escala humana não necessariamente é trazer poucas obras e distribuir elas de uma forma mais arejada no museu.

Lucas Brolese

1980. Músico. É cantor, multi-instrumentista, produtor artístico, arranjador, performer e compositor. Formou-se Técnico em Canto na EST (São Leopoldo/RS) e já atuou como professor de música em diferentes situações. Em 2008 fundou o Espaço das Artes em Teutônia, onde realizava oficinas e dava aulas. A partir deste Espaço, co-produziu a oficina de composição proposta pela artista residente Rosário Bléfari dentro do projeto curatorial da 7ª Bienal do Mercosul. Já dentro da proposta curatorial da 8ª Bienal, compôs, arranjou e regeu o Coro de Queixas de Teutônia, também a partir do Espaço das Artes. O Coro de Queixas é um projeto proposto pela dupla de artistas Kochta-Kalleinen, que já produziram coros em outros lugares do mundo. Nessa ocasião, o artista Oliver Kotcha passou algumas semanas em Teutônia junto de Lucas, acompanhando a produção do Coro.

A entrevista foi realizada na residência de Lucas em Estrela/RS no dia 02/04/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial. Como é que se deu a elaboração do Coro de Queixas, teu envolvimento como artista a partir dessas questões. Se elas estavam no teu trabalho e quais questões estiveram no debate do trabalho de vocês.

Lucas: Então, pra registrar, eu tinha esse espaço cultural, já tinha sediado um curso da Bienal do Mercosul, de uma artista chamada Rosário Bléfari, que é argentina, que deu uma oficina de composição de canções neste espaço. Dois anos depois, como eu trabalho com canto coral, música alternativa, surgiu esse convite pra que eu desenvolvesse esse trabalho chamado Coro de Queixas, e logo no início não entendi muito bem do que se tratava. Coro de Queixas? OK, vamos ver o que é. Depois eu entendi bem do que se tratava. Quando o artista chegou, eu consegui conversar um pouco mais com ele e saquei que ele trabalhava com microrregiões, que era uma cultura específica, singular dentro de uma grande cultura. Basicamente se formava a partir disso. Isso foi a base pra que a gente começasse a desenvolver esse projeto em Teutônia, porque Teutônia tem uma cultura peculiar no Brasil, é algo diferente.

E: Relacionado ao coro?

L: Coral, relacionado a colonização, a costumes típicos incomuns no resto do Brasil.

E: Tipo o quê?

L: Tipo as pessoas se conhecem numa cidade pequena, falam alemão... Essa questão de eles falarem alemão é bastante importante. Uma das queixas que a gente tem na composição foi captada pelo próprio Oliver num passeio durante o dia que ele fez, ele conversou em alemão com uma senhora, e ele comentou alguma coisa sobre o sapato de pau, que é um sapato de madeira de influência holandesa que eles ainda constroem, ainda faziam lá em Teutônia. Ele perguntou pra essa senhora e ela respondeu em alemão e a queixa ficou em alemão. Interessante. A queixa dela era que os sapatos de pau de hoje em dia não tinham mais a qualidade dos de antigamente. Só que em alemão ficou muito divertido. Tem toda essa peculiaridade. A própria cidade não aceitou muito bem o projeto. Isso é uma coisa estranha, diferente. Isso acabou entrando nas próprias queixas. Em relação aos nortes da curadoria, eu confesso que não soube disso. Eu acho que a minha função mesmo era agregar o grupo e compor. Era criar a partir do direcionamento do Oliver em relação ao que era o projeto. Porque eu fiquei sabendo mesmo o que era, de que forma a gente faria. Eu sabia o que era, mas não sabia de que forma chegaríamos naquele resultado. Soube disso quando fizemos a primeira dinâmica, a coleta das queixas, elas eram classificadas em cômicas e sérias, depois em: eu comigo mesmo; eu na família; eu na minha cidade; eu no meu país; e eu no mundo. Eram várias

queixas a serem classificadas depois disso. A partir disso a gente fez uma composição de um texto musical compilado. Nessa compilação fomos eu, ele e um facilitador da Bienal que eu não sei como se chamava [Ricardo Romanoff], monitor ou produtor.

E: Produtor...

L: Mais uma das pessoas que participaram também, tinham duas pessoas que participaram diretamente. Tinham mais.

E: Eram pessoas da Bienal que vieram ajudar a produzir?

L: É, eram produtores da Bienal. Liane Strapazzon era uma delas. Depois disso a gente teve a parte da composição musical, que foi muito rápida. Uma coisa que foi interessante dessa edição do Coro de Queixas foi que a gente fez tudo em 15 dias. A gente fez a primeira reunião em 15 dias, e 14 dias depois a gente fez a gravação da performance. Eu fiquei imerso, enlouquecido. Eu fazia toda parte de juntar as pessoas. Quem participou foram pessoas que eu conhecia. Então foi um pouco louco. Cheguei na metade e pensei... Caramba! O que é isso?! Eu demorei três dias pra compor a música. Indo pra Teutônia, voltando. Eu já morava aqui [em Estrela]. Ainda tinha o espaço lá em Teutônia, e as oficinas aconteciam lá nesse espaço. Era interessante porque eu fiquei meio sem saber o que ia acontecer. E tinha muitas queixas. Fiz a parte da composição, mostrei pro Oliver [Oliver Kotcha], ele achou muito boa. Depois eu fiz os arranjos, que também é uma parte complexa. Tinha que escrever as 4 vozes, não sei se tu sabe como funciona...

E: Não entendo nada de música [risos].

L: Cada voz é uma frequência, digamos assim. A gente tinha que misturar todas elas e tal. Isso demorou, mas deu certinho. Cronograma foi respeitadíssimo. No último dia a gente ainda tava ensaiando algumas partes que o pessoal não tava seguro. Mas deu certo. Foi muito bom. Foi ótimo.

Uma coisa muito interessante que nessa semana recebi uma ligação que a segunda edição do Coro de Queixas vai acontecer esse ano. Era um projeto que eu tinha inscrito há dois anos, a metade da verba já tinha sido enviada pra uma escola, que era um projeto chamado Mais Cultura nas Escolas, não sei se tu ouviu falar. Era um projeto do Governo Federal. Eu inscrevi o Coro de Queixas numa escola que eu tava fazendo um trabalho.

E: Aqui em Estrela?

L: Não, numa cidade chamada Mato Leitão, no mesmo perfil de Teutônia. 3 mil habitantes, também falam alemão. E achei muito legal também porque vai acontecer esse ano, chegou a verba agora e vai rolar.

E: Que legal!

L: Já coletamos as queixas, já está tudo pronto. É um período que é importantíssimo que isso vem à tona. A gente vai fazer mais uma coleta de queixas. Já estive lá ontem. E agora mudou o cenário, há um ano atrás as coisas eram diferentes. Fico curioso de como vou gerir a questão da política, de não citar partidos políticos. To nessa dúvida: ou a gente cita todos ou nenhum. To nesse lance, descobrindo como fazer a nova edição.

Foi interessante que o Oliver ficou em contato comigo, me deu um documento. Porque depois escrevi outro projeto em outro edital (acabou não sendo contemplado) pra fazer Coros de Queixas. Queria tentar fazer Coros de Queixas em outros lugares, pelo Brasil, em outros estados. Ele aí ele me deu um documento autorizando a fazer. E achou assim... “mas por que precisa de documento?” [risos].

E: Nesses 15 dias o Oliver ficou aqui, em Teutônia?

L: Ele ficou em Teutônia, e a gente ficou junto. Um ou dois dias ficamos juntos no hotel quando estávamos finalizando a compilação e a poesia da música. Nesses 15 dias a gente ficou aqui. Ele estava aqui 5 dias antes. Ficou 20 dias aqui, voltou pra Finlândia e veio pras performances aqui que foram uma na escadaria da Rua Fernando Machado...

E: Na frente da Casa M.

L: Exato! E outra no Cais do Porto. Foi num daqueles locais que tinha um telhado de madeira. Não sei se tu te lembras.

E: Aham, não era um espaço que tinha um café?

L: Exato, isso.

E: Até tinha um lugar que tinha uns degrauzinhos de madeira.

L: Isso, foi ali. Foi maravilhoso.

E: Eu assisti esse dia.

L: Ah, que massa! A gente tem fotos. Do público, inclusive. Que legal. Tava muito bom nesse dia.

E: Foi demais.

L: Pra gente arrepiava. Até hoje me emociono. Eu vejo a letra e vejo as pessoas, cada um que falou as queixas.

E: E o pessoal, continuou envolvido?

L: A gente apresentou mais uma vez, um ano depois, na Feira do Livro de Lajeado, contratados com o Sesc. Nada a ver com a Bienal. E depois a gente apresentou uma performance um ano depois também, gravada em Teutônia pelo Canal Brasil, num programa chamado Esquinas do Canal Brasil. Bem legal. Falei um pouco sobre o processo e eles mostraram a performance. Dura 12 minutos. Foi bem legal.

E: E como foi pra ir pra Porto Alegre, pra vocês?

L: Foi muito legal, pra algumas pessoas... Algumas pessoas não tinham contato com arte. Eram pessoas simples. Cantavam no Coral Municipal. A gente fez uma chamada na rádio chamando todos os cantores. E apareceram 3 cantores do Coral Municipal. Eram pessoas que não tinham acesso, não sabiam muito o que era arte na vida, são pessoas mais velhas. Um peão. Uma pessoa que a vida toda trabalhou 8 ou 9 horas por dia, ia pra casa, assistia a novela com a mulher, voltava. Por esse aspecto foi muito interessante. Eles tiveram acesso a um mundo que não teriam acesso, não fosse o projeto. Fora isso tudo, ir até lá, acho que o registro histórico que isso... A importância maior disso tudo é o registro histórico, talvez não tenhamos ainda a noção de importância. Daqui a 30 anos, pessoas que estiverem pesquisando sobre arte em Teutônia, vão encontrar um documento maravilhoso. Pessoas descreviam sua cultura através das queixas. Ainda sou apaixonado pela ideia. Vejo que no Brasil a gente tem muita dificuldade de desenvolver isso através de editais que financiem esse projeto. Porque muitas vezes, pessoas que eu procurei, disseram "po, você vai fazer queixas sobre a nossa cidade?", o prefeito, o secretário de cultura às vezes não entendem a importância disso. Eles acham que é uma questão política, já estão lutando pra serem reeleitos e chega alguém e fala mal da cidade. Fiquei feliz porque entrou através de uma escola esse Coro de Queixas. Essa senhora que é diretora, participou da gravação do vídeo e da outra performance. Então foi uma pessoa que gostou da ideia. Era uma pessoa que foi parte do Coro.

E: Que legal...Tu vê como isso reverbera, continua...

L: E no aspecto meu, como artista, eu percebi que isso ficou na minha música. Que a minha música, que eu me encontrei, um, dois anos depois, como um compositor que precisava dar voz às questões que não tinham espaço, por exemplo, questão de gênero, de indigenistas, e acho que foi uma herança do Coro de Queixas. Sabendo que isso causa esse impacto e é algo verdadeiro. Eu me sinto bem cantando isso. Ao invés de cantar qualquer coisa clichê. Pra isso eu fiquei muito feliz.

E seguindo esse desdobramento. Eu fiz um curso ano passado chamado Dragon Dreaming, que é um curso de desenvolvimento coletivo de sonhos.

E: Ah, que legal!

L: Fiquei muito surpreso, apaixonado. O nome é meio estranho, meio estrangeiro, mas é baseado em filosofias da cultura dos aborígenes australianos e tem vários... É uma metodologia, que a gente consegue criar coletivamente com 5, 6, 7 pessoas e de forma que ninguém bloqueie ideias de outros, ou iniba expressões. Uma coisa que flui naturalmente e várias dinâmicas. Tu aprende a deixar que o grupo decida. Não é aquela coisa de achar que eu tenho mais experiência que ele e tal. Foi muito chocante. A primeira pessoa riscou e eu achei nada a ver... No final a gente vê que as coisas têm que ser mais simples. Achei legal essa questão, nessa filosofia, que eles preveem que esses projetos tenham sustentabilidade e partam do princípio da teoria do ganha ganha, onde, pra termos uma relação, ambos temos que ganhar. É diferente do que a gente vive. Que pra eu lucrar muito, alguém vai ter que perder muito. Toda base do projeto é a partir desse ganha ganha. E a gente fala muito de sonhos. Daí tive a ideia de fazer um Coro de Sonhos. Encontrar o público e entrevistar pessoas.

E: É muito importante ver como essas coisas continuam. E quando tu foi fazendo ele [o Coro de Queixas], tu chamou pela internet?

L: Rádio, jornal. Chamando interessados e eles foram até lá. Eu dava muita aula naquela época. Tinha um grupo vocal, um grupo instrumental. Muitas pessoas que participaram eu tava tendo contato. Como era em Teutônia, é limitado o público. Pessoas que se dispõem a cantar queixas. Foi muito legal. E foi interessante que a nossa estreia tinha muitas pessoas assistindo em Teutônia, muitos cantores, pessoas que não tiveram coragem de participar foram lá ver o que tinha saído.

E: Queria saber, quando vocês foram contatados, foi a...

L: A Ana Lígia Becker. Ela trabalha agora no Museu da Imagem e do Som. A Gabriela [Gabriela Silva] também. Foi essa que falou comigo pela primeira vez.

E: E quando elas entraram em contato, já te colocaram em contato direto com o Oliver, ele já tinha essa ideia. Ou elas tentaram entender o perfil?

L: Acho que elas já tinham a ideia porque elas tinham ido, no outro curso, e sabiam que eu trabalhava com canto e coral e com música alternativa, que era o objetivo. Um regente que canta. Um regente tradicional creio que não teria aceitado porque é uma coisa doida [risos]. Foi interessante porque no começo a gente não falou em grana. Eu não sabia que ia receber, imaginei que não fosse. Foi legal que depois pagaram dois mil reais. Tava ótimo. Só pra mim. Pela composição, escrita, regência. Fiquei feliz porque não esperava, e ao mesmo tempo precisava porque foram 15 dias que deixei de fazer... É importante ter orçamento pra todo mundo. Pra todos os participantes, não só pro artista internacional que vem fazer a residência, mas o artista local que está em contato com ele.

E: E lá, quando foram pra Bienal, como foi a visita? Ver o Coro lá? Teve mediador que acompanhou?

L: Foi ótimo, o grupo se espalhou. Foi muito legal que uma das pessoas que tava junto, era um senhor cego e tem umas fotos dele tocando as obras todas e a esposa dele no lado explicando. Ele também, uma pessoa super humilde, simples, que trabalhou numa oficina a vida toda, teve um problema e ficou cego. Foi pra uma instituição que atende deficientes visuais onde trabalho e conheci ele. Ela era uma pessoa difícil de lidar, mas quando falei algo em "queixas" ele disse "eu to junto". Ele ficou super feliz, deu queixas, dava entrevista, falava. Ele fala com um sotaque alemão fortíssimo. Ele ficou super orgulhoso. Comprou um boné da Bienal e usa até hoje.

E: E ele continua nesse grupo?

L: Ele não continua. Porque ele tinha esse perfil de revoltado, então ele se desentendeu com o pessoal e há mais de um ano ele não frequenta. Outra moça que também tinha baixa visão, também continua. Se sentem super orgulhosos. Todos que participaram sentem-se super orgulhosos. Um deles provavelmente vai ser prefeito de Teutônia, participou do Coro também,

ele era vereador na época e cantou junto com a gente. É legal, assistir o vídeo e pensar sobre as pessoas. Outras faz tempo que não vejo, não me relaciono.

Em relação ao que tu comentaste assim, eu não sei como *linkar* esses comentários.

E: Essa ideia de território, mapeamento, fronteiras, porque era Ensaio de Geopoéticas. Tinha a ver com a ideia de geografia, limite, fronteira.

L: Eu acho que se enquadra na ideia de microrregião que é uma das atividades que o Oliver atuava. *Micronations* ele chamava. Que são culturas específicas dentro de uma grande cultura. Acho que o Coro de Queixas se enquadrava perfeitamente na proposta. É um lugar onde se fala alemão. Uma das queixas era "eu não sei falar alemão, por isso sempre sou excluído".

E: Essa é uma das que eu mais gosto, acho muito engraçado...

L: Interessante também que eu dei muitas queixas, porque eu morei em Teutônia. Eu tinha 17 anos, eu tinha uma banda de rock in roll em Santa Cruz. Eu cheguei em Teutônia e fiquei totalmente desolado, quase entrei em depressão. Porque só tinha uma rádio, não tinha internet. E só tocava bandinha. E daí tinha uma queixa de "tocar só bandinha". Algumas foram minhas, várias outras não. Então como eu era o compositor, eu tinha várias. Essa de "não sei falar alemão", não sei se era meu. Acho que não. Os cantores locais também não quiseram participar era uma queixa também. E a gente teve muito pouco apoio da Prefeitura. Por uma questão política, social. A ignorância das pessoas. Não tem noção da riqueza.

E: Se algumas pessoas que participaram não conheciam a Bienal, talvez a cidade não conhecesse.

L: Mas acho que é falta de acesso à cultura. É a novela, o rádio. Agora de uns cinco anos pra cá com a internet mudou muito. Leva informação pra todo lado no Facebook. Todo mundo tem Facebook e tal. Se a campanha tivesse sido num período como esse, a gente teria mais adesão. Mas tivemos 20 e poucos cantores. Tava ótimo. Mesmo assim foi uma batalha. A gente divulgou bastante. E faltou o apoio da Prefeitura.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

L: Sinceramente? Bom, como eu sou um componente do Coro de Queixas, eu vou fazer uma queixa [risos]. To brincando. Eu não tive contato e, não sei se mudou a gestão, mas eu acho que poderia ter tido outro contato, até a gente poderia ter feito mais uma performance veiculada à Fundação, alguma coisa assim. Não sei. Eu acho que seria legal, sabe? Mas realmente não tive contato com outros artistas. A gente não teve essa possibilitação.

E: Ficou mais isolado lá em Teutônia.

L: É, acho que ficou mais isolado em Teutônia. Eu nunca tinha pensado sobre isso. Eu não sabia que tinha como meta, digamos assim, essa questão.

E: Tu deve ter o catálogo da exposição, não?

L: Não tenho. Eu recebi dois livros que falavam de rios e que eram em espanhol, provavelmente de artistas que fizeram a demarcação de alguns rios e territórios ou alguma coisa assim. Tinha alguns desenhos, esboços. Mas não recebemos material. Inclusive eu estive no Uruguai hospedado numa casa por um negócio chamado *Airbnb*, que é um site que tu entra e aluga um quarto, uma casa. Aí eu aluguei um espaço lá, fui fazer uns shows, aluguei um estúdio de um artista. Que era o estúdio de um artista plástico e que alugava, e em cima tinha um lugar pra dormir. E aí eu fiquei lá, convidei um pessoal pra conhecer lá e fazer um som. Na outra noite, eu fiquei em casa, dei uma olhada nos livros e vi 8ª Bienal. Tinha um livro. Abri o livro e tinha uma reportagem sobre o Coro de Queixas, sobre todas as obras. Tinha nossas fotos, falas, tudo.

E: Era o catálogo talvez...

L: Esse era o catálogo?

E: Aparece na frente o rio Guaíba e o número 8 na frente.

L: Isso aí. Eu não recebi esse material. Enfim, tava lá no Uruguai numa biblioteca particular e acabo de encontrar o negócio e eu não recebi. Então isso é uma queixa.

E: Então tá, tu acha que deveria ter um retorno, assim.

L: Eu acho, sim. Eu acho.

E: Essa frase que a "Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística", ela tá no texto do Luiz Carlos Mandelli, que era Presidente da Fundação Bienal naquela época, então era uma questão bem da instituição, não era nem da curadoria, era dele. Se existia essa vontade, vamos ver em que medida isso se efetivou pra quem trabalhou, pra essa comunidade artística. Tu é membro da comunidade artística, talvez tu tenha ficado isolado.

L: É, talvez por não ser um artista plástico ou visual apenas. Apesar de que a obra, em si, é uma obra de audiovisual. Eu frequentei a 1ª Bienal, a 2ª, 3ª, 5ª e a 8ª... A 1ª estive presente, a 2ª e 3ª. Fiquei duas sem participar. Particpei da 7ª como público visitante. E eu percebi que não tinha, não sei, acho que tinha alguma instalação com música. Tinha instalações com sons, onde tinha um sons específicos, tu podia acionar sons, não sei, não recordo que ano foi. Mas nada relacionado a música direta, a composição. Então achei bem legal, esse espaço eu achei interessante. E me senti muito lisonjeado, tendo uma grande oportunidade de poder estar participando. Inclusive alguns músicos me perguntavam, "como tu participou? como tu conseguiu participar?" [risos], "mas eu conheço tal pessoa e não consegui". Mas era pela especificidade que eles tinham escolhido e eu tava fazendo naquele momento. Nada é por acaso.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

L: Não, isso sempre foi uma questão no processo. Até porque o primeiro contato com a Ana Lúcia na 7ª Bienal foi através da minha mãe [Lylian Cândido], que estava num curso que a Ana estava acompanhando [com] outro artista residente daquele ano. E minha mãe olhou pra Ana, a Ana olhou pra minha mãe, elas conversaram e a partir daí foi o contato. Eu sabia que era efetivo isso, da pedagogia, do projeto pedagógico da Bienal. Depois disso eu participei também na 9ª Bienal de uma das oficinas pedagógicas que aconteceu aqui em Estrela, eu participei com um depoimento. Foi com uma fala do Coro de Queixas sobre como tinha acontecido.

Eu acredito que seja eficaz, essa parte dos projetos pedagógicos, da proposta pedagógica, eu acredito que tenha alcançado as metas que se propuseram ou de alguma forma chegaram até o público. Eu acredito que, mais do que simplesmente dar uma noção às pessoas, não acontece porque a nossa cultura não favorece isso. A arte não é algo valorizado, não é compreendido, muitas vezes, na minha opinião como ex-professor de artes também. Eu percebo que não, que a cultura não favorece. Mas eu vejo uma esperança. Eu vou citar o Facebook de novo, porque é o veículo mais democrático que a gente tem, não só a internet, mas o Facebook mesmo, a gente se comunica através do Facebook, que a televisão vai contra isso. A TV aberta, que todos têm acesso, não valoriza a arte. E eu lembro que eu vi divulgação na Zero Hora, Correio do Povo, nos telejornais, sempre divulgaram a Bienal e eu acredito que sempre teve uma boa divulgação. Mas mesmo com isso, a entrada da arte ainda não é fácil.

E: Pra além dos eventos...

L: Pra além do momento de "fizemos o curso hoje e vamos embora". Mais fora da escola. Porque eu sei que nas escolas que tem bons professores, coisas maravilhosas acontecem. Essa escola que faço o projeto é muito bom, o espaço pra isso, o incentivo porque tem uma direção

legal também. Eu percebo isso, que em geral, as pessoas não têm acesso à cultura no interior, na capital até tem, mas no interior não tem. E a Bienal contribui com esse papel muito bem, mas se tivessem ações itinerantes, em anos intermediários, talvez isso fortalecesse mais. Mas sei que eles fazem o que podem, que a verba é curta. Tem uma burocracia de projeto e tudo mais. Não é culpa deles.

E: É, um ajuntamento de fatores.

L: Acho que o artista também tem responsabilidade, cada artista. Na minha categoria, na minha área, a desunião impera. Até porque existem artistas e existem músicos. Músico é artista, e músico, às vezes, não é artista. Tem esse lado. E dentro desse ramo, quem faz entretenimento vende muito melhor o trabalho do que quem faz arte. E acho que sempre foi assim.

Tenho vontade de fazer alguma coisa assim, não nesse ano, mas quero. O que já acontece em Porto Alegre e provavelmente Pelotas, que começam com os coletivos e as pessoas formam os coletivos e desenvolvem atividades a partir disso. Já que a política do federal não abrange isso, e algumas políticas não tem condições de abranger isso, como de uma fundação de artes que é limitada a fazer a sua ação bianual, eu acho que os artistas têm um papel, mesmo que seja voluntário, acho que precisamos fazer isso pra mudar o cenário. Ou a gente tem que aceitar que é assim e pronto. Acho que fui adiante do que a gente tava falando, mas ta vinculado de alguma forma, aceitando que a Bienal faz o seu papel e, de alguma forma...

E: Tem a ver com a função social, o que engloba, o que a Bienal ta dentro...

L: Exato, e eu acho que se a cena fosse melhor, culturalmente, seria melhor pra Bienal em termos de público. As pessoas entenderiam mais e valorizariam mais estar no espaço. E ainda assim acho que é difícil. Até porque eu sei que os alunos muitos vão, outros que vão pra Porto Alegre querem passar no shopping, "vamos que a gente vai no shopping". Aí os caras não faltam a aula aquele dia. É um pouco triste, mas é a realidade. Eu acho maravilhoso o que acontece na Bienal, mas fico triste ainda porque o público brasileiro ainda não consegue absorver isso. E as crianças, adolescentes não conseguem absorver também porque seus pais não entendem. Vai disso. Eu trabalhei como voluntário 5 meses num bairro de periferia de Lajeado, cidade vizinha, que é muito barra pesada. Muito mesmo. E tentei fazer de tudo pra conseguir agregar um grupo e o que eu constatei foi que não é possível. É uma utopia a gente tentar mudar a realidade de crianças e adolescentes em duas horas por semana numa comunidade desse tipo. Eles vão pra casa e vivem uma cultura totalmente diversa. Eles saem da tua aula pirando, expostos e vivendo coisas que não podiam ser expostas. Claro, que vai vivendo e aceitando as coisas. Eu me dei conta que não posso, não vou desperdiçar meu tempo mais com isso porque sei que a culpa não é deles, mas dentro da realidade onde não há uma política social, da própria entidade onde eu tava fazendo esse trabalho, não existia uma política do tipo os pais entram, os pais vão vir pra cá, os pais participam. É difícil isso, mas acho que os pais deveriam estar veiculados. Sinto isso, que o artista tem a responsabilidade de estar em contato com a formação de pessoas. Mas eu me frustrei com essa história. Só quis dar como exemplo que o problema é muito amplo, é muito maior. Então a aceitação da arte não acontece também porque tem coisas muito mais graves que dificultam isso.

Eu vejo tantas pessoas que trabalhei junto, músicos que estudei ficaram naquela ideia de dar aula na escola, vou ensinar música, mas não tem tanto missões. Do tipo "eu tenho um papel social". Eu acho que o artista tem esse papel.

E: Não enxergam a função social de dar aula ou produzir seu próprio trabalho.

L: Ou desenvolver um trabalho que de visibilidade a pessoas que não tem visibilidade. Acho que todas as áreas têm esse papel, mas a nossa ta mais livre pra isso. Não visa tantos lucros, não tem que estar dissimulando pra vender o peixe, a gente é o que é. Acho que o artista tem que fazer isso. Uma das coisas do Coro de Queixas que me deixou foi que fortaleceu essa história.

E: Que é possível...

L: É... É possível. A gente tem que encarar e aceitar as críticas que vierem porque eu acho que nos liberta. Se a gente tá disposto a não ser aceito, eu acho que a gente se torna mais livre. Tu é quem tu é e já era.

Foram consequências desse trabalho na minha vida como artista. Que de alguma forma mudou minha perspectiva de atuação. Participar da Bienal foi muito importante na minha vida como artista. Aí fica como sugestão de algo que poderia acontecer: a Bienal trabalhar com artistas que não tem tanta visibilidade no estado, porque os que vêm já têm alguma visibilidade ou produção. Ou talvez sendo mais específico, na minha área. Na música, não há tantos projetos. Até pra aproximar as áreas. Esse projeto foi muito importante por isso, abriu essa possibilidade pra mim e pra própria Fundação. Poderiam surgir outros projetos a partir desse. Quem sabe até um Coro dos Sonhos daqui uns anos. Vamos sonhar, vamos sonhar.

Mara de Carli Santos

1954. Artista e professora. Vive e trabalha em Caxias do Sul/RS. Desde 1999 é Presidente do Núcleo de Artes Visuais (NAVI) em Caxias do Sul. É graduada em Artes Visuais pela Universidade de Caxias do Sul - UCS. Atuou como professora na rede particular de Porto Alegre e de Caxias do Sul. Também foi professora na Universidade de Caxias do Sul por um curto período. Deu início à sua produção artística em xilogravura em 2001, já atuando como Presidente do NAVI. Na 8ª Bienal do Mercosul, coordenou o Projeto Continentes em que o NAVI recebeu os espaços de arte independentes Lugar a Dudas (Colômbia) e KIOSKO Galería (Bolívia).

A entrevista foi realizada na sede do NAVI em Caxias do Sul no dia 04/03/2016.

[Mara desejou fazer um depoimento sobre o processo antes de iniciarmos a entrevista.]

Mara: A Bienal foi em 2011. No final de 2010 estive em Caxias, visitando o NAVI, a então curadora assistente Fernanda Albuquerque. Em conversa informal, ela nos colocou a par da possibilidade da escolha do NAVI, como um dos grupos participantes do interior do estado, no projeto Continentes. No caso de ocorrer a escolha por parte da Bienal, nos questionou se as artistas do NAVI estariam dispostas a conversar com instituições, entidades e espaços de fora do país, em uma espécie de residência – em princípio recebendo artistas por 10 ou 15 dias para que trabalhassem na cidade e no espaço do núcleo. Depois disso não ocorreu exatamente assim, por decisão da própria Bienal. O que aconteceu na verdade foram atividades de fechamento das conversas, em encontros de tempo consideravelmente menor.

Em um primeiro momento, ficamos temerosas que o NAVI não tivesse o perfil que a Bienal queria – afinal somos um Núcleo de 25 anos, não temos muitos jovens e uma produção nem sempre de viés contemporâneo. Então, quando a Fernanda nos convidou, mesmo cientes da qualidade da nossa produção brincamos com ela dizendo que seríamos o “mico da brincadeira” se comparadas às outras possíveis entidades escolhidas (Subterrânea [Atelier Subterrânea/Porto Alegre], espaço no auge da produção e a Dobradiça [Sala Dobradiça/Santa Maria] também com artistas bem mais jovens. Mesmo receosas, garantimos à ela que se o NAVI fosse escolhido faríamos algo suficientemente bom pra receber os grupos de fora”.

Justamente, naquele momento estávamos dando andamento a um projeto chamado NAVI Arte Postal. Então, ficamos sabendo que o artista homenageado da 8ª Bienal seria Eugênio Dittborn, um expoente na Arte Postal. Algo nos dizia que deveríamos aceitar. Então, a partir daí começamos a falar com coordenadores e representantes dos espaços de fora: KIOSCO e Lugar a Dudas – o primeiro de Santa Cruz de La Sierra [Bolívia] e o segundo de Cali na Colômbia. Dois espaços que se mostraram no decorrer das conversas bastante diferentes nas propostas. Duas experiências distintas, mas igualmente gratificantes para as artistas do NAVI.

