

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE**

“ONDE NÃO TEM PARTILHA, NÃO TEM NADA”:

A Casa M como dispositivo extra-institucional da 8ª Bienal do Mercosul

Vitória Kotz Morlin

Porto Alegre

2021

Vitória Kotz Morlin

“ONDE NÃO TEM PARTILHA, NÃO TEM NADA”:

A Casa M como dispositivo extra-institucional da 8ª Bienal do Mercosul

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte no Instituto de Artes como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharela em História da Arte.

Orientadora: Profª Drª Bruna Wulff Fetter

Porto Alegre

2021

Vitória Kotz Morlin

“ONDE NÃO TEM PARTILHA, NÃO TEM NADA”:

A Casa M como dispositivo extra-institucional da 8ª Bienal do Mercosul

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte no Instituto de Artes como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharela em História da Arte.

Porto Alegre, 29 de Novembro de 2021.

Banca examinadora:

Profª. Drª. Bruna Wulff Fetter (Orientadora)
Departamento de Artes Visuais
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profª. Drª. Ana Maria Albani de Carvalho
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

CIP - Catalogação na Publicação

Morlin, Vitória Kots
"ONDE NÃO TEM PARTILHA, NÃO TEM NADA": A Casa M
como dispositivo extra-institucional da 8ª Bienal do
Mercosul / Vitória Kots Morlin. -- 2021.
144 f.
Orientadora: Bruna Wulff Fetter.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,
BR-RS, 2021.

1. Sistema da Arte. 2. Participação colaborativa.
3. Dispositivo. 4. 8ª Bienal do Mercosul. 5. Casa M.
I. Fetter, Bruna Wulff, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Para minha avó, Elaine, com quem tanto aprendi sobre a vida. E para minha irmã, Maria Eduarda, com quem ainda sigo aprendendo.

Agradecimentos

Sem o acompanhamento e confiança da minha orientadora, Bruna Fetter, essa pesquisa ainda seria apenas um conceito em meio a tantos outros. Bruna, obrigada pela orientação ao longo dos últimos três anos, compartilhando saberes e experiências, sempre com tanto cuidado, força e generosidade. Foi uma honra me reconhecer enquanto pesquisadora a partir do teu projeto de Iniciação Científica.

Agradeço aos professores Ana Albani e Eduardo Veras pela leitura atenta desse trabalho, contribuindo sempre com valiosos apontamentos e sugestões. Agradeço também a professora Camila Schenkel, pelas enriquecedoras colocações feitas na pré-banca deste TCC.

A Fernanda Albuquerque e Mônica Hoff, agradeço imensamente por terem compartilhado seu tempo, suas memórias e as lindas imagens que agora ilustram as páginas desse trabalho comigo. Pesquisar, escrever, ouvir e narrar a vivência da Casa M me permitiu, ainda que um pouco, experienciar os resquícios de coletividade deixados pela memória e afeto gerados em torno deste projeto.

Agradeço aos colegas do grupo de pesquisa *“Práticas artísticas contemporâneas e suas narrativas de legitimação”*, Guilherme Leron e Karina Nery, e em especial as também parceiras de vida e de TCC, Cristina Barros e Malena Mendes. As discussões que compartilhamos naquelas sextas pela manhã na Reitoria da UFRGS atravessam cada página desse trabalho.

Agradeço também aos professores, técnicos administrativos e terceirizados do Instituto de Artes da UFRGS. Em especial, Joana Bosak, Katia Pozzer e Luís Edegar Costa, muito obrigada por todos os ensinamentos. Aos companheiros de sala de aula e mesas de bar: Clara Marques, Clarice Sena, Diego Vacchi, Joana Alencastro, Karolayne Brum, Marina Feldens, Valeria Marafiga. E em especial, a colega Jaqueline Sampaio, que tão gentilmente me emprestou seu arquivo pessoal de materiais gráficos sobre a Casa M. Obrigada pelo companheirismo ao longo desses cinco anos.

Para os amores que transbordam a academia: Agradeço a minha família, a força motriz de tanto afeto. A minha mãe Vera, que tantas vezes fez da vida uma sala de aula, obrigada por ensinar e aprender comigo. Ao meu pai, Ido, por todo o incentivo e cuidado — e por sempre guardar um pote de feijão para mim. Para minha irmã, Maria Eduarda, meu coração fora do peito, obrigada por me mostrar na prática o significado de partilha. A minha avó Elaine, obrigada pelas manhãs na Bienal. Sem vocês eu tampouco seria o que sou.

Agradeço a Laura, por estar, literalmente, do meu lado enquanto finalizo esse trabalho — e em todos os outros grandes momentos da vida. As amigas Ananda Acerbi, Andielli Silveira, Gabriela Medeiros, Francini Petrolli, Julia Duarte, Leticia Machado e Victória Luvizetto, obrigada pela união de uma vida inteira.

Aos amigos e colegas Germano Scheller, Heloísa Marshall, Julia Carvalho, Julia Rebelo, Letícia Xausa, Nina Sanmartin, seguimos juntos, desde o primeiro encontro no Xiru até o último Bar em Bar. Aos sempre tão presentes: Ana Paula Franco, Carla Ligorio, Eduardo Santos, Fernanda Madeira, Tainan Sansigolo. Obrigada por tanto afeto, amizade e carinho compartilhado.

Agradeço as amizades que rompem com os muros das instituições: Na Pinacoteca Ruben Berta, Lucas Bairros e Daniele Alana, obrigada por todas as mediações que partilhamos. Na Casa de Cultura Mario Quintana, Andrei Moura, Lucas Schultz e Suellen Gonçalves, gratidão pela parceria diária. (Re)conhecer vocês através da arte-educação tem sido um grande privilégio.

Por fim, agradeço à UFRGS por possibilitar que esses agradecimentos possam existir. Um eterno viva a universidade pública, gratuita e de qualidade que, apesar dos tempos difíceis, segue resistindo com tamanha excelência. E também, por permitir que eu agora seja, oficialmente, historiadora da arte.

*“A escola, que foi transformada em antítese da vida,
tem que ser a própria vida”*

Lina Bo Bardi

RESUMO

O presente trabalho parte de um estudo sobre a Casa M, evidenciando seu caráter extra-institucional frente a 8ª Bienal do Mercosul. Integrando a mostra Ensaios de Geopoética (2011), o projeto atuou dentro do eixo de estratégias ativadoras da exposição. Idealizada a partir do desejo curatorial de promover a criação de um espaço de diálogo entre a instituição e a comunidade de Porto Alegre, a Casa M se insere no leque de programas institucionais que aproximam a prática curatorial a esfera social e educativa, visando o agenciamento de seus públicos e possibilitando a abertura para criação de processos experimentais em contextos institucionais. Deste modo, o objetivo desta pesquisa é investigar de que formas a atuação da Casa M ocorre, levando em conta o constante contágio entre a estrutura institucional da 8ª Bienal do Mercosul e seus públicos, destacando o atravessamento de forças inerentes a estes dois contextos existentes no espaço. Para tal, foi efetuado a sistematização de fontes, revisão bibliográfica, análise de materiais institucionais e a realização de entrevistas com agentes envolvidos na execução do projeto. Assim cabe destacar a forte presença das vozes e perspectivas de tais agentes na composição do texto e análise realizada.

Palavras-chave: Sistema da Arte; Instituição de Arte; Participação Colaborativa; Dispositivo; 8ª Bienal do Mercosul; Casa M.

ABSTRACT

The present work starts from a study about Casa M, showing its extra-institutional character in relation to the 8th Mercosur Biennial. As part of the exhibition *Ensaíos de Geopoética* (2011), the project worked within the axis of activating strategies of the exhibition. Conceived from the curatorial desire to promote the creation of a space for dialogue between the institution and the community of Porto Alegre, Casa M is part of the range of institutional programs that bring curatorial practice closer to the social and educational sphere, aiming at the agency of their audiences and enabling the opening for creation of experimental processes in institutional contexts. Thus, the objective of this research is to investigate in what ways the work of Casa M occurs, taking into account the constant contagion between the institutional structure of the 8th Bienal do Mercosul and its audiences, highlighting the crossing of forces inherent to these two existing contexts in the space. To this end, the systematization of sources, literature review, analysis of institutional materials and interviews with agents involved in the project's execution were carried out. Thus, it is worth highlighting the strong presence of the voices and perspectives of such agents in the composition of the text and analysis carried out.

Keywords: Art System; Art Institution; Collaborative Participation; Device; 8^a Mercosur Biennial; Casa M.

Lista de Imagens

Fig 1: Visita Mediada realizada durante a 4ª Bienal do Mercosul (2003)	39
Fig 2: Oficina “E surge um Espaço...”. Espaço Educativo. 6ª Bienal do Mercosul	42
Fig 3: Fachada da Casa M	47
Fig 4: Mostra Geopoéticas localizada nos galpões do Cais do Porto	49
Fig 5: “Entre-Ijuís” Obra do artista Gal Weinstein na mostra Além Fronteiras, componente do eixo “estratégias expositivas” da 8ª Bienal do Mercosul	51
Fig 6: Performance, <i>Coro de Queixas</i> na abertura da 8ª Bienal do Mercosul	53
Fig 7: Diagrama da organização do projeto curatorial da 8ª Bienal do Mercosul	55
Fig 8: Planta dos ambientes da Casa M	59
Fig 9: Obra <i>Replikashelvesystem</i> do artista Daniel Acosta. 2011.	60
Fig 10: Obra <i>Vermelho-Pungente (Para Dona Christina)</i> , de Fernando Limberger	61
Fig 11: Obra da artista Viviane Pasqual na Vitrine da Casa M. 2011.	63
Fig 12: Oficinas realizadas na Casa M. 2011.	64
Fig 13: Dueto “Geocoreografia” realizada no Casa M. 2011	66
Fig 14: Combo “Corpo, sujeito, performance” realizado na Casa M	67
Fig 15: Chá da Casa realizado na Casa M	69
Fig 16: Curso de formação de professores realizado na Casa M	71
Fig.17: Mapa conceitual-analítico elaborado pela autora a partir da programação da Casa M	74
Fig 18: Periodicos da Casa M	75
Fig 19: Oficina Sarau da Pizza, realizada na Casa M	80
Fig. 20: Oficina “Geopoética vs. Geopolítica, ministrada pelo mediador Gaston Kramer	82
Fig 21: Oficina de pão realizada na Casa M com o mediador José Guilherme Marcon	84
Fig 22: Oficina “Os Colecionadores do Movimento”, realizada na Casa M	86
Fig 23: Oficina “10 dias e 200 anos” realizada na Casa M	97
Fig 24: Diagrama conceitual-analítico elaborado pela autora com as conceitualizações atribuídas para a Casa M	99
Fig 25: Diagrama conceitual-analítico sobre as forças existentes na Casa M	100
Fig 26: Diagrama conceitual-analítico destacando o espaço de atuação da Casa M	102
Fig 27: Apresentação teatral durante a programação de Dia das Crianças	103

Lista de siglas e abreviaturas

Lei de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul (LIC-RS)

Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul (NDP)

Sumário

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 - A educação como meio: Repensar o sistema e reconfigurar à instituição	19
1 Viradas possíveis: <i>educacional turn</i> e ressonâncias sistêmicas	20
1.1 Uma Bienal pedagógica: Apontamentos sobre a Bienal do Mercosul e à educação como espaço de ação e descentralização	33
CAPÍTULO 2 - A curadoria e o campo expandido: A 8º Bienal do Mercosul e a Casa M	46
2. Estratégia de ação curatorial: A 8º Bienal do Mercosul	47
2.1 Era uma Casa muito engraçada: A Casa M	58
CAPÍTULO 3 - Casa M: Gera sentido apenas no que se faz sentido dela	76
3. A trama produtiva da co-criação: participação colaborativa a partir da Casa M	77
3.1 Entre-espços: A Casa M como dispositivo extra-institucional	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	109
APÊNDICES	114
Apêndice I: Entrevista com Mônica Hoff	115
Apêndice II: Entrevista com Fernanda Albuquerque	134

Introdução

“*Onde não tem partilha não tem nada*”. O enunciado que dá título a esse Trabalho de Conclusão de Curso me foi confidenciado com tanta potência, quanto sensibilidade, que tornou-se inevitável que a ideia de *partilha* atravessasse, de uma forma ou de outra, cada página desse trabalho — assim como já reverbera em minha própria prática individual enquanto pesquisadora e agente do campo artístico. O termo *partilha* — trazido nesta pesquisa a partir de uma entrevista realizada com Mônica Hoff — remete ao conceito proposto pelo filósofo francês Jacques Rancière, que enfatiza a *partilha do sensível* como um exercício de experiência e troca contínua, pautada pelo encontro entre o eu e o outro — e todas as divergências e convergências existentes nesse contágio.

Denomino *partilha do sensível* o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma *partilha do sensível* fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa *partilha de espaços, tempos e tipos de atividades* que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa *partilha*". (RANCIÈRE, 2005, p. 15)

É a partir da ideia de um território de *partilha*, que evidencie “*a maneira como um comum se presta à participação*” ao mesmo tempo em que propõe uma abertura para que “*uns e outros tomem parte nessa partilha*” que procuro, ao longo deste trabalho, apresentar a ação e atuação do objeto de estudo aqui proposto: a Casa M.