Logo após a escolha da Bienal, KIOSCO nos mandou uma proposta sobre a elaboração de rótulos para vinhos feitos na região (porque temos uma formação de gravura dentro do núcleo e um ateliê bem montado e a cidade tem como característica ser uma região produtora). Na realidade, não ficamos muito entusiasmadas com a idéia e então decidimos enviar para eles uma contraproposta. Que gostaríamos de construir junto um projeto, em que “a gente mostrasse quem nós somos e quem eles são”. A mesma coisa nós propusemos para Lugar a Duda e, iniciadas as conversas vimos que os dois projetos, primeiro com um [espaço de arte], depois com outro, seriam absolutamente diferentes. Então, o que a gente fez? Como coordenadora reuni alguns artistas do NAVI que estavam com uma produção interessante, enfim, era pra uma Bienal, algo que tivesse a cara de Bienal – e resolvi escrever um pequeno texto para cada trabalho desses artistas e montei um blog que passou a funcionar durante todo período processual. E todos os dias eu ia alimentando com notícias daqui e das que vinha de lá. Foi aí que escolhemos dentro desse contexto um trabalho de cada artista. Alguns pra mandar para

KIOSKO e outros para Lugar a Dudas como uma delicadeza e sugerindo, pra um e pra o outro, que a partir desses trabalhos, começássemos a construir algo em conjunto. Já que eles não viriam mais para a residência (só para o fechamento), que esses nossos trabalhos gerassem um diálogo interno e que depois esse diálogo viesse em forma de propostas de cada espaço visitante e a gente ocupasse o NAVI, primeiro com o Lugar a Dudas e depois com KIOSKO.

Mandamos os nossos trabalhos para os espaços via correio. No tempo em que mandamos pra KIOSKO, Lugar a Dudas nos mandou uma proposta e daí, concluímos que aquilo que era interessante com KIOSKO não era tão pertinente com Lugar a Dudas. Então, o que a gente fez? Concluímos que o olhar pra um e o olhar pra outro deveriam ser diferentes. Então um diálogo com os dois espaços começou a acontecer por Skype, de março até a Bienal. Uma forma de contato mais direto e que nos proporcionou criar uma afetividade importante no contexto. Nesse meio tempo nós tivemos a visita da curadora Paola Santoscoy, do Continentes, que gostou muito da ideia. Mas, esta foi a única visita que tivemos da curadoria, o que nos pareceu incompreensível. Se a proposta é de descentralizar, ou se propõe um esquema que realmente descentralize ou as coisas podem até não acontecer.

Entrevistadora: O fechamento seria uma abertura da exposição ou o que seria?

M: Então, independente da presença de alguém da Bienal, nós começamos a trabalhar. KIOSKO pegou os nossos trabalhos enviados e, a partir de cada trabalho a Raquel [Raquel Schwartz] encontrou um artista na Bolívia que quisesse produzir algo a partir deles. E então, na vinda de Kiosko fizemos uma exposição coletiva no espaço do NAVI. E isso ocorreu e a exposição foi muito especial.

E: Dos artistas de lá?

M: De lá e daqui. Os nossos trabalhos e os nossos textos anteriormente escritos foram o mote para a produção dos artistas de Kiosko (e surpreendentemente para nós os textos foram todos traduzidos pro espanhol porque eles traduziram lá). Então aconteceu o diálogo que nos propomos e mostramos na exposição de fechamento. Já com Lugar a Dudas tratamos de memória.

Porque Lugar a Dudas nos propôs um gabinete de curiosidades, que é um móvel cheio de gavetas que eles têm e que é um espaço de guarda, de documentação, de vídeos. Um espaço diferente de KIOSKO, então realmente não seria a mesma coisa. Então, eles trouxeram esse móvel que se montou aqui e encheram as gavetas com a produção de lá – textos, trabalhos, tudo em forma de xerox. Esse móvel [está] ali porque ficou pra nós, é um móvel com uma máquina de xerox em cima, e todas as pessoas que vieram ao NAVI tinham o direito de abrir as gavetas e xerocar o que estava dentro. O que a gente fez, então? Procuramos na memória, do NAVI, trabalhos individuais e coletivos que poderiam vir a dialogar com o que já estava nas gavetas. Então, quando eles chegaram para a exposição, tomaram o NAVI com os seus trabalhos e os nossos foram também para dentro das gavetas. As pessoas vieram ao núcleo e sentadas em almofadas remexiam nas gavetas tirando xerox e na hora saíam do espaço levando coisas de seu interesse. A gurizada de colégios também veio, e foi muito divertido e interessante.

Lugar a Dudas veio antes de KIOSKO, e fizemos uma noite na abertura da exposição, onde, além desses trabalhos do gabinete de curiosidades, montamos uma mesa, e nós mesmos fizemos a comida, recebendo as pessoas. Lugar a Dudas fez pratos típicos de Cali da Colômbia e nós de Caxias. Seria uma exposição e uma confraternização dizendo: “olha, esses somos nós”. Na saída de Lugar a Duda nós destinamos um espaço no NAVI para a mostra do que havia ocorrido, afinal restava a memória do nosso encontro e abrimos espaço para receber uma segunda exposição, a de Kiosko, que veio com a produção do diálogo e de parceria. Foi uma experiência linda.

O que eu acho uma pena é que os espaços envolvidos fizeram tudo isto e não ocorreu a presença de representantes da Bienal. Não nos parece que, em uma proposta de descentralização, basta elaborar um catálogo com uma foto e uma apresentação do espaço. A visita de alguém da Bienal, nas atividades de fechamento, teria sido muito importante. Claro que a Bienal ficou

sabendo do que ocorreu, tanto que conversamos com o curador José Roca e ele nos parabenizou. Então, sabiam. Informalmente também soubemos que, dentro do Projeto Continentes, não fomos o “mico da brincadeira”, ao contrário, que fizemos com os nossos visitantes um trabalho bastante consistente. As coisas foram montadas, foram vistas por aqui, mas foi isto. E durante o tempo de organização só tivemos uma visita da curadoria e muito pouca dos produtores. E depois entrou a Letícia [Letícia Menetrier], que é caxiense e aí ela foi um pouco mais presente. Mas entrou no finalzinho. Talvez em função da falta de contato mais imediato, pequenos problemas técnicos poderiam não ter acontecido, facilitando a vida de todos.

E: Esse contato, com eles, com os dois lugares? Foi inteiramente feito por vocês ou teve mediação por Skype da Fernanda?

M: Inteiramente feito por nós. Mesmo porque acho que a Fernanda não seria a responsável por esta tarefa. Assim entendemos na época. Na verdade, eu nem sei de quem seria. E nós... a partir do momento em que a Fernanda esteve aqui e nos deu a notícia da escolha, passamos a trabalhar, não ficamos esperando. Porque pra nós não interessava o Projeto Continentes se não houvesse um diálogo, isso ficou claro desde o princípio. Porque o Projeto Continentes propunha este diálogo e se não ocorresse um processo de criação de algo conjunto não nos interessaria participar. No final, mesmo com alguns percalços o Projeto Continentes foi de extrema importância para nós. Mesmo assim, neste momento é preciso fazer uma análise dos fatos, pois assim me parece.

Foi uma das experiências mais bonitas que o NAVI já teve e foram bem distintas, porque eram lugares diferentes e duas propostas também. Um tempo estendido de conversas que vieram sistemáticas desde março. As conversas, os textos que foram para os espaços, recebê-los de volta, ir ao correio, embalar os trabalhos, fazer com que os artistas e fora mandasse fotos de obras e do acervo deles.... Aí se recebe de KIOSKO os textos traduzidos, apenas meia dúzia de linhas de cada trabalho, mas umas poucas linhas que alguém leu e teve o trabalho de traduzir. Ficamos amigos, sabe? Foi muito bom, foi muito bonito, algo importante para a história e pra memória do NAVI. Então tudo valeu bastante à pena, tanto para instituição quanto pra cada artista que participou. Entretanto, analisando todo o processo a grande falha, no nosso entendimento, foi a falta de um *feedback* que poderia ter sido feito e não existiu. Até fomos fazer um relato na Casa M, mas em final de tarde com uma pessoa da Bienal e só. Relatar a própria experiência para si mesmo nos pareceu desnecessário. Naquele dia achamos que seria feito um encontro entre os grupos do Continentes para que pudéssemos saber das atividades dos outros dois espaços. A nós ficou parecendo que uma idéia tão legal foi deixada sem pai nem mãe, que foi meio que esquecida ao longo do caminho. E não é uma questão de que “ah que legal, a gente entra pro registro, ah legal nós fomos um artista da Bienal”. Sim, tudo bem, fomos convidadas e participamos com o que podíamos fazer de melhor e o trabalho conjunto foi ótimo, a proposta foi linda. Mas se não há um fechamento, algo ficou em aberto, algo que não foi visto pela própria Bienal, que foi a instituição que propôs e que deve ser responsável até o final. Mas isso que estou dizendo é uma opinião pessoal e do grupo que represento, pode ser que isso nem tivesse nos objetivos da Bienal, o objetivo deles terminasse justamente na realização dos dois eventos. Enfim, é isso, o processo todo foi muito bonito, temos todo ele documentado. Além da memória artística do processo de criação, nós tínhamos que impregnar os espaços visitantes com a nossa identidade, para que eles levassem daqui uma memória afetiva. E assim fizemos.

E: Onde tu chegaste vai bem ao encontro com a minha segunda questão. Vou pular pra segunda depois eu volto pra primeira. [A pergunta] parte da ideia institucional que está lá no discurso do Presidente da Bienal no catálogo, até depois se quiseres olhar. Que essa Bienal fosse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. E eu queria saber de ti se essa intenção da instituição afetou o trabalho de vocês e as conversas de vocês e, se sim, que tu apontasse de que modo a instituição trabalhou pra que isso se efetivasse.

M: Então, não modificou. Modificou aqui, naquele espaço de tempo pela vinda dos espaços visitantes e o breve contato com os curadores e equipe técnica. Agora, a relação NAVI com Porto Alegre, por exemplo, não ocorreu nenhuma. A que tínhamos continuou a mesma. Nós

temos, na nossa história, parcerias interessantes com entidades e artistas particularmente. Mas que participar da Bienal tenha colaborado pra abrir espaços pro NAVI ou seus artistas, de forma nenhuma. Houve uma intenção linda de transversalidade da Bienal, de descentralização, de vir pro interior, de ter uma amplificação aqui... Só que, à medida que você não enxerga esta ramificação, não dá a ela a devida importância, não há como ela ir pro centro e retornar, não há caminho de volta. Foi uma estrada de mão única, veio tudo para cá, se cumpriu uma etapa e o catálogo não basta para cumprir os objetivos propostos. Não sei se me faço entender. Agora se tudo o que aconteceu durante o Projeto Continentes tivesse propiciado um mínimo espaço de mostra, mesmo posterior à Bienal... Quem sabe? Fizemos um blog com a intenção de documentação, um registro que poderia inserir o Continentes no todo. Infelizmente, não ocorreu o olhar da própria Bienal. A gente teve um projeto Continentes maravilhoso, mas quem viu? Nós? KIOSKO? Lugar a Duda? Que isto tudo não soe como uma crítica barata, nem como mágoa, mas uma análise de uma proposta que foi importante, talvez, única nas Bienais do Mercosul beneficiando artistas de espaços periféricos, como é o NAVI. Mesmo já tendo artistas nossos presentes em outras bienais foi importante para o núcleo saber que fizemos parte de uma Bienal do Mercosul e de que fomos um espaço de recebimento de outros artistas internacionais, coisa que a gente nunca tinha feito, a não ser para alguns cursos que realizamos desde a nossa fundação.

E: Vou voltar pra primeira então, que é bem focada na proposta curatorial.

M: Não vai tirar metade [risos].

E: Não, não. A ideia do trabalho é justamente encarar esses conflitos.

M: Estou brincando. Entenda. Mas essa oportunidade de falar o que estou falando pra ti, não aconteceu posteriormente com ninguém da própria Bienal, e não precisaria ser um curador. Alguém que fosse interlocutor pra que a gente pudesse dizer certas coisas, apontar certas coisas. Então, pra mim, é muito importante que você faça isto, porque é uma maneira de olhar à distância e fazer uma análise de todo, desse processo que aconteceu. Sem confetes demais porque tem uma medida para o que deu certo ou críticas em demasia.

E: E a gente não consegue enxergar isso quando olha só pro catálogo.

M: Um catálogo não diz nada, nem quem é o NAVI, nem quem é KIOSKO ou quem é Lugar a Dudas, e muito menos que ajuntamento foi esse, de que forma ocorreu, de jeito nenhum alguém de fora entende o que aconteceu por aqui. O que ocorreu no NAVI foi algo tão brilhante que, tenho certeza, marcou os três espaços e essa oportunidade que a Bienal deu, isso será sempre agradecido. Inclusive à Fernanda que teve a lucidez de vir aqui e [nos] encarar como um Núcleo de 25 anos, uma atitude interessante, onde, olha ali, elas são uma turma das antigas, em comparação com a meninada. E ela veio pra cidade e viu outras instituições fortes e nos escolheu. Pra nós foi importantíssimo. Até porque, somos independentes, nos mantemos. Outra coisa é o esforço que isso demanda quando você não está ligado à instituição nenhuma, quando você não procede qualquer tipo de comércio no seu espaço, quando as pessoas são todas voluntárias. Claro, houve uma verba da Bienal para a realização do Projeto Continentes.

E: Então vou passar pra essa primeira questão que é bem focada nas palavras do José Roca. Essa questão é assim: a proposta curatorial da 8ª buscava tratar diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de mapeamento território e fronteira, tá? Pensar o Mercosul como a construção política não só como o nome *Mercosul* (da Bienal do Mercosul) e também em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Dentro dessas questões eu queria que descrevesse como, se aconteceu, essas questões (que eram pilares da proposta curatorial do José Roca) fizeram parte das decisões do NAVI, junto com esses espaços pra execução das exposições, nas negociações de vocês, enfim.

M: Claro, se você pensar que o nosso desejo e da Bienal foi de trazer a identidade territorial e o pensamento dos dois lugares para cá e confrontá-los com a nossa, certamente isto tudo ocorreu. O projeto Continentes nos deu a possibilidade de descobrir que lugar é esse de Santa Cruz de La

Sierra e que lugar é esse de Cali e, ao mesmo tempo, eles conseguiram descobrir que lugar é esse chamado Caxias do Sul.

Ao mesmo tempo, uma questão territorial do nosso próprio espaço do NAVI que se abriu aos visitantes e que todos os artistas que entraram sempre olharam com surpresa "Mas esse é o NAVI? Tudo isso!". Uma curiosidade com relação ao espaço físico, como é mantido independente, como isso, como aquilo..... E a gente, indiretamente, por conta desses intercâmbios de Skype, conseguiu também olhar o espaço deles. Mesmo assim, a surpresa no encontro final foi absolutamente interessante. Uma integração de linguagens, de identidade, de cidades, de realidades, de ser cada um dos espaços um gatilho para o outro. Afinal estávamos fazendo parte de uma Bienal do Mercosul tratando de território.

Então eu acho que os pilares deste nosso trabalho foram todos os artistas de Kiosko, Lugar a Dudas e NAVI. Nós tivemos esse cuidado e os dois espaços também. Volto a dizer: pena que isso que foi vivido, mas não teve a visibilidade que merecia; pena que isso não foi visto além de nós mesmos; pena que isso não foi discutido e o seu significado quando a proposta inicial é justamente de integrar fronteiras. Porque quando a gente quer ultrapassar barreiras, não basta ter ideias pra ultrapassar as barreiras, tem realmente que ultrapassá-las. Os três espaços daqui ultrapassaram e se você falar com eles, provavelmente, a experiência para eles também tenha sido bem marcante. Claro que pro NAVI pode ter uma medida de mais importância do que pra eles, [porque] são espaços muito mais internacionais, espaços que já são de residência, espaços que tem e recebem artistas mundo a fora. Por isso eu volto a dizer: quando a gente se acha o mico da brincadeira e se consegue fazer tudo o que se fez, só poderíamos ficar orgulhosas. [risos]. Mas eu acho que alcançamos os objetivos, mas nós os alcançamos pelo nosso entendimento, não porque fomos orientados.

E: Essa terceira questão é bem sobre o projeto pedagógico. Porque essas questões pedagógicas e a função social da exposição a princípio, segundo o texto dos dois curadores, elas estavam integradas a todas as decisões curatoriais da 8ª Bienal. E aí tem alguns textos em que lemos algumas frases como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (daí essa frase seria específica sobre a Casa M, no texto, não sei se tu conseguiria trazer pra perto de ti), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Na tua experiência como membro do NAVI, tu percebe essa perspectiva no trabalho com os outros [espaços]... Eu queria que tu refletisse isso dentro da prática de vocês, do diálogo de vocês e também dentro do modo que vocês interagiram ou não com a proposta curatorial, da postura dos curadores...

M: Isso também estava presente no nosso objetivo. Como nós faríamos isso acontecer e integraríamos esse público nem sempre presente. Primeira grande decisão foi que nós faríamos todo o processo e o fechamento no espaço do NAVI, porque se a Bienal estava trabalhando sobre lugar, nós queríamos que o nosso lugar fosse visitado por quem é da nossa cidade e não conhecesse o nosso lugar. Então o NAVI ficou aberto durante um mês pra quem quisesse vir aqui. As duas exposições ou os dois fechamentos de projetos foram realizados aqui e nós tomamos o NAVI. Como Lugar a Dudas veio primeiro e, nessa troca de identidade (que a gente se propôs lá desde o começo) e (porque nos trabalhos das gavetas contava uma troca de receitas), conjuntamente resolvemos que: se havia uma troca de receitas, eles fariam as deles e nos faríamos as nossas. E no dia da abertura ao público, a gente fez as receitas na cozinha do NAVI (precariamente, mas fez). Então conseguimos trazer também pessoas de fora, que vieram confraternizar e recebemos todos em uma mesa super arrumada. Como se você estivesse recebendo pessoas que estão visitando o seu lugar... que o NAVI é a nossa casa e nós tínhamos visita neste casa. E foi um dia emocionante, viu? Essas mesmas pessoas que vieram naquela noite, vieram novamente pela curiosidade de ver KIOSKO, em uma exposição que nos deixou surpresas pelo nível e a quantidade de trabalhos que foram trazidos da Bolívia. Pela forma com que foram montados no nosso espaço e de quanto isto reverberou posteriormente. Então eu acho que sim, tivemos uma boa afluência de público, inclusive de outras áreas profissionais. E a imprensa local noticiou cada atividade com muita presteza e eficiência. Então acho que conseguimos atingir os objetivos mais importantes do Continentes.

E: E essa ideia de fazer esse jantar surgiu das conversas vocês? Foi com KIOSKO, né?

M: Surgiu das conversas, mas foi com Lugar a Dudas, porque eles propuseram dizendo que trariam as receitas dentro de uma das gavetas do Gabinete de Curiosidades – e eles, quando vão aos espaços, às vezes fazem jantares, porque é um procedimento. Aí, quando foi falado, a gente logo se entusiasmou. Afinal, “bom, somos uma terra de comida, então é uma terra onde o prazer de comer está presente, então quem sabe eles trazendo tendo esse procedimento, a gente proponha também que isso seja feito na exposição daqui”. E nós faríamos com o nosso cardápio regional, aí foi... a gente começou a cozinhar cinco horas da tarde e daí a cozinha estava toda florida, e sabe? Começamos a cortar tomate e *ba ba ba*, então foi muito divertido.

E: E essa vinda das pessoas de fora, esse convite... as pessoas vieram por conta?

M: O número de pessoas de fora foi uma surpresa! Sim, a gente espalhou convites. A gente, inclusive, fez um convitezinho nosso mesmo e no boca a boca, convidando um, convidando outro. E as pessoas chegavam, e vinham para ver uma exposição, mas quando elas viam uma máquina de xerox, pessoas sentada no chão, levando pra casa o que queriam... e todo o trabalho de Lugar a Dudas que pendurado informalmente... com fita, com prendedor de roupa, foi tudo muito informal. Mas o NAVI se encheu de pensamento, de textos, de palavras. E aí, quando as pessoas chegam e são recebidas por algo tão pessoal... não um coquetel que alguém fez e pagou, algo que foi construído *também*, este *também* era um trabalho [de arte], a mesa foi um trabalho, havia um jeito de colocação, de integração por cor, etc? Então, assim, a mesa também gerou conversa... Com KIOSKO o diálogo entre pensamento e produção ficou ainda mais evidente, pois cada obra de uma das artistas do NAVI foi geradora de uma produção inédita de mais dois artistas da Bolívia. E foi muito intenso para os nossos artistas ter compreendido a extensão deste processo de criação de outrem à distância e sobre aquilo que tem literalmente a sua assinatura.

E: E a própria reunião de pessoas.

M: E a própria reunião, a reunião ao redor, a conversa que as duas exposições geraram, a delicadeza das pessoas com relação a quem estava ali, sabe? A surpresa de ver a fulana na cozinha. Então foi muito bom, o projeto inteiro do Continentes, foi muito bom. Não sei que avaliação terá se você falar com pessoas dos outros dois espaços, mas acredito sim, que eles vão ter o mesmo entusiasmo que nós..

E: Com pessoal da Subterrânea, que eu conversei, foi nesse sentido.

M: Outra coisa que ficou aberta, uma coisa que ficou de certa forma incompleta. Ninguém soube dos nossos trabalhos, que não soubemos dos demais.

E: Dobradiça?

M: Dobradiça, também. E nenhum de nós soube do trabalho dos outros. Nem durante o processo. Nós fomos pra Porto Alegre na abertura da primeira exposição da Subterrânea porque nós estávamos um pouco temerosos do que iríamos fazer, “vamos ver o que os outros estão fazendo, ver se a gente ta muito fora... Vamos que a gente esteja totalmente por fora, os meninos da Subterrânea estão a milhão” [risos]. Tudo bem, eu sei que existe uma pequena dificuldade de vir ao interior, mas isso faz parte de um processo como esse, menos de duas horas de viagem não pode impedir que representantes de uma Bienal venham pra estar presentes nessas aberturas de exposições, ou em uma ou em outra, ou sentar pra fazer um *feedback*. Isso não existiu e não existiria mais. Ta existindo agora com você.

E: Mas eu não sou da Bienal.

M: Eu sei. Mas é mais importante fazer isto, nesse momento, do que não fazer nunca, não é? Mas foi um belo projeto. Acho que se a gente tivesse que fazer tudo de novo, nós faríamos. Pessoalmente, por conta da presidência do NAVI, houve uma aventura pessoal, de me dispor a escrever os textos, de olhar pro trabalho de outra artista, que é minha amiga. Coisas que eu não havia me aventurado nunca. De olhar e entender aquele trabalho e dizer “eu preciso entender o trabalho porque é o que eu vou mandar pra eles”. Porque, a partir de uma imagem e da geração

de um texto pequeno, não importa, isto poderia gerar outros dois trabalhos. Importante, para quem gerencia uma instituição, ter voz e a companhia de seus pares.

E da gente poder negociar, um gerenciamento que não é uma coisa simples, marcar hora em horários diferentes, em países diferentes. Eu tenho tempo, o outro não tem, mas aí sempre havia uma parada combinada por e-mail (na época não havia WhatsApp). A gente dizia assim “tal dia, e tal hora liga teu Skype que eu ligo o meu”. Então, nesse horário, sabíamos que ocorreria um hiato: você ia receber uma mensagem de alguém que estava trabalhando sob um mesmo prisma, sob um mesmo olhar que o seu. Isto é explorar territórios. E isso supriu qualquer coisa que possa ter ficado em aberto, não ter sido feito. E nada disto teria acontecido se a 8ª Bienal do Mercosul não tivesse convidado o NAVI para participar.

[“Depoimento revisado e autorizado pelo NAVI em 30 de junho de 2016.” – Frase inserida pela entrevistada após a revisão.]

André Severo

1974. Artista, curador e produtor. É Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Mestre através do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na linha de Poéticas Visuais na mesma Universidade. Faz parte do Projeto AREAL desde 2000, junto de Maria Helena Bernardes. Em 2012 foi curador-adjunto da 30ª Bienal de São Paulo. Na 8ª Bienal do Mercosul atuou como Coordenador de Produção, executando a mesma função durante a 9ª edição dessa Bienal. Na 7ª Bienal do Mercosul foi artista do Programa de Residências *Artistas em Disponibilidade* junto de Maria Helena Bernardes.

A entrevista foi realizada em um café no centro de Porto Alegre no dia 16/02/2016.

[André desejou fazer um depoimento antes de iniciarmos a entrevista]

André: Então, pra mim foi especial fazer essa Bienal porque eu fiz ela junto com a curadoria da Bienal de São Paulo [30ª edição], que eu estava fazendo na mesma época. Eu comecei a Bienal do Mercosul antes, já sabendo que eu provavelmente faria a curadoria da Bienal de São Paulo, mas sem estar confirmado. Mas era uma opção não abandonar a Bienal do Mercosul porque as pessoas que eu estava trabalhando são grandes amigas. A Germana [Germana Konrath] que dividiu essa parte da coordenação comigo é uma grande amiga e a gente tinha um plano pra gente chegar em algumas coisas. Tinha um pouco a ver com isso, de cuidar dessas relações, cuidar pra que isso se reproduzisse depois, no final.

Já fazia algum tempo que eu estava dentro da Bienal, de um jeito ou de outro. Ou como artista, ou fazendo coordenação de montagem, sabe? E como eu ficava muito envolvido com os processos e com as pessoas, eu notava o salto que tinha dado a Bienal do Mercosul, no modo como ela era vista fora daqui. Cada vez que eu viajava, como eu estava envolvido com a Bienal, eu acabava tendo um retorno disso. Na 6ª Bienal, todo mundo, todos os artistas, saíram muito felizes com o projeto. Na 7ª, como tinha acontecido de as relações serem muito tensas, começou a ser o contrário. Estava voltando, a Bienal não estava sendo mais... Estava tendo, de novo, uma desconfiança. E ainda era um momento em que a Bienal tinha uma identidade forte, que era o Cais do Porto, que na 9ª já se perdeu. Então, quando a gente começou a 8ª, era pensando muito nisso, pensando em cuidar dessas relações, sabendo que se o trabalho fosse bem feito e as pessoas se dessem bem e saíssem felizes com o resultado, tanto conceitual, mas também com a parte humana do projeto, isso ia voltar de um jeito muito legal, sabe? E foi, de fato.

Nessa época da 8ª meu tempo era dividido, no início da Bienal eu ficava metade do meu tempo aqui, metade em São Paulo. Como eu ficava o tempo inteiro viajando e respondendo pela Bienal, foi muito bom ver essa construção sendo feita de novo. As pessoas, de novo, começaram a se interessar pela Bienal. E a Bienal já estava em um processo de precisar se reinventar porque tinham algumas coisas de gestão que eram complicadas e que tinham vindo bem até a 6ª Bienal, se desmontaram um pouco na 7ª, e na 8ª a gente precisava tentar fazer isso voltar. Fazer com que a Bienal tivesse uma identidade mais forte aqui e fora.

Pra mim, fazer a Bienal junto com a Bienal de São Paulo foi uma coisa tão incrível pros dois lados. Primeiro, eu aprendi muito, principalmente com o Roca, com o jeito de construção, de relação que ele tinha com os artistas, a maneira que ele trabalhava com os outros curadores. Foi um processo super horizontal, onde todo mundo de fato falava e construía junto esse projeto. Foi um projeto muito bonito por conta disso, também. Ele foi construído junto, sabe? Com todo mundo, com os outros curadores. Quando começaram a entrar os artistas, eles de fato tinham voz. A produção estava lá pra balizar uma coisa e pra cuidar, amarrar esses pontos, fazer com que esses pontos funcionassem. Claro, fazer com que a gente conseguisse ter dinheiro pra fazer a Bienal. Mas era muito bom porque não tinha conflito, sabe? Tinham, claro, problemas que apareciam. Mas, como estava todo mundo tão bem, as relações estavam sendo cuidadas, rapidamente tudo se resolvia. Isso foi muito legal.

Por outro lado, o fato de eu estar em São Paulo. Lá eu fazia outra coisa, mas, ao mesmo tempo, eu via o que a Bienal de São Paulo estava fazendo. Ela tinha passado também por um processo super delicado e, depois da 29ª, estava começando a voltar e a ser um projeto forte de novo. Consegui fazer isso por conta de uma reestruturação na equipe de gestão e de produção da Bienal de São Paulo. Então, muito do meu papel era... Porque, apesar de eu responder pela produção, a Germana cuidava muito mais desse operacional, esse dia a dia. A minha função era muito mais cuidar dessas coisas e fazer com que os processos fossem fluídos, fazer uma ponte de fato entre os artistas, entre os curadores, os produtores. Como, de alguma maneira, eu era um pouco de tudo isso, foi muito legal. De fato, pra mim, foi um processo muito especial. Dos projetos da Bienal do Mercosul, pessoalmente, a 8ª Bienal foi um dos mais bem sucedidos. Ele funcionou em todos os sentidos, entende? Todas as instâncias estavam amarradas pra fazer funcionar. Não teve tensão. Isso era uma utopia que eu tinha no início, "tenho certeza que dá pra fazer um projeto desse tamanho sem a tensão que ele envolve". Acho que muitas dessas tensões tinham a ver com energia colocada errada na hora errada. Com as defesas de identidade que, num projeto coletivo desses, tu não podes querer defender. Querer manter uma autonomia ou uma coisa autoral, assim, tão fechado, tu não consegue. É um projeto muito grande que, de fato, é coletivo. É só no momento que tu entendes isso que tu consegues fazer as coisas se potencializarem. Um projeto de bienal não é um projeto de curadoria, não é um projeto dos artistas, não é um projeto de instituição. Ele é um pouco de cada coisa dessas. Se a mediação não está feliz, não está bem, se as coisas estão tensas lá, isso vai chegar no final, no público, vai chegar.

Também foi um projeto em que a gente conseguiu viver ele por mais tempo que o normal, porque tinha a Casa M. Era como se a gente tivesse começado a Bienal muito antes de ela começar. E ela foi sendo trabalhada de um jeito muito fluído.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

A: Bom, primeiro acho que a proposta curatorial do Roca, realmente, veio em um momento em que era pertinente ainda pensar sobre isso. No contexto artístico já estava cada vez mais difundida essa ideia de uma arte globalizada. Que eu acho uma ideia um pouco complicada e difícil até da gente se relacionar porque o discurso por trás disso é como se o local já não importasse mais. E eu acho que sim, o local importa. Não tem como, no contexto imediato, não fazer diferença na produção artística. Se não faz, é porque os artistas estão respondendo a uma outra coisa. Essa arte globalizada, desse jeito, responde muito mais aos estatutos do próprio campo da arte do que a coisas de tentar mexer com o que está acontecendo mesmo. Mexer com as formas, criar linguagens, produzir outros discursos e tal.

Então, quando o Roca vem com a ideia de investigar isso, investigar território e essa ideia de fronteira, pensando o que é de fato que delimita as coisas, o que acontece quanto tu cruza essa fronteira. Como artista, o que acontece com teu pensamento, o que tu leva, o que tu trazes. Tinha um pouco disso na ideia de pensar sobre essas coisas. E o legal é que, a meu ver, é que o Roca tentou o tempo inteiro fazer com que isso não fosse só discurso, sabe? Tentou, o tempo inteiro, fazer com que, de fato, os artistas avançassem nisso. Os artistas e os outros curadores também. Então, tinha um projeto... Bom, a própria Casa M era um pouco isso, tinha um pouco... Tu falou alguma coisa de ativar a cidade, pensar, redescobrir...

E: Isso, descobrir e ativar a cidade por meio da arte.

A: Ah, então, deixa eu me lembrar. Tinha aquela que era Cidade Não Vista que, no fim... Aí são as coisas que tu vais descobrindo ao longo do caminho. Porque, de fundo, a ideia de um projeto como Cidade Não Vista, a ideia era muito mais forte do que de fato foi a mostra. E, no fundo, esses lugares não vistos eram lugares bem conhecidos da cidade. Então, estava na Prefeitura, viadutos, em lugares que eram e são referência na cidade. Por uma série de questões, porque aí o

projeto vai avançando e os artistas também vêm, os artistas reagem a algumas coisas mais específicas. Acabou que essas coisas não vistas não eram o não visto na cidade, sabe? Que era uma primeira ideia, que isso ativasse lugares que não eram percebidos mesmo pela própria cidade, mas acabou que não foi isso. Só que, ao mesmo tempo, se manteve e o projeto foi porque tinha muito uma outra aposta curatorial que também era nessa autonomia. Então, os artistas vinham, todos eles viajaram pra encontrar, pra reagir à cidade. Então, eles andavam já com seus produtores pra tentar encontrar esses lugares e reagiam. Acho que... Claro, o Tatzu Nishi, eu acho, que era esse projeto na Prefeitura, que ele não veio antes, aí foi um projeto que, se não me engano, entrou porque algum outro caiu. Não tenho certeza, não lembro direito. Mas, fora esse, todos os outros foram feitos assim: os artistas vieram, escolheram esses lugares, escolheram dentre uma pesquisa prévia feita pelos produtores que estavam lá trabalhando com eles. Mas isso vinha já de conversas com os artistas "ah, imagino, mais ou menos assim", "eu conheço a cidade um pouco", "não conheço nada, mas eu estou procurando, me interessa por lugares assim e assado". E aí esses lugares foram pensados. Acho que foi uma tentativa legítima de tentar trazer a cidade... Que é uma coisa que, talvez, na Cidade Não Vista não acontecesse dessa maneira, mas a própria Casa M trouxe um pouco disso, fez com que essas coisas fossem... Porque, como ela vira um polo de encontro, não só do pessoal da produção, da curadoria que lá pelas tantas os curadores e os artistas já nem trabalhavam mais na sede da Bienal com a gente, trabalhavam na Casa M, sabe? Porque era um lugar mais legal, melhor de estar lá. Então isso, muitas das discussões, das decisões entre artistas e curadores, esse afinamento dos projetos, foi feito nesse lugar que não existia na cidade e que foi criado com a esperança de que ele talvez pudesse ser mantido. Não aconteceu por... Aí... Não tinha como. Ela [A Fundação Bienal] não tem uma estrutura pra manter um projeto desses fora do tempo da Bienal.

Aí tinha um projeto que os artistas viajavam também, que era a Alexia [Alexia Tala] que fazia. Tinha a própria mostra da Aracy Amaral, ela acabou sendo uma mostra que... Era pra ser uma mostra mais (teoricamente) museológica, mas foi uma mostra de investigação, os artistas viajaram pra produzir os trabalhos. Então, realmente, isso estava em todas as coisas, em todo tipo de... Todos os projetos que não eram a grande mostra no Cais. Que essa sim, foi mais desenhada com um pensamento curatorial mais tradicional, que era no sentido de os projetos já vinham mais prontos e ali é onde o discurso curatorial foi amarrado. Onde as vizinhanças entre obras construía uma outra possibilidade de território.

Estou tentando falar um pouco de como foi muito coerente, sabe? O resultado final da Bienal com as expectativas iniciais de um texto como esse. Ele foi criado antes, ele já fazia... esse provavelmente já é o texto final [o usado na pergunta], mas o texto de apresentação do projeto já tinha, essas ideias estavam muito lançadas lá. E todo o andamento da Bienal foi muito coerente com isso. Muitas coisas mudaram, mas um projeto como esse tem que mudar porque, na verdade, acho que a força de um projeto desses está justamente no que a gente não consegue prever, no que a gente não consegue saber o que ele vai ser. Então, realmente, ele foi uma mostra que foi sendo inventada à medida que o projeto andou, mas ele tinha sempre... Como é que eu vou dizer? Um Norte. Sabe? Esse texto, as ideias do Roca, foram um Norte muito forte, tanto pra ele como curador geral quanto pros outros curadores. E como todos os artistas que entravam na Bienal entravam com isso, entravam querendo viver esse processo e entendendo que tipo de coisa... Porque isso eu acho uma outra coisa essencial num projeto desses. Muitas vezes uma Bienal dessas é feita (qualquer projeto maior) sem que os artistas de fato... Eles são chamados, ou pegam um trabalho específico, mas eles não estão de fato envolvidos com... Como eu vou dizer? Com a coisa conceitual que está amarrando, que está trazendo ele ali. E essa Bienal foi toda feita assim. Sabe? Os artistas sabiam o tipo de coisa que estava sendo investigada na Bienal. Então, eles vinham pensando nisso. Obviamente, alguns mais, outros menos, vão reagir a isso. Alguns vão se fechar na sua própria poética, outros não. Outros vão, de fato, tomar isso como um desafio e pensar em trabalhos pra serem feitos.

Era uma Bienal que, se não me engano, tinha um balanço bem bom entre obra comissionada e obra já pronta, sabe? Acho que era bem igual. A gente devia ter quase metade-metade de obras que só veio, que a gente só tinha que importar, e as obras que foram construídas aqui. Ou em

trânsito dentro desses projetos, ou uma obra que era pra mostra principal, mas que vinha a ser feita aqui, que vem a ser pensada, trabalhada junto com os produtores, junto com os curadores.

E: Isso me interessa bastante, acho que essa pergunta é nesse sentido. O peso que essa questão conceitual tinha por trás nas negociações, nas mediações que tu fazias entre esses três grupos (instituição, artista e produção). Como isso aparecia no teu trabalho?

A: Não sei se chega... Bom, o meu trabalho específico, ele é tão melhor sucedido quanto menos ele aparecer, nesse caso. Porque é um trabalho de apostar que os vínculos humanos se criem, sabe? Por exemplo, em um projeto desses, o curador é responsável pelos vínculos conceituais e fazer com que a leitura, o projeto não fuja e o resultado final seja isso, as amarrações entre obras e projetos, ela está criando um discurso. Isso é o trabalho do curador. O meu trabalho ali, que era um trabalho... Assim, o meu trabalho era um pouco esquisito, na verdade, no sentido de que, não existia de fato um nome pra o que eu fazia, entende? Eu respondia como coordenação de produção, mas eu não trabalhava diretamente com os artistas. O meu trabalho era muito mais... Por exemplo, eu não fazia como a Germana, ela estava o tempo inteiro atenta aos valores, a como as coisas estavam funcionando. Se o projeto não estava saindo do esperado, se a gente ia conseguir chegar no final com a mostra do tamanho que a gente imaginou e atendendo a todas as coisas. A gente sabia, sempre sabe desde o início, qual o nosso orçamento e a gente não podia estourar isso. Então, a Germana, por mais que a gente discutisse isso juntos, o tempo inteiro, orçamentos... Mas ela ficava muito com isso e eu ficava com essa coisa humana. Eu entendia que o que eu fazia tinha a ver com desde criar um ambiente onde nenhum dos produtores fosse virar a noite trabalhando, sabe? Isso é uma coisa que, como eu já participei de muitos processos desses e é uma coisa que eu não vejo sentido às vezes. Tem um tipo de produção que se faz em Artes Visuais e às vezes em Cinema (muitas vezes em Cinema) que é assim, parece que os produtores têm um certo orgulho... Como se fosse assim: chega pra trabalhar e "Ai, ontem eu fiquei até às 4", aí o outro "Ai, eu fiquei até às 6" [risos]. Sabe? Como se isso fosse algum valor. E eu não acho que isso é um valor, acho o contrário, que se a coisa está chegando nisso é porque alguma coisa no planejamento não foi feita direito pra que as pessoas tenham que estar criando isso, né? Então, meu trabalho tinha muito a ver com isso. Só que, assim, em nenhum momento eu podia perder o Norte principal pra mim nessa coisa toda. Porque, por mais que eu estivesse trabalhando pra Fundação Bienal, o que balizava meu trabalho era o Projeto Curatorial. Então, tudo que ia ser feito, todas essas apostas, essa tentativa de fazer com que as coisas fossem muito fluídas, que todos estivessem muito engajados, todo mundo gostando do projeto, sabe? Tinha a ver com segurar, fazer com que esse projeto conceitual não se perdesse, não se diluísse também nisso. Porque não era... Por exemplo, tudo que eu tinha pra fazer perderia todo o valor se só fosse bom trabalhar, tinha que estar todo mundo sabendo o tempo inteiro o que era essa mostra.

E uma coisa que facilitava muito isso, facilitava meu trabalho nesse sentido, é que o Roca era um cara que era muito disponível também pra isso. Pra ele essa aposta era muito forte também, nas pessoas. Então, o tempo inteiro, quando a gente fazia reuniões pra discutir tudo, o Roca estava lá pra falar. Quando ele não estava lá, quando ele estava viajando ou fazendo as outras coisas, eu assumia um pouco isso com a Germana, da gente manter aquilo vivo. Como a gente participou de todas as reuniões curatoriais, desde o início. Então, a gente viu todas as decisões, todas as mudanças de caminho. A gente reagia também a isso, a gente fazia com que as balizas de produção que a gente tinha pra dar pra equipe tivessem a ver com isso. Tivessem, de fato, a ver com esse projeto. E na 8ª Bienal foi muito simples fazer isso. Na 9ª Bienal foi muito mais difícil porque era outro tipo de produção que se plantou, então foi um projeto bem diferente, mas na 8ª foi muito bom e muito fácil por isso. Porque era, de fato, um projeto que tinha muito diálogo, sabe? Entre as equipes. Não sei como isso chegava pra ti lá na mediação, mas eu imagino que isso devia chegar de um jeito bom. Até onde as coisas tocavam diretamente no que eu fazia, que era curadoria, instituição, equipe de produção, Projeto Pedagógico (mas só na primeira instância ali) e a montagem, até isso eu ia. Aí, depois, quando os mediadores de fato entravam, aí já não era mais... Aí eu, na verdade, já não estava mais aqui. Porque quando a Bienal abriu, já era um momento em que eu ficava uma semana em Porto Alegre e o resto do tempo ou em São Paulo ou em algum lugar por conta da Bienal de São Paulo. A gente já estava

trabalhando lá há um ano e quando encerrou a Bienal do Mercosul eu me mudei direto pra lá e só quando acabou que eu voltei pra fazer a 9ª. Então, eu não consegui acompanhar tanto a mostra se desenvolvendo. Estava aqui em vários momentos, vinha pra estar com as pessoas, mas já não era um momento onde eu estava... Também a Bienal já estava... Tinha dado certo, tinha funcionado, estávamos comemorando. Projetos como a Casa M foram avançando até o final.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

A: O que eu acho aí é que... Tem uma coisa que é assim: na verdade é muito mais ao contrário, no sentido de que esse discurso foi produzido a partir do que a gente trabalhou, tanto curadoria como a produção, do que a gente reagisse a uma baliza da instituição, entende? A Bienal do Mercosul (e eu falo isso com o carinho que tenho pela instituição, gosto de muitas pessoas lá) tem uma coisa que complica, ela tem um problema, a meu ver, de gestão. Ela é uma instituição que não sabe direito sua identidade. Então ela não sabe direito quais são as coisas, ela vai se moldando, toda vez ela se molda ao projeto. O que, por um lado, poderia ser interessante porque é bom que um projeto desse tipo se entenda como mutável, porque, de fato, vem uma nova curadoria. A instituição tem que se abrir pra abraçar esse projeto conceitual e entender quais são as diferenças desse projeto de outro. Muitas vezes o projeto vai desmontar, vai exigir o desmonte de todas as outras coisas. Só que, o que acontece com a Bienal do Mercosul? Como ela é uma instituição que se desmonta, toda vez, tudo se monta pra ela ser feita. E ela se reduz a, sei lá, 500, 600 pessoas trabalhado em ano de Bienal, pra depois se reduzir a 8, 6 pessoas. Sabe? E nisso, não existe um gestor. Quem faz, quem sabe mais de toda a Bienal é o Volmir, que é o responsável pelo financeiro. Que é um cara super legal, mas não é possível ele ter que dar conta de todas as... Toda a coisa financeira e ainda conseguir segurar com que a Bienal mantenha essa identidade. Os presidentes trocam e, como não tem ninguém ali, como muitas vezes não se mantêm... Por exemplo, uma das equipes que não é fixa e que deveria ser, a meu ver, é a equipe de Produção, entende? Porque se tu toda vez desmonta, toda a expertise que tu construiu num projeto, pra ter que reinventar ela, é muito difícil. Entende? Porque aí as coisas... São outras pessoas. Tu não consegue manter um nível. A Bienal do Mercosul oscila muito por conta disso, porque não existe essa coisa institucional que vá... Ela não tem um Norte. O que eu quero dizer é que a Bienal do Mercosul não só não tem uma identidade mesmo, como ela não tem um Norte pra onde ir. Porque, se ela tivesse isso, ela poderia já, desde o início... Dando um exemplo: chega um curador novo, esse curador vem sabendo que ele vem pra uma instituição que têm tais metas, precisa chegar nessas coisas. Aí, o que tu faz? Começa, desde o início, juntar as duas coisas, fazer com que o projeto curatorial se adapte a instituição e a instituição se adapte ao projeto curatorial e aí as coisas seguem. Seguem um diálogo permanente. Isso, a meu ver, deveria ser o jeito que a instituição deveria funcionar. Mas não acontece. Então, esses projetos chegam, às vezes vêm... Como, normalmente, a curadoria é prerrogativa da Diretoria, às vezes a Diretoria é escolhida por... Aí também não vou entrar nessas... Enfim, são escolhas lá. E aí simplesmente é apontado o curador sem pensar na continuidade de um projeto, sabe? Essa, por exemplo, é a diferença lá da Bienal de São Paulo. Quando a Bienal de São Paulo estava quase falindo, eles se deram conta que se eles não comessem a manter isso, essa expertise, e fazer com que os projetos curatoriais conversassem um com o outro, a coisa não ia funcionar. Não ia ter, não ia conseguir. Tu ia ter sempre, como vou dizer? Seria randômico. Poderia dar muito certo uma Bienal e poderia dar muito errado. O que acontece na Bienal de São Paulo é isso, cada vez que se escolhe um novo curador, se leva em conta o que fez o outro curador, o curador anterior, o outro ainda e o que aquele projeto atingiu, qual a missão da instituição: "Então tá, a gente precisa pensar um outro que vá...". Por isso que aí tem um balanço entre curadores locais, curadores, sabe? E aqui não funciona assim.

Então, tudo isso pra te dizer que, no fundo, acho que é um pouco ao contrário. Eu não posso te dizer que a gente trabalhou pensando nessa demanda institucional porque muito a gente criou. O discurso institucional foi criado a posteriori, nesse caso. E ele veio muito... Tanto que essas

frases que tu leu, de fato, parecem muito integradas a todo o projeto. Mas ela está integrada porque ela foi feita, sabe? Ela foi se entendendo depois. Isso não estava realmente com a gente.

Claro que a Bienal tinha até essa época o Projeto Pedagógico, tinha uma força no sentido, existiam as redes, não sei se hoje ainda têm, mas que vinham se mantendo. Até era a Mônica Hoff que coordenava lá e ela vinha acho que desde a 6ª Bienal trabalhando com essas redes, trabalhando em fazer com que a Bienal, que essa parte da Bienal, não ficasse no limbo. Essa parte não precisava ser, de fato, inventada. Claro que eles tinham que pensar em muitas coisas, mas existia, existiam as redes dos fornecedores, os ônibus, os parceiros no interior... Isso tudo tinha e facilitou muito um Projeto que apostava nos percursos, que apostava nesses cruzamentos de fronteira, nessa ideia de trânsito. Então, nesse sentido, acho que o Projeto Pedagógico foi... Era uma das coisas, foi uma das coisas que desde a 6ª Bienal fez com que a Bienal fosse vista como um projeto diferente pelo jeito que foi construído, desde o Projeto do Luis Camnitzer [Curador Pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul], que eu acho um modelo um pouco... Acho que tem muitas falhas porque acho que é um modelo que, se ele não for pensado com muito cuidado, ele pode matar o próprio processo de mediação, pode matar uma das coisas mais importantes que a gente tem que ter com a arte e com o trabalho de um artista, que é, pelo menos, a possibilidade de estranhamento, sabe? Se tu não tem isso, se tu não tem, como na maioria dos museus onde... Tu não consegue entrar em um museu, em um espaço que nem em uma Bienal, tu não consegue... O trabalho está lá, eu quero chegar nesse trabalho e são tantos interpostos pra chegar lá! Eu começo entrando e tem um texto institucional, daqui a pouco tem um texto curatorial, daqui a pouco tem um texto da curadoria pedagógica, quanto eu estou tentando me livrar de tudo isso pra chegar no trabalho, ainda vem o mediador, me pega pela mão pra dizer "Isso aqui quer dizer isso", sabe? Que tipo de possibilidade, que tipo de encontro eu vou ter com esse trabalho? Até porque... Isso é uma coisa que eu insisto muito, sabe? O estranhamento não é da arte. Todo mundo tem tanto medo do estranhamento, nas isso não é da arte, isso é da vida. A gente, o tempo inteiro, quando fala, quando encontra uma pessoa na rua... Às vezes a gente... Um simples olhar, qualquer coisa é o que vai definir se a gente antipatiza ou simpatiza com alguém e essa coisa que é completamente subjetiva vai definir se a gente vai avançar em uma conversa ou em saber mais o que é aquela pessoa. Mas na arte não pode, porque não pode porque existe o medo, tem esse pseudo hermetismo que tu tem que proteger as pessoas do hermetismo. Então, é ridículo, porque é justamente esse discurso que cria. São esses montes de interpostos que fazem com que seja difícil, sabe? Tu não vais no cinema com um mediador do lado explicando o filme, entende? Tu não lê um livro com alguém te resumindo o que está acontecendo, sabe? Então, acho que isso é um problema, mas que o educativo da Bienal (até, pelo menos a 9ª, nessa última realmente não sei como aconteceu porque eu estava completamente fora) era um projeto que tentava reagir a isso. Sabia disso, estava ciente desse tipo de problema (por mais que tenha acreditado nesse modelo no início). O projeto pedagógico da 7ª Bienal, por exemplo, foi um projeto que desmontou tudo isso, porque entregou pros artistas a prerrogativa de criar a mediação, de criar a ponte entre as coisas. Foi um projeto muito legal que aconteceu dentro da Bienal do Mercosul. Foi um projeto que ninguém... É super pouco falado, mas foi um projeto muito forte, sabe? A curadora pedagógica era uma artista. Pablo Helguera também é artista, mas, como ele trabalhava no MoMa, ele está muito dentro da coisa institucional, ele se baliza um pouco por isso, eu acho. Quando veio o projeto da 8ª, foi um projeto bonito, tentando apostar em todas essas coisas, tentando trazer a curadoria pedagógica pra dentro do pensamento curatorial como um todo. E aí tu falou que era inédito, né? Mas já na 7ª tinha muito isso, não estava como uma coisa, mas a Marina De Caro estava muito junto. Como ela tinha uma autonomia grande no que ela tinha pra fazer, ela não... Os mediadores eram formados a partir de um grupo de artistas que trabalhou, que também viajou, que também deslocou pra criar.

E: É aquele projeto Artistas em Disponibilidade?

A: Isso. Eu fiz parte desse projeto como artista. E foi, realmente, um projeto muito bonito. Porque desmontava todas essas coisas. Ali não existia isso. Foi um projeto que desmontou a necessidade dos números, sabe? O grande problema de uma instituição como Bienal de São

Paulo ou Bienal do Mercosul, é que o projeto pedagógico acaba sendo a justificativa institucional pra captação. Então, ele é baseado nos números, tem que estar sempre... Tudo tem que estar sendo contado. E na 7ª Bienal isso não era possível fazer, não era mensurável. Se tu atingia uma pessoa ou 10 mil pessoas, tanto fazia. Porque a aposta estava na densidade dessa troca. A aposta era que essa uma pessoa, dependendo da qualidade dessa troca, poderia se multiplicar mais e mais. E aí sem as hierarquizações, sem a instituição, sem o próprio artista no meio. Era um projeto bem corajoso e bem bonito, sabe? De novo, a meu ver, não foi um projeto que foi seguido mais porque esse não é o projeto que... Esse tipo de projeto é muito mais difícil de justificar institucionalmente, é muito mais difícil de tu criar baliza pra captação.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

A: Pra começar, eu acho que, assim: essas frases são fortes, são contundentes, mas são frases que podem se aplicar... Isso é o que almeja... Se um artista vai escrever o que ele almeja com seu trabalho, é isso, é esse tipo de possibilidade de troca. Nenhum artista produz pensando no público específico da arte, sabe? Que é um dos públicos mais chatos que têm. São pessoas que às vezes a conversa se dá dentro de códigos. Então, está sempre, como artista, trabalhando pra se colocar em diálogo e esse diálogo tem que ser o mais plural possível.

Essa última frase [entender o mundo e gerar consciência crítica], de novo, acho que não preciso comentar. Qualquer projeto de arte, bem ou mal, está o tempo inteiro tentando fazer isso.

Agora, essa ideia de criar uma comunidade temporária, também é muito bonita, mas eu acho que, de novo, são coisas que todos os projetos almejam, entende? E a gente almeja, na verdade, mais do que isso. Que essa comunidade possa se dilatar no tempo e que ela não se encerre ali naquele projeto. Tu espera que as coisas, que os movimentos que tu fazes reverberem ainda mais e que tu vá encontrando respostas. Eu acho que a gente está em um terreno que a gente não trabalha pra dizer coisas, a gente trabalha pra entender. Muitas coisas que tu propõe... E pra mim isso é indiferente, seja como artista, seja como curador, seja como produtor. O tempo inteiro, acho que a gente está trabalhando pra tentar isso, tentar fazer com que essas coisas reverberem. Fazer com que essas perguntas que lançamos pra gente mesmo vão encontrando outros ecos, possibilidades de diálogo, que tu vá encontrando respostas pra isso ao longo do tempo, sabe?

Agora, se eu acho que essas frases se aplicam a como foi conduzida a 8ª Bienal, eu acho que sim. No projeto pedagógico da 8ª Bienal, eu acho que sim. Acho que, de novo, é difícil de medir o sucesso ou não disso, quanto cada ponto desses foi atingido ou não. Mas eu acho que foi muito genuína a tentativa de fazer com que isso se plantasse. E uma das coisas que faz com que isso tenha dado certo, em muitos sentidos, é que a aposta estava nisso ser integrado e isso já não ser, de novo, não era... Hoje é impossível tu fugir, mesmo que tu queira (não estou dizendo que as pessoas deveriam querer isso), tu não levar em conta dentro de um projeto pedagógico desse tamanho. Não é possível, isso já está lá. Como isso é uma justificativa de captação, ele está lá. E aí, se tu trabalhas com isso como uma coisa que está lá apartado do que é o teu projeto, as chances disso dar errado e de correr em vertentes... Tudo são instâncias de pensamento, o que se produz em uma coisa e na outra coisa, se não forem integradas, podem estar criando discursos conflitantes, entende? Daqui a pouco tu tens um projeto curatorial, se ele não for de fato trabalhado junto com o Projeto Pedagógico, a chance de que as abordagens sejam equivocadas dentro do que tu estavas planejando, são enormes.

Agora, na 8ª Bienal, aconteceu isso de fato. O Pablo Helguera era um curador que a agenda dele no MoMa era muito complicada, então ele era o que menos estava presente, mas mesmo ele não estando presente, a equipe pedagógica estava, de novo integrada com a produção, curadoria. Nessa Bienal, especificamente, a gente trocava muito com a Mônica [Mônica Hoff], a gente

descia muito pra discutir coisas. Como a gente definia coisas em reuniões conjuntas, o tempo inteiro a gente descia pra tentar fazer com que essas... Descia eu digo porque a gente trabalhava no andar de cima. Então, eu realmente acho que foi uma Bienal que chegou muito perto disso, entende? Chegou muito perto de todos esses discursos que estão por trás dela, que compõem a mostra, são muito próximos do que foi o resultado final dessa mostra. E eu digo isso com muita tranquilidade porque... Primeiro, eu realmente vi, por mais que fosse bem intensa a minha agenda também por conta da coisa em São Paulo, mas foi muito bonito ver. Foi um projeto que andou o tempo inteiro. E como, pra mim, pessoalmente, o jeito que me envolvo com essas coisas é sem limite, se fosse um projeto onde as coisas não tivessem... Onde esses discursos não batessem com o que estava sendo proposto ou com as intenções, como em outros projetos que eu já trabalhei (outras Bienais, inclusive), toda essa fala seria muito diferente, seria pra gente apontar o quanto isso não se refletiu na mostra, sabe? E nessa mostra eu acho que se refletiu. Acho que foi uma Bienal... como eu vou dizer? Não foi uma Bienal de grande rupturas, sabe? Formais... Porque não era essa a grande aposta dela, entende? Era uma Bienal muito inteligente num certo sentido de usar as coisas que estavam lá. O Cais foi bem usado como espaço expositivo, que é um espaço difícil, tu conseguir criar um discurso entre três pavilhões. Se não me engano era uma mostra só.

E: No cais?

A: É.

E: Tinha também o Cadernos de Viagem.

A: No último. Tá, mas os outros era uma mostra só. O Roca tinha que criar um discurso que fosse fazer sentido ao longo de uma visita de três pavilhões... Ou seja, ela não tinha grandes coisas formais, grande rupturas, mas os artistas todos tinham seu espaço, as relações estavam... O Roca tinha, ele mesmo, uma preocupação bem didática. Agora estou lembrando que quando tu visitava, tu ias encontrando textos que reuniam pequenas constelações de artistas. Então, tu ias progredindo numa leitura, que era o entendimento do Roca de território. Era uma Bienal que tinha um título muito inteligente e bonito também, “Ensaio de Geopoética”. Então, acho que sim, acho que, do meu ponto de vista, foi uma Bienal em que as coisas funcionaram. Tiveram coisas, certamente, que extrapolaram o projeto curatorial, no sentido de terem sido muito mais fortes do que poderia ser o primeiro pensamento. Outras, claro, não foram tão fortes quanto a ideia que se tinha e que ia acontecer. E foi a última vez que a Bienal conseguiu mexer com a cidade de um jeito legal, sabe? Acho que o trânsito fluiu. As pessoas que visitavam, estavam em todos os lugares, fazia sentido os percursos no Cais, MARGS, Santander, a própria Casa M. Realmente criava uma possibilidade de se ter um lugar onde... O que eu quero dizer é que existia uma atmosfera de Bienal nessa edição. E eu acho que foi a última vez que a Bienal do Mercosul conseguiu criar essa atmosfera. E essa atmosfera, a meu ver, é uma coisa absolutamente importante em qualquer projeto de arte, principalmente em um projeto mega desses, sabe? Que ocupa, que gasta tanto dinheiro, que envolve tanta gente. Se tu não crias essa atmosfera... Porto Alegre já é uma cidade difícil no sentido de que tende a apagar muito as coisas, muitos projetos. A gente não tem muita referência aqui das coisas porque as instituições se montam e desmontam. Mesmo as instituições que mais se prolongam, como a Iberê Camargo, às vezes não tem muita relação, não se envolvem de fato com a cidade, a programação é feita de outro jeito. Então, nesse sentido, acho que a 8ª foi a última vez que essa missão da Bienal que (não sei se está nesse texto, mas está em muitos outros da Bienal) de fazer com que a cidade seja ativada, foi a última vez que isso de fato aconteceu. E eu estava muito longe daqui pra ver a última. Vi um pedaço, mas não acho que aconteceu isso e tudo que eu ouvi foi justamente o contrário. As pessoas... É como se não tivessem nada e o que tinham pra dizer era tão fora do que era uma construção... Pensando na Bienal como um projeto em construção, um projeto de longa duração. Nem sei o que pode acontecer depois dessa última Bienal.

H: Tu percebe essa função social da exposição (que era uma intenção da curadoria pedagógica, mas que também aparece no discurso do Roca) na escolha dos artistas e também no trato com as equipes, nos projetos que os artistas construíram os trabalhos aqui?

A: Isso sim, acho que isso aconteceu de fato. Foi uma Bienal em que... E aí, eu te digo porque eu ficava bem feliz de ver isso porque... Claro, tinha uma parte do meu trabalho que era justamente pensar sobre isso. Mas era muito bom também, como eu tinha uma certa distância do projeto por conta de estar fora, eu ia recebendo retorno dos artistas, dos curadores fora. E a Bienal do Mercosul, ali, estava na ordem do dia. Era um projeto em que as pessoas tinham vontade de vir, sabiam o que estava sendo feito aqui. Onde os artistas, cada vez que vinham, por conta do tipo de relação que ficou, os artistas todos saíam daqui falando super bem da Bienal. E isso é uma força da Bienal, essa possibilidade de reverberar fora daqui. Às vezes as pessoas em Porto Alegre esquecem que Porto Alegre é muito pequena e que se tu não produz as coisas pensando na ressonância disso, fora daqui, tu não tens parâmetro pra saber se o projeto é bem sucedido ou não. E, na 8ª Bienal, o fato de eu estar em trânsito o tempo inteiro, eu recebi isso. Eu continuo ouvindo isso porque eu viajo muito por conta das coisas que eu faço, mas é engraçado que muita gente não sabe que eu não estou mais na Bienal. Ano passado era incrível, cada vez que eu estava em outra cidade, as pessoas me perguntavam da Bienal. E era engraçado porque eram algumas notícias que todo mundo ficava meio horrorizado com o que estava acontecendo. Eu estou te falando essas coisas porque tudo, em um projeto desse tamanho, as coisas têm ressonância. E, se tu não cuidas dessa parte da ressonância, isso tudo está saindo. Os artistas e os curadores circulam e eles conversam. E essas relações estão sendo replicadas. Então, foi muito brutal a diferença, ver isso mudar entre a 8ª e a 10ª Bienal, perceber isso, ver o tipo de ressonância que tinha a Bienal do Mercosul fora daqui. A Bienal do Mercosul hoje voltou a ser um projeto que ninguém mais aposta. Uma Bienal que tem 400 artistas [10ª edição], o comentário era "quem não está?". Isso fora daqui. E o jeito com que os artistas foram tratados, vários vieram pra cá. E os retornos que tive eram absurdos sobre o tipo de relação que essa curadoria criou com os artistas, de um desrespeito total, sabe? Mas aí, é outra equipe de produção, outra equipe de curadoria. É um tipo de pensamento que acha que uma Bienal é, de fato, um projeto autoral e não pode ser. Tu tens que entender a autoria de uma coisa dessas como a possibilidade de autoria compartilhada, nas instâncias mais distantes. Tens que quase chegar lá no público. Se tu não entendes, em um projeto desses, o mediador como um coautor disso, se tu não entendes, de fato, projeto educativo, de fato, a equipe de produção, como pessoas, os artistas como parte do pensamento que constrói esse projeto, tu não consegues. Esse projeto não chega a gerar uma coisa que, às vezes, é mais importante pro projeto que o próprio resultado objetivo da mostra. Que não é a mostra se montar, é o jeito que isso se reverbera, é criar essa atmosfera. Essa atmosfera de troca e de possibilidade de diálogo, possibilidade de pensamento de qualidade. Tu não produz isso em um diálogo fechado, tu não produz isso em um projeto onde tu aparta as pessoas que são teus parceiros. Me parece que eu estou fazendo muita crítica dessa edição [10ª], mas não é isso que quero fazer, estou desviando pra tentar reiterar o fato de que tenho convicção de que a 8ª Bienal, o projeto que estás estudando, realmente tem isso. Foi um projeto onde essas coisas estavam presentes. Tu vais poder ouvir coisas que em alguma coisa foi mais bem sucedida, outra menos e tal. Isso não toca a todos da mesma maneira, mas, no geral, o que fica mesmo do projeto, é que tinha isso. Eu não lembro de nenhum artista comentar nada de ruim da mostra. É uma mostra que, também, em termos de produção, foi impecável. A montagem terminou com três, quatro dias antes. A gente tinha tempo pra ver a imprensa, fazer visita especial, os mediadores, acho que vocês puderam entrar bem antes da Bienal [abrir]. Não é que nem isso que aconteceu agora [na 10ª], que a Bienal abriu e não abriu. Transferiram a data em um mês e a Bienal não aumentou mais de tamanho, só se reduziu e, mesmo assim, não estava pronta. Isso acontece por conta disso, porque as coisas não... Mas acho que a 8ª tinha isso.