Antes de introduzir propriamente a Casa M, cabe destacar que os interesses e afetos que me guiaram ao tema desse Trabalho de Conclusão de Curso, residem hoje em um território permeado por encontros e desencontros como espaço. Morei durante alguns anos a menos de uma quadra do espaço que foi usado como terreno fértil para a criação da Casa M. O prédio onde morei ficava em frente à padaria que passou a incluir doses de amor e carinho em seu cardápio diário após a chegada da Casa, como era chamada, na rua. Ainda assim, por um desencontro do acaso e do tempo das coisas, mudei-me pouco antes do projeto ser inaugurado, não tendo vivido a experiência do espaço enquanto moradora da Rua Fernando Machado. Meu contato com a Casa M

chegou a partir da experiência enquanto bolsista de iniciação científica, realizada durante grande parte de minha graduação.

Ingressei em 2018 no grupo de pesquisa “*Práticas artísticas contemporâneas e suas narrativas de legitimação*” sob coordenação da professora Dr^a Bruna Fetter, que hoje também orienta esse trabalho. O projeto de pesquisa acima citado, tem como foco identificar práticas artísticas contemporâneas, dando destaque ao cenário brasileiro e latino-americano, visando compreender seus discursos, motivações, abordagens práticas e, posteriormente, sua inserção no sistema da arte. Deste modo, ao longo da atuação do grupo, um extenso processo de pesquisa foi desenvolvido, a fim de identificar e contextualizar, o que se entende como práticas artísticas emergentes. Nesse contexto identificou-se elementos, motivações e discursos comuns entre diversas obras que ganharam notoriedade no circuito de arte durante os últimos trinta anos, sendo estes: a abordagem social, o envolvimento com a comunidade, o caráter processual, a dimensão educativa, abertura para participação, dentre outros. Ao longo desse processo de investigação científica, foi realizado o mapeamento de nove edições da Bienal do Mercosul (2001-2018), buscando compreender a inserção institucional e sistêmica das práticas emergentes a partir das grandes mostras de arte contemporânea¹. Foi a partir desse processo, e através de uma pequena causalidade presente na vida de pesquisadora, que tomei contato, pela primeira vez, com a Casa M, o objeto de estudo aqui proposto.

A Casa M foi um espaço localizado em um sobrado no centro da capital gaúcha que integrou o eixo curatorial da 8^a Bienal do Mercosul e atuou durante 7 meses - maio a dezembro de 2011- como um território aberto à comunidade, com eventos, atividades e ações que se voltavam ao público, tendo como foco a experiência, a participação e a experimentação. Idealizada a partir do projeto curatorial da edição, que buscava criar uma estrutura para ativar os públicos da 8^a Bienal do Mercosul, a Casa M operou de

¹ Os resultados iniciais obtidos no âmbito do projeto de pesquisa “Práticas artísticas contemporâneas e suas narrativas de legitimação”, podem ser conferidos no artigo “Mapeando a institucionalização de práticas artísticas emergentes nas Bienais de São Paulo (2000-2016)” disponível através do link: [https://www.even3.com.br/anais/30enanpap2021/383911-mapeando-a-institucionalizacao-de-praticas-artisticas-emergentes-nas-bienais-de-sao-paulo-\(2000-2016\)/](https://www.even3.com.br/anais/30enanpap2021/383911-mapeando-a-institucionalizacao-de-praticas-artisticas-emergentes-nas-bienais-de-sao-paulo-(2000-2016)/)

forma relativamente autônoma à instituição, sendo deslocada ao espaço expositivo da mostra, valorizando a construção de um espaço de criação coletiva e permanência de públicos.

Tendo sido aleatoriamente designada responsável pelo mapeamento da 8ª Bienal do Mercosul, já em meu primeiro contato com o projeto, a Casa M despertou um interesse de pesquisa imediato. Em grande parte porque compreendia-se que esse espaço apresentava diversos contornos e intenções similares com aqueles identificados em práticas artísticas emergentes. Todavia, ao aprofundar o olhar sobre tal projeto, notou-se que a Casa M não compunha o conjunto de obras ou práticas artísticas da exposição, sendo proposta por algum artista ou coletivo convidado, e sim integrava o eixo curatorial da mostra, vinculado à atividades do projeto pedagógico da edição. Ao olhar agora para esse momento em retrospecto, entendo que talvez o interesse despertado por este objeto de estudo tenha sido justamente a questão que busco responder ao longo desse Trabalho de Conclusão de Curso: Como pode a Casa M atuar entre a ação institucional e a participação comunitária?

Na tentativa de responder tal questionamento, ao mesmo passo em que procuro realizar a sistematização de um estudo sobre a Casa M, a presente pesquisa aborda a criação, atuação e ação desenvolvida pelo espaço e por seus agentes e colaboradores, buscando compreender o modo como esse projeto inseriu-se no campo híbrido entre instituição e seus públicos. Para tal, ao longo deste processo de investigação foi realizada a revisão bibliográfica e a definição de marcos teóricos considerados essenciais para o estudo da Casa M. Foi efetuado também a análise do catálogo da exposição e de materiais gráficos e pedagógicos produzidos pela instituição, visando compreender o discurso institucional acerca do projeto. Visando uma compreensão aprofundada de como era a atuação, gestão e organização das ações e atividades da Casa, buscando um contraponto entre os discursos curatoriais e institucionais da exposição, foram realizadas entrevistas com a curadora assistente responsável pela Casa M, Fernanda Albuquerque, e com a coordenadora do Projeto Pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul, Mônica Hoff. A fim de realizar a sistematização dos relatos cedidos, o material obtido através das entrevistas passou por um processo de análise de

conteúdo. Destaca-se aqui que, ambas as entrevistadas estavam diretamente inseridas no contexto criado pela Casa M, de modo que o material adquirido a partir das entrevistas, e conseqüentemente, as reflexões e considerações apresentadas ao longo deste TCC reflitam, ainda que de maneira crítica, suas impressões acerca do local e de sua atuação.

Visando compreender o contexto sistêmico em que se insere a criação da Casa M, no **Capítulo 1**, apresenta-se um breve panorama das reformulações empreendidas no campo artístico, em especial nos últimos trinta anos, evidenciando a paulatina abertura do sistema da arte e de suas instituições para a legitimação de práticas artísticas e processos curatoriais que valem da atuação participativa e de ferramentas educativas em seus modos de ação e produção. Evidencia-se também nesse capítulo o modo como essas reconfigurações são empreendidas no contexto brasileiro, respondendo a aspectos marcadamente locais. Se no primeiro segmento deste capítulo buscava-se compreender, através da conjuntura global — ou *macro* —, a estrutura sistêmica em que a Casa M esteve inserida, o segundo segmento deste capítulo, busca evidenciar o local — ou *micro* —, levantando uma série de apontamentos quanto à atuação da instituição Bienal do Mercosul. Destaca-se, nesse sentido, as movimentações internas perpetuadas pela instituição, em especial em seu momento de virada institucional, realizado entre sua 6ª e 9ª edições.

Ao longo do **Capítulo 2** desta monografia, busco evidenciar o discurso presente na 8ª Bienal do Mercosul, a fim de apresentar as intenções curatoriais e dinâmicas institucionais nas quais a criação da Casa M esteve inserida, visando compreender as pretensões iniciais contidas no espaço. Na segunda seção deste capítulo, apresento a Casa M enquanto projeto curatorial da respectiva edição, evidenciando seu atravessamento direto com o projeto pedagógico da Bienal do Mercosul e buscando contextualizar seu espaço físico, programação de atividades e equipe de agentes e colaboradores. Através dessa apresentação da estrutura presente e ofertada pelo espaço, procura-se indicar ao leitor, de que forma foram fundadas as bases para consolidação da proposta realizada durante a ação da Casa M.

O **Capítulo 3** deste trabalho condensa as análises obtidas a partir da presente

pesquisa. Nesse sentido apresenta-se inicialmente, a abertura ofertada pela Casa M para a possibilidade de criação, participação colaborativa e desenvolvimento de atividades educativas por parte dos mediadores e colaboradores do local. Apresenta-se também a existência de um processo de autonomia na gestão e condução diária da Casa, que se mostrava constantemente pautada pela ação e ativação realizada pelos atores envolvidos no espaço. A partir dessa análise, destaca-se também os públicos da Casa M, e o engajamento que é produzido — ou não — através do contato da comunidade com o local. No segmento final do capítulo apresentam-se as diversas conceitualizações atribuídas à Casa M buscando promover uma nova chave de leitura para o espaço, compreendendo a convergência e divergência das forças presentes no local. Por fim, esse capítulo intenta contextualizar o contágio entre a instituição e seus públicos, presente na Casa M, visando interpretar de que forma esse projeto atuou nesse território indefinido.

Ainda que a realização deste trabalho dê continuidade a um interesse de pesquisa desenvolvido ao longo dos últimos três anos em que atuei como bolsista de Iniciação Científica, a escolha por pesquisar a Casa M também é marcada pelos atravessamentos com campos afetivos que remontam minhas experiências anteriores junto à mediação cultural. Tendo atuado enquanto mediadora junto aos núcleos educativos da Pinacoteca Ruben Berta, e mais recentemente, da Casa de Cultura Mario Quintana, entendi na prática a potência existente na ação educativa, na participação e na possibilidade do encontro com o outro. Marcada pela precarização da função, o trabalho do mediador ainda aparece subjugado quando contraposto com os de demais agentes do campo artístico. Deste modo, o destaque dado à ação desta figura ao longo da atuação da Casa M também parece impulsionar o desejo de compreender os processos e dinâmicas que permearam o projeto. Se na entrevista realizada para esse TCC, Mônica Hoff afirma que “a mediação é um ato político”, compreendo que, tanto no que diz respeito à minha prática individual enquanto mediadora inserida em contextos institucionais, quanto no que tange à atuação da Casa M, a afirmação se mostra certa e pulsante.

A educação como meio:

Repensar o sistema e reconfigurar a instituição

CAPÍTULO 1

1. .Viradas possíveis: *educacional turn* e ressonâncias sistêmicas

Começo essa análise com a compreensão de que, as tramas que entrelaçam hoje, a arte, a educação e a esfera social, em um território de afetos e dissidências junto ao campo artístico não surgem por mero acaso. Das guildas medievais ao museu de arte moderno, bem como dos eventos do tipo bienais aos espaços independentes, reside nesse entrecampo, em menores ou maiores níveis, um espaço de troca e ação educativa. O museu do século XIX, cristalizado como uma “instituição da alta cultura”, surge com a premissa de “civilizar a população” onde, ainda que servindo a ideais paternalistas de dominação e controle do público, exercia um papel “como parte do Estado-Nação, cuja maior tarefa consistia na educação de amplos setores da sociedade.” (MARZIALE, 2019, p. 28). Para além da atribuição destinada a “referir e representar” (SHEIK in CAMNITZER, 2009), cabia ao museu servir ao estado e a seus públicos como uma instituição essencialmente educativa.

Ainda que durante muitas décadas tenha sido delegado ao museu a função de exercer um papel de cunho educativo perante a sociedade, na contemporaneidade, este não mais representa a principal instância de visibilidade e circulação de arte responsável por tal feito, ao passo em que, cada vez mais novas instituições passam a integrar o intenso e complexo calendário de eventos e espaços a serem visitados.

A fim de elucidar a discussão aqui proposta, de acordo com Peter Bürger compreende-se como instituição, os “aparelhos de produção e distribuição da arte” (apud MESQUITA, 2011 p. 17) que integram o sistema da arte² (BULHÕES, 1995) — ou ecossistemas da arte³, como proposto por Fetter (2016) — ao operar como esferas de

² De acordo com Maria Amélia Bulhões, o sistema da arte diz respeito ao “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos, por eles mesmos definidos como artísticos e também pelo estabelecimento de critérios e valores da arte para toda uma sociedade de determinado período.” (BULHÕES apud FETTER, 2018, p. 104)

³ Segundo Bruna Fetter, “Na metáfora dos sistemas da arte como ecossistemas, as relações não podem mais ser compreendidas como um organograma unidirecional, linear e estático, mas sim como ambientes vivos em constante transformação, no qual elementos abióticos, sazonais e atmosféricos possuem influência significativa. Dos eventos de ordem macro a micro, todos estão interconectados de alguma forma. Assim, para a análise dos sistemas na atualidade, devemos sempre considerar a forma

circulação, legitimação e validação dentro do campo artístico. Inserindo-se em uma mutável rede de fluxos e forças, estes aparelhos culturais tornam-se suscetíveis a reconfigurações em seus perfis institucionais, discursivos e expositivos, ao passo em que, respondem gradualmente a movimentações internas e externas ao próprio campo. De acordo com Fetter:

Inovações estéticas e tecnológicas (modos de produção) costumam abrir caminho para mudanças nas formas de visibilidade e circulação (difusão), refletindo nas possibilidades de operação dos atores e no perfil das próprias instituições do sistema, para então chegar aos diferentes públicos (recepção e consumo). (FETTER, 2018, p. 107)

De acordo com o exposto, compreendemos que, através de uma cadeia de ação e reação, as instituições de arte sofrem interferências em seus mecanismos e formas de funcionamento pautadas por forças motrizes inerentes ao contexto em que estão inseridas — histórico, geográfico, político, econômico, social, cultural — e pelas discussões geradas no terreno do campo artístico — revisionismos históricos, fenômenos curatoriais, reconfigurações expográficas, debates e práticas artísticas, movimentos estilísticos — “permanecendo intimamente vinculada às suas circunstâncias” (MORAES, 2014, p. 2). Tal compreensão torna-se pertinente ao buscarmos entender de que forma os movimentos sediados — ou não — na cerne do campo, influenciam nos modos de ação e produção artística, que por sua vez, através de um processo sistêmico, refletem na reconfiguração e eventual busca por novos modelos de institucionalidade.