E: E, mais na escolha dos artistas, que tu participou desse processo. Tu via essa postura mais pedagógica? Do ponto de vista do pedagógico que estou falando aqui é essa ideia de pensar a exposição com uma função social. Tu percebia isso?

A: É que é difícil de dizer isso porque qualquer projeto de arte carrega uma coisa que a Marina de Caro chamava de capital pedagógico. Sabe, todo projeto de arte carrega isso. Alguns são mais didáticos, alguns projetos de arte são mais abertos pra isso ou não. Eu não acho que a 8ª Bienal foi especialmente... A seleção foi feita pensando em artistas que poderiam fazer essa coisa didática no sentido... Até porque, é muito difícil saber que limite é esse. Que relação? Eu acho que ela foi, curatorialmente, selecionada como qualquer mostra é, pensando no peso das obras, a relevância dos artistas, na construção de um discurso. Agora, o quanto isso... Eu não acho, de fato, nunca tinha pensado nisso até tu falar. Que tenha tido uma escolha pensando em como esse artista ia trabalhar. Acho que não. Acho que tinha uma aposta na possibilidade de existir essa troca – troca no sentido mais pedagógico, mas isso foi construído depois. No sentido de que os artistas vieram, pensaram seus trabalhos e, como estavam em diálogo com as equipes do pedagógico, isso de alguma maneira entrava. Mas isso não era uma coisa que estava em cima de nada, não era um a priori de seleção e nem de relação dos artistas. Acho que não tinha e, se tinha, eu não notei. E, acho, que se tivesse notado, ficaria muito irritado com isso porque não vejo sentido. Porque isso é querer encontrar uma função em um trabalho que não é a primeira função. O pensamento tem isso, quando a gente trabalha com essas coisas, de que crie mais respostas, crie mais diálogo. Mas, se tu estás fazendo teu trabalho e pensando nisso, eu acho que tu estás entendendo mal o que é a função do próprio projeto de arte. Quer dizer, de um projeto de arte que, se tu coloca uma coisa em cima, então tu estás trabalhando com outra coisa, não com arte. Tu estás trabalhando com educação. E eu não acho que isso tinha.

E: Eu te pergunto isso porque é um discurso que corre dentro da função do que seria um curador pedagógico. Nessa parte de decidir por artistas ou projetos que dialogariam mais com esse público não especializado.

A: Sim, mas como que alguém mede isso? Bom, a minha opinião é que eu realmente acho que não. Até porque, acho que é muito difícil de tu medir isso, muito arbitrário, entende? Tu olhar pra um projeto e achar que... Acho que é uma redução enorme, tu olhar pra um projeto de arte e tu achar que... Selecionar porque isso vai ter mais que em outro projeto. Como tu sabe? Se tu não sabe quem é, de fato, teu público, então, que público é esse que tu estás trabalhando? Nivelando o público especializado muito por baixo. Dizendo que esse público não especializado está precisando de chaves e eu não acho isso, acho que, de novo, a arte é um produto humano, é feita pra trocar e entrar em diálogo. Então, o quanto um humano estranha um humano, tem que estar no jogo. Então, tu não pode subestimar quem é teu público dessa maneira, achando que tu sabe as chaves que a pessoa não tem pra entrar dentro do teu projeto. Até porque, se tu faz isso, que tipo de diálogo tu estás propondo? Então, tu estás tentando provocar um tipo de resposta. E isso que tu estás procurando, um tipo de resposta, é porque tu sabes o que tu estás dizendo e essa coisa de saber o que está dizendo eu acho muito estranha. Então, pra quê que tu faz?

Dulphe Pinheiro Machado

1981. Artista e produtor. Natural de Porto Alegre, vive e trabalha em Nova York. Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Mestre em Ciência Política pela mesma Universidade. Na 5ª, 6ª e 7ª Bienal do Mercosul atuou na equipe de mediação. Na 8ª Bienal do Mercosul foi produtor, acompanhando os projetos Continentes, Cidade Não Vista e Cadernos de Viagem.

A entrevista foi realizada por Skype no dia 29/02/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Dulphe: Bom, tu já sabe de quais exposições eu...

E: Cidade Não vista, né?

D: Cidade Não Vista e Continentes. Então. Fui produtor pra esses dois vetores, vou chamar, porque Continente era uma espécie de residência. O meu envolvimento com os curadores... Eu acho que o meu papel foi bem pragmático, em termos de discurso. Eu tinha que executar as coisas com muita rapidez e eficiência porque era um tempo muito curto e, principalmente o Cidade Não Vista, tinha coisa que demandava uma produção gigante. Por exemplo, o trabalho do Tatzu Nishi foi uma demanda de produção gigantesca. E meu envolvimento em termos de discurso, eu discutia, a gente conversava muito com os curadores, com quem eu tinha mais contato assim. Mas a relação com os artistas era bem pragmática, pra te ser bem sincero, assim. "O que vocês precisam?" "Como vocês querem que isso seja feito?". A leitura que eu fazia das obras, é claro que tu sempre vai ter aquele olhar mais analítico em termos de poéticas, discurso e tal, mas a leitura que eu fazia era em termos de produção...

E: Bem prático.

D: Prático e pragmático. Tivesse sido mediador... eu trabalhei em 5 ou 6 Bienais. Eu fui mediador na 5ª, depois assumi supervisão na 6ª e 7ª, e na 8ª fui produtor. Eu tinha essa leitura, que provavelmente tu tens, de uma cria... quando tu é mediador tu acha que tu te torna uma cria da Bienal. Acho que sim. Eu acredito muito que minha formação de hoje, assim como artista, eu credito muito na instituição Bienal por me colocar em contato com artistas, de me educar – fiz os cursos de monitores, mediadores e são muito bons, um que eu fiz com o Paulo Sérgio Duarte. Po, foi um baita curso! Na segunda vez acho que eu fui, que eu trabalhei. Foi um negócio muito bacana em termos de formação, mas de um ponto de vista mais institucional. Porque a Bienal tem essa estrutura que se repete, tinha uma curadoria, tem aquela assessoria de produção, e dentro dessa estrutura que se repete tu vai formando pessoas. Tu vai formando mediadores que depois se tornam produtores, artistas. Tu faz uma carreira dentro disso. Pontualmente, eu não diria que eu era muito envolvido com o discurso de geopoéticas, embora eu visse que foi uma discussão que funcionou muito bem, muito bem feita e muito bem executada, as temáticas brilhantes, muito bacanas, maioria dos artistas, muito bons. Pra te ser sincero, a minha postura era bem pragmática. De execução. Pura e simplesmente.

E: E no teu trabalho, neste trabalho bem pragmático, no início tu comentaste que discutia questões com curadores e isso, essas questões curatoriais que são bem marcadas, isso aparecia no teu cotidiano?

D: Aparecia sim, porque isso se reflete em termos de produção.

E: E como isso acontecia?

D: Faz tempo assim, eu preciso me lembrar de detalhes... A própria utilização de lugares da cidade pelo Cidade Não Vista, e que, na verdade, os lugares demandavam artistas específicos, inclusive se chegou a trocar alguns artistas. A chaminé, por exemplo, da Usina, o Oswaldo Maciá, que fez o trabalho, lá foi acho que a segunda opção – a primeira era o Antony MacCall, que faz estruturas de luz. Não me lembro se ele tava envolvido com as Olimpíadas de Londres ou algo assim, e ele não pôde. Tiveram alguns artistas que foram trocados, ou não aceitaram os convites por terem outros trabalhos e terem uma agenda muito ocupada. Mas a Cidade Não Vista era muito isso, pela especificidade dos lugares, tu tem uma demanda específica de artista. O discurso se encaixava bem aí, de ativar aqueles locais e buscar artistas que trabalhassem com um projeto mais de ativação do espaço e esse tipo de coisa. Eu era a pessoa que tornava prático o discurso. E, de certa forma, eu podava o discurso pela execução dele. Pra tornar ele executável. Tu tem que filtrar todo devaneio que todo mundo tem, claro. E até onde te deixarem fazer, fazem. Aquela coisa de artista: tu vem com um projeto que vamos gastar quinhentos mil dólares, e se tu deixar fazer eles fazem. Então tinha essa parte, que tu vai podando. Acho que a produção é responsável mais por esse aspecto, de polir o trabalho, da prática. O discurso já estava elaborado, bem implementado pela curadoria, mas o aspecto que a produção tinha mais contato era de polir os trabalhos, torná-los executáveis, mas dentro do orçamento, dentro da realidade da cidade, numa coisa que não fosse ferir monumentos tombados.

Tinha bastante diálogo de preservação dos monumentos da cidade. A gente tava lidando com isso. Eram coisas delicadas, que demandavam intervenções. Tocar nas estátuas, aplicar tinta adesiva. Estátuas de mármore, não sei, que tu tinha que fazer um meio de campo com isso. Outra coisa que a gente tinha... a equipe de produção era muito bacana, então o pessoal discutia muito internamente coisas que funcionavam, coisas que não funcionavam. Além do trabalho de curadoria, tinha um movimento da produção, que todo mundo trabalha com arte é artista, tem sua opinião, a maioria do pessoal era realmente artista, quem não era se tornou – tipo eu [risos]. Então tinha uma discussão muito grande sobre coisas que estavam funcionando, e da própria exposição como um todo. E, de forma geral, não posso dizer que tinha uma crítica sobre a curadoria, todo mundo estava bastante impressionado com o trabalho do Roca, e com a forma de como as coisas estavam funcionando muito bem.

E: E, do ponto de vista de produção, era um projeto executável.

D: Sim, completamente executável, lúcido, muito lúcido e eu acho até objetivo. Acho que a exposição como um todo tinha um discurso muito claro e a maneira como as obras funcionavam era muito clara e objetiva. E isso ficou muito claro pra gente. Acho que isso se reflete também. Falando e analisando, isso reflete na própria produção, tu ter um discurso claro. Ter uma curadoria bem definida, as temáticas bem definidas, áreas muito bem definidas, a função de cada coisa. Então quando tu tem isso muito bem colocado e de forma clara, eu acho que passa a funcionar melhor a produção. Isso realmente aconteceu nessa Bienal.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

D: Acho que a iniciativa foi tomada sim, tanto que eu comecei a trabalhar no Cadernos de Viagem, aqueles que os artistas iam viajar pelo interior. Eu era o cara que viajava com os curadores pelo interior no começo, visitando possíveis lugares de exposições. Eu fui um dos caras que fez isso com os curadores. Houve um movimento no começo de tentar ir pra esses lugares, tanto é que fiz parte disso. Viajei o interior inteiro com três curadores diferentes em três oportunidades.

E: Tu foi com quem?

D: Com o Cauê [Cauê Alves], com Fernanda [Fernanda Albuquerque] e com a Paola [Paola Santoscoy]. Cada um, um trajeto diferente. A ideia era essa: buscar lugares que servissem de base pra receber os componentes de interiorização da Bienal. Eu não me lembro especificamente se era Caderno de Viagens ou Além Fronteiras. Acho que era o Além

Fronteiras... A gente estava procurando cidades, espaços, museus, galerias, locais públicos que tivessem uma boa estrutura pra receber as instalações ou as obras. O problema disso é que não tinha. Se tu for ver, tu tem poucas cidades no interior do Rio Grande do Sul que vão ter uma estrutura bacana pra receber uma obra que demande um cuidado específico.

[queda de conexão]

E: Falavas que tem poucos lugares no interior do Rio Grande do Sul que comportem obras que demandem mais cuidado...

D: É uma questão... não é nem cultural, é uma questão de orçamento. Esses municípios pequenos não tem dinheiro pra manter uma estrutura que demande ar condicionado a x graus, segurança 24 horas, toda coisa que, muitas vezes, a instalação, o trabalho que seria colocado lá, demandaria. A gente acabou ficando com as cidades maiores do interior, que tinham uma certa estrutura. Mesmo assim, o retorno que a gente teve dos artistas depois, que ficaram lá e passaram um tempo, era que é uma... Quando tu manda um artista pra uma cidade, é um esforço que é bonito e tal, mas não é muito representativo. Tu tá mandando um artista pra uma cidade, tentando ativar uma região e isso não acontece da noite pro dia, nem com uma exposição, nem com um artista lá, é uma coisa que demanda um investimento cultural, um investimento de esforços também. Inclusive do envolvimento da comunidade local. E, muitas vezes, não tinha isso. Tu chegava nessas cidades e tu tinha os nichos de pessoas ligadas à cultura, ligadas à arte, enfim, como tem em todo lugar. Tu tem um nichozinho que é bem restrito. E acho que a Bienal ficou mais ligada a esse tipo de pessoa nesses lugares. Aos nichos e ao que já estava estabelecido nas cidades, ou que já tava... as pequenas instituições, ou as instituições informais. O que está já lá de certa forma. Por exemplo, em Caxias, o Espaço NAVI, um espaço de arte que era um grupo de pessoas que recebem a visita de um professor da UFRGS periodicamente e tal, então eles tinham uma prática, mas era uma coisa hobby pra essas pessoas. Muitos deles, a maioria ou todos, não eram artistas profissionais. Tinham uma produção e tal. O que é um artista profissional, né? É uma coisa difícil de sobreviver, muito mais no interior do Rio Grande do Sul. Essas iniciativas eram bem amadoras, por assim dizer. Tendo uma visão pragmática. É claro que é legal, e a gente foi sempre muito bem recebido. E todo mundo queria receber a Bienal, que é uma coisa bacana. Mas acho que no fim, e essa é a minha leitura totalmente crítica à forma como funcionou, não creio que tenha se criado uma cultura ou que tenha se modificado muita coisa no funcionamento das artes, ou do movimento das artes, ou do funcionamento cultural específicos dessas cidades do interior. Ou mesmo assim alguma conexão institucional da Bienal com esses lugares. Eu não sei se isso ficou e se mudou alguma coisa. Até porque, logo depois eu saí da Bienal e não acompanhei. Vim pra cá. Eu acho que é basicamente isso.

E: Queres comentar mais alguma coisa? Queres que eu releia?

D: Por favor.

E: Eu tinha te pedido que tu falasse a respeito do teu trabalho, do teu discurso, se eles tinham sido influenciados por essa demanda de criar na Bienal um marco...

D: Acho que sim, influenciou o meu discurso porque eu tinha que chegar nessas cidades e abrir essas cidades pra Bienal. Não só eu, mas basicamente eram os curadores. Eu era quem abria na prática, eles no discurso. Mas claro que a relação com esses locais se dava tanto por mim, ou outro produtor que tenha ido, como pelos curadores. Era uma coisa bem dividida. Mas a parte mais do discurso ficava com os curadores, parte prática com a produção. Se isso influenciou ou não no meu discurso... Eu acho que na época eu achei bem bacana essa ideia de se projetar pro interior. E acho que o resultado, em termos de expansão da Bienal pro interior, não... não foi positivo porque demanda muito mais esforço. Mas, por outro lado, esse envolvimento dos artistas com o interior do Rio Grande do Sul gerou trabalhos muito bonitos e acho que contribuíram muito pra exposição como um todo. Acho que funcionou muito bem pro aspecto artístico da coisa, pro artista acho que foi ótimo. Ter o contato profundo com o local que tu vai expor, é muito bacana isso. Até enquanto prática de artista. Passar uma semana, duas semanas, o que fosse. Viajando pelo interior, estabelecendo contato com comunidades rurais, desenvolvendo teu trabalho de uma forma mais orgânica. Isso influencia absurdamente sobre a

qualidade dos trabalhos finais. Foram muito bons. As pessoas mais influenciadas nesse movimento todo, e beneficiadas, foram os artistas e a própria exposição como um todo.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

D: Vamos fazer o seguinte, vamos respondendo uma por uma dessas três. São basicamente três perguntas.

E: Considerar como receptor principal o público não especializado.

D: Olha, eu acho que isso não é, especificamente, um discurso curatorial. Isso é um discurso institucional. Isso tá aí desde... eu trabalhei na 5ª Bienal e já era assim. Eu trabalhei como mediador. E o projeto todo era engajar a comunidade não especializada. Então não creio que seja uma coisa específica desta Bienal, não. Não. Com certeza não. Digo isso com certeza. Não é específico desta Bienal. Tive treinamento como mediador em outras Bienais e tal e o envolvimento com a comunidade sempre existiu. Esse discurso de envolvimento com a comunidade sempre existiu e sempre achei uma coisa muito bacana. Não sei se funcionou. Gostaria de ver uma pesquisa em relação a isso, mas acho que foi uma coisa bacana. Talvez tenha funcionado sim. Quando tu tem uma coisa dessas, um movimento institucional assim por tanto tempo, quantas bienais? 10, 20 anos de esforço institucional bastante grande em termos de tentar ampliar o público. Acho que é uma coisa que funciona. Então eu não acho que seja específico. E não é uma coisa que eu acho, eu tenho certeza que isso não é específico, já vinha de antes. Pode não ter sido tão efetivo como nas outras, mas acho que já existia.

E: Criar uma comunidade temporária em torno da mostra, em relação à Casa M.

D: Eu não tava muito ligado na Casa M. O que eu posso te dizer é mais uma leitura de alguém de fora. Não vai ser uma leitura de um *outsider* porque eu realmente não tinha o contato com produção da Casa M e tal. Colocando esse meu olhar de fora, acho que a iniciativa também foi muito bacana e era um espaço muito legal. Agora, se gerou uma comunidade, se gerou... deixa eu ver tua questão aqui pra ser mais específico... Se isso aconteceu? Não sei te dizer claramente. Uma coisa bacana que tinha na Casa M foi que eles chamaram uma série de artistas locais do Rio Grande do Sul pra expor na Vitrine da Casa M. Então, a cada período, não lembro de quantas semanas um artista diferente expunha lá. Acho que tinha uma abertura e o artista expunha lá. Acho que foi uma coisa bacana, por um lado. Porque, se tu for ver, por outro lado, vamos ser críticos também: tu tem essa grande exposição e tal, e tu chama dois ou três artistas gaúchos que estão na cena nacional há sei lá quanto tempo e *bla bla bla*, e tu tá dando uma casa, um espaço reduzido pros artistas locais, então é uma coisa assim, como dar as migalhas. E tu tá dando um espaço reduzido, uma exposição reduzida, tu tá dando uma vitrine, enfim, uma coisa que é menor do que estar na própria exposição. Ao mesmo tempo, é bacana sim. Porque a gente foi atrás desses artistas no interior e tal, a gente pesquisou nessas viagens. É bacana, mas é meio cínico. Por que não convidá-los então pra Bienal? Por que não fazer um trabalho com eles, desenvolver um trabalho deles com a Bienal? E como artista da Bienal, e não como artista da Casa M. Acho que a minha crítica fica nesse sentido. A Casa M era um lugar bacana, mas acho que, por outro lado, tinha esse aspecto de alimentar o ego da comunidade local pra não receber uma crítica maior por não ter nenhum gaúcho na exposição. Que, tudo bem, também, se não tiver. É uma exposição de arte e arte é assim, é de todo o mundo. Foi uma iniciativa legal, mas minha crítica fica nesse sentido. Um pouco de cinismo por dar um espaço um pouco menor pra artistas. Mas acho que não era essa a função da Casa M, porque esse é um olhar distante e longe no tempo, porque to lembrando aqui que tinham oficinas, né? E isso eram coisas boas. Tinha uma diversidade de oficinas. Até botavam os artistas da mostra em contato com o público em

geral. Talvez minha crítica seja meio infundada, mas enfim, eu acho que por estar meio por fora da Casa M, esse é o meu olhar de uma maneira geral.

E: Entender o mundo e gerar consciência crítica.

D: E a terceira é percebe essa perspectiva na prática de artistas e mediadores...

E: Essa função social da exposição, essa perspectiva pedagógica, daí eu trouxe essas três frases... e se tu percebe essa função social e a questão pedagógica na prática de artistas, mediadores e ações curatoriais.

D: Eu saí logo depois que abriu, então não tive contato com a mediação. Então não posso dizer nada sobre mediação porque não tenho a mínima ideia do que se passou. Eu não sei em relação aos artistas, acho muito sonhador dizer isso também. Porque artista é uma racinha desgraçada [risos]. E, às vezes, o ego é mais pesado do que qualquer tentativa de envolvimento com a comunidade. Que eu me recorde, eu também não sei se posso te responder claramente essa questão porque o meu contato com os artistas era, como já disse, bem pragmático. Não tive ou não presenciei momentos em que eles tinham que se envolver com a comunidade ou dar uma palestra, fazer uma fala ou algo assim. Geralmente eu não tava nesses momentos de maior expressão intelectual. Se eu posso ver... olhando aqui tua questão... se eu encontro alguma prática dos artistas assim em relação a perspectiva colocada pela curadoria, tu quer dizer em termos de comportamento ou de execução de trabalho?

E: Neste sentido de execução de trabalho.

D: Acho que assim, tu vai ter dois momentos bem separados: que é o momento do discurso e o prático. O momento do discurso todo mundo vai ter a sua história bem afinada e acho que em sintonia com a curadoria, o momento da prática, que é a realidade, que é a produção, que é fazer as coisas – é completamente diferente e não envolve quase nada de discurso, ou mesmo de qualquer tipo de colocação intelectual. É uma coisa que tu tem que executar. E o artista tem que funcionar assim também. Ele tem que fazer um trabalho, tem que ser completamente pragmático e objetivo. A parte que eu tinha contato era a parte objetiva da Bienal, não era a parte subjetiva e contextual e de discurso. E a prática, a parte de produção é bem desafiadora e muitas vezes decepcionante pra quem trabalha e pra quem vê uma instituição de dentro, pra quem trabalha com artistas e entra em contato com eles e vê o tipo de pessoas que eles são, como funcionam, como se comportam, como trabalham. Muitas vezes o resultado disso é pura decepção. Aquela ilusão que tu tem quando tu é mediador e vê "Puxa, que coisa legal esse trabalho, que coisa bonita esse envolvimento", e é claro que o trabalho é uma coisa, e tu lê o artista pelo trabalho, é que a gente ta criticando ele pelo trabalho deles, e não pelo que eles são. Às vezes eles são uns merdas, é o que mais tem. Gente merda faz trabalho bom também. E são pragmáticos e são profissionais. E tu tem todos os lados da moeda e eu tava mais em contato com isso. Não tava em contato com o lado discursivo. E eu me posicionava friamente em relação a isso. Tudo bem que seja assim e eu não vou fazer crítica, embora agora eu esteja fazendo, mas não vou fazer nenhuma crítica específica no momento. Acho que era isso, era separado. Tinha um momento de discurso que sim, era afinado e acho que todos os artistas, a maioria deles, pelo menos, que foi convidada, tava bem afinada com o discurso da curadoria e tinha uma relação muito boa com a curadoria e isso reflete uma execução de trabalho muito boa em geral. Mas, na prática, se teve algum movimento de algum artista ou, enfim, da exposição como instituição em direção à comunidade ou algum tipo de envolvimento com a comunidade, de prática, eu não saberia te dizer com precisão se isso aconteceu. O que eu tenho pra te dizer é essa leitura crítica e bem pragmática do que aconteceu.

É basicamente isso. Pra fazer um resumo, essa Bienal teve um projeto curatorial muito bom, uma execução muito boa, os artistas, a maioria dos artistas era muito legal, o resultado geral acho que foi muito bacana. Não acho que eu seja a pessoa adequada a analisar o projeto pedagógico ou dizer qualquer coisa sobre isso, eu não trabalhei com eles nesta exposição. O que eu conheço do projeto pedagógico são das outras. Sim, trabalhei em 3 edições com o projeto pedagógico. O que posso te dizer é uma visão mais geral e institucionalizada que ficou em mim, do aprendizado que tu leva da Bienal enquanto instituição e não enquanto exposição específica.

E isso é muito bom, a existência da Bienal pro Rio Grande do Sul é uma coisa muito bacana, espero que não acabe. Se tu forma uma pessoa que trabalha com arte, que continua trabalhando com arte por causa da Bienal isso já é um grande sucesso. E acho que a Bienal fez isso, formou uma geração de produtores, mediadores, educadores, artistas até e não só uma, acho que várias gerações. Eu acho que vejo a função da Bienal de uma maneira geral. Não vejo uma competição, não gosto de ver como uma competição entre Bienais e curadorias e egos. Tudo bem que algumas são piores do que as outras, sim. Mas acho que a Instituição Bienal, como todo, e a existência dela é muito necessária pra cultura do Rio Grande do Sul. Essa é basicamente a minha visão. Eu devo muito à Bienal pela minha formação como pessoa e como profissional das artes e como artista, e acho que qualquer tipo de crítica que eu vou fazer à 8ª Bienal é bastante pontual e realmente bem pragmática, porque a minha ação nessa Bienal era executar coisas e eu fui extremamente objetivo neste trabalho. Acho que é basicamente isso, pra fechar.

P3

Produtor Cultural. Superintendente cultural da Fundação Iberê Camargo. Atuou na 4ª, 5ª, 6ª, 7ª e 8ª edições da Bienal do Mercosul em diferentes frentes. Na 8ª Bienal foi Produtor Executivo, coordenando, entre outros aspectos, a produção do catálogo da exposição.

A entrevista foi realizada na Fundação Iberê Camargo no dia 10/03/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul traestava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

P3: A exposição que nós fizemos da 8ª Bienal com o José Roca foi uma experiência excelente, em primeiro, lugar pela capacidade do Roca como curador. E eu lembro que ele quis fazer uma Bienal assim, houve também uma conversa institucional com ele na qual eu participei, onde se falou desse mapeamento todo. Porque as edições anteriores, 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª e 7ª foram excelentes Bienais também, mas elas não tiveram uma abrangência de Mercosul como esta teve. O trabalho do Roca foi muito interessante e especialmente aqui no Rio Grande do Sul foi tudo muito bem mapeado porque houve uma série de atividades que iniciaram, inclusive, no interior do Estado. Oficinas, palestras, conferências, seminários, atividades artísticas... Realmente com artistas produzindo, produzindo, produzindo, ou até melhor, criando, criando, criando até que num determinado momento tudo isso culminou se agregando ao grande evento que foi aqui em Porto Alegre na 8ª edição. Então o trabalho do Roca foi muito, muito específico, diferenciado neste aspecto. Sem considerar que a qualidade da Bienal foi de um padrão excelente, muito, muito, muito bom.

E: E essas questões afetaram o trabalho do senhor de que forma?

P3: Ah sim! Afeta porque quem determina tudo é o curador. O curador tem o sonho de fazer aquele projeto. E eu, como produtor, tento chegar o mais próximo pra que esse sonho se realize, ou seja, produzindo e transformando o sonho em realidade, que é o que o público vai ver depois. Mas houve uma parceria muito boa aí entre o Roca e eu. De forma que a Bienal fluiu muito, muito, muito bem... Desde quando começou a Casa M, enfim, tudo. O local, a Casa... a Casa era de uma tia de uma colega minha, sobrinha da Cristina Balbão. Quando eu fui estagiário no MARGS nos anos 70 ela era funcionária desde aquela época. Ela veio a falecer. Um amigo meu comprou aquela casa, reformou a casa. Então, tudo aconteceu a contento. E as equipes também trabalharam muito afinadas com o Roca. E isso é fundamental, que todas as equipes se afinem, mas, sobretudo, a liderança e a capacidade profissional, intelectual e a experiência do curador são determinantes numa Bienal. Sem isso uma Bienal não transcorre com normalidade. Felizmente, a Bienal do Mercosul, nas edições que trabalhei, na 8ª, 7ª, 6ª, 5ª, 4ª, elas tiveram um grande... excelentes curadores, experientes. Não estou dizendo que as outras não, eu estou dizendo as que eu trabalhei. Então, realmente, foram curadores muito experientes e isso é determinante. Porque pra fazer uma exposição do tamanho de uma Bienal realmente o curador tem que ter clareza do que quer.

E: E como foi esse processo de diálogo na elaboração do catálogo...

P3: Por solicitação do Roca, ele pediu... Como eu já tinha, eu tenho sempre um cuidado muito grande com catálogos... Se tu olhares aqui atrás, os catálogos da Fundação Iberê Camargo, eles estão sempre à mão. No dia da abertura da exposição, seja aqui ou nos projetos que expusemos fora, o catálogo está na mão. O catálogo é fundamental. Ou o catálogo está pronto ou não tem mais sentido depois. E ele pediu e eu assumi o catálogo. E tivemos a contento o catálogo pronto antes da abertura da exposição. Os catálogos e todas as demais peças que eram necessárias. E foi um trabalho realizado juntamente com ele, digamos que eu tinha responsabilidade pela edição do catálogo inteiro pronto, mas é claro que esse trabalho era muito afinado com o Roca.

Porque eu não tenho, eu não concebo assim, trabalhar. E não é só na Bienal. Em qualquer trabalho que eu faço com o meu escritório, aqui ou em qualquer lugar, a relação com o curador desencadeia tudo. Se a relação é boa, tudo flui muito bem. Se a relação não é boa, as coisas complicam muito. No meu caso, as experiências com a Bienal, as experiências sempre foram muito boas com os curadores. Então eu não sei como é uma relação que não seja assim, tu entende, Helena? Eu não saberia como é.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

P3: O Mandelli, ele fez uma... Teve uma presidência muito tranquila na Bienal. As instâncias foram muito respeitadas, o Conselho, o Presidente, a Diretoria, a curadoria, a produção. São instâncias diferentes, mas todas muito interligadas. E eu acredito que pela minha relação pessoal de amizade de muito tempo com o Mandelli, e a amizade com o Roca, essa ponte era muito, muito, muito tranquila. Lembro que todas as reuniões que houve de discussões e tudo mais, sempre foram muito tranquilas. A relação do Roca e do Mandelli, a relação minha com o Roca, minha com o Mandelli. Todas as outras equipes foram absolutamente amistosas. E isso dá muita segurança pra toda a equipe da Fundação envolvida porque a Bienal começa de um projeto zero e em muito pouco tempo, num espaço de um ano e meio ela tem que estar pronta, montada e aberta ao público.

Quando o Mandelli se refere desse espaço mais que expositivo, essa Bienal teve isto. Em todo interior e aqui, com toda a comunidade artística naquele período até o encerramento da Bienal foi de uma integração muito, muito, muito grande. É raro se ver isso, inclusive. Mas foi muito bom, especialmente pelo respeito das equipes em qualquer desses níveis. Conselho, Presidência, Diretoria, curadoria, produção. Porque a produção desencadeia equipes imensas de montagem, de expografia, arquitetura, conservação, museologia, transporte, segurança, iluminação, enfim. São centenas e centenas de pessoas envolvidas, então é determinante o profissionalismo de todo mundo, pra que todo mundo saiba o seu papel e o que tem que fazer porque o objetivo é um só: ter a melhor exposição naquele dia e hora marcada com tudo pronto. E assim aconteceu na 8ª Bienal. Dia e hora marcado, todos os atores estavam desempenhando o seu papel desde o início a equipe queria e está tudo pronto, todos os artistas participando, todos os curadores presentes, toda a diretoria presente, montadores, mediadores, professores, coordenadores, enfim, isso é o que faz também um lado muito importante: um lado humano que liga todas essas pessoas. Claro, todo mundo está trabalhando, todo mundo é profissional, mas há um elemento muito importante. Eu sou bastante racional com esse projeto. Um projeto tem que ser feito com inteligência, com racionalidade, não há margem para sorte. Sorte é outra coisa, né? Tem que se trabalhar, executar o planejamento. Ou seja: a curadoria que o curador determinou. E no entanto, basicamente as equipes que trabalham comigo, porque eu também sou assim, tem que estar apaixonado pelo projeto, mas trabalhando com razão. Porque pra se executar uma Bienal, é um projeto racional, ele é executivo. O lado do sonho... aí é do artista, da obra, dos curadores. Nós, produtores, temos que trabalhar com realidade. O sonho é curatorial. A realidade é com a produção. Não sei se tu entende isso.

E: Entendo. E quais as iniciativas desse projeto curatorial que o senhor diria que vão ao encontro dessa ideia de integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul?

P3: Olha, Helena, até onde eu presenciei, eu estive junto, houve realmente uma integração muito boa do Roca e eu digo, referindo especialmente ao Roca, porque é determinante o papel do curador principal. Claro, tivemos outros excelentes curadores adjuntos. Todos de grande experiência. Mas não adianta, quem determina o projeto é o curador geral porque ele vai convidar os outros curadores. Então, quando ele vai convidar os outros curadores, ele já tem um projeto pronto. "Que que eu quero? Qual é a parte que eu quero que tu desenvolvias?". E isso foi muito atingido inclusive no Uruguai, Argentina, Chile, nesses países mais próximos daqui. E com o Rio Grande do Sul, especialmente com o mundo acadêmico: professores, alunos,

estudantes de arte, de história, de arquitetura, cinema, enfim, tudo que envolve específica e diretamente as artes visuais abrindo um pouco também esse leque, mas especialmente aí. Foi muito, muito, muito integrador. Acho que pela característica do Roca também, de ele queria porque queria e conseguiu e fez uma das mais lindas Bienais que nós tivemos. Eu já estou usando "lindas" assim, um termo mais popular muito forte, mas como a gente está falando de artes visuais (e é pra ver), realmente foi uma Bienal muito forte, leve! Quando eu estou dizendo linda é no sentido de preciosa.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

P3: Olha, a Casa M, não tem dúvida, de todos os projetos que eu participei da Bienal, das Bienais, da Bienal do Mercosul, foi o mais integrador. Foi assim, desde a abertura. O projeto foi acolhido, impressionantemente, por toda a comunidade de Porto Alegre e também do interior. Mas eu lembro que a multidão no dia da abertura da Casa M era uma coisa espetacular e até o movimento pra não fechar a Casa M, quando encerrou o ciclo. Evidentemente lá a integração foi total e a gente entende que a Bienal não é feita só para o mundo das artes visuais. A Bienal é feita para a população, pra todo mundo. Em qualquer nível social, cultural, financeiro, econômico. Não teria sentido fazer. Não é um congresso de médicos, advogados, dentistas, engenheiros. É uma mostra que é para todo mundo. E a Casa M atingiu isso completamente. Tanto que houve assim uma manifestação muito grande para que a Casa M permanecesse. Mas não adianta: a Casa M tinha um período. Ela era uma parte do projeto da Bienal e encerrou a Bienal (sob o meu ponto de vista). Eu sei que tive conversas com o Roca e todo mundo gostaria. Eu acho assim: que a casa M cumpriu aquela função, e assim entendeu a Diretoria também. Porque ela era só um dos projetos da 8ª Bienal. Encerrada a Bienal, encerrada a Casa M. Dá pena? Sim. Deveria continuar? Sim. Mas aí é outra coisa. Aí é saber se a Bienal quer manter uma exposição permanente, um projeto pedagógico permanente, isso é outra coisa. Como exposição, a Casa M atingiu. Olha, é daqueles raros projetos que tu alcança 100%.

E: Que bom. Essa função social da exposição que a 8ª Bienal estava tentando que fosse efetivada, o senhor enxergava isso nos trabalhos dos artistas que estavam expondo ou nos projetos dos artistas que estavam nas comunidades fazendo residências? Ou no trabalho dos mediadores – efetivamente, ali na relação com as escolas. O que o senhor acompanhou, como o senhor enxerga isso?

P3: Não acompanhei como em outras Bienais que eu também era responsável, como na 6ª Bienal, em que eu era diretor do projeto. Então, tudo, tudo, tudo, estava debaixo do meu guarda-chuva. Já na 8ª não era assim. Eu era encarregado da produção da Bienal. Então eu já não estava mais acompanhando tanto e detalhadamente o lado pedagógico. Mas essa aproximação de artista, comunidade, curadoria, público, sociedade foi muito bem. Aliás, a Bienal sempre soube trabalhar essa parte pedagógica desde a 1ª. Sempre teve um cuidado muito grande. Eu lembro que na 4ª edição eu comecei trabalhar e era o Nelson Braga era o curador. Foi um momento de uma mudança muito grande no projeto pedagógico. Uma mudança e um salto de qualidade. Ali mudou muito. Na 5ª Bienal eu fui o produtor executivo do projeto da 5ª Bienal.

E: Pedagógico ou curatorial?

P3: Pedagógico. Eu nunca faço curadoria.

E: Sim. E na 8ª o senhor foi Produtor Executivo Geral.

P3: Sim. E depois na, 5ª Bienal, subiu [a qualidade] em relação a 4ª. Na 6ª mais, quando nós tínhamos o Luis Camnitzer. Então, vem a Bienal do Mercosul, até a 8ª que eu trabalhei, foi realmente um trabalho muito, muito impressionante... Sempre uma preocupação e eu também tenho essa preocupação, eu também gosto, não fico atento exclusivamente a exposição. Eu acho

que tudo tem que, se é um projeto educativo, que fique alguma coisa para a educação porque muda muito a vida de uma criança que pode ou não ir numa Bienal. Num país pobre, nós com falta de cultura e educação imensas. A possibilidade de um contato, de um projeto dessa magnitude, muda muito. Então eu sempre estive muito atento. Sempre me preocupei bastante com isto. Sempre tive pessoas que trabalharam comigo nessa parte de coordenação, de arquitetura, museologia, lado pedagógico, produção, pessoas muito capazes. Pessoas conversaram comigo que foram seguir trabalhos importantes. Sempre há uma preocupação grande. Tanto que o primeiro projeto da Bienal que começamos, da 4ª Bienal (que era "Você na Bienal") era transporte gratuito. A gente chegou a ter 15 ônibus. O projeto era meu, do meu escritório. Aquele transporte gratuito de alunos que era patrocinado pela Petrobrás. Então foi uma coisa que foi feita pelo meu escritório. A 4ª Bienal, a 5ª Bienal, a 6ª Bienal. Pra tu entenderes a minha preocupação também com o lado pedagógico da Bienal. Não só em apresentar uma Bienal bem montada, extremamente bem representada, com catálogos na mão, com seminários. Nós tivemos envolvimento de todos os professores do Rio Grande do Sul, de todas as escolas, seminário lotando o salão de atos da UFRGS, em torno de 1.400 professores lotaram o seminário. Então eu sempre tive essa preocupação muito grande. Não eu, toda Bienal. Atualmente eu estava executando. Mas é uma preocupação da Bienal.

E: Eu vou pra última então, sobre o catálogo em que eu gostaria que o senhor descrevesse mais sobre o processo de elaboração do catálogo: A ação de produzir determinados arquivos e disponibilizá-los ou distribuí-los via seus catálogos e publicações demonstra um interesse institucional por divulgar a instituição sob determinados pontos de vista (curatorial ou pedagógico, por exemplo). Então, a gente entende que o catálogo é sempre uma decisão: o formato dele, a diagramação, o modo de organização interna, a data em que ele é disponibilizado para o público. Podes discorrer sobre a produção desses documentos dentro da instituição? Solicito ainda que comentes sobre o desenvolvimento de alguns dos documentos que participaste da elaboração.

P3: Helena, quem determina o catálogo é o curador. Indiscutivelmente. Você entrega o catálogo assim, ou assim, ou assim. Já houve Bienais que o curador queria, para cada exposição um catálogo, tem curador que prefere um único catálogo, um conjunto. É uma questão de planejamento. Eu gosto de planejamento. Não gosto de surpresas. Não trabalho com sorte, como eu já disse. Trabalho sempre com razão e planejamento. O Roca, nós conversamos muito. Formato, tamanho, conteúdo, forma, o lado visual. Não se pode nunca esquecer que um livro, um catálogo também em forma e conteúdo deve ser bom, bonito, agradável, mas que tenha conteúdo.

Contratamos uma equipe pra cuidar exclusivamente de catálogo. Porque ter um catálogo pronto para uma exposição é uma das áreas mais complexas é ter o catálogo pronto pra uma exposição. Agora, tu imagina, ter um catálogo pronto quando você tem que trabalhar com seis, sete curadores. E tu imagina que nesse catálogo, nessa exposição, tu tem 100, 110 artistas. É um trabalho hercúleo. Pra que todo mundo, num determinado dia, fecha o catálogo – fechar o catálogo significa se você está dentro ou não está dentro. Mas a Bienal tem que botar todos pra dentro do catálogo. Todos os textos de curador revisados, traduzidos. Tem que botar todas as fotos das obras, dos artistas, sua ficha técnica, sem erro. Então, eu acredito que o catálogo é o trabalho mais difícil. Mas é um trabalho que eu gosto muito porque a exposição tem um período, como o teatro: se tu vai no teatro, você fica ao vivo naquele momento do concerto de duas horas e ponto. O programa fica pra sempre. O programa da ópera, a letra, o teatro fica pra sempre. E tem o catálogo. O catálogo vai ficar pra sempre. Tanto que tu tens acesso a ele. Eu não sei tu vistes a 8ª Bienal, mas partindo do pressuposto que tu não tenhas visto, tu pode fazer um trabalho sobre ela. Como daqui 20 anos, 30 anos, outros mestrandos poderão fazer um trabalho sobre qualquer edição de qualquer Bienal do mundo – no caso a 8ª. E aí o catálogo é fundamental. Porque é o que vai ficar, é o que fica pra pesquisa, pra registro, não é? Então é a área mais desafiadora, mas a que eu mais gosto. Todos os projetos, todas as exposições que eu fiz até hoje eu entreguei o catálogo no dia da abertura. Todas. Houve uma exceção.

E: É uma prática do senhor.

P3: É uma prática minha. Houve uma exceção. Mas é porque o curador não conseguiu fazer o catálogo. Só houve uma exposição. Eu já fiz mais de 200 exposições (incluindo Bienais) e só houve uma que o curador não entregou o texto. Uma.

E: Eu observei que no catálogo, como ele foi lançado antes (uma semana antes) ele acaba ficando com as fotos dos projetos dos trabalhos dos artistas ou fotos de outros trabalhos. Como o senhor enxerga isso pra o que fica da memória da exposição?

P3: Isso é uma decisão curatorial.

E: Que as fotografias sejam de projetos?

P3: Mas em qualquer Bienal é assim. Porque você tem que tomar a opção, tem que decidir pela sua opção. Ou tenho um catálogo no final da Bienal e todas aquelas milhares, centenas de milhares de pessoas que passaram pela Bienal. Críticos, colecionadores, jornalistas, gestores, artistas, público em geral não terão o catálogo – e aí você tem o registro real da exposição. Ou você entrega o catálogo com o projeto ou uma obra semelhante que o artista vai apresentar na Bienal. Isso é uma decisão curatorial.

E: Sim, isso foi negociado entre o senhor e o curador.

P3: Se o curador decidir assim, vai ter o catálogo na mão. As Bienais normalmente trabalham com o catálogo antecipado dessa forma. Não tem como fazer depois. E outra, a Bienal do Roca, como outras Bienais, era uma Bienal que tinha um público, uma visita muito forte de outros estados brasileiros. De muitos países do Mercosul. Muito estrangeiro, europeu, americano, enfim. Essas pessoas não vão voltar pra comprar o catálogo, nem vão comprar pelo correio. Nem a Bienal vai mandar. Então, quando o curador toma a decisão de ter o catálogo sem o registro da obra geral que foi apresentada na 8ª Bienal em determinado espaço... É uma decisão curatorial que se fez. A Bienal obedeceu esse patamar. Sempre foi assim. Uma Bienal não tem, não há condições...

Têm algumas exposições que eu já fiz, aqui, nós fizemos de conseguir incluir meia dúzia de fotos da exposição no catálogo. No dia da abertura você tem o catálogo na mão e a exposição no local. Mas aí é uma exposição e são quatro ou cinco fotos. Mas não existem condições de nenhuma instituição ter o catálogo pronto. Nós fizemos aqui uma exceção da Mira Schendel e do Leon Ferrari em que nós tínhamos no catálogo a visão total da exposição, pronta no dia. Mas são situações muito difíceis. Eu não tenho aqui o catálogo do Sérgio Camargo, seria útil. Nele tem. Enfim. Nós já fizemos umas oito experiências. Mas aí é aqui dentro, é pequeno, é um artista. Bienal é impossível. E talvez você faça toda a Bienal e não consegue fazer um catálogo. Porque é muito difícil, esse aspecto.

Espero que tenha te atendido minimamente. Eu gosto desse processo. Claro que o que eu sei fazer é executar o projeto. E assim, é legal trabalhar com um curador que tem um sonho imenso e às vezes a gente chega muito perto de realizar o sonho. Muito perto. Às vezes, em alguns projetos como Casa M, foi realizado 100% do sonho do Roca. Outros nem tanto. Mas, em geral, os curadores com os quais eu trabalhei na coordenação de produção, sempre saíram muito satisfeitos porque eu sempre entreguei a produção prontinha, com a cartela no lugar, iluminada, catálogo e folder. Aberta ao público naquele momento. É assim que eu concebo o trabalho de produção. Ou não faço. Quem não sabe, não faz.

Gabriela Saenger Silva

1980. Produtora, pesquisadora e artista. É graduada em Relações Públicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Mestre em Artes Visuais (Linha História, Teoria e Crítica da Arte) pela mesma instituição. Atuou no Projeto Pedagógico da Bienal do Mercosul entre 2009 e 2013, produzindo e coordenando ações. Na 8ª Bienal do Mercosul atuou na produção operacional e executiva do Projeto Pedagógico, acompanhando projetos de artistas participantes de Cadernos de Viagem e a produção da Casa M, entre outras atividades.

A entrevista foi realizada por Skype no dia 26/04/2016.

[Antes que eu fizesse as perguntas Gabriela falou a respeito de sua atuação no projeto da 8ª Bienal que aconteceu em diversas frentes das exposições. A meu pedido, Gabriela também contou a respeito da produção de projetos de artistas no interior do Rio Grande do Sul.]

Gabriela: Eu te conto o que eu fiz, porque são muitas pequenas coisas juntas. Mas no catálogo eu acho que eu estou como produção operacional e executiva do Pedagógico, é isso que aparece oficialmente. Na Bienal, nessa 8ª, eu fiz várias coisas diferentes, porque a minha posição sempre foi a de ser braço direito da Mônica [Mônica Hoff] no processo executivo do trajeto todo. Então, o que aconteceu bem no início foi que a Mônica estava em licença maternidade ainda, então eu fui um pouco a Mônica, eu representava ela, as ações dela, até ela voltar da licença maternidade. Então eu era eu e ela durante os primeiros meses do ano, principalmente de janeiro a mais ou menos março ou abril. Foram meses bem intensos disso, pra eu conseguir fazer coisas executivas e passar bolas pra ela, pra que ela fizesse algumas definições.

Dentro do Pedagógico todo aquele ano eu fazia parte do que a gente chamou de uma espécie de Conselho da Casa M que era uma coisa meio informal que a gente tinha, era interno e tinham algumas pessoas que trabalhavam com relação a Casa M, então a gente já tinha gente da curadoria que era a Feris (a Fernanda Albuquerque); gente da produção que era a Paula Krause, que ficou cuidando da Casa junto com a Fefê depois, a Fernanda [Fernanda Marques], que era assistente dela; e a equipe, a Germana Konrath e o André Severo que faziam coordenação de produção daquela época; um pessoal da Diretoria também estava funcionando com a gente em alguns momentos; e também o pessoal da curadoria que era o Roca [Jose Roca] e o Pablo [Pablo Helguera], principalmente eles dois envolvidos com o processo da Casa M. Então tudo que era relativo à Casa, com relação à programação, produção ou à concepção passou um pouco por esse grupo de certa forma. Foi um grupo que foi somando coisas e adicionando coisas pra que o modelo que foi testado se montasse. Foi uma coisa muito interessante, era um processo muito aberto, principalmente porque era do Pedagógico a principal grana de sustento em termos de programação, em termos de encher a casa. Então a gente tinha uma grana do orçamento do Pedagógico que eu lembro de eu sentar com a Mônica nessa época antes e a gente fazer um estudo de orçamento. Sentar e dizer o que a gente pode jogar desse orçamento todo que a gente tem pra conseguir compor uma programação da Casa que era de oficinas, que era de falas de artistas, que era a programação toda de formação de professores, que era basear também um grupo de mediadores tanto do Cidade Não Vista, como transformar a Casa M em um ponto de ação de um grupo pedagógico.

Então foi todo esse estudo de *match* que a gente teve que fazer antes. É uma coisa que acontece com antecedência e, na 8ª, a gente teve esse tempo de exercer esses detalhes da coisa, porque era uma coisa bastante grande. A gente sabia disso, a gente se surpreendeu, na verdade, bastante no início quando a curadoria conseguiu aprovar com a Diretoria de fazer isso e de assumir um espaço, abrir um espaço no centro da cidade daquela forma. Pra a gente era um "opa, vamos lá aproveitar esse momento, porque isso está acontecendo". A gente não imaginou que fosse possível acontecer, eu não imaginava, não tinha a mínima ideia.

Dentro desse processo eu estava junto com esse grupo Casa M onde, a partir daí, a gente fez duas coisas... tinham duas ou três posições diferentes, nem sei mais. Era assim: eu fazia todo o processo de produção do Projeto Pedagógico e trabalhavam comigo duas pessoas, a Liane

Strapazzon e a Carina Levitan e as duas eram, tipo assim, entre nós três, nós revezávamos uma espécie de coordenação pedagógica dentro da Casa, não como coordenação pedagógica, não tem como chamar isso, mas éramos representantes do administrativo do Pedagógico dentro da Casa. Então a gente se revezava nesse processo específico da Casa M, eu junto com a Fê [Fernanda Albuquerque], com a Paula e com a Mônica, a gente fez todo o projeto dos Duetos, que era um encontro de artistas e que também replicavam isso em forma de oficinas ao longo do período da Casa. E também a gente fez um jornalzinho da Casa que a gente produziu um conteúdo que foi... também participava desse grupo: era eu, a Paula, a Fernanda e a Mônica que faziam esse processo, então isso era da Casa M.

Fora da Casa M a gente tinha também o Cadernos de Viagem que era um programa que usou um pouco a base da ideia da 7ª Bienal dos artistas de residência, Artistas em Disponibilidade, que essa base que se espalhou pelo interior. Essa relação com o pessoal do interior o Cadernos de Viagem usou um pouco isso tentando alterar também o formato, não menos pedagógico, mas transformando em um processo pedagógico expositivo junto, todos os artistas fizeram exposições também no interior. Eu, a Carina e a Liane se revezava entre Casa M e o Cadernos de Viagem, então a gente se revezava como produtoras nestes dois lugares e era um quebra-cabeças gigantesco, posso depois te mostrar (o que eu acho que é bem divertido) nossos calendários, nossos cronogramas, porque às vezes era milimétrico: a Carina chegava na quarta-feira de Santa Maria e na quinta-feira já tinha que estar na Casa M porque a Liane saía pra ir pro interior em Ilópolis com o fulano de tal e eu estava indo pra não sei onde. Era uma doideira, porque era uma agenda muito louca, muito precisa pra que a gente conseguisse trabalhar. E o bom é que tanto a Liane quanto a Carina a gente já tinha mais ou menos trabalhado antes, já se conhecia, rolava uma confiança de poder passar essas bolas também. Era super legal porque elas são pessoas legais também de se conversar, bota na tua lista de mais gente para conversar, que eu acho que é legal, porque elas tiveram experiências diferentes, distintas de produção, de trabalho e elas trabalharam mais próximas de alguns artistas.

E eu também acompanhei o projeto que o Pablo Helguera... O Pablo Helguera achou que seria importante, lá pelas tantas, dentro do processo, fazer uma formação específica em homenagem ao Eugênio Dittborn e, como ele era artista homenageado, ia itinerar em Caxias, Bagé e Pelotas. A ideia era também levar uma formação pedagógica pros professores especificamente pra trabalhar com as metodologias e as ideias e o formato criativo do Eugênio pra conseguir formar essas pessoas, então eu acompanhei a formação pedagógica com o Pablo nesses lugares e depois a exposição em si, porque a exposição em si tinha também fala do artista com os professores. Eu fiz a itinerância antes com o Pablo fazendo a formação de professores, depois eu fui fazer o acompanhamento de abertura e montagem de exposição porque eu já tinha essa relação com o pessoal de lá. Então foi um ano bem corrido [risos], foi um ano bem animado.

De trabalho, minha formação inicial é Relações Públicas, então eu sempre tenho uma tendência a amar o Excel e fazer muito processo desse planejamento, de fazer esse planejamento e o estudo antes de cada coisa. Antes de começar os meses e etc. a gente tinha um planejamento muito cuidadoso de todas as atividades, por isso que eu estava te dizendo que eu posso te passar depois esse cronograma porque ele é uma doideira, são folhas imensas de meses, detalhadas dias a dias, as coisas e as atividades. Porque a gente teve que ser muito precisa muitas vezes em algumas coisas. Porque a gente não tinha grana o suficiente (talvez, por um lado do projeto), a gente não tinha gente o suficiente, então a gente tinha que jogar as pessoas de forma que elas tivessem a fim de fazer a coisa até o fim. E alguns não conseguiram, outros ficaram (sempre [teve] conflitos. E também de a gente conseguir fazer a história acontecer de fato, o que acho que era muito importante.

A gente teve também conflitos [risos]. A gente teve uma série de conflitos que eu estava te contando (e tu participou de um deles) que é a questão de a gente estar fazendo o trabalho da museografia, pintando o chão em uma pré de Bienal às sete horas da manhã, tendo que se virar em uma parceria entre a galera da montagem, o pessoal que estava ali ajudando e os mediadores. Em uma coisa pra que foram feitas umas sete reuniões pra fazer aquilo ali e aquilo ali não foi feito por uma equipe que deveria fazer. Porque, na realidade, eles resolveram ignorar,

lá pelas tantas acharam que não era tão importante e fizeram uma leitura diferente da coisa, então foi bem complicado. Foi engraçado pra mim aquele conflito da coisa do chão da Geodésica, pra mim foi meio o limite de relação com relação a conseguir estabelecer uma relação de confiança com a coordenação da produção porque foi muito chocante. Imaginando que eu estava um dia antes, produzindo pra fazer em uma tarde o trabalho de uma semana da museografia que não fez, sabe? Sendo que eu estava fazendo todas as coisas que eu te disse, então aquilo ali foi bem tenso, eu lembro que eu estava muito furiosa na época e eu lembro que eu sou uma vaca quando eu fico furiosa [risos]. Eu sou horrível quando eu fico furiosa e foi muito tenso assim, mas que bom que foi bem resolvido, a gente conseguiu resolver bem. Se diverti fazendo, foi engraçado, foi difícil porque era uma parada gigantesca, não tinha pincel. Foi muito confuso porque a gente tinha uma situação também de entender uma nova coordenação de produção que pra gente era nova, estava começando naquele momento entre André e Germana. E foi uma série de vezes conflituoso esse processo, tanto que pra mim foi realmente bem no limite do tipo... Eu lembro de falar com a Mônica sobre isso (ela era uma grande parceira de conversar sobre isso e entender também esses conflitos um pouco) e o quanto pra gente aqueles momentos eram uma coisa assim de “a partir de agora a gente não vai ser mais legal” [risos], “a partir de agora a gente não precisa ser legal mais, já atingiu o limite de ser legal de ‘não, beleza parceria todo mundo aqui junto fazendo uma coisa legal’”. Aquele momento foi “agora a gente vai dizer não” pra alguns processos e algumas coisas. E, no fim, a gente disse “sim” várias vezes depois, era mentira [risos]. Foi uma coisa que a gente não conseguiu fazer [risos]. Causou uma série de situações, enfim.

Mas acho que é uma mistura muito grande pra falar também. Não sei muito bem como... Tu falou muito sobre o atravessamento da curadoria, né? Uma coisa que eu achei muito especial dessa curadoria que é uma curadoria que a gente teve também uma abertura e pra mim lembrou muito uma relação afetuosa também e profissional próxima que a gente teve na 6ª Bienal também com o Gabriel Pérez-Barreiro. Foi uma parceria de se escutar muito, de ter esses espaços de conversa muito grandes. Então todos os artistas que foram apresentados naquela Bienal, eles foram apresentados para todo o Projeto Pedagógico, pra coordenação de produção, estavam todos os curadores, todo mundo junto sentados em uma sala, falando sobre um a um, contando qual era a importância curatorial. Que geralmente não é uma coisa que acontece. Geralmente o curador manda um e-mail contando quem tá chamando e pronto e tchau.

Foi interessante porque nesses encontros que tiveram [na 8ª Bienal] (que acho que foram em fevereiro daquele ano) a gente começou já a ter algumas conversas, já montando, por exemplo, o desenho de qual era a possibilidade de “trabalhar esse artista aqui o Sebastian Romo que vem do México. O que ele pode fazer já que ele é interessado em fronteiras?”; “Qual o trabalho educativo que ele pode fazer naquela região?”; “E que histórico que ele tem?”; “Tem alguma coisa que ele gostaria de trazer?”. Porque alguns artistas já tinham mandado pros curadores as suas ideias por conhecer a Bienal como Bienal pedagógica. Já tinha chamado pra si assim "eu quero fazer uma atividade assim, assim e assado". Isso foi legal porque a gente já tinha um histórico, já tinha um público trabalhado, já tinha uns contatos com relação a isso, então nesse sentido foi um "vamos continuar preenchendo esses processos e essas relações. Principalmente no interior: os projetos já tinham alguns lugares com mais intensidade como Pelotas e Caxias, outros novos que depois foram super legais como Bagé, que deu super bem. Esses lugares são lugares que já tinham passado, já tinham pessoas que estavam interessadas e estavam fazendo parte do processo desde antes, assim. E isso foi super legal porque a gente já tinha uma rede montada, a gente só agregou coisas novas à rede de forma muito legal, mas a rede já estava montada.

E essa metodologia de chegar nos lugares novos também, de como se aproximar disso, acabou sendo muito, a gente acabou sendo... principalmente por causa da 7ª Bienal (dos Artistas em Disponibilidade), a gente já tinha visto muito quais eram os erros e acertos em relação a isso, sabe? Qual o limite do poder público com relação às prefeituras e as CRES que são as secretarias locais de educação, por exemplo: quais são os limites deles com relação a atingir certos públicos, quais são as vantagens deles com relação a algumas questões de infraestrutura,

empréstimo de carro, conseguir hospedagem pra alguns artistas ou coisas assim. Então, como a gente já tinha essa base, a gente conseguiu fazer isso de uma forma mais fechadinha, mais redondinha, isso na 8ª. Foi muito trabalho, mas a gente já sabia melhor como fazer, sabe? Já tinha passado a 6ª e já tinha passado a 7ª. Eu não fiz a 6ª, não fiz o Pedagógico, mas eu já tinha uma base dessa base montada, dessas relações.

O que eu acho legal também desse processo da curadoria do Roca e do Pablo foi que eles sempre nos deixaram muito abertos pra sugerir coisas, sempre deixaram muito aberto pra gente fazer propostas e conseguir fazer devaneios, como a história dos Duetos, por exemplo. E a gente "olha só, mas se a gente transformar essa coisa que... a gente tem uma grana aqui, a gente não pode contratar as pessoas, mas a gente queria atingir e fazer uma relação de uma plataforma onde a gente pudesse ter artistas que não se conhecem na cidade, que são de lugares diferentes que agente quer ver juntos... como é que a gente pode fazer isso? Onde é que cabe isso?". E eles, "Que bom, obrigado, vamos lá", e é isso. Foi muito interessante nesse sentido: a gente tinha um processo do potencial criativo (que a gente podia usar) muito grande também, eu não sei se pra ti no processo de mediação isso de certa forma não chegou também. Porque eu via que tinha uma liberdade muito grande de escolher um pouco como fazer cada um dos processos. A gente não tinha uma orientação "ai tem que fazer".

Entrevistadora: Eu acho que tu já respondeu uma parte do que eu vou te perguntar, pelo menos da primeira questão, mas vou te perguntar de qualquer forma e tu vê o que tu escolhe responder. Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

G: Tem coisas que o Roca fala que é uma questão de mapeamento, pensando no Mercosul e também pensando em uma redescoberta de Porto Alegre, pra mim acho que esses dois pontos são os que eu sinto que são mais fortes com relação ao desenvolvimento do meu trabalho na Bienal. O mapeamento com relação a essa abertura e de fortalecer essa rede que foi montada no Rio Grande do Sul. Porque sair de Porto Alegre e ampliar pro interior foi uma coisa super *bold*, super... ah, meu Deus, as palavras e as línguas... acho que foi um *diferencial* (diferencial é horrível, que palavra horrível de usar, pelo amor de Deus [risos]). Mas seria *bold*, foi uma coisa assim, que é nova, é fortalecer essa rede, fez com que se fortalecesse a Bienal. Acho que nesse sentido também pra entender o que é uma Bienal pra quem não tem nem ideia do que é isso, mais ou menos isso, pra quem é quase 99% das pessoas da humanidade [risos], todo o resto que não tá ali naquele universo, naquele convívio.