Nota-se, a partir das décadas de 1960 e 1970, um período de intensas movimentações nas configurações do campo, que possibilitam o exponencial surgimento de novos espaços e plataformas dedicadas ao fazer e expor artístico, tais como galerias, espaços autônomos e bienais. Inseridos no contexto de ascensão da arte conceitual e da crítica institucional, o estabelecimento de “modelos institucionais alternativos” respondiam a inquietações de artistas e agentes, que de acordo com a pesquisadora Bruna Fetter, “passaram a problematizar o crescente papel do capital sob os quais a arte era então legitimada” (2018, p. 107).

como esses atores e mecanismos interagem, influenciado os atuais regimes de constituição de valor da arte e configurando novas paisagens.” (FETTER, 2018, p. 117)

Para além da busca pela reconfiguração dos espaços institucionais, as décadas de 1960 e 1970 também foram marcadas por um período de intensa experimentação artística, onde, através da prática realizada pelos artistas internacionais do pós-guerra e, em solo nacional, pelos artistas vinculados a Nova Objetividade, nota-se a crescente “busca por tornar o público uma parte integrante e ativamente participativa do processo artístico” (BORBA, 2018, p. 20). Nesse sentido, é possível indagar que tal preocupação reconfigurou o modo como muitos artistas pensavam sua prática, direcionando-a ao que a pesquisadora Diana Kolker define como **campo ampliado**, sendo este “a zona de contato entre o que é arte e o que não é arte, não submetendo a produção aos limites impostos pelos meios tradicionais e tomando o ambiente como matéria de intervenção” (2020, p. 273). Ainda de acordo com a pesquisadora:

Na medida em que as práticas artísticas atuam no campo da experiência e do acontecimento ambiental, elas alargam progressivamente sua zona de convergência com as práticas educacionais e ampliam suas interfaces com a esfera pública. (KOLKER, 2020, p. 273).

Deste modo, a procura pela participação do público dentro do processo artístico e a expansão do espaço de criação e atuação por parte dos artistas possibilitaram um movimento de ampliação da prática em direção a ferramentas e estratégias pedagógicas. Como asseverado anteriormente, o impulso pela busca de novas institucionalidades, assim como o crescente movimento de artistas compactuados com os ideais de “arte e vida”, acabou por reconfigurar paulatinamente o papel das instituições de arte modificando este espaço e sua atuação enquanto aparato educativo junto a seus públicos.

Historicamente, programas e projetos de caráter educativo, tais como mediações, debates, simpósios e palestras, exerceram papéis periféricos dentro das grandes exposições e mostras de arte, “atuando de forma secundária em relação à exibição de arte para consumo público” (O’NEILL, WILSON, 2010, p. 11). Todavia, observou-se entre a década de 1990 e o início dos anos 2000, um movimento de ruptura da lógica operante, no qual “eventos de natureza discursiva, crítica e educacional tornaram-se também centrais no contexto das instituições culturais e museus, a partir de novos e experimentais modelos institucionais” (HOFF, 2014, p. 99). De acordo com os

pesquisadores, Paul O’Neill e Mick Wilson, no contexto da curadoria de exposições recentes:

A curadoria contemporânea é marcada por uma virada para a educação. Formatos, métodos, programas, modelos, termos, processos e procedimentos educativos passaram a ser difundidos nas práticas de curadoria e de produção de arte contemporânea e em seus respectivos contextos críticos. Não se trata apenas de propor que, cada vez mais, os projetos curatoriais adotem a educação como tema; é também, antes de tudo, afirmar que a curadoria opera progressivamente como uma práxis educacional expandida. (O’Neill, Wilson, 2010, p. 11, tradução nossa)⁴

Essa **práxis educacional expandida**, como destacam os autores, assume não apenas a responsabilidade de visibilizar os processos e plataformas educativas referentes a uma determinada exposição e instituição, mas sim de compreender o processo educativo como um objeto de ação intrínseco a produção curatorial, a prática artística e ao desenvolvimento de estruturas experimentais de participação pública em contextos institucionais. Ao notar a crescente investida por parte de artistas, coletivos e instituições em realizar “eventos de natureza discursiva, crítica e educacional” que, em grande parte, “tentavam estabelecer micro-unidades de interação humana no âmbito da arte” (HOFF, 2014, p. 92), a artista Kristina Lee Podesva cunhou, em 2007, o termo **educational turn**. De acordo com Podesva, os projetos que levam a cabo a ideia de “educação como meio” apresentam, em muitos casos, particularidades específicas, sendo essas:

- 1.Uma estrutura escolar que opera como um meio social
- 2.Uma dependência na produção colaborativa**
- 3.Uma tendência sobre produção baseada em processo (versus objeto)
- 4.Uma natureza aleatória ou aberta
- 5.Uma temporalidade contínua e potencialmente infinita
- 6.Um espaço livre para aprendizado
- 7.Um ambiente de aprendizado pós-hierárquico em que não há professores, apenas coparticipantes
- 8.Uma preferência por abordagens exploratórias, experimentais e multidisciplinares de produção de conhecimento
- 9.Uma consciência da instrumentalização da academia
- 10.Um espaço virtual para a comunicação e distribuição de ideias.

⁴ No idioma original: *Contemporary curating is marked by a turn to education. Educational formats, methods, programmes, models, terms, processes and procedures have become pervasive in the praxes of both curating and the production of contemporary art and in their attendant critical frameworks. This is not simply to propose that curatorial projects have increasingly adopted education as a theme; it is, rather, to assert that curating increasingly operates as an expanded educational praxis.*

Seguindo a lógica apresentada por Podesva, a historiadora da arte Eszter Lázár (2012) argumenta que o foco dos projetos vinculados à virada educacional está no próprio processo de trabalho e nas relações interpessoais estabelecidas ao longo de sua realização, através de situações e métodos essencialmente pedagógicos. A teórica aponta também as “inovações formais” dos artistas e curadores envolvidos com as movimentações da virada educacional que, tomando como base o cenário desenvolvido anteriormente pelas práticas artísticas da crítica institucional, buscam estabelecer processos dialógicos que transcendam o espaço das galerias e exposições, rompendo novamente com as paredes do cubo branco⁵. Tomando como ponto de partida calçadas, praças, bairros, escolas, apartamentos particulares e demais espaços abertos a intervenções, de acordo com Lázár “as manifestações da virada educacional na arte contemporânea variam de universidades gratuitas a escolas temporárias e experimentais realizadas no âmbito das bienais” que, na busca pela consolidação de estruturas de participação entre dois ou mais pares, levam “em consideração os aspectos socialmente construídos e as especificidade do local” (LÁZÁR, 2012, sem página).

No que diz respeito ao que pode ser considerado o ponto zero ao qual é associado o estabelecimento da virada educacional enquanto fenômeno em expansão dentro do campo, Hoff adensa que significativa parte da crítica especializada estabelece a não realizada *Manifesta 6*, como marco fundamental para consolidação do processo⁶. A mostra que seria realizada em Nicósia, no Chipre, no ano de 2006 pretendia repensar a lógica na qual bienais de arte contemporânea — como é o caso da *Manifesta* — são estruturadas, ao passo em que utilizaria dos fundos e recursos financeiros do evento na criação de uma escola temporária em oposição a uma exposição de arte.

Entretanto, ainda que a *Manifesta 6* representasse, quase de modo unânime para pesquisadores e teóricos do meio, o momento da virada em direção a práticas e processos educacionais, Mônica Hoff pontua que a não realizada mostra, não

⁵ Conceito cunhado por Brian O’Doherty ao se referir ao imaculado e asséptico espaço de fruição artística vinculado aos museus e galerias de arte moderna do século XX.

⁶ De acordo com Mônica Hoff: “A partir de sua não realização a Bienal Europeia ganhou internacionalmente o status de representante do referido fenômeno, figurando em praticamente 99% das publicações sobre o tema.” (HOFF, 2014, p. 23)

corresponde “nem o ponto de partida nem o ponto de chegada” do que compreendemos como virada educacional, e sim a transição de “um processo já em curso centrado inicialmente em práticas artísticas baseadas em formatos pedagógicos” que emergiram — mesmo que pontualmente — dentro do campo ainda nos anos de 1990, junto do estabelecimento de práticas e processos curatoriais que adotaram como norte “perspectivas educacionais nos primeiros anos do novo século e sua conseqüente incorporação por instituições e grandes eventos de arte” (HOFF, 2014, p. 94).

Ao apresentar causas e fatores que tornaram possíveis as movimentações da virada educacional realizadas no âmbito da arte contemporânea, Podesva observa três movimentos essenciais para que fossem fundadas as bases necessárias para a concretização do fenômeno. A partir disso, Hoff concorda e argumenta:

A reação à Declaração de Bolonha, acordo firmado, em 1999, entre os países da União Europeia com o intuito de gerar “facilidades” em relação ao ensino superior nas diferentes nações; a crítica à economia de mercado das sociedades neoliberais, que passava a atingir com ainda mais força, e sem medidas, o mundo da arte através de suas redes e instituições - desde universidades e museus a galerias, espaços de arte e grandes eventos como bienais e, principalmente, feiras; e o interesse de artistas e curadores contemporâneos pela discursividade e performatividade, assim como por buscar formas alternativas de produção de conhecimento, de um ponto de vista crítico e experimental, gerando, portanto, um entusiasmo por métodos e formatos educacionais mais radicais (HOFF, 2014, p. 101)

Dentre as motivações elencadas pela pesquisadora, destaco aqui as duas últimas citadas por compreender que estas, em grande parte, muito se relacionam com outro fenômeno que fora observado ao ascender dentro do campo ainda na década de 1990, sendo este a **virada social**⁷ presente na arte contemporânea. De acordo com a crítica de arte britânica, Claire Bishop, a virada social é marcada pelo exponencial crescimento

⁷ Destaco aqui o conceito apresentado pela crítica de arte Claire Bishop por este trazer em sua nomenclatura a ideia de virada, todavia, compreendo que ao longo das últimas duas décadas diversos foram os autores que debruçaram-se sobre o tema, cunhando novos termos que em diálogo, retratam e compartilham questões semelhantes às pontuadas por Bishop. São esses: Arte pública de novo gênero (Suzanne Lacy, 1994), Estética Relacional (Nicolas Bourriaud, 1997), Arte dialógica (Grant Kester, 2004), Virada Colaborativa (Maria Lind, 2005) Arte socialmente engajada (Pablo Helguera, 2011), etc. Ainda que, para fins de discussões teóricas, este trabalho dialogue em grande medida com autores europeus ou norte-americanos, destaca-se aqui a importante contribuição dos artistas e pesquisadores Brasileiros e Latino-Americanos que, já nas décadas de 1960 e 1970, propunham trabalhos que evidenciassem o papel social e político da arte, tais como: Hélio Oiticica, Frederico Moraes, Lygia Clark (Brasil), Ciudad Abierta (Chile), Tucuman Arde (Argentina).

de interesse artístico por práticas que se estabelecem a partir da “coletividade, colaboração e no envolvimento e compromisso direto com grupos sociais específicos” (BISHOP, 2008, p. 145). Pautados pelos ideais de “arte e vida”, artistas — e por consequente curadores e demais agentes do campo — passaram a produzir projetos politicamente engajados de caráter relacional, orientando-se a partir da “crença na criatividade da ação coletiva e nas ideias compartilhadas como forma de tomada de poder” (BISHOP, 2008, p. 147). Ao refletir sobre o contexto no qual disseminam-se práticas artísticas de caráter participativo e colaborativo, a pesquisadora Gabriela Silva indaga:

Vemos que esta atenção aos temas corresponde a questões relativas a um processo interno e outro externo. Interno ao campo da arte no sentido de corresponder a uma necessidade frequente de busca de frescor nas discussões acerca de pós-autonomia, em meio a uma ressaca de seus modelos de uma arte ativista e discussões acerca da aproximação da política e da arte. Ainda, relativo a um processo externo ao campo, de como como reagir a este contexto social tão fortemente ligado por uma onda de “novos”-- nova economia, novas formas sociais de relações em rede, novas formas de construção política -- a partir de colaborações intelectuais (mediados digitalmente ou não) (SILVA, 2014, p. 12)

Nesse sentido, com base no exposto, é possível compreender que ambas as viradas — educacional e social — são marcadas por processos e movimentos internos semelhantes — a busca pelo frescor de debates e novas formas de institucionalidade, o interesse de artistas e curadores pela discursividade e novos modos de produção de conhecimento e fazer artístico — ao mesmo passo em que respondem às mesmas questões externas ao campo — ascensão do neoliberalismo como modelo econômico e estabelecimento de novas relações em redes marcadas pela globalização. Tal compreensão torna-se substancial ao buscarmos traçar e entender as convergências e divergências que aproximam essas duas viradas em contextos artísticos, institucionais e sistêmicos.