Teve uma coisa que me aconteceu quando eu estava trabalhando com o Sebastian Romo – que é esse artista que fez um trabalho na fronteira do Brasil com o Uruguai tendo como base a cidade de Livramento. O Romo é um cara que já tinha trabalhado nessa situação de fronteira, desses momentos e tal. Ele estava trabalhando numa Escola [em Livramento] com crianças e eu lembro de uma professora vir assim, depois de terminar o trabalho, me agradecer e dizer que estava muito contente, muito feliz de eu estar levando pra eles um artista vivo. E com essa frase eu fiquei bem impactada, eu fiquei mais ou menos uma semana digerindo essa frase mais e eu me dei conta que ela tinha várias camadas diferentes: um lado era entender que essa ideia que a gente tem de artista ela é uma ideia muito antiga, a gente pensa aquele artista que tá lá sozinho, sofrendo, fazendo um quadro no ateliê em um lugar muito alternativo e tal – não como uma pessoa que convive e que toma café ao lado, na cafeteria. Mas, também, ao mesmo tempo, quanto essa relação com a arte cotidiana, o quanto ela está distante do que a gente está realizando, o quanto esse processo do pedagógico é importante nesse lugar. Pra mim, quando ela falou isso, eu pensei: "gente, olha que força existe quando tu consegue deslocar essas questões e sugerir um mapeamento, uma distribuição e uma diversidade geográfica para os trabalhos". Tu tá fortalecendo umas relações afetivas com a arte já das pessoas quando tu faz isso. Então o discurso do Roca ele tá, digamos assim, se ele lança um objetivo, ele consegue cumprir pra mim, nesse momento, em que a professora me diz isso. Ali, pra mim, estava feito,

ta feita a Bienal, ta realizado, mesmo que seja de uma pessoa pra uma pessoa, ta realizado porque tem essa pessoa que se afetou com relação a isso e também percebeu nos seus alunos uma diferença. Então, acho que nesse sentido teve uma potência muito grande de pensar esse processo de mapeamento, como conseguir gerar esses outros momentos que não são localizados na coisa da exposição em si.

Porque cada vez mais, pra mim, a exposição acaba sendo um cumprimento de uma questão que tu tem que ter dentro do sistema da arte. Mais ou menos isso que eu vejo cada vez mais, a exposição em si ela é uma manutenção desse modelo – pra a gente poder ter suporte pra fazer todo o resto que nos interessa também. Quase como um: "Ah a gente faz aqui uma Bienal, mas..." [risos], faz a exposição, a coisa ali, o Cais do Porto, uma obra, mas... Esse *mas* que sempre dá uma quebradinha. Isso eu acho da questão do mapeamento.

E a questão, pra mim, de descobrir Porto Alegre foi mostrar pra uma cidade que sempre se critica todo o tempo, que ta sempre criticando umas as outras todo o tempo, falando de si todo o tempo. Porto Alegre é uma cidade muito pequena, é um circuito muito pequeno aí fica se debatendo entre as mesmas pessoas e aí é engraçado porque tu tem lendas, fulano, sicrano. E tu tem também as informações que são coisas que chegam dos outros antes pra ti, enfim. Tem toda uma crítica com relação a Porto Alegre. E eu acho que, nesse sentido, a Casa M foi muito importante para dar uma sacudidinha. Tipo, "olha pessoal, se todo mundo ficasse junto, se integrasse, fizesse uma coisa legal junto, funciona e seria interessante". Mesmo que seja uma coisa externa, que seja uma coisa institucional que esteja propondo isso e se apropriando de um processo da cidade, tem todo um discurso que pode ter de dizer "ah, mas eles estão se apropriando do processo" é tão se apropriando, mas também tão fazendo uma caralhada de coisa. Mas aí eu acho que foi legal porque conjuntou uma coisa... Eu vejo isso porque, sei lá, eu tenho amigos meus que são grandes amigos e que vão continuar sendo grandes amigos pra vida porque eu fiz eles na Casa M. A gente tem dois filhos da Casa M: tem a Cecília que é filha do Estevão e da Michele [Estevão Haeser e Michele Zgiet]; e agora, recentemente, a Angélica Seguí, que começou a namorar o Marco Sari na Casa M, tiveram uma filha também, a Caetana. Então a gente têm filhas da Casa M.

E é legal porque tem coisas que tu vê, e também tem projetos que derivaram dali, se criaram a partir dali [da Casa M] e são super importantes pro histórico das pessoas. Eu acho que também não é uma coisa que aconteceu pra gente e que a gente, lá pelas tantas, tentou achar que a gente poderia tentar convencer a Fundação Bienal a manter aquele espaço como um espaço de relação com a cidade (ou alguma coisa assim) e não aconteceu. E lá pelas tantas eu ficava com muita raiva com relação a isso, "burros que não entendem nada!". E aí, por um outro lado, eu pensei "puts, foi super importante não ter acontecido também porque aí, também, tu encerra o processo". Aí acabou, teve a festa, foi super divertido, a gente passou a chave, desmontou ali no dia seguinte as coisas e vamos ver a partir daqui o que pode se criar. Acho que foi um lugar de muita potência pra poder descobrir a cidade sim, mas em um sentido de as pessoas poderem se redescobrir e ter um espaço diferente – que não são os mesmos espaços onde circulam sempre as mesmas pessoas. Era também um lugar em que tipo assim "vamos ver o que ta acontecendo ali porque eu não sei muito bem". Mas era um lugar que reunia tudo que é tipo de gente, um pouco, assim. A gente teve uma relação com a comunidade de poder ser um espaço e reunir um pouco de tudo – e esse pouco de tudo não tem outro espaço em Porto Alegre que cumpra esse mesmo processo, de reunir um pouco de tudo. Que as pessoas se interessem em estar lá por motivos diferentes que não seja só a Bienal ou que não seja "estou trabalhando na Bienal" ou "eu sou um artista", não. E muito coisa surgiu ali, sabe? Acho que muita coisa interessante na cidade surgiu ali, de trabalhos, de ideias, de vontades nas pessoas. Então teve o seu papel como redescoberta de Porto Alegre ao mesmo tempo em que teve esse papel de, no momento em que se entrega a chave, é também "o que fazer com isso?". Ficar pensando no que foi que aconteceu depois dali, que reverberou, que continuou mantendo. Foi importante.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul.

Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

G: Eu acho que sim, acho que era uma demanda, acho que no momento em que tu tem a 6ª Bienal do Mercosul (que foi a Bienal realizada pelo Gabriel Pérez-Barreiro), com outros parceiros, com curadores e o Camnitzer, tu tem um modelo sugerido de experimentação, a partir dali, que a instituição e o modelo da instituição que ela tem... “nossa Bienal tem esse modelo, ela se expande além da questão expositiva”, e eu acho que ela é uma demanda muito clara. Acho que ninguém poderia entrar na 8ª Bienal e fazer uma 10ª [risos]. Ninguém poderia entrar depois de uma 6ª e 7ª, fazer uma 10ª Bienal. A 10ª Bienal só poderia ter acontecido como 10ª, não poderia ser como 8ª, porque ela teria sido uma quebra muito gigante nessa estrutura e nesse modelo, eu acho, porque ela é uma terceira geração depois da 6ª, daí a 7ª e a 8ª. A 8ª já é uma terceira geração dessa formação dessa rede que eu estava falando, do interior, de formação de professores, de formações institucionais, de reativação de contatos de artistas com seus ateliês – que foi o que aconteceu na 7ª e na 6ª também, que tiveram projetos que abriram os ateliês dos artistas pra oficinas, pra trabalhos e etc. A ideia era exatamente como ia ser esse crescimento e não recuar. Então ela é muito clara essa demanda, realmente, institucional mesmo, de manter essa ampliação e eu acho que também a curadoria foi muito cuidadosa com relação a isso e estudou bastante também isso. A curadoria estudou bastante, foi nos lugares.

Eu lembro que os curadores todos eles fizeram visitas pelo interior do Rio Grande do Sul em lugares específicos. Eu lembro que eu acompanhei o Pablo... Essa cena foi genial porque pegando o Pablo no aeroporto e saindo com ele direto de Nova York e indo direto pra Lomba Grande, sabe? No interior de São Leopoldo. Pra ver lá coisas relativas aos Muckers, sabe? Assim, teve um estudo deles [dos curadores], teve um estudo muito cuidadoso com relação a essa rede já formada, com relação ao entendimento histórico-contextual do estado... Que é uma coisa, assim, super delicada, e super cuidados que eles fizeram, que eu quase posso dizer que nenhuma dessas Bienais que eu vi depois foi feito um estudo tão cuidadoso assim com relação a isso, relação ao contexto do estado, com relação ao entendimento de quem são aquelas pessoas que estão ali, interessados em entender quem são aquelas pessoas que estão ali. Isso eu achei super interessante porque eles não fizeram nenhum processo pensando simplesmente em fazer as coisas caírem de paraquedas, que geralmente é o modelo geral, tradicional do sistema das artes que a gente tem. Tipo: a gente vai ali, cair de paraquedas e fazer x. Isso muda bastante, ta mudando bastante, isso é uma crítica que eu posso fazer. É uma coisa que é um modelo muito mais comum, esse paraquedas, do que esse de fazer essa leitura cuidadosa de fazer uma investigação antes, isso muda com o tempo eu acho, mas eles fizeram esse trabalho, eles fizeram o tema de casa bem feito nesse sentido, eu acho.

Eu acho que é uma demanda institucional, mas ao mesmo tempo, a instituição em si, a Fundação Bienal em si, às vezes, eu acho que não entende esse alcance, ela não tem um entendimento desse alcance, desse processo, ela não tem. A instituição Fundação Bienal não tem entendimento daquela professora que chega pra mim e me diz: “obrigado por me trazer um artista vivo”. Porque a fundação Bienal em si exige... enquanto instituição, enquanto programa que ta seguindo um atrás do outro essa expansão, mas a expansão em si, pra instituição é estranha – em termos gerais, burocráticos, institucionais e etc. Porque a gente teve que ser muito cuidadoso no processo, tanto da realização da 8ª Bienal, quanto da outras, mas na 8ª Bienal ser muito cuidadoso com relação a essa coisa burocrática que tem a ver planejamento, que tem a ver com o orçamento, que tem a ver com gestão de pessoas, que tem a ver com tudo isso. Conseguir convencer as pessoas... nosso exercício era muito de convencimento e negociação todo o tempo pra conseguir defender as ideias, certos processos, certos projetos e certas formas de fazer as coisas. Porque também tem um pouco isso: a forma de fazer as coisas às vezes não cabia nos três orçamentos que tu tem que ter pra cada um dos itens. Que tu tem que fazer um comparativo, porque afinal de contas tu ta trabalhando com dinheiro público e eu entendo isso e eu entendo o tamanho de uma Bienal, mas é engraçado porque muitas vezes eu acho que a instituição ignorava isso. É uma ignorância, e não é uma ignorância de maldade, mas é uma ignorância tanto pela própria Fundação ser uma Fundação e ter uma galera administrativa que entende

esses processos, mas que entende muito mais, é óbvio, da burocracia do que do que a gente está fazendo. Porque lá pelas tantas eu me dei conta que acabava caindo no meu colo assim: Gabriela, isso aqui é tu que tem que resolver, porque é muito estranho isso, a gente não consegue. Pra fazer essas traduções internas, muitas pessoas como eu, como a Mônica também e outras pessoas da instituição conseguem ser muito tradutoras desses processos da burocracia pra o que ta acontecendo pra fora, pra conseguir fazer uma manutenção um pouco disso, pra máquina um pouco funcionar. Porque a instituição mesmo, bloco instituição, se a gente vai pensar, ela ignora muitos processos dessa expansão que aconteceu e, pra mim, isso resume a ação e organização de uma 10ª Bienal (que eu não vi, mas eu sei que estava belíssima em termos de exposição) [que] não conseguiu expandir da mesma forma como aconteceu na 6ª, 7ª, 8ª e 9ª talvez, né? Porque, exatamente, de repente teve essa desconexão, de repente "não é muito trabalho fazer isso daqui? Quem sabe a gente concentra nesse modelo que a gente sabe fazer que é o modelo da exposição?". Então é uma escolha também, né? Se saber onde eu consigo alcançar no meu entendimento, também, da coisa.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

G: O Pablo é um cara muito esperto e sabe exatamente onde ele quer chegar. E tem uma base de conhecimento, de convivência com as pessoas também e tem uma energia muito presente, ele me ensinou profissionalmente ser uma pessoa muito presente, eu estou aqui agora conversando contigo e falando sobre isso e estou realmente fazendo isso, botando energia nisso e to sendo verdadeira nisso. E isso é uma coisa genial dele, genial de ser uma pessoa genial nesse sentido, porque era muito incrível, porque ele fez poucas passagens na Bienal, mas muito presentes, muito pontuais e presentes, estando ali realmente.

A questão de trabalhar com o público não especializado tem muito a ver, de novo, com aquilo que eu estava comentando antes: da gente conseguir pensar a Bienal não para os artistas, não para os mediadores, não para um público que está interessado nisso, mas sim em como criar espaços diferentes pra trazer pessoas diferentes pra aquele universo. Porque as pessoas elas têm uma espécie de um "cagaço", sabe? Uma "ai, arte contemporânea! Ai, não consigo entender! Ai não sei o quê", então é interessante tu pensar em um público não especializado pra tu ter que integrar ele, é um desafio de certa forma pra uma Bienal. Mesmo uma Bienal do Mercosul que tem um formato mais dedicado à questão pedagógica durante muito tempo da sua formação. Porque a gente vê no macro, no sistema da arte mesmo, o quanto esse modelo vai se implodir em certo momento. Não que ele vai se implodir, que ele vai desaparecer, mas que ele não é o que gruda as coisas, aliás, acabei de lembrar disso: tem um cara maravilhoso que chama Gregory Sholette, que é um professor (acho que americano e é um professor em Nova York de alguma universidade) e tem um livro muito maravilhoso que se chama "Dark Matter", que é matéria escura, tem uma versão desse livro em espanhol já, em português não tem. Mas que é um cara que ele fala exatamente isso: que o universo do mundo das artes é que nem o nosso universo do mundo, onde, na realidade, a gente só consegue enxergar de fato, ver, é aparente pra gente, em função das instituições das exposições etc., 4% do universo. O resto que deixa ali juto realmente e que a gente não vê, não é a Bienal, não é a exposição, não é. Então é muito importante a gente começar a migrar, nesse pensamento desses modelos, acho que tem que ter as duas coisas, tanto o modelo estrutural expositivo normal, quanto esse outro modelo onde tu expande essas relações das pessoas e tudo o mais.

Então eu acho que eu vi muitos artistas surpresos tendo que conviver com processos diferentes do que eles eram expostos na 8ª Bienal, alguns positivamente e até acho que uns outros negativamente, dependendo. Porque não é todo artista que está disposto a estar aberto a conviver com as pessoas, conversar e etc. e tal. Mas tem muitos que estão afim disso, mas eu vi como eles se surpreenderam com relação a esse formato, a essa abertura, porque tu também

acaba gerando uma rede de interesses conjuntos. Tem pessoas que vão ser amigas, a gente tá falando desde a Casa M até a Bienal, dali pra muito tempo, em função dos seus interesses em comum, dos seus assuntos em comum e das suas vontades em comum. Se tu não tem um espaço onde tu possa descobrir isso com o outro, tu não tem isso com o outro. Então, criar os espaços e essa história de pensar numa zona autônoma temporária que é bem baseada no TAZ que é o “Temporary Autonomous Zones”, que era um livro, eu lembro, que o Pablo carregava esse livrinho até. Eu lembro que eles estavam realmente pensando “como vamos fazer isso?”, “vamos juntar todo mundo e vamos ver o que acontece, vamos experimentar isso, vamos dar um espaço para a experiência”. E eu acho que isso é uma coisa muito positiva desse processo, principalmente da Casa que era: “vamos abrir esse espaço da experiência realmente verdadeira onde as pessoas possam realmente estar ali e fazer as coisas”. E o que é mais genial, se tu vai pensar, o Roca passou mais tempo lá, mas o Pablo, se ele passou mais do que oito dias dentro da Casa M por causa das viagens dele durante todo o período em que ela estava aberta, foi muito – e ele era o mentor daquilo, né? Então é muito interessante o quanto a força de uma ideia através de um processo curatorial (tanto dele quanto do Roca) podem estar presentes de qualquer forma – porque elas são ideias verdadeiras e fortes o suficiente para se manter assim nessa história. E eu vi muito processo criativo também surgindo das pessoas, principalmente através dos mediadores onde eu vi muitas coisas de processos de criação surgindo a partir dali. Principalmente porque estavam sendo instigados a pensar assim, então tu estavas sendo instigado a pensar de uma forma alternativa com relação a tua posição, que não era só ser um “guia” expositivo para um grupo de crianças, mas era, realmente, como exercer isso como um lugar de experiência. Experiência de troca de discurso, experiência de trocas de informação, experiências de relações com o mundo também – que é a professora lá me dizendo “obrigado por trazer um artista vivo”. Sempre volta isso porque, pra mim, é muito surpreendente, é muito forte. Muito forte.

E com relação à questão, eu acho que muitos artistas também, talvez, tenham se surpreendido com relação a isso. Eu lembro de uma surpresa positiva de muitos deles, de entender do tipo “mas tudo isso está acontecendo... e por quê?”, sabe assim, “mas aquela biblioteca”, “mas a gente pode mudar tudo e fazer fala nessa sala e ter uma oficina ali embaixo”. Sabe, então, que é uma coisa que talvez outros lugares se gerem, se criem, de uma forma não institucional, isso que é interessante. Talvez muitos outros lugares, outras cidades, outros espaços, criem esses espaços não institucionalmente, de uma forma natural, porque as pessoas precisam se encontrar. E é engraçado porque na Bienal... a Bienal cria isso porque não existe, é o contrário: a gente vai gerar essa situação porque talvez não exista essa situação específica. Então, esse lugar de poder experimentar, criar e ser... Até hoje eu não acredito que possa ter acontecido assim, fico pensando que foi, não sei, não acredito que a gente pôde fazer esse tipo de coisa. A gente pôde fazer esse tipo de coisa, muito surpreendente... e conseguiu. Porque teve um esforço coletivo ali de planejamento, de organização de orçamento, de organização de gente, de parceria, de colocar a coisa para funcionar. E acho que esse processo de uma relação coletiva, de gerar uma relação profissional, mas também, ao mesmo tempo, uma profissional afetiva, dando importância pra aquilo, veio diretamente do Roca, principalmente, que é uma pessoa incrível. Do Pablo [também], mas também de todos os criadores, da Alexia [Alexia Tala], da Paola [Paola Santoscoy], do Cauê [Cauê Alves]... esqueci o nome dela... da Aracy [Aracy Amaral], porque estavam ali com a gente, conversando, falando, presentes, interessados, trocando, sabe? Então tem muito a ver com um modelo, de uma opção pessoal deles, que eles tem com relação à generosidade. Acho que é muito interessante quando tu pega modelos diferentes de como se relacionar com a curadoria, dos vários curadores com o qual eu já trabalhei, de como essa opção, essas opções básicas assim, de como é que vai te relacionar com aqueles processos, mudam todo o teu trabalho lá no final. É uma opção, uma opção de ser generoso com os outros, estar aberto a troca, faz com que todo seu processo de trabalho possa ser generoso e aberto a troca de todos assim. É isso.

E: E dos artistas que tu acompanhou, Gabriela, tu via essa... é que é difícil perguntar isso, porque parece que eu estou perguntando “os artistas estavam pensando questões sociais quando

estavam fazendo?”, mas não é isso. Essa conversa, esse debate político a respeito da exposição, ele passava também nas conversas que tu tinha com os artistas que tu acompanhou?

G: Tinha, depende muito da forma como... depende muito assim. Porque a gente teve artistas, é um universo muito grande, mas também são pessoas muito diferentes, pessoas muito diferentes entre si, da sua forma, do seu histórico pessoal e de relação com as coisas. Tem pessoas que pensavam muito sobre isso, um deles foi o Sebastian Romo que eu acompanhei em Livramento. Sebastian tinha muito essa relação de pensar essa questão de fronteira, de pensar, de tentar entender sobre isso. Então ele queria saber sobre isso, saber sobre essa informação, entender como aqueles marcos de fronteira foram decididos de estarem ali nesses lugares onde eles estavam, como é que as pessoas que moravam com o marco de fronteira dentro do jardim da sua casa, como é que elas se sentiam com relação a isso. Então era bem interessante essa conversa com ele.

Tem outro artista também que eu convivi pouco, só, porque foi só meio que pra abertura da Bienal, mas a gente teve essa conversa sobre questões políticas também, que foi o Khaled Hafez que era egípcio, o vídeo dele era impressionante, né? E eu lembro da fala dele na Casa M, eu estava traduzindo a fala dele na Casa M, e lembro de não conseguir aguentar, comecei a chorar, traduzindo a fala [risos]. Porque era muito forte, era muito forte o que ele estava dizendo, era muito intenso assim. E eu fiquei pensando “gente, desculpa aí”! [risos], “me desculpa, vou me passar aqui nessa situação que eu não deveria estar me passando, mas eu vou ter que fazer isso”. Porque era muito impressionante a fala dele, porque... E de ter esse espaço, de poder ter leitura desses lugares que a gente não tem a mínima ideia, a gente não tem a mínima ideia. A gente vive sempre no nosso universo, naquele conhecimento daquela comunidade, das quadras da cidade em volta da gente e a gente não se dá conta dessas outras coisas, dessas ações intrínsecas de violência, de preconceito e tal. Então lembro da fala dele ser muito emocionante, por exemplo, porque ele era uma pessoa muito politizada.

Mas, ao mesmo tempo, tem pessoas como a Coco Fusco que eu também acho genial e que, pelo esquema de vida e de trabalho, ela é uma pessoa que acho que passou mais tempo viajando pra Porto Alegre do que em Porto Alegre, por exemplo, né? E ela acho que não dormiu nas 14 horas que passou na cidade, ela não dormiu e tentou se comunicar e falar e falar com absolutamente todo mundo que ela podia. Pra também conseguir entender como é que, enfim... se organizava essas coisas todas, né?

Mas eu também vi, por exemplo, trabalho de artistas amigos que são próximos dentro do Duetos, por exemplo, no caso foi o Daniel Galera e a Tati Rosa, ela coreógrafa, ele escritor, são artistas, mas ao mesmo tempo também são amigos pessoais e ao ver trabalhos assim absolutamente surpreendentes que eu nunca imaginei que eles fossem ter disponibilidade de fazer aquilo. E me surpreender muito de descobrir pessoas, descobrir os artistas também ali, nesses lugares. Ao mesmo tempo que teve pessoas que foram lá, montavam seus trabalhos, encheram o saco bastante porque afinal de contas... “não era o tapete”, “não era cortina”, “não era o tamanho”, “não era a altura” e pegaram suas coisas e foram embora. Porque pra eles é assim: é mais uma exposição, mais uma exposição no currículo. Então eu prefiro muito mais o primeiro grupo, tem gente que gosta do segundo grupo, pessoal que vai lá: “eu quero meu quadro *x* e não sei o que, beijos, tchau”. Então é muito... esses espaços de experimento, de abertura, de troca, também exigem um outro tipo talvez de relação profissional, de outro tipo de relação com o seu trabalho, outro tipo de mediador, outro artista, outro tipo de produtor também, se tu conseguir jogar essas coisas... São modelos diferentes, são modelos bem diferentes.

É muito interessante isso, porque quando esses artistas começam a ter essa abertura de poder fazer as coisas, eu vejo como eles mudam, sabe? E o Sebastian Romo, que é um artista mexicano que eu acho super legal, ele fala muito disso em alguns momentos, de como ele teve que mudar um pouco o histórico, de como ele se pensava como artista porque estava interessado em galeria, ele estava interessado em vender o trabalho, ele estava interessado em não sei o quê. Lá pelas tantas ele começa a se dar conta que ele está desmontando tudo isso porque ele está

gerando um processo de um artista dândi assim, que não consegue se relacionar com ninguém, só ir lá, mostrar seu trabalho e esperar com aquela expectativa de reação. Então eles são muito diferentes e tem também uma diferença muito grande porque a gente não tem um modelo... que bom que não também, uma coisa padrão de artista, mas também porque depende muito de como o artista está se relacionando com o mercado, com o sistema, de como ele vê isso e de como ele enfrenta e se relaciona com os espaços e com os lugares.

Eu acompanhei também o trabalho do Bernardo Oyarzún que é um chileno maravilhoso, eu gostei muito do trabalho dele também. Que pra mim é um trabalho, por exemplo, o trabalho que ele trouxe pra Bienal, aquelas letras grandes de barro, que eram belíssimas (ai, que trabalho lindo, lindo demais). E ele é um artista que eu ficava pensando “cara, que trabalho forte é esse”, pra ele estar nessa posição dentro da Bienal, no galpão com outros vários trabalhos bem conjuntados. E o quanto pra ele, lá pelas tantas, não importava, porque a pesquisa dele estava ali sendo continuada, então tem essas coisas também de como funciona.

Uma coisa que eu lembrei agora muito legal, foi que o Coro de Queixas que aconteceu em Teutônia. O menino, que era o Lucas [Lucas Brolese] foi um cara que ele surgiu porque na 7ª Bienal a gente estava com uma artista que era a Rosário Bléfari, que era uma artista rockeira, escritora, e não sei o quê. Ela estava fazendo uma oficina sobre questão de criação de texto e narrativas pessoais e a gente estava em São Leopoldo trabalhando com ela e não rolou assim, foi pesado, não rolou, não deu nada certo com galera de São Leopoldo e aí uma das meninas que estava trabalhando na época como produtora a Ana Lúcia [Ana Lúcia Becker] (que ta morando agora em Florianópolis) falou assim: "Ah, eu tenho um amigo de infância, o Lucas, falem com ele em Teutônia, acho que rola". Isso na 7ª Bienal. E ele salvou a vida do projeto, foi genial. E quando chegou essa história do Coro de Queixas eu pensei que a pessoa que vai ter que fazer isso é o Lucas, não tem outra pessoa que possa fazer isso. Esse processo, esse trabalho e tal, ainda mais que ele está em Teutônia que é essa cidade que tem, sei lá, quatrocentos mil corais. E o que foi genial que aconteceu é que, no fim das contas, ele reuniu as pessoas lá e todas as pessoas que estavam participando do Coro de Queixas, nenhuma era dos corais locais, eram pessoas que não participavam dos corais. A Liane Strapazon que acompanhou mais esse projeto pode te dizer um pouco mais especificamente sobre esse projeto. Mas é genial, um trabalho genial. E ele acontece porque uma pessoa esta disponível, ele acontece porque o Lucas está disponível, porque o Lucas estava ali no lugar certo, era a pessoa certa pra ajudar, pra resolver, pra receber, pra fazer, músico e tudo o mais. Ele é um cara muito legal.

Germana Konrath

1982. Graduada em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e mestranda do Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional na mesma instituição. Trabalhou na 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª e 9ª Bienais do Mercosul em diferentes funções. Durante a 7ª Bienal coordenou a equipe de museografia, na 8ª Bienal do Mercosul atuou como Coordenadora de Produção Executiva ao lado de André Severo, ocupando a mesma função durante a 9ª edição dessa Bienal. Atualmente trabalha como gestora cultural na Fundação Iberê Camargo.

A entrevista foi realizada em uma lanchonete no Bairro Bom Fim em Porto Alegre no dia 08/04/2016.

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos para falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Germana: Houve um encantamento inicial quando a gente conheceu o Roca (eu digo “a gente” porque eu trabalhei muito em conjunto com o André Severo), eu acho que pelo fato dele ser arquiteto e latino-americano e ser uma pessoa muito acessível e inteligente em vários sentidos. Fez com que houvesse um entusiasmo inicial muito grande porque dava pra ver que havia um cuidado extremo nas escolhas (não só de artistas e obras, porque isso foi num segundo momento), mas do tipo de Bienal que ele gostaria de fazer.

Então, acho que não era um discurso falso, o discurso não era “pra inglês ver”, havia realmente a coisa de procurar o que precisava ser ativado na cidade e no RS (pelo menos na proposta foi colocado assim). Não necessariamente aconteceu conforme previsto no desenvolvimento das obras, das mostras, etc. porque cada um foi se envolvendo, cada curador, artista e tomando seu próprio rumo, mais próximo ou mais distante da ideia curatorial inicial. Também pelos caminhos institucionais, foi se desenvolvendo de uma forma, mas acho que isso era muito genuíno na proposta do Roca. Essa ativação da cidade, da cena local e regional, essa descoberta e essa tentativa de fazer com que a Bienal não fosse só um evento, não fosse um OVNI que pousou na cidade, tipo um circo que chega e, depois, quando vai embora, não fica nada.

Acho que a preocupação maior era deixar um legado e, claro, a Casa M é a maior prova disso. Inclusive, porque houve no final uma tentativa de ver quem poderia institucionalmente batalhar por ela, ir atrás de patrocínio, de uma forma de sustentabilidade... A estrutura existente não comportava, realmente. Mas, a ideia de estender no tempo a Bienal, não só com os Projetos Pedagógicos, mas expositivos... A ideia de que tivesse pesquisa, que ativasse o diálogo de artistas locais com curadores e lugares do Rio Grande do Sul, isso esteve presente sempre. A Aracy Amaral foi convidada a fazer um projeto especificamente lá no MARGS que, inicialmente, se chamava Moradas ao Sul. Tinha bastante essa intenção de identificar polos culturais, geográficos. Eles fizeram muitas viagens aqui, eu acompanhei algumas. Bom, tu viste lá em Pelotas. Tinha Santa Maria, Caxias, Missões... Enfim, vários polos que a gente primeiro pesquisou. A Fernanda Albuquerque fez bastante esse trabalho prévio de pré-seleção, busca, etc. Quando a equipe de curadores chegou isso foi muito bem distribuído, acredito, não era uma coisa centralizada. E eu acho que, talvez, pra mim teve até uma certa frustração...

Pena que, a meu ver, essa intenção, essa disposição inicial não resultou num projeto tão ativo e complexo como poderia, rico como a gente esperava. Acho que eu tinha uma expectativa grande e fiquei um pouco frustrada. Não acho que isso, no discurso do dia-a-dia ficasse aparente pra conversa com os artistas, nem necessariamente dos curadores porque é um discurso mais de crítica e essa crítica, às vezes, pode ser encarada como muito negativa. Então, eu tinha essa fala com os produtores ou com o André com quem eu trabalhava mais diretamente.

Mas eu acho que tiveram coisas muito boas, tipo a Casa M. Realmente, foi um projeto que valeu como uma memória pra cidade; pra cidade entender essa aproximação da Bienal com a comunidade, pra não ser algo "ai, já veio pronto". Mas em alguns projetos como Cadernos de Viagem, por exemplo, e Cidade Não Vista, que eram propostas de exploração, de ativação locais, eu achei que os artistas entraram pouco, mergulharam pouco na história.

Parece que vieram muito com "como eu faço pra minha obra se adaptar a este lugar" e não o contrário, "como eu penso uma obra a partir desse lugar". Claro, houve algumas exceções, o Vitor Cesar foi um cara que veio, que pensou, que propôs, foi atrás. Mas, por mais incrível que fosse a obra do Tatzu Nishi, por exemplo, o trabalho dele já era aquele, ele só adaptou pra fazer aqui na Prefeitura. Eu sendo moradora da cidade, arquiteta, tendo trabalhado com urbanismo, me interessa muito pensar como se ativa algo com a arte – que eu acho que ainda é um forte campo de possibilidades pra se repensar o urbanismo. Eu achei que isso nessas mostras foi um pouco superficial.

Como a obra embaixo do viaduto, o viaduto todo cheio de questões, históricas, talvez até como a cidade se relaciona [com o viaduto], ser do centro, ser um projeto moderno... Aí o cara vai lá e amarra uma fita laranja em volta das estátuas. Não sei, também posso estar sendo muito superficial na minha análise das obras, mas foi tomando um rumo que eu não sei exatamente... Eu acho que existia uma tentativa de reproduzir o discurso curatorial por parte da produção, dar o máximo de liberdade pra que as pessoas tivessem esse processo investigativo e partisse dos artistas essa possibilidade deles realmente fazerem o que quisessem (e não que já viesse filtrado).

Claro, depois, tinham dificuldades institucionais. Por exemplo, o Sierra que quis fazer a obra no Piratini. Era um artista polêmico e eram os hinos tocando ao mesmo tempo... Como é que tu... Né? Vai trabalhar com isso? A Marina Camargo quis doar uma obra pro Uruguai, aquele letreiro de Taquarembó. Poxa, institucionalmente isso é super difícil. A partir de despachante, Alfândega, tu doar uma coisa... A Bienal, a princípio, não tem patrimônio. Então, também era uma coisa que a gente não podia ficar... Como as obras que ficaram de legado na 4ª ou 5ª Bienal pra cidade. Daí depois a Prefeitura assume, mas sempre fica uma coisa, uma cobrança. Tipo, "bah, mas vocês que deixaram, vocês que não cuidam, vocês sabiam que a Prefeitura não ia tomar conta". Então, tem isso...

Acho que o Roca também tinha essa noção do que já tinha acontecido, das coisas que ficaram pra cidade. A própria Casa M, quando chegou o momento de dizer "tá, não é uma responsabilidade da Fundação Bienal assumir pra si porque ela não se propõe a isso, os Projetos são feitos pro Ministério, especificamente com plano anual ou com plano de evento. Não tem como, nesse momento, a gente conseguir engendrar um projeto pra daí conseguir um patrocínio, a menos que alguém queira assumir isso". Não era mais a curadoria que estava saindo. Também, o fato de ter essa rotatividade na presidência da Bienal faz com que isso não seja um legado a ser pensado através das edições.

E eu acho (agora uma coisa que me vem, talvez extrapole um pouco a 8ª Bienal) que falta isso na Fundação Bienal. Acho que o fato de ter praticamente fechado o Núcleo de Documentação e Pesquisa é muito sintomático de uma falta de cuidado com a memória. Porque uma coisa é o fato de ser um evento efêmero, de passar a imagem de algo efêmero, mas outra coisa é ter um pensamento de mais longo prazo e de memória guiando estes eventos, dando uma linha. Então são raras as pessoas que contribuíram para criar diretrizes de longo prazo, que não ficassem à mercê da troca de diretoria, da troca de presidência e da troca de curadoria. E eu acho que o Roca talvez tenha sido sensível a isso no sentido de que "bom, eu vou tentar fazer a minha parte, vamos ver o que a gente consegue depois da instituição, do público, da cidade, dos patrocinadores pra que fique", acho que foi um pouco isso.

Acho que a equipe tinha uma motivação bastante grande. A produção foi meio um time, mesmo. Posso estar sendo otimista, mas na 9ª eu já não posso dizer a mesma coisa. Então, das vezes que eu trabalhei, a 6ª e a 8ª foram Bienais muito boas de trabalhar com a equipe de produção. Pegaram junto e eu acho que tinha uma quantidade grande de artistas de fora, tinha um bom

mix, então teve... Claro, quando tu faz uma coisa impressionante como montar aquela casinha do Tatzu Nishi na Prefeitura... Isso faz, também, com que as pessoas se motivem. Nossa! Super desafio! E tinham muitos desafios. No Cadernos de Viagem os produtores foram muito com os artistas, acompanhavam muito de perto o trabalho, viajavam. Cidade Não Vista também, tinha todo um trabalho de convencer todos os órgãos que participavam, patrimônio, Prefeitura, ou, especificamente, EPTC, um órgão local. Então, teve um envolvimento muito grande na produção, justamente porque as coisas foram feitas muito pra esta Bienal, pra Porto Alegre. E pesquisa fotográfica de lugares a serem descobertos na cidade, etc. Então, acho que, em termos de grupo, tenho uma memória afetiva positiva. Tanto da equipe de curadores com quem a gente se relacionou bastante... Excepcionalmente, tinha alguma dificuldade e no geral era muito acessível. Poxa, a Aracy Amaral, né? Aquela senhorinha... Nossa! Super acessível, aberta, ativa, super a fim de ver e subir cânions, etc. sozinha. Então, acho que foi muito gratificante nesse sentido.

Acho que Cadernos de Viagem poderia ter explorado mais... E tinha uma coisa do cadernos, da memória, do registro, do diário dos artistas... Eu acho que era mais presente como ideia do que como realização. Então, acho que alguns artistas seguiram caminhos que a gente não teria imaginado, talvez, não sei... Que não necessariamente conseguiram se diferenciar muito entre eles. É possível que tenha ficado, pro público de fora, algo muito parecido, apesar de terem obras incríveis. Sei lá, o Coro de Queixas, eu achei, poxa... Que coisa bacana! Trabalhos super sérios, também... O trabalho do Marcelo Moscheta, super sério.

Mas é difícil, numa Bienal que tinha um tema tão forte, tu não ver só mapa, bandeirinha, hino... Não sei como poderia ter sido diferente, assim, de muitas formas. Mas, acho que, no geral teve um desejo muito grande de se aproximar das pessoas, de ser acessível. Talvez, por isso, tenha parecido muito ilustrativa, porque tinha um desejo de ser acessível. E de não ser (isso tem no próprio catálogo, no discurso do Roca) uma Bienal em que as pessoas se sentem numa gincana pra ver quem consegue ver mais coisas, de ter vídeos longuíssimos que, obviamente, as pessoas não vão conseguir terminar. Então, acredito que ele tentou ter uma generosidade e pensar " se eu fosse um "leigo", eu ia gostar de ir nessa Bienal, eu ia entender, me sentir bem? Ou eu ia me sentir afastado, com um discurso hermético em que eu preciso mergulhar duas horas num vídeo?", enfim. É uma opção de cada curador, penso, e não acho que essa seja a mais adequada, necessariamente. Mas era legítima e, de alguma forma, isso foi transmitido no discurso dele pra nós e de nós pros artistas e dos artistas pro público.

E: E na mostra Geopoéticas, tu percebe isso também? Nem todas as obras tinham sido feitas pra Bienal.

G: Qual parte? A parte de tentativa de aproximação com a comunidade ou a parte de memória?

E: De memória.

G: Aí eu acho que elas já vinham mais carregadas no seu próprio conteúdo. Acho que a memória já vinha mais pelas obras, os artistas já tinham sido selecionados a partir disso. Já tinham muitos trabalhos que falavam sobre suas nações, gerações de pessoas, sobre a memória dos lugares e do que fica de uma comunidade indígena, por exemplo, como o da Yasmín Hage. Ou de transmissão de memória, tinha aquela coisa de troca dos pen drives do cubano [Luis Gárciga], as pessoas trocavam através de um sistema que burlava um pouco as regras locais. O próprio convite para o Dittborn falava de memória, com suas cartas e envelopes, registrando suas trajetórias. Por mais que fosse um artista que as pessoas não conheciam, que ficassem "nossa, o Santander inteiro pra mostrar isso", por exemplo. Eu, tendo participado da produção achava "puts, hoje, o que era o argumento do cara, não existe mais", ou seja, a obra em si não precisaria existir na forma como ela existe hoje porque ela foi toda feita numa questão de ditadura, de como tu passa uma informação, como tu consegue sair de um bloqueio político e, nesse caso, geográfico também, por causa da geografia super acidentada do Chile, fazia com que fosse muito isolado. Então, mandar trabalhos por carta era uma saída fascinante. Claro, isso precisa, de alguma forma, ser exposto, mas eu não sei o quanto a obra diz isso hoje. Entender a obra do Dittborn no Santander depende muito mais de discurso escrito do que o da obra que

estava sendo apresentada. Até porque (e isso, claro, não aparece) pra quem conhece o processo, ele não foi feito por carta. As obras não chegaram pra nós desta forma. Então, tinha todo um cuidado que elas fossem asseguradas, que elas viessem com transporte rastreado. Então, ah [risos]... Deixou de existir aquilo... É tipo tu expor o Hélio Oiticica daquele jeito [referência à 10ª Bienal do Mercosul], vou colocar penduradinho no cabide? Bom, não tem mais obra, a ideia se perdeu. Então, é isso, às vezes nos processos, por questões comerciais, institucionais, porque o artista já está em outra fase, a coisa se perde. O que fica só é a imagem ou sei lá, algo meio embaladinho pro museu e não a potência do pensamento.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por tal demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

G: Acho que a iniciativa institucional foi ao convidar o curador e dizer pra ele que se gostaria que fosse uma Bienal que... Como a 6ª, eu acho que foi uma Bienal que saiu pro mundo e a 7ª foi uma Bienal feita de uma forma muito... Não sei se ousada é a palavra, mas foi feita, basicamente, por artistas. O próprio fato de não serem necessariamente curadores, mas serem artistas fazendo curadoria das mostras, a 7ª tinha muita investigação, tentativa e erro. Então, eu acho que a Diretoria... Não sei até que nível isso foi pra trás porque aí isso a gente acaba não sabendo. Mas, o Conselho, a Diretoria, talvez, tivessem sim essa vontade que a Bienal, de novo, tivesse um pouco mais de diálogo com os artistas locais, com o Rio Grande do Sul. Eu acho isso uma pena, a ser colocado desta forma "precisamos falar do Rio Grande do Sul" porque isso vem às vezes naturalmente ou não vem. Mas acho que o Roca entendeu isso. Esse discurso foi passado pra curadoria, mas eu acho que ele, de certa forma, procurou que isso não ficasse bairrista. Não ficasse "bom, então eu vou convidar x artistas gaúchos".

Eu participei de alguns momentos de discussão sobre quais artistas entravam e quais não entravam. Reuniões, reuniões, reuniões lá no Plaza, todos os curadores com post-its, colocando [artistas] em Cadernos, colocando em Geopoéticas... E tinha uma preocupação de equilibrar várias coisas: homens e mulheres, internacionais e nacionais, mais poéticos, mais intelectuais, mais sensíveis, menos visuais, vídeo... enfim. Quase "democrática", uma coisa assim, meio que um cuidado nesse sentido. Mas não necessariamente tinha a coisa de gaúchos. Eu acho que o que tinha mais era pensar a partir do Rio Grande do Sul. Por exemplo, os artistas que participaram com a Aracy, de alguma forma, sim, eram gaúchos ou tinham vínculos com o RS, mas também porque se falava de uma paisagem daqui, porque ela conheceu artistas nas pesquisas. Claro que tiveram muitas viagens pro interior do Rio Grande do Sul e Porto Alegre, visita a ateliês, então se identificaram artistas daqui. Então, sim, acho que essa demanda foi passando nível a nível e acho que pra população deve ter chegado, sim. É uma Bienal que tem vários artistas locais, geralmente o público não fica satisfeito com a quantidade e, ainda assim, acha "não, não fomos bem representados, faltou não sei quem". Se tu vais tentar agradar, tu perdes a tua força, fica à mercê das opiniões alheias e cada um vai dizer uma coisa.

Mas eu também acho um discurso tacanho, acho que ficar nisso é lastimável e acho que foi um ganho, por exemplo, na 6ª Bienal, quando teve uma internacionalização bem maior ou não se tinha essa premissa de "ai, vão ser artistas daqui". Já foi bom depois da 4ª e 5ª Bienal quando começaram a abrir, não serem mais representações nacionais. Mas isso é um movimento internacional, a Bienal do Mercosul estava em consonância com isso. Então, acho que foi um pouco por aí.

E: E teu trabalho foi influenciado na medida em que isso passou da curadoria pra produção.

G: Exato, estava na curadoria e passou pros projetos e aí essa pergunta remete à primeira, porque tudo a gente já recebia mais filtrado pela curadoria e essa conversa entre diretoria, conselho e curador aconteceu antes. O Roca já veio preparado por esta demanda institucional, digamos, se ela realmente existia dessa forma (e eu acho que existia), acho que ela já veio pra nós através dele. Então, quando o discurso chegou em nós, ele já estava, de certa forma, filtrado e já tinha seus encaminhamentos pensados. Claro, isso, depois, se desenrola.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição? [ao longo da pergunta mencionei que em um dos textos de Pablo Helguera (presente na publicação *Pedagogia no Campo Expandido*) o curador escreveu que pela primeira vez nas edições da Bienal a curadoria pedagógica estava integrada às demais decisões curatoriais.]

G: Olha, fazendo uma crítica, eu acho que o Pablo Helguera tinha um discurso muito bom, mas, por diversos compromissos pessoais, profissionais, etc., eu acho que, infelizmente, ele não foi muito próximo. Então parece arriscado, inclusive, ele dizer que foi a primeira vez que isso aconteceu de forma integrada, porque não foi. O Camnitzer [Luis Camnitzer] na 6ª Bienal tinha um projeto forte e começou ali, talvez, a ter uma atenção maior, a ponto de ter um curador especificamente pra parte pedagógica. A 7ª Bienal, com a Marina [Marina de Caro] tinha um puta trabalho de pesquisa... uma visão muito generosa com o público, de não colocar as pessoas na situação de receptáculos. O projeto da 7ª foi pro interior, com atividades integrando... Então, não daria pra dizer "ah, a 8ª foi pioneira no Projeto Pedagógico" em relação à 6ª, 7ª (as outras eu não acompanhei tão de perto).

Mas, eu acho que a coisa foi caminhando pra que cada vez o Pedagógico ficasse maior dentro da Bienal. Era quase um caminho natural pra que isso acontecesse. O fato da Mônica Hoff ter sido uma pessoa fundamental nesse processo, de ter, desde a 6ª Bienal, acompanhado o Pedagógico, assim como eu acompanhava a Produção Executiva. Desde a 4ª ela era supervisora do Pedagógico, ela já foi mediadora... Ela fez um caminho lá dentro que só terminou depois da 9ª quando ela foi convidada pra ser a Curadora Pedagógica.

Mas sim, tem a validade da comunidade, os projetos da 8ª tinham um diálogo. Acho que aquela questão, de acessibilidade, de não ser um discurso hermético, fez com que em todas as mostras houvesse essa possibilidade de não precisar de "mediação" (entre aspas, assim). Eu também acho uma coisa questionável o quanto as pessoas precisam ser mediadas em relação às obras porque as obras falam por si, a princípio. Mas eu entendo que existe uma demanda... Escola, grupos, enfim... se criou essa necessidade de mediador. Às vezes é complicado tu pensar também como a obra vai chegar em todos os públicos. Acredito que existia, sim, essa preocupação permeando todos os projetos, isso é legítimo. A questão de Pablo Helguera estar lá não a serviço de um projeto pra depois transformar aquilo em algo didático, pedagógico... Realmente, foi assim. Ele pensava tudo junto, ele propunha obras com um pensamento não necessariamente de "vou transformar isso em pedagógico", não. Isso vai estar junto na semente. Só acho que não foi pioneiro nesse sentido.

O trabalho de mediação eu não acompanhei de perto, não vi pessoas mediando, o quanto isso estava permeando. O máximo foi na Casa M, em que participei de atividades, etc. Tinham pessoas da Produção do Pedagógico mais próximas e que foram muito próximas, tipo a Gabriela Silva, que acompanhou em *Cadernos de Viagem* em várias fases ou, depois, as itinerâncias de Dittborn em Caxias, Pelotas, etc. Sempre iam acompanhadas de alguém que entendia o projeto como um todo e não chegava lá só pra fazer uma atividade, um workshop desconectado ou sem fundamentação. Então, quando aconteciam essas atividades, elas já eram pensadas em suas várias faces: como o público vai entender uma atividade e não necessariamente como isso vai ser um acessório do Projeto Pedagógico. Mas, eu teria pouca experiência pra te relatar assim de "ah, no fim, no dia-a-dia, pra quem estava chegando, como era a mediação? Como foi a preparação?". No máximo, eu participei do Curso de Formação falando, tentando mostrar um pouco o lado da Produção, um pouco dos bastidores, isso aconteceu. Pelo que eu vi, o Curso de Formação deve ter sido super mesclado. E acho que os próprios eventos (a abertura da Bienal que tinha um monte de programação acontecendo; a Coco Fusco, enfim... Vários artistas convidados) também fazem com que o nível da conversa, do diálogo, seja um nível mais legal. As pessoas estão participando desse momento de pensamento, de criação, elas não estão

recebendo só a obra pronta, elas estão falando do processo, isso é fundamental. E acho que isso aconteceu, na Casa M, de forma bastante frequente. O fato de parte do Núcleo de Documentação e Pesquisa ter ido pra Casa M pras pessoas terem acesso a toda aquela biblioteca, memórias, etc. Poxa, isso era uma vontade de transformar o Projeto Pedagógico em algo que falasse com as pessoas de diversas formas e tirasse um pouco... É isso, assim, meio que a ideia de *ex-ducere*, de educar no sentido de tirar pra fora, colocar o que já tem ali "isso a Bienal já tem, a cidade já tem, a gente só precisa colocar uma luz sobre isso ou trazer uma atenção sobre isso", que era um pouco a questão de Cidade Não Vista e daí era um pouco "vamos iluminar a cidade". Então, nesse sentido, tem a ver com como o conhecimento é algo que já está ali sendo, de alguma forma, metabolizado nas pessoas e é preciso às vezes só ativar e não despejar um conteúdo. Tinha essa preocupação de ativar a cena local, concordo.

E: E na prática dos artistas, tanto os que vieram quanto os que produziram os trabalhos aqui, tu achas que tinha esse diálogo, esse pensar uma função social pra aqueles trabalhos? Ou a fundação social daqueles trabalhos na relação com o público? Fazia parte das discussões de vocês?

G: Raras vezes, me parece. Acho que muitas vezes a preocupação era mais estética – no sentido amplo de estética, mas era mais assim. Não sei o quanto, também, eles teriam dado conta, porque também é um compromisso que é difícil pros artistas assumirem "eu vou falar sobre este contexto..." Processo social ou sobre a cidade... Sabe? Tu vem ali, tu é convidado, vem no máximo uma vez, duas pra investigar, tu estás distante, não tem tempo, o tempo está contando pra abertura, questões econômicas e de atenção e de capacidade de produção. Foi a primeira Bienal (isso é bem importante) que se pagou cachê pra artistas fazerem obras. Mas era um cachê simbólico. Eu acho que depende muito de: os artistas já fazem obras com função social porque gostam, porque faz parte da sua problemática, então, claro, aparece. Mas, pedir pra eles darem conta disso, eu acho também um pouco exagero. E, justamente, nesse sentido, infelizmente, acho que não era muito presente (pelo que estou lembrando agora, claro). Acho que tinham alguns trabalhos tipo Kochta & Kalleinen (o Coro de Queixas)... Super! Incrível! Era muito evidente que era um trabalho nesse sentido. Mas dentro, por exemplo, de Cidade Não Vista ou de Cadernos de Viagem, eram comunidades muito específicas... Tipo fazer aquele letreiro de barro com a técnica tal do artista (que eu nem vou lembrar agora dos nomes [Bernardo Oyarzún], mas tinha um trabalho específico)... Acho que era mais uma decorrência de processos, assim, como tu te relaciona com as pessoas. Tu vais pra um lugar, vive em uma comunidade, está viajando... Não acho que fosse o fio condutor da obra, geralmente.

E: Eu te pergunto isso porque eu fico curiosa, quando leio esses textos do pedagógico, pra entender o quanto isso avança, o quanto isso é mais pensando no público ou no processo de mediação ou se no processo artístico mesmo. Pra entender um pouco como isso aparece nesse processo todo.

G: É, eu acho que a discussão em Geopoéticas, por exemplo, tinha um fio social em geral quando falava de cartografias, por que as pessoas conseguem ou não conseguem se deslocar, os limites, as capacidades de transcender ou não, burlar os sistemas, criar ilhas... Desde formas mais poéticas misturando mapas que nem a Mayana Redin. Mas, assim, no fundo isso me parece mais como processo individual de pensamento dos artistas a respeito do que acontece no mundo como uma crítica, como uma possibilidade de mudança, etc., do que, talvez um *turning point*, um momento de transformação pra coisas. Sei lá, tinha a Volusta Jarpa com trabalho dos livros. É um trabalho que, obviamente, tinha um cunho social muito grande da forma como foi feito, como foi pensado, mas, ele ali, estando na exposição, eu não sei o quanto funcionava como um ativador de qualquer tipo de mudança, questionamento. É que é muito difícil avaliar, né? Cada pessoa vai ser afetada de uma forma. Do ponto de vista social, eram artistas que estavam falando muito das questões Geopoéticas (na verdade geográficas, políticas, etc. de uma forma poética) como uma parte de cultura, de encontros de cultura muito forte. De como é que o imigrante se sente, como isso é no oriente, como é que isso é lido aqui, ter passaporte, como é que tu te identificas... Tinham coisas assim e atividades nesse sentido, lá na abertura [da 8ª Bienal], por exemplo, tu ganhavas teu passaporte.

Mas eu não vejo como isso se reflita (posso estar sendo super rasa na minha análise), a partir dali, a partir daquela exposição, da apresentação daqueles trabalhos, como realmente mude processos. Não sei. Pensando agora, na 7ª Bienal tinha o Nicolas Floch que fez um projeto que envolveu a comunidade a partir de desejos comunitários que ele listava. Ele criava a possibilidade das pessoas transformarem aqueles desejos em algo visual e fazerem objetos de madeira (ele junto a comunidade) e depois eles seriam trocados, a princípio, por objetos reais. Tipo uma van que a comunidade precisava pra levar as crianças pra escola e eles fizeram uma van em tamanho real de madeira e trocaram com um Museu em Lima que deu a van de verdade pra escola. Pincéis e etc, pra pintar a fachada de um prédio que foi ocupado ali no viaduto da Borges...

E: O Utopia e Luta?

G: É, exato. Eles "ah, a gente quer ter representatividade", mas como é representatividade? "Talvez ter uma cara de que a gente ocupou. Talvez se a gente pintasse o prédio". Ah, então, ele fez lata e balde de tinta, pincel, broca, etc. de madeira e, durante a 7ª Bienal as pessoas podiam comprar pelo valor real de um pincel, o valor real de uma lata de tinta por esses objetos ou trocar... Acho que não envolvia dinheiro, pensando bem. Não havia troca financeira, era só a troca do objeto real pelo de madeira. Poxa, isso tem um processo social super forte. Então, acho que a diferença não é se é forte ou não, mas, talvez, na minha leitura, seja o que era mais evidente e menos evidente, porque o resto fica difícil avaliar... Como as obras atingiam as pessoas, como afetavam o discurso do Pedagógico, dos mediadores. Espero que tenham atingido bastante, mas têm coisas que eram muito mais já o discurso como conteúdo da obra do que algo pra ser ativado.

[Depois que desliguei o gravador, seguimos conversando e P5 desejou falar sobre o Projeto Continentes]

G: Dentro das várias propostas que havia, acho que Continentes era muito importante pelo fato de olhar pra um tipo de arte que não é, necessariamente, arte que vai ser exposta, mas processos de criação. E entender espaços independentes... Bom, não é à toa que o Roca tem o Flora lá em Bogotá, certamente a Casa M foi um passo pra isso. E o fato da Paola Santoscoy ser uma pessoa que se interessa muito, já tinha uma trajetória dela com lugares independentes, com formas diferentes de administrar, gerar recursos. E eles fizeram uma pesquisa em vários lugares, tanto no Brasil quanto no exterior, principalmente na América Latina, Lugar a Dudas, enfim, alguns já conheciam, outros não.

E acho que, inicialmente, a ideia era ter em Porto Alegre mais alguma coisa, mas perceberam que só a Subterrânea tinha um perfil de realmente ser um lugar de troca porque alguns que inicialmente foram levantados eram muito mais uma galeria do que um espaço de produção, de troca, de conversa. E, do que eu pude participar... Não cheguei a ir a Caxias, por exemplo, mas Santa Maria eu fui na Sala Dobradiça, que depois veio pra cá. Claro, cada um aproveita a oportunidade de um jeito, mas a Paola contava que em Caxias, por exemplo, funcionou super bem. A gente, inicialmente, tinha uma certa dificuldade, achou que talvez fosse ser umas senhorinhas, talvez não se envolvam... Mas, não! As mulheres super pegaram junto, resolveram fazer uma proposta e discutir, abrir espaço. Em compensação, a Sala Dobradiça, que a gente achou "ah, um grupo todo articulado com teatro, já faz coisas numa rede nacional, etc., são mais novos"... Acho que foi menos, assim, pra eles foi menos transformador. Não sei o quanto entenderam aquilo como uma oportunidade de só realizar o que já estava engavetado, sabe? E a Subterrânea, eu lembro que também tinha uma coisa muito legal dos atritos. Vamos colocar um espaço recebendo o outro...

Eu lembro que a imagem era (eu até procurei uma que eu tinha de arquitetura) uma casinha dentro de outra casinha. Como abrigar sem perder, como a mistura de uma coisa vai ficar na outra. Não era só uma embalagem, mas uma casa abrindo outra casa. E eu lembro do Roca e da Paola justamente buscando essa imagem pra representar o que era a ideia. Porque, como tudo era muito abstrato, Continentes era troca de informação, troca de ideias, troca de projeto, a visualidade, às vezes, podia ficar prejudicada. E, realmente, tinha que ilustrar essa ideia de um

contenedor, tipo uma incubadora quase. Mas eu acho que foi um projeto, pra quem participou, pros espaços, ele foi muito potente. Lembro do Carrión que veio pra cá, eles fizeram um trabalho e a Subterrânea também se sentiu motivada pra fazer outras coisas e talvez tenha sido o último grande projeto (posso estar falando bobagem) da Subterrânea (agora está fechada, mais recentemente). Mas acho que foram algumas trocas muito ricas, pra gerar discussões, dificuldades, perceber "falta organização aqui", "não, essas pessoas têm outra linha de pensamento".

Acho que tem, nesse sentido, bastante a ver também com a ideia de processo pedagógico que já nasce com esse entendimento de pedagógico como algo bem mais amplo, o quanto as pessoas podem aprender umas com as outras por terem experiências similares ou precisarem, na América Latina, se sustentarem de alguma forma. O governo não dá as condições e, comercialmente, não querem também se adaptar ao mercado e só cumprir com uma demanda monetária. E é engraçado porque, justamente o fato de não ter uma sede física necessariamente, no caso de Continentes, às vezes isso... Bom, eu perdi da memória, tanto é que eu estou desatando aqui agora. Porque tu vai pensando "ah, eu passava no Cais, passava no Armazém 1,2,3,4, pela Cidade, não sei o quê..." e esse era um Projeto que não...

E: Quase uma nuvem.

G: É, exatamente. Inclusive, super válido por isso, por ser uma aposta de um outro tipo de... De certa forma na 9ª Bienal também teve, mas, claro, outra coisa. Cada um pensa em projetos que não necessariamente são expositivos. E eu acho que, se não me engano, tem um diagrama disso no catálogo do Roca. Os expositivos, não expositivos e os que misturavam as duas coisas, tinha essa ideia bem forte.

Giorgio Ronna

1965. Curador, artista, diretor e ator de teatro. Licenciado em Letras pela Universidade Federal de Pelotas e cursa Especialização em Arte e Cultura Barroca na Universidade de Ouro Preto/MG. Entre 2012 e 2014 foi, em dois momentos diferentes, curador do Instituto João Simões Lopes Neto (Pelotas/RS). Desde 2014 é Secretário de Cultura de Pelotas. Foi artista convidado da 3ª Bienal do Mercosul, em 2001. Na 8ª Bienal do Mercosul foi produtor e pesquisador da mostra Além Fronteiras junto da curadora Aracy Amaral.

A entrevista foi realizada em um bar no Mercado Público de Pelotas no dia 14/03/2016.

[Para a entrevista, Giorgio levou um caderno no qual registrou, na época de produção da 8ª Bienal, anotações, falas, ideias iniciais, listas, nomes, entre outras coisas. A entrevista foi, em grande medida, guiada pela folhagem deste caderno.]

Entrevistadora: Resumidamente, a proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul tratava das diferentes abordagens de artistas contemporâneos pra falar de território, mapeamento e fronteiras. Pensava o Bloco Econômico Mercosul como uma construção política e em Porto Alegre como um lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte. Descreve como se deu teu trabalho e a elaboração do teu discurso ao longo da 8ª Bienal sob essa perspectiva curatorial.

Giorgio: Eu pensei em falar um pouco sobre a cronologia, como é que eu entrei nesse processo.

E: Pode ser.

G: O que eu fiz neste processo: nesta época eu estava morando em São Paulo e a Aracy Amaral estava procurando alguém pra trabalhar junto com ela pra fazer pesquisa. Ela tinha sido convidada pela Roca pra fazer a parte do MARGS e perguntou pra Lucia Koch (pra artista) se ela conhecia alguém. Na verdade ela queria alguém que fosse aqui do Rio Grande do Sul porque grande parte da pesquisa foi feita aqui no estado mesmo. Mesmo eu morando em Porto Alegre, fui tomar um café com ela e a Lucia lá na Livraria Cultura e a gente se deu super bem logo de imediato. Então eu, na verdade, tinha bastante liberdade geográfica. Vim pra cá muitas vezes fazer viagens junto com ela, pra fazer pesquisas – uma parte delas eu fazia sozinho. Dei uma espiada hoje no caderninho pra relembrar como foi. “Morada ao Sul” se chamava a parte da Aracy Amaral, tem isso no catálogo, acredito, né?

E: A que conheço era Além Fronteiras...

G: A dela? Ah, então começou com a Morada ao Sul.

E: Não sabia, que legal!

G: Esse aqui era o início. Aí a Aracy desde o início queria trabalhar o diálogo entre artistas contemporâneos – ela já tinha alguns, a Lucia Koch já sabia que estava, por exemplo, na exposição da Aracy.

Mas ela estava muito interessada... Uma coisa que é muito bacana é uma volta que não se encerrou, mas que se terminou de se realizar este ano com o Panorama da Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo. A Aracy, há muitos anos (acho que desde os anos 1970) tinha uma vontade muito grande de trabalhar com os zoólitos. E de chamar uma exposição só de zoólitos de "Escultura Brasileira". Eu lembro que uma das primeiras coisas foi eu sair a procura dessas peças, os zoólitos, que são essas peças produzidas pelos indígenas. Elas acontecem, existem, especificamente entre o litoral sul de São Paulo da Cananéia até o Uruguai. Em Santa Catarina é muito rica com sambaquis, são povos sambaquis. E aqui em Pelotas a gente tem uma peça muito importante que pertence ao LEPAARQ [Laboratório de Ensino e Pesquisa em Antropologia e Arqueologia]. Eles têm duas peças, uma ave e esse tubarão. E esse tubarão, acho, é o maior zoólito que se conhece. Então ela queria relacionar peças históricas com os artistas contemporâneos. A minha parte foi bastante com essas peças históricas.

Por exemplo, eu fui a Montevideo... Ela me convidou pra trabalhar, passaram uns meses e ele iniciou. Como a gente já tinha conversado, eu tinha ido de férias pro Uruguai e quando eu estava visitando Montevideo, eu fui no MAPI [Museu de Arte Pré-colombiana e Indígena], e eu achei alguns zoólitos ali e alguns mapas super interessantes que eu já imaginava que a Aracy ia gostar. Fotografei tudo, posteriormente ela foi até Montevideo. Isso aconteceu bastante: a gente fez várias viagens juntos pelo estado. Isso foi maravilhoso, inesquecível, assim. Que a Aracy é muito enérgica, então é uma loucura.