Como asseverado anteriormente, Podesva, ao elencar características substanciais para práticas artísticas vinculadas à virada educacional na arte, aponta para a **dependência da produção colaborativa** presente em grande parte dos projetos que tomavam a educação como estandarte de ação e criação. A historiadora da arte, Eszter Lázár, ao apresentar as complexidades que envolvem os aspectos sistêmicos da tendência educacional presente no período, aponta também para a presença de

estruturas de participação em processos voltados a virada educacional, que de acordo com a autora, em grande parte, “agem como um incentivo a auto-organização (colaboração)” (2012, sem página). No que diz respeito às práticas artísticas socialmente engajadas⁸ estabelecidas no contexto da virada social, o artista Pablo Helguera (2011) cita o solo fértil encontrado no campo da educação por artistas e coletivos para o desenvolvimento de suas propostas. De acordo com o autor, o território da pedagogia torna-se um espaço a ser absorvido, tendo em vista que “práticas de educação padrão, como o envolvimento com audiências, métodos baseados em investigação, diálogos colaborativos, e atividades práticas fornecem uma estrutura ideal para práticas conceituais colaborativas e baseadas em processos.” (HELGUERA, 2011, p. 11)

Deste modo, torna-se pertinente considerar que, ainda que essas viradas representem fenômenos distintos dentro do campo, existem, entre elas, entrelaçamentos que as unem e as guiam em um território comum, de modo que diversas práticas realizadas nesses dois contextos, utilizem de estruturas ora educativas, ora colaborativas, e por muitas vezes também mesclam-se em uma abordagem educativo-colaborativas. No caso desta pesquisa é indispensável considerar tais proximidades, ao passo que, a Casa M, o objeto de estudo aqui proposto — que será apresentado no próximo capítulo — surge como um reflexo do elo existente entre a arte, a educação e a prática participativa em espaços institucionais — ou não — de arte contemporânea.

No que diz respeito ao cenário institucional ao qual essas práticas passam a emergir e adentrar, nota-se o estabelecimento de um novo discurso institucional, marcado pela tentativa por parte das instituições em “reorganizar suas estruturas”, acentuar sua responsabilidade educacional, e “definir formas alternativas de programação” (MARZIALE, 2019, p. 26). Essa reconfiguração organizacional e discursiva, assume como norte a necessidade de reposicionar o papel das instituições perante a sociedade, atribuindo a criação artística e curatorial um viés essencialmente

⁸ De acordo com o artista Pablo Helguera, a arte socialmente engajada se caracteriza como: “uma atividade híbrida e multidisciplinar que existe em algum lugar entre a arte e a não-arte, e seu estado pode estar permanentemente sem solução. A arte socialmente engajada depende da real - não imaginada ou hipotética - ação social.” (HELGUERA, 2011, p. 8, tradução nossa)

crítico que se mantém amplamente enviesado pelas conjunturas políticas, históricas e sociais as quais respondem as instituições de arte. De acordo com a pesquisadora Nicole Marziale, para além da instauração de um processo de auto revisão, as instituições de arte estariam também “recuperando o atraso com relação à arte contemporânea, uma vez que artistas, operando em um campo constantemente em expansão, passaram a requerer que as instituições fossem mais flexíveis e abertas” (MARZIALE, 2019, p. 26).

Ainda que diversos possam ser os fatores que gradualmente possibilitaram o estabelecimento de um novo discurso institucional no modo de curar exposições e gerir espaços de arte, para esta pesquisa, destaco dois movimentos que foram essenciais para que práticas artísticas e processos curatoriais de caráter educacional, participativo e experimental adentrassem as grandes mostras de arte contemporânea, sendo estes; a mudança nas funções destinadas ao curador em espaços institucionais, e a ascensão do Novo Institucionalismo.

Historicamente marcada, desde os anos de 1960, pela responsabilidade de selecionar obras de arte e organizar exposições, a partir dos anos de 1990 a figura e o exercício do curador passou a “ganhar cada vez mais proeminência” dentro do sistema da arte e no próprio “contexto institucional” (MARZIALE, 2019). Segundo a pesquisadora Nicole Marziale:

Nota-se, então, uma reconfiguração quanto ao papel do curador dentro das instituições, que não mais se caracteriza como responsável unicamente pela seleção, obtenção e instalação de obras para uma exposição, e sim passa a desempenhar funções administrativas, determinar quadros conceituais, selecionar colaboradores especializados advindos de várias disciplinas, dirigir equipes, consultar arquitetos, assumir uma posição formal em termos de apresentação das obras e organizar a publicação de catálogos (Heinich; Pollak, 1996). (MARZIALE, 2019, p. 32)

Ainda de acordo com a autora, desde os anos 1960 os curadores já se dedicavam a romper com as configurações e modelos expositivos, subvertendo a lógica expográfica, de modo que “a reflexão crítica acerca da relação entre as obras de arte e o espaço expositivo que vinham sendo principalmente desenvolvidos por artistas, passaram a integrar também o trabalho curatorial (Martini, F.; Martini, V., 2010).” (MARZIALE, 2019, p. 33). A autora destaca também o momento de transição entre os anos de 1990 e os anos 2000, no qual os curadores, que no final do século XX atuavam de maneira

independente, passaram a assumir a direção de museus e demais centros e espaços de arte, de modo que estes se tornaram responsáveis por implementar programas experimentais e propor novas ações e abordagens institucionais junto a seus públicos.

É também a partir dos anos 1990 que o curador passa a assumir uma posição nômade dentro do circuito artístico. Com a globalização e o exponencial crescimento no número de bienais e eventos de arte, o curador contemporâneo adquire um papel global, figurando como agente envolvido em diversas mostras espalhadas ao longo dos quatro cantos do globo. A internacionalização desta figura, possibilita também o desenvolvimento de um processo de pesquisa individual e a criação de um rico repertório e bagagem cultural, de modo que muitas vezes o curador exerça uma atividade de *coolhunter*⁹ do mundo da arte, identificando a emergência de práticas artísticas e de novos modelos experimentais em distintos territórios, ao passo que produz um processo de intercâmbio entre estes, reproduzindo-os ao se estabelecer junto a contextos e estruturas institucionais.

A ascensão da figura do curador como diretor e gestor de espaços culturais em muito possibilitou o estabelecimento de novos modos de institucionalidade, que por sua vez, auxiliaram na absorção de processos e práticas vinculadas a virada educacional e a virada social pelas instituições, indicando sua consolidação e legitimação dentro do sistema da arte. Nesse sentido, ainda que, de acordo com Eszter Lázár, a virada educacional possa “ser considerada principalmente uma tendência na arte que molda os processos de criação” (2012, sem página), tal movimentação “também se refere à (auto)revisão de museus, bem como à transformação de instituições de arte em plataformas educacionais.” (LÁZÁR, 2012, sem página). A partir dessa perspectiva sistêmica, que responde tanto a necessidade de revisão dos modelos institucionais,

⁹ Majoritariamente associado ao campo do marketing e da comunicação, o “Coolhunting é uma das metodologias de pesquisa de tendências que estuda o comportamento dos grupos sociais e as particularidades dos indivíduos.” (MENDES, BROEGA, SANT’ANNA, 2015, p.8), onde “a abordagem quantitativa dos estudos de mercado dá lugar a uma observação etnográfica dirigida pela intuição dos pesquisadores” (ROCHA, 2019, p. 26). Desse modo, o *coolhunter* é o profissional que ao pôr em prática tais metodologias - identificação, observação, interpretação - torna-se responsável por identificar tendências, ao passo que analisa práticas, signos, padrões de comportamento e hábitos de consumo emergentes, a fim de determinar mudanças nos caminhos de gosto.

quanto ao processo de legitimação de novas formas de fazer artístico e as mudanças das funções atribuídas a figura do curador, se estabeleceu no campo entre os anos de 1990 e os anos 2000, um processo de reconfiguração das instituições de arte, o **Novo Institucionalismo**. De acordo com Mônica Hoff;

Do ponto de vista institucional, mudanças curatoriais também são empreendidas com o objetivo de retomar uma perspectiva mais política e crítica no que diz respeito ao complexo expositivo, entendendo este não mais como um conjunto de obras organizadas de acordo com um discurso curatorial, mas um amplo conjunto de ações que precedem e extravasam o espaço expositivo e muitas vezes o próprio discurso da curadoria - nos referimos às práticas curatoriais concebidas e condicionadas à esfera institucional de museus, bienais e instituições culturais, mais engajadas a uma perspectiva declaradamente crítica e sistêmica, logo, consciente de seu papel político, e atuando como uma ponte entre o 'dentro e fora' do âmbito institucional, denominadas de Novo Institucionalismo. (HOFF, 2014, p. 147)

Pautado pela tentativa de instituir formas alternativas de institucionalidade, o Novo Institucionalismo, de acordo com Hoff (2014), pode ser considerado um “novo modelo institucional” que visava promover “metodologias curatoriais guiadas por ideais críticos”, de modo a compreender a necessidade de “encorajar desacordos, incoerência, incerteza e resultados imprevisíveis” através dos espaços e centros de arte, repensando também sua atividade a partir de “novos modelos pedagógicos alternativos” (HOFF, 2014). Segundo Marziale:

Os usos desses formatos permaneciam adaptáveis e abertos a mudanças, de modo que produção, apresentação e recepção/crítica não eram atividades sucessivas e separadas, e sim aconteciam simultaneamente, frequentemente intersectando-se. A instituição de arte funcionava como um espaço de produção, pesquisa e debate, em que aos visitantes eram atribuídos um papel ativo (MARZIALE, 2019, p. 26)

Deste modo, almejando a “ação conjunta e colaborativa das instâncias curatorial, educativa e administrativa das instituições” (HOFF, 2014, p. 99), tomando também seu público não mais como receptor e sim como interventor, museus, bienais, centros e espaços culturais, além das exposições, introduziram em seus calendários, “projetos de pesquisa, workshops, universidades gratuitas e fóruns abertos” (LÁZÁR, 2012, sem página), descentralizando suas ações e abrangendo novos debates e comunidades. Assim, as instituições passaram, cada vez mais, a apresentar contornos educativos.

Ainda que esta virada educacional das instituições de arte possa ser considerado um movimento que obteve ampla abertura e incorporação por parte das instituições, tanto Paul O'Neill e Mick Wilson (2012), quanto Mônica Hoff (2014) apontam a necessidade de compreender as "circunstâncias marcadamente locais" (HOFF, 2014, p. 210) intrínsecas a estas práticas, de modo que não tomemos um discurso específico como "algo aparentemente único e total" (O'NEILL, WILSON, 2012, p. 13) no que diz respeito ao fenômeno da virada educativa. Neste sentido torna-se substancial situar que a virada educativa não contextualiza um conceito ou movimento único, e sim uma amplitude de entendimentos e abordagens em torno da prática, que por sua vez, respondem a demandas específicas dos "contextos políticos, econômicos, sociais e culturais de onde emergem" (HOFF, 2014, p. 108).

No que diz respeito ao movimento da virada educacional em solo brasileiro, Mônica Hoff (2014) aponta que as preocupações e motivações dos processos aqui implementados seriam distintos dos procedimentos iniciados por artistas e gestores baseados no hemisfério norte. Ainda que em grande parte seja possível traçar pontos de encontro entre o movimento realizado em território nacional e o fenômeno que vinha despontando no cenário internacional, Hoff destaca as especificidades vinculadas ao contexto brasileiro que, atendendo a conjunturas particulares, se desenvolve de modo menos emergente. Diana Kolker (2020), ao recuperar os motivos citados por Hoff para justificar as particularidades do movimento brasileiro, apresenta as questões norteadoras para tal virada, as quais retomo a seguir:

A primeira é o fato de que os casos brasileiros propõem em seu discurso uma crítica institucional, sendo simultaneamente uma crítica instituinte, que parte não dos setores curatoriais, mas desde os núcleos educativos; a segunda refere-se a forte relação com o sítio, com a realização de programas públicos que excedem a instituição e voltam-se para o espaço comum, para a relação com a comunidade; a terceira, profundamente ligada a primeira e a segunda, remete ao caráter emancipatório dessas propostas, mobilizadas pelo engajamento público com relação às mesmas. (KOLKER, 2020, p. 272)

Com base em tal enunciado, destaco aqui a ideia de que o processo instituído por artistas e educadores no contexto institucional nacional se estabelece como um

movimento de *crítica instituinte*¹⁰, pois as práticas que aqui emergem, em grande parte são “conformadoras da instituição na qual figuram e de sua própria condição institucional” (HOFF, 2014, p. 212), ao mesmo passo em que utilizam dessa estrutura para produzir fissuras em seus discursos e “rediscutir o seu papel como lugares de formação” (HOFF, 2014, p. 156) a partir de seus próprios núcleos educativos.

Para além dessas atribuições que refletem o caráter marcadamente crítico das práticas empreendidas em solo brasileiro, nota-se também um movimento que surge junto a esfera econômica das instituições, tendo em vista o “paulatino aumento dos incentivos oriundos de empresas privadas e fundos públicos aplicados a processos educativos” (PRATES apud HOFF, 2013, p. 210-211). Inspirado em princípios neoliberais, os mecanismos de financiamento de grande parte das instituições brasileiras, encontram em seus programas educativos o espaço ideal para justificar a captação de recursos financeiros, tendo em vista o papel empreendido por estes núcleos ao atuarem, de acordo com Moraes (2014) como o “conjunto de serviços pedagógicos legitimadores da função social dos museus e espaços expositivos” que ao possibilitarem a “transformação do público atendido em unidades mensuráveis” (MORAES, 2014, p.14), criam discursos passíveis de responsabilidade social ao qual, através de estratégias de marketing cultural, grandes marcas e empresas passam a se filiar, possibilitando o fomento do capital destinado a ações institucionais de caráter educativo.