Eu lembro em Bagé, a gente passou o dia visitando museus, coleções e tal. Eu lembro que chegou no final da tarde, eu falei "vamos descansar um pouquinho?", aí ela disse "descansar pra quê?". Aí combinamos de tirar 40 minutos, eu fui descansar um pouco no quarto de hotel e quando eu descii, falei "e aí Aracy, descansou?", e ela respondeu "não, fiquei dando voltas na quadra" [risos]. Mas imagina, um privilégio trabalhar ao lado de uma das maiores historiadoras de arte do país, uma curadora de arte desde quando se utilizava outro nome pra isso, organizador de exposição, enfim.

Então, os primeiros, falando sobre isso que já tem no contexto do Roca, ela já tinha pedido pra eu investigar os viajantes que estiveram no Rio Grande do Sul, Saint Hilaire... Ver nas narrativas deles a percepção dos europeus sobre o espaço do Rio Grande do Sul. Eu anotava coisas que a Aracy dizia sobre o processo, ela pontuou os viajantes. Ela falou [citando anotação do caderno] "claro que deve haver outros, esses nomes que colhi, embora ainda não saiba quais os percursos que fizeram, se há desenhos, mapas, fotos, etc.". Ela era muito interessada na produção visual que acompanhava essas viagens. Lembro que até uma frustração nossa foi: eu fiz contato na época com o Lindman (não lembro se sueco ou dinamarquês), eu tentei contato com o Museu que tem as aquarelas originais da visita dele ao Rio Grande do Sul, mas não tive resposta. A gente queria fazer um empréstimo disso. As Missões também, a Aracy falava muito das Missões: "O mapa com a implantação das Missões, expulsas em 1759 do Brasil. Em 1767 da América Hispânica. Nos territórios hoje do Brasil, Paraguai, Argentina, seria também utilíssimo". Isso aqui era por email, na verdade, mas ela ia me dando as indicações do quê procurar. Aí eu mergulhei mesmo, fui ler sobre os viajantes. Eu comecei a fazer visitas, por exemplo, a Biblioteca Sul Rio-Grandense em Rio Grande que tem um acervo riquíssimo, a Biblioteca daqui (Pelotas) também.

Tinha muito também a imprensa. Na Biblioteca daqui eu procurei bastante material de imprensa. Eu lembro da gente juntos em Bagé olhando aquele Museu que ficava na antiga sede da Beneficência, eu acho. E eu lembro de a gente olhar especificamente os anúncios de escravos, de venda e tal. Uma das viagens que a gente fez, nós saímos de Porto Alegre de carro com um motorista, fomos por dentro do estado até Bagé e aí foi uma coisa maravilhosa, a gente sempre visitava os museus da cidade procurando essas peças históricas. Essa viagem especificamente teve um encontro de vários artistas contemporâneos do projeto dela porque os artistas também saíram a viajar pelo estado. Aliás, essa foi uma Bienal que os artistas viajaram bastante, procurar os seus trabalhos, entender como eles iam trabalhar. Essa viagem a gente encontrou em Bagé o Cao Guimarães, a Lucia Koch, a Marina Camargo. A gente passou um tempo juntos. Um dia a gente foi numa churrascaria e aí a gente terminou de almoçar, saiu pra rua e passaram dois gaúchos a cavalo. Aí a Aracy falou "o que será que esses gaúchos tão fazendo? Onde eles vão?". Daí eu saí correndo pra falar com eles e eles estavam indo pra um rodeio. Então fomos nós todos pro rodeio. E foi lá que o Cao Guimarães fez essas imagens do trabalho dele. Aí o pessoal seguiu viagem pro Uruguai, ou tentaram, eles estavam de carro e não tinham a carta verde. Mas daí a Marina Camargo foi pra Taquembó, onde ela fez aquele trabalho com as letras. A Lucia, o trabalho dela foi feito numa outra viagem que era uma fonte, esqueci qual a cidade.

E: Cachoeira do Sul.

G: Então, eu também comecei, dentro do que a Aracy apontava, a ver os acervos existentes aqui em Pelotas. Eu ia pré-selecionando algumas pinturas e objetos e aí a Aracy veio a Pelotas e fizemos uma visita a esses locais. Fomos no MALG [Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo], eu

tinha selecionado algumas telas do Gotuzzo, e ela escolheu essa que estava lá no MALG, "Paisagem gaúcha de Monte Bonito". Teve algumas coisas que eu aponte, Caringi e tal [Antônio Caringi]. Em Porto Alegre a gente fez bastante coisa também. Na Pinacoteca Aldo Locatelli (da UFRGS, né?), lá ela escolheu o Castaneda. Até mais pro final [do caderno] vai virando uma lista de trabalhos que ela tivesse escolhido.

Fiz visitas também a ateliês. A gente foi lá na Karen Lambrecht, foi super interessante. O Pasquetti também. Acho até que foi uma indicação da Lucia Koch, ele foi professor da Lucia. Aí fomos visitar o ateliê dele, a Aracy se encantou, eles se deram super bem. Eu vou falando as coisas misturadas... Mas, assim, a paisagem do Rio Grande do Sul era de extremo interesse pra Aracy, por exemplo. Tanto descrições de paisagem como representações da paisagem. Ela já veio sabendo que queria os gravuristas de Bagé, acho que ela já tinha naquele livro dela "Arte pra quê?", tinha um capítulo que falava bastante sobre eles. Então ela já sabia o que queria. A gente foi visitar o Museu da Gravura que estava, naquele momento, em condições muito ruins de conservação e ela acabou optando, tanto com os gravuristas quanto com o álbum do Wendroth [Hermann Rudolf Wendroth], esse álbum foi eu que apresentei pra ela. Tu lembra?

E: Não.

G: Ela optou por fazer *slideshow*. Ela não tinha as gravuras lá, ela tinha séries dos três gravuristas que ela foi escolhendo. Acho que posteriormente eu fui contratado pra produzir esses *slideshows*. Aí eu fotografei, editei no tempo que ela queria que aparecesse. Teve esse alemão que veio pra cá no século XIX, o Wendroth. Ele tem aquela imagem que é bastante utilizada aqui que é a única imagem do Tambor de Sopapo, que se chama "Festa de Negros" ["Dança de Negros"], aí aparece um grupo de negros dançando e tal e um deles está sobre o Sopapo. Esse é o único registro que se tem sobre ele. Eu já conhecia algumas imagens e eu lembro que visitando em Porto Alegre o Instituto Histórico Geográfico do Rio Grande do Sul, eu vi na parede, tinha uma delas na moldura. Aí eu falei "eu queria muito ver aquele álbum se vocês tiverem", porque eu já tinha falado com o Adão Monquelat aqui, e ele disse que tinha uma lista de espera de pessoas interessadas, que quando vinha já rapidamente tinha um comprador e tal. Aí foi muito incrível, eu estava lá pra pesquisar mapas. Eu também fiz uma pré-seleção de vários mapas do Rio Grande do Sul de séculos diferentes pra Aracy escolher o que ela queria, e a gente também apresentou *slideshow* de mapas. Tinha monitores dos gravuristas, do Wendroth e dos mapas que estavam bem na entrada do MARGS subindo a escada. A mulher que trabalhava lá no Instituto Histórico Geográfico voltou com *envelopão* e largou em cima da mesa e me deu o álbum dele. Esse álbum foi feito pela Rio Céu, eu acho, como presente de fim de ano. Foi distribuído gratuitamente para clientes, enfim. Eles distribuíram pra algumas instituições a mais. Aí ela disse que tinham vários lá e "pode levar". Então eu tenho um álbum desses. A Aracy não quis, ela disse "pode ficar com o álbum pra ti". Depois eu fotografei alguns e ela escolheu. É incrível esse trabalho. Eu tenho esse *slideshow* se tu quiser ver e algum momento.

E: Sim, tu tens eles em...

G: Eu tenho eles em QuickTime, como filmezinho, que foi exatamente o arquivo original que passou lá.

E: É que eu não me lembro direito dessa parte da exposição.

G: É, tinha dos gravuristas no segundo andar. Tinha uma sala que tinha aquele trabalho grande do Pasquetti, aquele feno. Bem na entrada tinham dois monitores passando os gravuristas e outro passando esse álbum. Esse cara tem uma história muito interessante, esse alemão [Wendroth]. Ele veio pra cá contratado, teve uma época que eles contrataram os alemães que lutaram na guerra contra a Prússia e contrataram pra lutar aqui na Guerra contra as Rosas no conflito com o Uruguai nas nossas fronteiras. Aí eles vieram de uma guerra e lutavam aqui com o uniforme da guerra anterior, com um uniforme bem europeu. Esse cara gostava... ele não era um artista, mas ele adorava pintar. Aí ele chegou em Rio Grande e no mesmo dia, ou dia seguinte, veio pra Pelotas e aí bebeu horrores, se envolveu em brigas aqui e foi preso. E realmente ele devia ser uma pessoa que gostava de pintar porque ele pintou a cela da prisão

toda. Super desenhado! Tem um desenho dele que é a cadeia toda desenhada. Mas ele foi fazendo registros do Rio Grande do Sul, ele tem registros de Pelotas, de Rio Grande. De Pelotas ele tem muito sobre a escravidão, tem escravo chicoteando outro escravo. Tem coisas de botânica também. Às vezes tem umas pranchas que são vários tipos, uma senhora numa janela, um casal andando na rua. Tem bastante coisa. Coisas interessantes da indumentária. Depois que ele morreu (não se sabe se ele morreu aqui ou em Buenos Aires), encontraram esse álbum de desenhos dele, de aquarelas, aí o cara rasurou o nome dele e colocou o seu próprio e vendeu pro D. Pedro II. Aí um tempo depois um cara da Polícia Federal descobriu que tinha sido adulterado e fez um exame descobrindo a assinatura dele por baixo da rasura. Eu já tentei trazer esse álbum pra expor aqui em Pelotas e infelizmente ele continua com a família imperial. Todo acervo da família imperial, a maior parte do acervo foi pro Museu Imperial, aí algumas gavetas do acervo deles, caixas, continuaram com a família imperial e é de difícil acesso. Eu consegui resposta de um e-mail de quando comecei a trabalhar na Secretaria de Cultura, ainda na diretoria de Artes Visuais, eu queria trazer pra fazer uma exposição dos originais porque eu sei que eles estiveram na inauguração da Casa de Cultura Mário Quintana. Quando inaugurou, foi a grande exposição de abertura. Eu sei que eles já saíram do Rio de Janeiro, de Petrópolis e foram expostos separadamente sem ser no formato álbum. Ainda continuo com esse projeto de trazer pra cá.

Acabei de lembrar também: entre as muitas visitas que a gente fez, os grillhões da escravidão a gente usou do Museu Julio de Castilhos, também foi peça. Durante as visitas ela foi selecionando. Ela queria muito falar sobre a escravidão no Rio Grande do Sul.

Eu to vendo aqui [no caderno]... Já na cabeça da Aracy ela ia dividindo vitrines, mapas e roteiros dos viajantes do século XVIII e XIX. Por exemplo, tinham as vitrines que a gente colocou algumas edições originais desses roteiros dos viajantes e tinha até uma publicação do meu bisavô. Eu tenho um bisavô que foi naturalista e entomólogo, ele escreveu o primeiro livro sobre os insetos do Brasil, se chama "Insetos do Brasil". Ele escreveu naquele álbum de Pelotas de 1922, naquele álbum comemorativo. Ele escreveu sobre as nossas belezas naturais. É muito interessante esse texto. Ele escreveu sobre a geografia de Pelotas, a geologia, ele fala em zoólitos, em arqueologia. Foi pra lá um álbum de borboletas que ele coletou aqui da região. Um álbum lindo. Ele colecionava borboletas nesse álbum que tem mais de 100 anos em ótimo estado de conservação. A Aracy se encantou e incluiu junto com os viajantes do século XIX, XX, tinha o álbum de borboletas do meu bisavô. Foi uma honra pessoal. Fora a oportunidade de conviver, de conversar muito, de aprender com a Aracy como curadora de observar muito a arquitetura mental dela e o modo como ela ia relacionando esses objetos que a gente ia encontrando com as obras de arte contemporânea que estavam sendo criadas. Foi da Aracy ter levado pra exposição objetos que eu indiquei. Claro, fazia uma pré-seleção, mas acredito que a gente estava bem afinado no processo de trabalho.

Tinha também esse modo da Aracy enxergar o estado. Ela falava no pampa, nas Missões e nos cânions. Museus de fronteira era interesse dela também. A gente foi até Santana do Livramento. Nesta mesma viagem a gente foi pra Bagé (pra Jaguarão eu fui sozinho), depois Dom Pedrito e pra Santana do Livramento e Rivera um pouquinho. Tiveram várias viagens que eu fiz sozinho. Fotografava tudo, a Aracy escolhia as peças pelas imagens. Por exemplo, quando eu fui a Caxias do Sul, no Museu da Imigração Italiana, era umas duas ou três peças de lá. Veio uma Pietà muito bonita, bem rústica. Um mapa também, que era um mapa de divulgação que colocavam na Itália na época pra estimular a imigração – que é muito chocante porque a imagem que eles vendiam... que tu colhia o ouro, uma abundância, que escondeu a realidade. Eles vinham pra cá e eram super mal tratados no início. Aqui eu to vendo também a lista de cidades que a gente tinha que visitar porque tinham acervos importantes. A gente foi junto a Rio Grande no Museu de Oceanográfico. Ela disse que só olhar aquelas conchas já valia a pena toda a viagem pro sul.

A gente foi a Santa Cruz do Sul especificamente pra ver... ela queria que tivesse escultura missioneira. A gente sabia que tinha um Museu lá. Santa Cruz ou Santa Maria. Santa Maria. Museu Vicente Pallotti. Um belo de um acervo de escultura missioneira. Mas eles estavam fechando pra requalificar o Museu e tal, não deixaram a gente olhar as peças. Enviaram uma

lista com imagem e ela acabou escolhendo uma ou duas peças que participaram. Como metodologia de trabalho acho que está bem.

Aqui, por exemplo, a definição dos artistas contemporâneos. Com os contatos deles, Marina Camargo, Lucia.

E: Ela já tinha uns nomes e foi indo? Como foi isso?

G: Eu convivi muito pouco com todos os outros curadores. Eu estava fazendo pesquisa pra Aracy Amaral, convivia junto com ela. Eu lembro que uma ou duas semanas antes da abertura eu participei de um jantar com todos os curadores, um almoço na verdade. Ela me contava do processo. Eu sei que eles estavam muito integrados. Até eles fecharem em definitivo a lista de artistas eles faziam sessões, todos eles apresentavam artistas, eles viam isso coletivamente, então eu acho que até alguns artistas que a Aracy escolheu foram apresentados ou pelo Roca ou por outra pessoa, é uma coisa interessante de tu confirmar. Porque ele tinha mais afinidade com a curadoria da Aracy.

Eu sei que já no início do trabalho ela já tinha alguns artistas em mente. O Vergara, por exemplo. Aquele processo normal, né? Alguns artistas sugeriram nomes pra ela porque achavam que o projeto, a produção deles, tinha a ver. Aí ela chamava os antológicos: Iberê Camargo, Leopoldo Gotuzzo, Carlos Scliar. Aqui já vai definindo: [Narrando do caderno] um de Iberê Camargo, um do Pedro Weingärtner, um de Leopoldo Gotuzzo, vinte projeções de José Lutzenberger. Vinte projeções de temas gaúchos do Renato Canini. O Canini eu que apresentei pra ela, é o quadrista que morreu faz uns dois anos. Teve um momento que eu falei pra Aracy que a gente tinha um quadrista célebre que estava em Pelotas e a gente visitou ele aqui na casa dele. Bem velhinho. Tinha muita dificuldade de escutar. Com uma pasta muito desorganizada de desenhos e ela foi apontando ali mesmo e eu fui fotografando e acabei montando um *slideshow* e foi incluído. [Narrando do caderno] Um de Castanheda, anos 30. Mapa de Saint Hilaire. Quando a Lucia foi a Cachoeira do Sul. Weingärtner, Iberê, Glênio Bianchetti, Danúbio Gonçalves, Vasco Prado. Eu falei Scliar e nem tinha, na verdade. Cronograma de montagem. Arquiteto que fez aquela expografia, Eduardo Saorin (aliás, muito boa aquela expografia).

Fui a Jaguarão, lá também achei um zoólito que foi pra exposição. Isso eu comecei a te contar e acabei não dando a volta: a Aracy nesta época aqui falava que tinha esse sonho de fazer essa exposição de zoólitos. Aí depois de terminada a Bienal, quando a gente se encontrava em São Paulo, "vai ter uma possibilidade de fazer uma exposição dos zoólitos", super animada e tal. A gente até continuou colaborando depois, eu fiz umas duas participações em projetos dela, palestras que ela deu e tal. Mas sempre dava errado essa exposição dos zoólitos. Aí, por fim, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, convidou a Aracy pra fazer o Panorama da Arte Brasileira. Aí ela [primeiro] falou que não, que não ia fazer e tal... E aí ela veio com essa ideia de fazer uma exposição de zoólitos, que é a maior exposição de zoólitos já feita no Brasil, em diálogo com artistas contemporâneos... A Berna Reale, Miguel Rio Branco, Cildo Meireles, Erika Verzutti, conseguindo realizar o sonho dela de fazer uma exposição com essas peças indígenas.

E: Foi ano passado?

G: Foi esse ano. Começou ano passado e terminou esse ano. Foi prorrogada por sucesso de crítica e visitação. Museu Julio de Castilhos, saiu bastante peças de lá, objetos de escravidão, grilhões, escultura missioneira, zoólito. Um espremedor de laranja de madeira. Isso era legal também: a Aracy tinha essa questão de peças de uso cotidiano usadas pelos imigrantes e tal. Não apenas objetos de arte, mas tinha máquina de escrever que a gente achou em Bagé. Isso era uma coisa super interessante também, dar visibilidade aos acervos do interior do estado.

E: Eu queria saber como isso tudo tu vê, e se tu vê, como isso vinha se relacionar com as questões curatoriais mais guarda-chuva, do Roca. Como tu enxerga? Se essas questões eram... moviam teu trabalho.

G: Com certeza. Eu acho que, das Bienais do Mercosul que eu acompanhei, eu participei como artista da Bienal de 2001 com um trabalho. Eu ganhei um prêmio no Salão da Bahia, a Leonor

Amarante, que era curadora adjunta, viu. Mas eram duplas, mais tarde que foram virando esses grupos.

Mas o que eu ia dizer era o seguinte: o que eu percebi era uma equipe curatorial muito integrada. Eles trabalhavam muito, muito mesmo. Eles até contavam que eles jantavam juntos, continuavam conversando (acho até que foi o Cauê Alves que disse isso). De manhã cedo já tinha um e-mail do Roca cheio de ideias. Ele é um cara muito dinâmico. Até, na verdade assim, é um pouco difícil de falar. É uma impressão que eu tive com o resultado. Eu achei que tinha bastante relação a Bienal como um todo. A da Aracy era a parte que era fora do Cais. Mas eu, mais pelo discurso dela, que eu via uma boa relação que eles tinham. A Fernanda ela era curadora adjunta [assistente].

E: Isso, ela acompanhava, eu acho, todos, mas ela ficou mais na Casa M.

G: Verdade, exatamente. Eu trabalhei muito próximo a Aracy mesmo. Eu me relacionava, eu me reportava a ela. A gente trocava muito e-mail, falava por telefone, se reunia, fazia essas viagens juntos. Então, da dinâmica do grupo e tal, eu tenho só o que ela me contava.

Como artista e curador, pelo que eu vi nas Bienais, pra mim é uma das melhores Bienais do Mercosul, a 8ª. E essa integração da equipe é muito visível. Visitando a Bienal, todas. Eu via, sabia e via, que a equipe trabalhava muito junto, tinha essas sessões super longas. Eu participei de uma que era pra mostrar tudo o que a gente já tinha levantado, algumas imagens que era pros outros curadores verem o que estava sendo pré-selecionado e tal. Tinha dois sinos super pesados das missões que estavam no Museu Julio de Castilhos, também foram pra lá. Agora, imagina visitar tudo isso junto da Aracy Amaral. Conversando com ela, escutando as muitas histórias.

Aqui já vai virando uma lista. Isso que eu falava, dos objetos do cotidiano, gominho e bacia, aquela coisa de lavar as mãos e tal, junto com a... Isso era muito interessante. Ela usar tanto zoólitos, que são esculturas indígenas, quanto objetos do cotidiano, espremedor de fruta, caixa de música, instrumento de tortura da escravidão. A Aracy tem isso, ela consegue olhar pra esses objetos além da carga semântica deles, ela consegue enxergar o design...

E: A qualidade estética.

G: A qualidade estética, exatamente. Lista dos possíveis foram coisas que não entraram, medidor de terra. A gente ia encontrando objetos que nunca se imaginava. Também tinham alguns acervos que se recusaram em emprestar peças. Aí a gente acabou descobrindo depois que parece que teve uma daquelas exposições internacionais em Porto Alegre, muito tempo atrás, emprestaram várias coisas do interior e nunca devolveram. Até o Museu Julio de Castilhos devolveu alguma coisa pra Piratini agora, pra cidade de Piratini. Porque eram originalmente peças do acervo do Museu de lá. Aí alguns ficaram traumatizados mesmo, não houve jeito. A gente tentou. Esse aqui eu me lembro direitinho: [lendo o caderno] Colégio Mauá, Museu do Colégio Mauá, peças muito bonitas de altíssimo valor, não teve jeito. Brinquedo de madeira, isso foi, eu lembro. Os livros. Isso aqui é um primeiro esboço, essa página [do caderno] é bem importante. A Aracy mandou e a gente trabalhou junto. Foi vendo o que entrava e o que não entrava. Essa aqui é a letra dela. Aí eu apresentei pra ela, por exemplo, a Lenir de Miranda. A gente foi visitar a Lenir de Miranda, ela ficou impressionada, a gente foi lá na casa dela.

E: Era demanda institucional que a Bienal não fosse apenas um espaço expositivo, mas que se tornasse um marco de convívio e integração com a comunidade artística do Rio Grande do Sul. Pergunto se o teu trabalho e teu discurso foram influenciados por esta demanda. Menciona as iniciativas institucionais para que tal demanda fosse efetivada.

G: Eu acredito muito que sim, que tenham cumprido esse papel. Acho que a Casa M foi fundamental neste aspecto porque era o local de convivência com muitas atividades diárias durante este período. Outra preocupação que eu acho que eles tiveram que é bem relativo a isso, que desde as duas seguintes não teve, que foi as exposições que tiveram aqui [Pelotas], Bagé. Aqui foi o Moscheta, não foi? No MALG. Depois teve outro artista que foi pra... O Da Maya em Bagé. Eu acho isso acontece em vários aspectos. Esse episódio que eu te contei dos artistas da exposição da Aracy viajando juntos pelo interior do estado e Uruguai, isso é uma super

experiência de pessoas. Algumas pessoas ali já se conheciam e não se viam há muito tempo, outras pessoas não conviviam e aí, de repente, eles estavam juntos num carro cruzando. Eu lembro que essa foi uma Bienal muito da estrada. Eu lembro que muitos artistas viajavam.

Eu acho que isso aí é muito uma área de atuação do Roca. Por exemplo, ele hoje tem um espaço na Colômbia que tem programa de residência, o Daniel Acosta já fez mais de um projeto pra lá. Acho que ele fez a biblioteca. O Daniel Acosta fez a biblioteca da Casa M. A estante. Acredito que sim, acho que isso aconteceu. E a gente sabia, tu escutava falar que o artista tal estava indo, tinha gente passando por Pelotas e a gente encontrava, os curadores vieram aqui, o Roca veio aqui. A Alexia Tala não lembro se ela veio, acho que eles dividiram, lembro alguns episódios, por exemplo, que o Uruguai ficou muito chateado. Já te contaram isso? Os artistas uruguaios ficaram muito chateados porque não teve nenhuma representação uruguaia. Isso até é uma coisa pra tu dar uma pesquisada. Eles publicaram, logo em seguida que abriu a Bienal, um texto longo no jornal de lá criticando não ter participação uruguaia porque eu acho que a Alexia Tala foi pra lá e ela convidou um artista argentino que residia no Uruguai, e não teve um artista uruguaio.

E: As questões pedagógicas e a função social de uma exposição estiveram integradas aos enunciados curatoriais da 8ª Bienal. Em alguns textos é possível encontrar expressões como "considerar como receptor principal o público não especializado...", "criar uma comunidade temporária em torno da mostra" (a respeito da Casa M), "entender o mundo, gerar consciência crítica". Percebes tal perspectiva na prática de artistas e mediadores (em especial), nas ações curatoriais e também em tua própria ação enquanto ator da exposição?

G: É, o que eu ouvi falar, é que a participação dele [Helguera] como um curador, totalmente integrado. Porque eu acho que ele, bem cedo, entrou no processo. Eu acompanhei isso muito pouco, mas eu acredito que sim. Eu lembro que isso era tratado com muita atenção na época. O que tu acha dessa Bienal, por exemplo? Invertendo um pouco.

E: Eu trabalhei na 8ª, no Cais. Eu acho ela muito contundente.

G: Também acho.

E: Ela tem isso das Bienais de ser sazonal, como todas, mas ela foi pra outros lugares. Então tem muita coisa pra falar de memória nela, ela gerou muita coisa, muito afeto. Ela envolveu pessoas que não eram do meio artístico. Eu acho ela bastante especial por isso.

G: Legal. Eu gosto muito da Bienal anterior, a 7ª, que foi aquela argentina a curadora. Eu gosto bastante daquela. Aí a gente tem a 8ª. A 9ª é uma Bienal muito hermética, eu acho. Eu acho que ela foi uma Bienal feita pra agradar a imprensa do exterior. Não gostei muito, mas lembro que eu ficava impressionado com a quantidade de boas críticas que eles tiveram na Free! Magazine, Artforum e tal. Bom, a última, a 10ª foi já... A 9ª já teve todos aqueles problemas com os mediadores, com o jantar no MARGS. Mas isso, com certeza, isso que tu falou do afeto, se sentia muito, né? Eu vejo assim, da minha parte que é um pouco... como eu te falei, foi uma amiga minha que me indicou pra Aracy, a gente ficou amigos desde então. Então, de fato, tem isso, uma Bienal com bastante afetividade. Na própria escolha das peças, dos documentos.

E: É, pra minha formação foi um divisor de águas.

G: Pra mim, profissionalmente, também foi um divisor de águas. Tanto que eu não sou uma pessoa ligada à vida acadêmica, por exemplo. Fiz Letras originalmente, depois comecei a trabalhar com artes visuais muito por causa da minha amizade com a Brígida Baltar. Ela foi me trazendo assim pra arte contemporânea através de colaborações, comecei a fazer fotografia em parceria. A gente fez um vídeo e tal. E quando eu estava morando em Zurique, eu fiz um mestrado, na época que eu estudei chamava *Scenic Desing*, hoje eles trocaram o nome pra *Desing de Espaço*, *Space Design*. Que também tinha bastante de expografia e tal. Mas depois dessa convivência com a Aracy, eu fiquei sabendo de um curso na Universidade Federal de Ouro Preto, uma especialização em Arte e Cultura Barroca, e aí com certeza eu escolhi cursar essa especialização por causa dessa convivência com a Aracy. O sabor que ela me trouxe de lidar com a história, com documentos.

[Sobre a última pergunta] É difícil responder porque... É, esse é o problema às vezes dos projetos que tu participa. Por exemplo, que eu visitei com a Aracy, na noite de abertura a gente de braço lá visitando lá no Cais. Depois eu voltei, mas, por exemplo, eu não vi os mediadores atuando. Então, de fato, é difícil de responder. O que tu quer saber de conexão com os artistas?

E: Isso fez diferença nas escolhas, entender a exposição como um espaço que tem uma função social fez parte das decisões de vocês? Tinha isso em mente ou não, era uma coisa que em primeira instância era forte?

G: Não, eu acho que tinha. Mas não tinha nem como uma indicação de que fosse assim. Eu acho que essas preocupações todas que tu enumerou já vêm junto.

E: Com a Aracy ou com o projeto?

G: Eu posso falar da parte da Aracy, eu digo da parte dela. Nunca teve uma coisa assim "ah, ó, o pedagógico vai trabalhar tal e tal coisa e vamos fazer isso", pra mim não teve. Não sei se pra Aracy teve. Mas isso tudo que tu tá dizendo eu identifico com o meu modo de atuar, por exemplo, então eu já vou... Qualquer escolha que eu faço como curador, como artista não diria isso, mas como curador é. Esse papel social, por exemplo. Esse papel de crítica também. Já vem, já é uma motivação até. Mas isso eu acho que a Aracy pode te dizer porque eu sei que eles estavam tendo encontros com o Pablo e tal, então talvez isso faça parte do processo desde o início.

Pra mim é um exercício prazeroso lembrar desse período que foi quase um ano de trabalho com a Aracy. Desde que a gente começou a conversar, eu fui tomar esse café na Livraria Cultura até a abertura da mostra. Eu lembro que acho que foi em novembro que tomamos esse café e a Bienal abriu no outubro do ano seguinte – quase um ano de trabalho. E muito marcante.

E: Que legal. E que preciosidade esse teu caderninho.

G: Tenho, de tudo. Desde quando eu dirigia teatro aqui em 1988. Isso é um grande prazer pra mim, na verdade. E agora eu tô me mudando e isso pra mim tá sendo maravilhoso. Como eu morei em muitos lugares, ainda tenho coisas espalhadas. Tenho coisas no Rio de Janeiro, em Zurique com um amigo. E eu tô levando todas as minhas coisas pra um mesmo espaço que é muito pouco porque não tem nada a ver com bens, né? As minhas coisas todas são livros, LP, fita cassete, DVD. O que eu tenho é isso. Mas quando tu começa a juntar essas coisas tu começa a ver quem tu és porque as tuas histórias, as tuas escolhas estão todas ali. Quando eu vejo a estante do lado é muito fascinante. E os caderninhos eu tenho eles todos juntinhos. Aí eu até pensei se tenho mais de um [sobre a Bienal]. Já o anterior é da curadoria que eu estava fazendo antes pro Museu de Arte Moderna de São Paulo, que era coletiva sobre *covers*. Aí eu fiz um *cover* de um filme, de um curta-metragem, do John Cassavetes. Mas tenho essa parte dos caderninhos que sou super organizado. Até se tu precisar de alguma, fazer alguma imagem pra colocar, fica à vontade, a gente pode combinar. Não tem problema.

E: Porque tinha que ter uma cópia dele no Núcleo de Documentação, sabe? Porque é precioso.

G: Entendi. Aí tem algumas escolhas, os roteiros. Eu até tinha esquecido de coisas que não foram, agora falando eu lembrei.

Eu não lembrava do Canini, por exemplo. E ele estava se sentindo muito esquecido neste período aqui. Aí foi...

E: Um *grand finale* pra ele...

G: Exatamente. Foi. A Aracy escolheu... eu tenho também esse *slideshow*. Ela escolheu uma série dele que tinham paisagens urbanas. Um trabalho meio atípico dele, na verdade.