É a partir desse contexto marcado por movimento globais e locais onde dialogam inovações artísticas e reconfigurações sistêmicas que, gradualmente, aproximam as instituições de arte de práticas institucionais experimentais que alargam progressivamente o ponto de encontro da arte em direção ao território da educação e da vida social, que situamos a atuação da Bienal do Mercosul. Levantando o estandarte da educação como um dos pilares da sua atuação institucional — ou, como essa monografia busca elucidar, por vezes também extra-institucional — a Bienal do

¹⁰ Em entrevista cedida para Mônica Hoff, o curador brasileiro Felipe Prando apresenta o conceito de crítica instituinte, trabalhado pela pesquisadora em sua dissertação de mestrado que pode ser acessada em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/115180>> Acesso em: 09/10/2021

Mercosul, a partir de sua 6ª edição, ganha destaque no cenário internacional de arte contemporânea como uma Bienal Pedagógica.

Ainda que se compreenda que a vocação essencialmente educativa da Bienal responda a fatores próprios, que pautam também sua fundação e seus mecanismos de fomento, no que tange esta pesquisa, faz-se imprescindível destacar as movimentações de caráter sistêmico realizadas na cerne do campo artístico internacional e brasileiro nos últimos trinta anos, a fim de elucidar as discussões as quais vinham sendo norteadoras para grande parte dos artistas, curadores, críticos e teóricos do momento. Tal entendimento propicia uma ampla compreensão dos fatores que em muito possibilitaram a Bienal do Mercosul a atuar da forma que atuou, em especial, em sua 8ª edição, ao abrir as portas da Casa M, projeto o qual investigo nesta monografia. Deste modo, buscando esclarecer questões referentes às movimentações internas empreitadas e enfrentadas pela 8ª edição da Bienal do Mercosul — nave mãe que abrigou a Casa M — procuro, nas páginas seguintes, traçar um breve panorama do cenário que constitui a instituição — em especial entre sua 6ª e 9ª edições — a fim de apresentar as movimentações que forneceram bases sólidas para consolidação da proposta realizada durante a ação da Casa M.

1.1 Uma Bienal pedagógica: Apontamentos sobre a Bienal do Mercosul e a educação como espaço de ação e descentralização

Ao longo de suas edições, mais do que uma exposição temporária, ela (a Bienal do Mercosul) se tornou uma espécie de escola de arte e cultura livre e descentralizada, em permanente estado de latência, com programa bianual e currículo público e afetivo, que tem na comunidade local não apenas o seu maior espectador ou interlocutor, mas o seu principal agente crítico e formador. Uma **“escola periódica que pulsa através da cidade de dois em dois anos”**, como apontou recentemente Dominic Willsdon (WILLSDON, 2014)¹¹. (HOFF, 2013, pg. 171)

“Uma escola periódica que pulsa através da cidade de dois em dois anos”. É a partir da presente citação que Mônica Hoff apresenta a Bienal do Mercosul em sua dissertação de mestrado (2014). Evidenciando o viés educativo ao qual essa instituição passa a

¹¹ Importante destacar aqui o envolvimento de Dominic Willsdon na 9ª Bienal do Mercosul, onde o pesquisador atuou como curador. Sendo assim, a presente citação faz referência a história da instituição e de seus eventos, dando destaque em específico ao período o qual o curador interagiu com a instituição.

adquirir ao longo de suas edições, a pesquisadora aponta o potencial pedagógico desempenhado pela instituição e por seus eventos, que ao operar através de estruturas pedagógicas descentralizadas, surge como uma escola em expansão que, em uma via de mão dupla, aprende e ensina junto a seus públicos.

Cristalizada no cenário internacional como uma bienal pedagógica, a Bienal do Mercosul apresenta na sua atuação e em seus discursos institucionais bases fortemente vinculadas à valorização da ação educativa. Entretanto, ainda que tal investida se faça presente desde sua fundação — sendo a atividade educativa um dos pilares fundamentais da missão da instituição¹² — o espaço dado a atividade e caráter educativo que colocou a Bienal do Mercosul no mapa das grandes mostras de artes visuais através de seus inovadores projetos pedagógicos, foi sendo gradativamente conquistado.

Nota-se ao longo de suas edições, a revisão de processos internos e a paulatina reconfiguração da atuação educativa da instituição, de modo que esta tenha aos poucos se estabelecido como essa “escola periódica” a qual Willsdon e Hoff se referem. Nesse sentido, cabe aqui salientar as reconfigurações institucionais que permitiram à Bienal do Mercosul ser ofertada tal título. Entretanto, para isso, torna-se necessário apresentar o panorama no qual funda-se a instituição.

A partir da iniciativa de um grupo de empresários, agentes do campo artístico gaúcho e políticos do estado do Rio Grande do Sul, é criada em 1996, a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, uma instituição de direito privado sem fins lucrativos cuja, missão é “desenvolver projetos culturais e educacionais na área de artes visuais, adotando as melhores práticas de gestão e favorecendo o diálogo entre as propostas artísticas contemporâneas e a comunidade (BIENAL DO MERCOSUL, [s.d])¹³”.

¹² Conforme apresentado no site da instituição: Ao longo de sua trajetória, a Fundação Bienal do Mercosul sempre teve como missão a ênfase nas ações educativas e os seguintes princípios norteadores: • foco na contribuição social, buscando reais benefícios para os seus públicos, parceiros e apoiadores • contínua aproximação com a criação artística contemporânea e seu discurso crítico • transparência na gestão e em todas as suas ações • prioridade de investimento em educação e consolidação da Bienal como referência nos campos da arte, da educação e da pesquisa nessas áreas. BIENAL DO MERCOSUL, sem data) <https://www.bienalmercosul.art.br/historico> <acesso em 10.out.2021>

¹³ <https://www.bienalmercosul.art.br/historico> <acesso em 10.out.2021>

Emergindo em um cenário marcado pela *bienalização* do mundo — desde os anos de 1980 mais de cem bienais passaram a integrar o calendário de eventos do mundo da arte — e pautado pela introdução de métodos de capitalização do setor cultural, a Bienal do Mercosul surge enquanto evento e instituição de arte como reflexo de motivações e movimentações diversas. Seguindo a teoria introduzida pelo geógrafo Milton Santos (2006), Diana Kolker apresenta as reações em cadeia que interferem no modo como os eventos se materializam.

Os eventos não estão isolados, se dão dentro de um conjunto sistêmico, objetos de uma organização com funcionamentos, escalas e durações. Eles (os eventos) são afetados e afetam outros eventos simultaneamente, convergem e divergem. Dessa forma, percebo a materialização da Bienal do Mercosul como um acontecimento geográfico local e como espaço de ressonâncias dentro do circuito internacional. (KOLKER, 2020, pg. 270)

No que diz respeito às movimentações empreendidas no cenário internacional, a Bienal do Mercosul surge em um frutífero momento no qual despontava no campo “uma nova tendência do circuito de exposições de observar a produção de arte fora do eixo Estados Unidos - Europa” (MOTTA, 2005, p. 25) de modo que tais eventos e instituições, por consequência, “afirmassem a singularidade de suas próprias geografias em suas relações com a arte” (KOLKER, 2020, p. 270). A emergência de exposições de arte em locais outrora afirmados como periféricos ao grande circuito artístico dialogam, no caso da Bienal do Mercosul, junto ao impulso econômico marcadamente local de desenvolvimento da América Latina, e em específico, do estabelecimento do bloco econômico o qual a Bienal leva o nome, o Mercosul. A pesquisadora Gabriela Motta relata que:

No final da década de 1980, com as noções de globalização já bastante disseminadas, a formação de blocos econômicos mostrava-se promissora, como uma maneira de enfrentar as novas regras mercadológicas mundiais. O Mercosul – Mercado Comum do Sul – foi oficialmente instituído em 1991, sendo formado por Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai. Em um segundo momento, Chile e Bolívia passaram a fazer parte do grupo. O Mercosul surgiu como mais uma tentativa de solucionar os impasses do desenvolvimento da América Latina (Vizentini, 2001). (MOTTA, 2005, p. 38)

Nesse sentido, nota-se na criação da Bienal do Mercosul uma resposta a processos já iniciados em setores externos ao campo da arte — busca pela valorização

da América Latina em perspectivas econômicas e culturais — e também inerentes ao território da arte — divulgação e expansão da produção artística latino-americana em contextos expositivos. A busca pela valorização da produção artística latino-americana se mostra um dos elementos que, desde o início, pautou a criação da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

A Bienal do Mercosul nasceu de uma necessidade de articulação cultural e artística que há muito vinha tentando efetivar-se de forma duradoura. As primeiras ações em direção ao que hoje se constitui na Bienal do Mercosul foram iniciadas em maio de 1994, pela produtora cultural Maria Benites Moreno, que elaborou um anteprojeto para uma Bienal do Cone Sul. Sua intenção era dar visibilidade à produção latino-americana. Ao mesmo tempo, um grupo de artistas formado por Caé Braga, Gustavo Nakle, Maia Menna Barreto, Nelson Jungbluth, Maria Tomaselli, Paulo Olszewski, Paulo Chimendes, Manolo Doyle e Wilson Cavalcanti discutia novas possibilidades de intercâmbio entre a América Latina. Embora os dois movimentos não estivessem ligados, o projeto acabou ganhando uma dimensão pública. Em 1995 o grupo de artistas buscou o apoio do Governo do Estado através do Instituto Estadual de Artes Visuais da Secretaria de Estado da Cultura. (BIENAL DO MERCOSUL, sem data)

Se por um lado a Bienal do Mercosul nasce do desejo em estabelecer um espaço de intercâmbio e valorização da arte latino-americana, por outro, sua fundação é vinculada também a um importante movimento de caráter econômico e mercadológico que vinha acontecendo em paralelo a concepção da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, sendo este a criação da Lei de Incentivo à Cultura no Rio Grande do Sul. De acordo com Gaudêncio Fidelis, a criação da Lei de Incentivo Fiscal (LIC)¹⁴ origina-se na articulação da criação da Bienal do Mercosul, tendo em vista que “o exemplo da realização de um evento como este foi utilizado pelos empresários, pelos artistas e pelo próprio governo como um dos fatores para a necessidade de aprovação” (FIDELIS, 2005) de uma lei de incentivo fiscal no contexto estadual, de modo que tal projeto de lei tenha sido regulamentada em 1997, ano em que se realiza a primeira edição da Bienal do Mercosul.

¹⁴ “A Lei de Incentivo à Cultura do Rio Grande do Sul (LIC/RS) – Lei nº 10.846 – foi criada em 19 de agosto de 1996, quando Nelson Boeira era secretário da cultura, no governo de Antônio Britto. A Lei foi regulamentada pelo Decreto nº 36.960 em 18 de outubro, o que instituiu o Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo às Atividades Culturais (Sistema LIC) que pertence à estrutura da Secretaria de Estado da Cultura (SEDAC) e é um programa de incentivo fiscal que objetiva estimular o financiamento de projetos culturais por parte dos contribuintes do ICMS (Imposto sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Prestação de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação).” (Lima, 2006, apud, Mendoza, 2018 p. 38)

No que tange o forte discurso educativo propagado pela Bienal, identificamos a partir do que fora apresentado anteriormente, que tal enunciado não diz respeito apenas a motivações conceituais da instituição, e sim a uma contrapartida de interesses institucionais e financeiros, ao passo que o caráter educativo do evento passa a ser utilizado como estandarte para justificar seus próprios mecanismos de fomento. Inserida em um amplo contexto de capitalização da cultura, as leis de incentivo utilizadas na realização de eventos como a Bienal do Mercosul, em sua maioria, exigem algum tipo de contrapartida social, que como apresentado na primeira parte deste capítulo, tendem a ficar a cargo do conjunto de serviços pedagógicos das instituições, ao passo em que este torna-se responsável por seus públicos. Com relação a contrapartida apresentada no projeto pedagógico da Bienal do Mercosul, Carolina Mendoza pontua:

Podemos dizer que havia uma preocupação da Fundação Bienal do Mercosul com o público por dois vieses: o primeiro que diz respeito à própria sustentabilidade do evento e da fundação. Público gera visibilidade para a marca do patrocinador, gera investimento, gera manutenção dessa estrutura. As leis das quais a Bienal se utiliza, como a LIC – Lei de Incentivo à Cultura, e Lei Rouanet – demandam uma contrapartida social, que no caso da Bienal do Mercosul se caracteriza pelo acesso gratuito às exposições, e pelo projeto pedagógico e sua estrutura de atendimento, também gratuita, mais fortemente representada pelos atendimentos ao público escolar. Nisso se incluem os materiais pedagógicos oferecidos aos professores, oferta de ônibus para condução das turmas escolares da rede pública aos espaços expositivos e agendamento de visitas mediadas. (MENDOZA, 2018, p. 42)

No que diz respeito à atuação educativa da instituição em suas primeiras edições, é possível indagar que seu caráter pedagógico atendia a necessidade de servir como contrapartida social. Seguindo formatos e modelos já conhecidos pelas instituições de arte — visitas monitoradas, produção de material pedagógico e desenvolvimento de oficinas¹⁵ — as atividades de viés educativo são criadas para servir as exposições, surgindo como uma extensão pedagógica do evento e sendo concebidas a fim de formar públicos para mostra. Deste modo a cada edição um novo núcleo educativo era criado

¹⁵ Em sua dissertação de mestrado, Carolina Mendoza destaca o modo como se estabeleceu a atuação educativa da 1ª Bienal do Mercosul: “É realizado um curso de formação de monitores com palestras, possuindo um perfil mais teórico e reflexivo. A 1ª Bienal do Mercosul oferecia visitas mediadas (na época chamadas de visitas monitoradas), produção de material pedagógico (uma coleção de imagens no tamanho de um cartão postal) e atividades de oficina (com destaque para o Navegantes, espaço instalado no DC que teve grande participação da comunidade local). (MENDOZA, 2018, p. 42)

com o objetivo de pensar modos de “educar” e “traduzir” os discursos curatoriais e os códigos expográficos. Luis Camnitzer, curador pedagógico da 6ª Bienal do Mercosul, aponta:

“O modelo das primeiras cinco Bienais do Mercosul foi o mesmo de todas as bienais tradicionais. Contratava-se um curador chefe com sua equipe de colaboradores e, juntos, davam forma a uma visão curatorial, a uma seleção de obras e à sua distribuição nas salas. Assim cumpria-se com o propósito considerado mais importante, o de dar um cenário aos curadores e às obras. Posteriormente, acrescentava-se um programa de extensão cultural com a intenção de ampliar e educar o público o máximo possível em termos da apreciação da arte. As obras escolhidas eram boas por decisão curatorial. Agora era preciso convencer o público. (CAMNITZER, 2009, p.14)

Ainda que o “caráter essencialmente pedagógico” originalmente vinculado a missão da instituição, tenha sido progressivamente complementado e adensado como uma justificativa para o financiamento dos projetos culturais realizados pela Bienal do Mercosul, nota-se ao longo de suas edições, uma ampla empreitada por parte de seu projeto pedagógico no estabelecimento de práticas e processos educacionais que — como esse trabalho busca destacar — conquistam gradualmente sua autonomia enquanto espaço de atuação dentro da Bienal, “sobretudo no que concerne à criação de suas metodologias e elaborações teóricas” (KOLKER, 2020, p. 272), descentralizando suas ações e expandindo o caráter educativo para além dos discursos institucionais que justificaram seu fomento.

A emergência desse movimento, no qual a dimensão educativa da Bienal passa a ganhar cada vez mais destaque, ao passo em que seu projeto pedagógico “adquire relativa autonomia com relação à instituição” (KOLKER, 2020, p. 272), pode ser situado a partir de sua 4ª edição (2003), ganhando destaque e proeminência entre sua 6ª (2007) e sua 9ª (2013) edição. Ainda que as edições realizadas entre 2007 e 2013 tenham sido marcadas por, como apontado por Hoff, “uma série de reformulações em níveis curatorial e institucional” (2014) que reconfiguraram o modo de atuação educacional da instituição, é em sua 4ª edição que surgem indícios do início desse movimento, ao passo que se introduz nesta edição o conceito de **mediação**. Presentes desde a primeira Bienal do Mercosul, os mediadores recebiam o título de monitores, entretanto, a partir do evento realizado em 2003 a atividade e papel exercido por estes agentes passou a ser

gradualmente reconfigurada. Nota-se a partir do estabelecimento da figura do mediador — e não monitor, como outrora fora chamado — a abertura de um processo de autonomia do mediador frente a atividade de mediação e a própria exposição de arte, de modo que estes fossem também “pesquisadores das possibilidades de qual caminho escolher” (BENVENUTI, apud, MENDOZA, 2004, p. 45) desenvolvendo um fio condutor próprio para sua ação educativa junto a um determinado grupo de visitantes (fig.1). De acordo com a pesquisadora, Diana Kolker:

A partir da introdução do conceito de mediação, na 4ª edição, o público passou a ser percebido, pensado e convidado a participar. Nos contágios produzidos com o público e com o espaço público, a prática da mediação da arte misturou-se com a produção de sentidos e significados sobre o que a arte é ou pode ser, invocando interações desde o território em sua materialidade à produção de subjetividades, das mobilidades e entranhamentos das classes sociais à política de saberes e poderes. (KOLKER, 2020, p. 272-273)



Fig 1: Visita Mediada realizada durante a 4ª Bienal do Mercosul (2003). Disponível em: https://www.bienalmercosul.art.br/fotos?pgid=jjp08n73-4-bienal-do-mercosul_33. Acesso em: 18/11/2021

Nesse sentido, nota-se que a reconfiguração da atividade de mediação a partir da quarta edição da Bienal do Mercosul expande gradativamente a relação da instituição com seus públicos, ao passo que o processo de mediação possibilita também o

estabelecimento de um contato mais próximo junto ao visitante, de modo que este torna-se — e em muitos casos, sinta-se — parte integrante da exposição através de um local de troca de saberes. De acordo com Mônica Hoff (2014) a “qualidade educativa” da Bienal seria resultante do processo iniciado na formação de mediadores¹⁶, que através de um “método pedagógico próprio” fez com que a Bienal do Mercosul fosse considerada, “uma escola livre que tem na cidade de Porto Alegre o seu principal currículo” (HOFF, 2014, p. 172). Ainda segundo Mônica Hoff:

No decurso dos anos, a formação de mediadores excedeu a medida institucional e se transformou numa espécie de zona autônoma de produção de conhecimento, afetos e narrativas, gerando importantes modos outros de pensar e mover-se no contexto da Bienal e para fora dele também.” (HOFF, 2014, apud KOLKER, 2020, p. 269)

A aproximação do mediador junto aos públicos da Bienal e a autonomia no exercício da atividade educativa tornam-se elementos presentes no caráter pedagógico da instituição e na própria relação que os agentes envolvidos nesse processo de trabalho estabelecem com sua prática, tendo em vista que tais atores:

tendem a criar um forte envolvimento com essa ação, chegando a produzir atividades que inicialmente não estavam no projeto da curadoria pedagógica, como ações com os públicos e performances elaboradas pelas equipes de mediadores” (MENDOZA, 2018, p. 43).

A relação estabelecida entre mediadores, práticas educativas e seus públicos passa a ser um ponto chave para compreender a "essência" pedagógica da Bienal do Mercosul, e no caso dessa pesquisa, do próprio processo e funcionamento da Casa M, ao passo que, tal projeto se estabelece nos contágios que se fazem presente no contato entre essas três esferas.

¹⁶ Presente desde a primeira edição da Bienal do Mercosul, a formação de mediadores, de acordo com Mônica Hoff era “focada originalmente na formação de mão-de-obra especializada para o atendimento ao público visitante - natureza essa que foi-se transformando no decorrer dos anos, chegando a uma importante mudança na oitava e nona edições do projeto. Entendemos que é, principalmente, a partir da sistemática realização dessa ação, convertida pela Bienal do Mercosul numa espécie de método pedagógico próprio - reconhecido internacionalmente, principalmente, por outras bienais de arte - o que faz com que ela possa ser considerada, atualmente, uma escola livre que tem na cidade de Porto Alegre o seu principal currículo - ainda que a sua intenção com a referida ação e o que ela realmente gera e provoca em termos educativos não sejam coincidentes. (HOFF, 2014, p.172)

Dando continuidade ao processo iniciado em sua 4ª edição, a 6ª edição da Bienal do Mercosul, realizada em 2007, surge como resultado culminativo das reconfigurações que vinham sendo empreitadas em suas edições anteriores, a fim de destacar o potencial educativo da instituição. No cenário em que emergem os processos revisionais da Bienal, destacam-se em sua 6ª edição dois movimentos realizados a partir de seu contexto curatorial e institucional, sendo estes a criação da figura do **curador pedagógico** e o estabelecimento do projeto pedagógico como um núcleo permanente da Fundação Bienal do Mercosul, mantendo a atuação do setor educativo para além das mostras e eventos realizados bienalmente.

Com curadoria de Gabriel Pérez-Barreiro, a 6ª Bienal do Mercosul inaugura a função do curador pedagógico através do artista e educador Luis Camnitzer. Incorporado pela instituição em suas edições posteriores, o curador pedagógico, nas palavras de Camnitzer: “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” (CAMNITZER, 2009, p. 15). Nesse sentido, a curadoria pedagógica visava o aprofundamento do papel educativo da instituição, de modo que tal atividade estivesse “inserida em todo o processo de elaboração curatorial” (MENDOZA, 2018, p. 49). Destacando assim, os programas públicos e atividades educativas como elementos igualmente essenciais para a edição, e não apenas inseridos como ações paralelas com o objetivo de complementar a exposição, como vinha sendo em suas cinco edições anteriores. Em entrevista realizada para este TCC, Mônica Hoff destaca o papel exercido pela curadoria pedagógica que, de acordo com a pesquisadora, existe muito mais no sentido de ensinar a instituição do que “ensinar” os públicos¹⁷.

Com a intenção de “redesenhar a estrutura da Bienal a fim de destacar a relação entre o artista e o público” ao mesmo passo que “estimula a inteligência do visitante” (CAMNITZER, 2009, 13-14), a 6ª edição empreendeu uma série de mudanças na atuação da Bienal do Mercosul em relação às edições anteriores. Visando uma maior

¹⁷ Em entrevista Mônica Hoff destaca: “a presença do curador pedagógico, da curadora pedagógica, ela é menos para fora e mais para dentro, ela existe muito mais no sentido de ensinar a instituição do que “ensinar” os públicos.” (HOFF, 2021, apêndice,1 p. 131)

interatividade com o público, para esta edição foram criadas propostas educativas que cruzavam as fronteiras do espaço e tempo da grande mostra realizada no centro de Porto Alegre: o processo de formação de mediadores fora reformulado de modo que este agente fosse encorajado a pensar com o público, e não educá-lo. Criaram-se estações pedagógicas e o espaço educativo (fig.2), que atuavam como centros de informações, documentação e realização de oficinas. Através de uma articulação junto às secretarias de educação de escolas do estado, escolas recebiam exercícios pedagógicos e visitas de equipes de preparação que propunham discussões em torno de temas relacionados à Bienal. Foram realizadas antes da abertura da exposição, palestras com artistas e curadores, e workshops em cidades do interior do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina.



Fig 2: Oficina “E surge um Espaço...”. Espaço Educativo. 6ª Bienal do Mercosul. Foto: Cristiano Sant’Anna Disponível em: https://www.bienalmercosul.art.br/fotos?pgid=jjp08n73-6-bienal-do-mercosul_6
Acesso em: 18/11/2021

A partir do estabelecimento e implementação desse programa pedagógico, que expande e tensiona os limites físicos e temporais da Bienal, ao passo que se realiza

antes e durante a mostra, e dentro e fora do espaço expositivo, consolida-se, no contexto da Bienal do Mercosul, a criação de uma “**conjuntura educacional expandida**”¹⁸ que atua junto a seus públicos. Servindo como “um instrumento de transformação cultural” (CAMNITZER, 2009) a Bienal do Mercosul passa a cada vez mais, estreitar seus laços com seus visitantes, ao passo que estabelece um amplo processo de formação de públicos através de suas ações e projetos educativos que compreendem o público para além do papel de receptor. De acordo com Gabriela Mendoza:

Esse discurso visualizava o público como parte integrante deste projeto, como agentes criativos e produtivos, além do que, essenciais para a concretização da experiência artística. O público não somente “receberia” informações e conhecimentos sobre as obras expostas, ele também ofereceria algo em troca, potencializando a relação com a obra. O visitante saía do papel passivo de espectador, e ia em direção a um papel mais ativo, provocado através dos diálogos com os mediadores, das estações pedagógicas ou simplesmente com o contato com as obras. (MENDOZA, 2018, p. 46)

A valorização do caráter educativo da Bienal através da criação da figura do curador pedagógico, do estabelecimento do núcleo educativo da instituição como um setor fixo e da gradual abertura para propostas descentralizadas que expandem o campo de atuação da Bienal, e entendem a exposição como parte integrante de uma amplo conjunto de ações e programas de viés educacional, consolidam na sua 6ª edição um processo de **virada institucional** da Bienal do Mercosul¹⁹. No que diz respeito às movimentações empreendidas no contexto da Bienal que tornaram possível tal reconfiguração, Mônica Hoff aponta:

¹⁸ Termo utilizado por Mônica Hoff (2014, p. 172) em sua dissertação de mestrado para definir o contexto em que se inserem tais práticas.

¹⁹ Em sua dissertação de mestrado, na qual investiga a virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais no cenário nacional, Mônica Hoff aponta que, no caso da Bienal do Mercosul, não houve uma virada educacional, de acordo com a pesquisadora: “O que compreende o objeto de estudo deste trabalho, não poderíamos dizer que houve um momento de virada educacional no contexto da Bienal do Mercosul, mas o encontro de uma série de fatores favoráveis à construção de um cenário original em que a educação se tornou a tônica - despertado (acordado) por um dispositivo curatorial, que estava atento às transformações e tendências geradas no contexto artístico global; sustentado pelos interesses educacionais da instituição - ainda que estes estivessem, muitas vezes, pautados pela lógica de mercado que vê a educação como um serviço, não como uma prática crítica de libertação; e, finalmente, pela emancipação de seu próprio programa educativo que, no decorrer dos anos, construiu uma espécie de ambiente específico para si a ponto de materializar-se culturalmente como algo independente da instituição, a despeito dos interesses e, ao mesmo, por total responsabilidade da própria Bienal. (HOFF, 2014, p. 186)

No que tange ao processo implementado em 2006, três fatores merecem atenção: o encontro da perspectiva curatorial com os interesses institucionais, favorecido devido à vontade da gestão em exercício naquele momento; a indicação do artista Luis Camnitzer como curador pedagógico que, atuou como uma espécie de porta voz do público no contexto curatorial e que, em sua proposta pedagógica, lançou questões importantes não apenas para aquela edição do projeto mas para a 'sobrevivência' política e cultural da instituição; e o início de um relacionamento mais aberto com a comunidade de Porto Alegre e outras cidades do estado, favorecido pela antecipação e descentralização das ações públicas e educacionais da 6ª Bienal, que, diferente das edições anteriores não se restringiram ao período e perímetro da mostra, expandindo-se no tempo e no espaço - transformando-se num grande programa público. (HOFF, 2014, p. 172)

Para além das movimentações que vinham sendo empreendidas no contexto da Bienal desde sua 4ª edição e das conjunturas apresentadas acima que possibilitaram a implementação de um processo de virada institucional em sua 6ª edição, vale destacar o caráter sistêmico em que se inserem tais reconfigurações²⁰. Como asseverado na primeira parte deste capítulo, desde o final dos anos de 1990, o mundo da arte via emergir na cerne de seu campo, uma série de propostas artísticas, curatoriais e institucionais que estreitaram as relações entre arte e pedagógica, tendo seu momento de destaque na Manifesta 6, que seria realizada no ano de 2006, um ano antes da realização da 6ª Bienal do Mercosul, evento que aconteceria em Porto Alegre em 2007.

A partir de tal enunciado, é possível indagar que, ainda que o processo de revisionismo implementado na Bienal responda a questões intrínsecas a instituição e ao contexto em que esta está inserida, tal movimento se insere em um cenário de virada educativa presente no circuito de arte internacional. Desta forma, nota-se que a virada institucional no contexto da Bienal, ainda que apresente traços marcadamente locais, não surge como um movimento isolado, e sim através de um reflexo das reconfigurações que se estabeleciam em seu próprio campo, evidenciadas aqui em sua 6ª edição pela atuação de Gabriel Pérez-Barreiro e Luis Camnitzer, sendo estes importantes agentes do meio artístico, que se mostravam a par dos debates que vinham sendo empregados no campo. Nesse sentido, a figura dos curadores ganha destaque ao passo que, possibilitam um processo de intercâmbio de saberes entre agentes e instituições em nível regional e internacional, e no contexto da Bienal do Mercosul, iniciam processos

²⁰ A pesquisadora Bruna Fetter investiga em sua dissertação de mestrado o papel sistêmico desempenhado pela Fundação Bienal do Mercosul, identificando também uma virada institucional em sua atuação a partir de sua 6ª edição <<http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4653>>

reversionistas que em muito dialogam com as discussões que estavam na pauta dos espaços institucionais e artísticos situados no hemisfério norte.

A reconfiguração institucional imposta a partir da 6ª edição, funda as bases para a expansão de uma ação educativa — e institucional — cada vez mais descentralizada, tanto no tempo quanto no espaço, no contexto da Bienal do Mercosul de modo que seja possível identificar na história da instituição, a crescente tendência para a “desmaterialização do objeto em direção ao sítio, ao ambiental, ao campo dos climas/afetos, ao geográfico como espaço de acontecimentos” (KOLKER, 2020, p. 274), compreendendo a exposição não como um fim, e sim como um meio. Dando continuidade aos processos empreitados nas edições anteriores, a 7ª edição possibilitou cada vez mais o estreitamento dos laços da Bienal do Mercosul com seus públicos, de modo que os muros que outrora cercavam a instituição fossem postos abaixo e, em uma relação de via dupla, a comunidade e a Bienal fossem pautadas uma pela a outra, atuando em colaboração²¹. Como resultante dessa abertura institucional em direção a práticas descentralizadas, marcadas pelas convergências com a esfera educativa e a vida social do local onde se realizam, e evidenciando o estabelecimento de relações cada vez mais próximas junto a públicos e comunidades — em muito possibilitadas pela emancipação do projeto pedagógico e pela autonomia na atuação dos mediadores — podemos situar a criação da Casa M na 8ª Bienal do Mercosul, projeto a ser discutido ao longo do próximo capítulo.

²¹ Mônica Hoff em entrevista aponta: “A Bienal acabou se abrindo cada vez mais para sua comunidade, para outras cidades, para outros campos e de uma maneira, me parece generosa de forma a começar a ser pautada por essas comunidades e acabar atuando muito em uma colaboração direta com elas, e eu acho que a Casa M é um ponto alto disso.” (HOFF, 2021, apêndice 1, p. 119)

A curadoria e o campo expandido:

A 8ª Bienal do Mercosul e a Casa M

CAPÍTULO 2

2. Estratégia de ação curatorial: A 8º Bienal do Mercosul

Uma casa de bairro no coração do Centro Histórico com as portas sempre abertas para a rua, uma vitrine em constante mudança, um oásis de areias cor de rosa e um sinal de néon azul onde se via a insígnia da letra M (Fig.3). Foi a partir desses elementos estruturais que a Casa M tomou forma e se apresentou à cidade de Porto Alegre. Idealizada como parte da proposta curatorial da 8ª Bienal do Mercosul, intitulada "Ensaio de Geopoética" (2011) e com curadoria geral do curador colombiano José Roca (1962), a Casa M "foi um espaço de educação, criação e convívio, deslocado dos espaços expositivos e alargado no tempo" (HOFF, 2013, p. 84), que integrou o eixo curatorial da referida mostra.



Fig 3: Fachada da Casa M. Disponível em: <https://www.jornaldocomercio.com/site/noticia.php?codn=76037>. Acesso em: 19/11/2021

Aberta ao público em 24 de maio de 2011, cerca de quatro meses antes da abertura da 8ª Bienal do Mercosul, a Casa M teve sua atividade expandida para além do espaço-tempo da grande mostra, tendo atuado durante sete meses como um elo direto entre a Bienal e a população local, até a data de seu encerramento em 17 de dezembro do mesmo ano. Pensada para ser um território aberto à comunidade, com eventos, atividades e ações que se voltavam ao público, tendo como foco a experiência, a participação e a ação colaborativa, a Casa M ganhou corpo a partir do conjunto de intenções e anseios em “estender a Bienal do Mercosul no tempo e estabelecer uma relação mais próxima com a comunidade de Porto Alegre” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 524). De acordo com o curador geral da mostra, José Roca:

A Casa M surge da vontade do projeto curatorial de que os recursos de uma bienal, neste caso a de Porto Alegre, sirvam para criar infraestrutura local. No projeto original se chamava Casa Mercosul, mas durante o processo decidimos deixar apenas o M para dar ênfase à palavra “casa”, ressaltando o caráter doméstico que tinha este espaço, no qual o expositivo (que o público associaria com “Mercosul” através da Bienal), não seria o dominante. De fato, o expositivo seria uma dimensão mínima deste espaço: sua ênfase seria a convivência. (ROCA apud HELGUERA; HOFF, 2011, p. 141)

A valorização do contexto local e a busca pela criação de uma estrutura que permitisse “experimentar outras possibilidades de se relacionar com a arte, a vida, o outro, e a cidade” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 527) emergem na Casa M como um reflexo direto da **estratégia de ação curatorial** da exposição. Tendo seu norte no conceito de *geopoética*²², a mostra procurou pensar as noções de “localidade, território, mapeamento e fronteira” na contemporaneidade, ao mesmo passo em que entendeu “a cidade de Porto Alegre como lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte” (ROCA, 2011, p. 12).

A discussão em torno de temas como territórios e geopoética conduziu o discurso curatorial da exposição, de modo que esta incluiu 105 artistas de 31 países diferentes, cujas obras propussem inquietações a partir de uma análise crítica quanto ao entendimento de território em termos geográficos, econômicos, culturais e políticos (Fig. 4). Desta forma, para a curadoria, os modos de pensar, criar e refletir quanto ao espaço,

²² José Roca argumenta que o conceito de geopoética surge não apenas como um tema para exposição, sendo pensado também como uma estratégia de ação curatorial (ROCA, 2011, p.11).

sendo ele físico, social ou até mesmo fictício tornou-se um ímpeto não apenas na criação de possibilidades artísticas, mas também no modo de execução das atividades curatoriais.



Fig. 4: Mostra Geopoéticas localizada nos galpões do Cais do Porto, na 8ª Bienal do Mercosul (2011). Foto: Sergio Buratto. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/buratto/6145859649/> Acesso em: 18/11/2021

Compreendendo a vocação latino-americana da Bienal do Mercosul, que se estabelece como uma tentativa de projeção cultural internacional dos países-membros do tratado do Cone Sul, bem como da cidade de Porto Alegre, José Roca propôs uma curadoria que dialogasse com o perfil internacional alcançado pelo evento, discutindo as implicações de construções geopolíticas presentes no Mercosul e em outras “organizações supranacionais regionais” (ROCA, 2011, p. 12). Para além da busca em enaltecer o perfil regional da mostra, a curadoria visava entender o público local como principal receptor e agente, valorizando a região não apenas como um espaço geográfico a ser trabalhado, mas também como uma rede de pessoas, afetos e pensamento crítico a ser nutrida. Por sua vez, o entendimento do público a qual a exposição é dirigida “tornou-se a base que orientou o desenvolvimento do projeto” (ROCA, 2011, p. 11).

Quanto às motivações curatoriais que guiaram a escolha da estratégia de ação da curadoria, José Roca afirma:

A intenção desta proposta é imbricar-se profundamente no tecido social e artístico de Porto Alegre e região para construir um projeto que gere um profundo sentimento de pertencimento, sem menosprezar a qualidade artística nem renunciar a um olhar cosmopolita que ultrapasse as fronteiras do Brasil e do subcontinente e que consolide uma presença permanente e contínua, na cena artística da cidade, uma vez terminada a Bienal. (ROCA, 2011, p. 12)

É importante pontuar também o caráter marcadamente internacional da 8ª Bienal do Mercosul, ao passo em que esta agenciou diversos artistas e curadores internacionais. Com uma equipe curatorial que contava com sete curadores -José Roca (curador geral/Colômbia), Pablo Helguera (curador pedagógico/México), Aracy Amaral (curadora convidada/Brasil), Cauê Alves (curador adjunto/Brasil), Alexia Tala (curadora adjunta/Chile), Paola Santoscoy (curadora adjunta/México) e Fernanda Albuquerque (curadora assistente/Brasil)- a mostra contou com um corpo curatorial nacionalmente diverso e coletivo.

Ainda que mantendo o posicionamento internacional em suas escolhas curatoriais e artísticas, evidenciando o caráter globalizado das exposições temporárias de arte contemporânea, a curadoria da mostra também se afirmou preocupada em envolver em maior proporção artistas da cena artística brasileira, de modo semelhante que procurou pensar os moldes de relações que se estabelecem com o meio local. A busca pelo envolvimento da comunidade local dentro do projeto não diz respeito apenas ao agenciamento de públicos e comunidades, como também a construção de equipes e a condução de um pensamento conceitual envolvido na curadoria. Ao falar sobre seu convite para integrar o corpo curatorial da 8ª Bienal do Mercosul, Fernanda Albuquerque, curadora assistente da mostra afirma:

José Roca, que é o curador geral da 8ª Bienal, estava procurando um curador que residisse em Porto Alegre, para essa função de curador assistente. Não só por uma questão operacional de ter alguém aqui, quanto por uma questão conceitual, já que a Bienal se propunha a investigar o território local. Então ele achava muito estratégico, conceitualmente falando também, ter o aporte de alguém que fosse daqui. (ALBUQUERQUE, 2021, apêndice 2 p. 134)

Desta forma, a edição buscou assumir para si a responsabilidade de pensar o evento Bienal não apenas de dentro para fora, e sim para seus próprios pares,

tensionando os modelos *global x local* presentes em grandes mostras de arte como é o caso da Bienal do Mercosul. De acordo com Fernanda Albuquerque (2021), a tentativa de problematizar e torcer aspectos determinantes do modelo de uma grande Bienal emerge como uma das questões centrais da proposta curatorial da mostra, e em especial do trabalho desenvolvido pela Casa M.

O desejo de aterrar a Bienal em solo porto-alegrense presente tanto nas intenções, quanto no discurso de ação curatorial da mostra *Ensaio de Geopoética*, conduziu a forma de desenvolvimento do projeto. A partir desses anseios, a curadoria da edição procurou “pensar a Bienal também como uma instância de criação de infraestrutura” (ROCA, 2011, p. 12), desenvolvendo um eixo curatorial com dois grandes motes conceituais e expográficos, sendo essas **estratégias expositivas** (Fig.5) e **estratégias ativadoras**.



Fig. 5: “Entre-ljuís” Obra do artista Gal Weinstein na mostra Além Fronteiras, componente do eixo “estratégias expositivas” da 8ª Bienal do Mercosul. 2011. Disponível em: <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d64000990cc21cf7c0a318c/83/the-8th-mercosur-biennial>. Acesso em: 19/11/2021

Enquanto nas *estratégias expositivas*, a ênfase se dava no discurso que se manifesta nas relações entre as obras e o tema proposto, as *estratégias ativadoras*

tinham como prioridade evidenciar as relações que se estabelecem entre público e artista, podendo por sua vez, consolidar um resultado expositivo a partir de sua atuação (ROCA, 2011). Dentro dessas estratégias ativadoras encontraram-se os componentes Cadernos de Viagem²³, Cidade não Vista²⁴, Continentes²⁵ e o projeto que encabeça essa pesquisa, a Casa M.

Tendo como foco as relações que se estabelecem entre artistas e público, os componentes acima citados pressupunham o engajamento da comunidade com os artistas e suas obras, assim como a inserção destes em território local, promovendo um projeto criativo no qual os artistas desenvolvessem seus trabalhos a partir de, ou para o espaço de Porto Alegre e de demais cidades do estado do Rio Grande do Sul. Desta forma as estratégias ativadoras pensadas para a exposição buscavam efetivar o desejo da curadoria em criar uma comunidade em torno da mostra, estabelecendo uma ação de agenciamento de artistas, públicos e do próprio espaço urbano das cidades (Fig.6).

²³ Integrando as estratégias ativadoras da 8ª Bienal do Mercosul, o projeto Cadernos de Viagem foi uma ação curatorial onde nove artistas “cuja prática habitual inclui o ato de viajar” foram convidados a realizar processos de pesquisas e vivências durante três semanas em diferentes cidades e regiões do estado do Rio Grande do Sul. A proposta do projeto era a de que os artistas desenvolvessem seus trabalhos a partir da especificidade dos locais por onde estiveram e das experiências vividas neste território. “Finalizado o prazo proposto, cada um dos artistas concebeu uma mostra situada em um espaço situado no seu destino, onde exibiu o resultado dos processos artísticos ocorridos durante a viagem e realizou uma mostra e apresentação da obra e da sua experiência nesse lugar para a comunidade local. Depois de internalizarem a viagem e de voltarem aos seus ateliês, os artistas criaram as obras que hoje se apresentam no Cais do Porto.” (TALA, 2011, p. 202)

²⁴ O componente Cidade Não Vista visava a ativação de espaços urbanos da capital gaúcha que por muitas vezes passavam despercebidos pelos olhares dos habitantes da cidade. Através de uma estratégia de ativação de territórios em Porto Alegre propuseram-se “experiências artísticas que ultrapassassem o âmbito da pura visibilidade e envolvessem outros sentidos” (ALVES, 2011, p. 360). Para tal proposta, nome espaços da cidade passaram por intervenções artísticas, sendo esses: O Aeromóvel (Pedro Palhares), o Observatório Astronômico (Paulo Vivacqua), o Viaduto Otávio Rocha (Marlon de Azambuja), a chaminé da Usina do Gasômetro (Oswaldo Maciá), o jardim do Palácio Piratini (Santiago Sierra), a escadaria da Rua João Manoel (Vitor Cesar), a cúpula da Casa de Cultura Mario Quintana (Valeska Soares e Grivo), a Garagem dos Livros (espaço literário) (Elida Tessler) e a fachada do prédio da Prefeitura Velha (Tatzu Nishi).

²⁵ Continentes visava criar uma rede de residências em espaços autônomos, dentro das ações da 8ª Bienal do Mercosul, de acordo com a curadora adjunta Paola Santoscoy: “durante os meses de setembro e outubro, três espaços ativos em distintas cidades do Rio Grande do Sul cedem seus locais físicos para seis outros espaços que vêm de fora, colocando à disposição sua estrutura de trabalho para criar uma situação de colaboração com os convidados. Por sua parte, o visitante vai permanecer nessas cidades por um período de três semanas, desenvolvendo projetos artísticos, exposições e atividades de diversas índoles durante sua estadia. As três cidades em que o projeto será realizado são: Porto Alegre, Santa Maria e Caxias do Sul” (SANTOSCOY, 2011,p.505).



Fig 6: Performance, *Coro de Queixas* na abertura da 8ª Bienal do Mercosul. O trabalho da dupla Kochta & Kalleinen integrou o eixo de estratégias ativadoras da exposição. Porto Alegre, Brasil, 2011.
Disponível em: <http://institutomesa.org/revistamesa/edicoes/1/bienal-do-mercosul/>.
Acesso em; 19/11/2021

Nesse sentido, é possível indagar que as estratégias ativadoras emergem também como uma tentativa de repensar o modelo Bienal das exposições-espetáculo, ao passo em que criam e possibilitam ações micropolíticas dentro da mostra. A partir disso, nota-se que a estrutura dos megaeventos a qual a Bienal é associada, é questionada tanto pela curadoria da edição, quanto pelos próprios agentes culturais da cena artística de Porto Alegre, que enxergavam na Bienal do Mercosul um *establishment*²⁶, ou de acordo com Fernanda Albuquerque, como “uma espécie de disco voador²⁷ que pousava na cidade a cada dois anos, ficava ali dois meses e depois saía” (ALBUQUERQUE, 2021, apêndice 2, p.137).

²⁶ Bruna Fetter identifica em sua dissertação de mestrado, a tensão existente junto ao meio artístico local com relação a atuação da Bienal do Mercosul até sua 6ª edição. A pesquisa pode ser acessada em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4653>

²⁷ Nelson Aguilar, pesquisador e curador da 4ª Bienal do Mercosul (2003) destacou na época, que a ação da Bienal do Mercosul se dava como um disco-voador, que após realizar seu espetacular pouso, levanta voo sem deixar consideráveis mudanças nas estruturas onde se estabeleceu

Em sua dissertação de mestrado sobre a memória da 8ª Bienal do Mercosul²⁸, a pesquisadora Helena Moschoutis (2016) evidencia o contraditório enunciado que rege o pensamento curatorial da edição: “Como produzir um megaevento em uma instituição que é estruturada sazonalmente e produzir habitações e ativações?” (MOSCHOUTIS, 2016, p. 56). Aqui entra novamente em embate a lógica do global - a Bienal enquanto megaevento- *versus* o local - a Bienal enquanto espaço para ativação de estruturas e relacionamento com públicos. Ainda que esse embate talvez não tenha encontrado uma solução definitiva, ele possibilitou a criação e abertura de brechas institucionais nas quais a curadoria da 8ª Bienal do Mercosul encontrou solo fértil para repensar a atuação da edição, respondendo a um questionamento que, como pontuado anteriormente, era tanto curatorial, quanto local.

Uma das importantes movimentações que possibilitaram a abertura institucional necessária para questionar o modelo Bienal e consolidar a criação de espaços como a Casa M, foi o entendimento da **curadoria como um território essencialmente pedagógico**, valorizando o processo de descentralização do caráter educativo da exposição iniciado nas edições anteriores. No diagrama exposto no catálogo da exposição (Fig.7), somos apresentados aos pilares estruturais da mostra *Ensaio de Geopoética*, no qual estratégias expositivas e ativadoras se interseccionam com o projeto pedagógico da mostra. A partir dessa organização, é possível compreender que “era desejo curatorial que cada um deles fosse compreendido, com iguais importâncias” (MOSCHOUTIS, 2016, p. 54), de modo que, esses três núcleos estivessem em constante diálogo, tocando-se e confundindo-se (ALBUQUERQUE, 2021).

<<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2018/04/paulo-amaral-longa-vida-a-bienal-do-mercosul-cjfo3s1i507yf01ph3nwfqcd.html>>

²⁸ A dissertação de mestrado da pesquisadora pode ser acessada através do link: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/151215>>

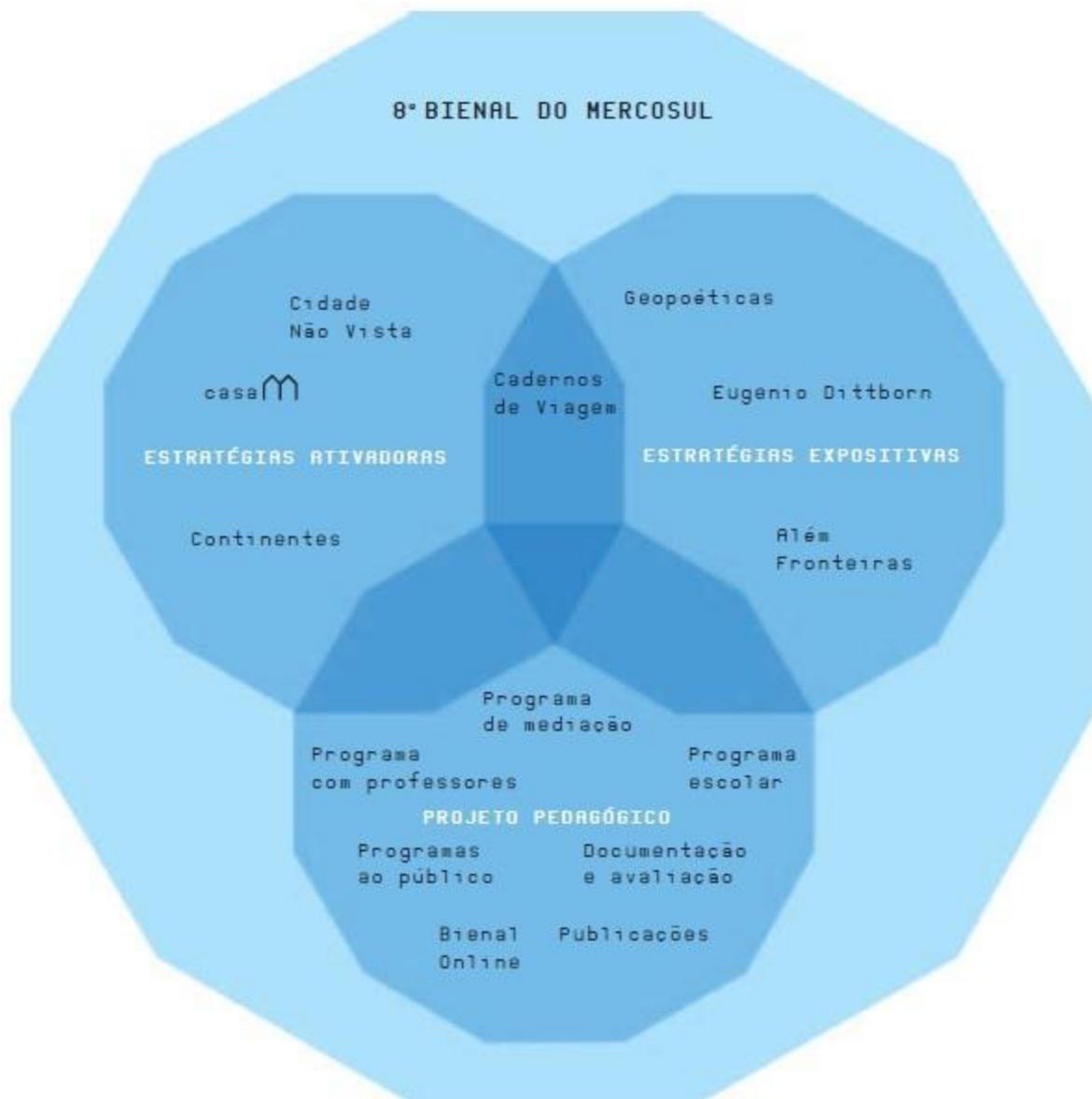


Fig 7: Diagrama da organização do projeto curatorial da 8ª Bienal do Mercosul
 Fonte: Catálogo 8ª Bienal do Mercosul, 2011, p. 563

A importância da dimensão pedagógica do projeto curatorial da 8ª Bienal do Mercosul se evidencia com a presença da figura do curador pedagógico, exercida pelo artista e teórico mexicano Pablo Helguera (1971). Helguera foi o primeiro curador convidado a compor o corpo curatorial da mostra, de modo que este tenha estado presente em todo o processo de desenvolvimento do projeto da exposição. De acordo com Helguera, na 8ª Bienal do Mercosul “procurou-se uma integração total do projeto pedagógico com o projeto curatorial, buscando-se implementar, de forma tanto prática

quanto teórica, os conceitos que inspiraram o projeto expositivo” (HELGUERA, 2010, p. 558).

O ímpeto curatorial em pensar as estruturas curatoriais e pedagógicas de forma a integrá-las, não condicionando o teor educativo da exposição apenas ao projeto pedagógico funda as bases para a criação da Casa M, um espaço que, segundo Mônica Hoff, nasce como um elemento pedagógico da edição (HOFF, 2021), a partir da vontade de criar uma comunidade em torno da 8ª Bienal, adiantando temas, conceitos, processos artísticos (ALBUQUERQUE, 2021, apêndice 2, p. 134). Entretanto, é importante pontuar que a abertura para criação de laços entre curadoria e pedagógico no espaço que foi a Casa M, parte de um desejo que é tanto conceitual quanto uma necessidade operacional.

Apesar de, em seu projeto conceitual inicial a Casa M já contar com propostas de ações e atividades educativas de agenciamento comunitário, o projeto pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul desempenhou um importante papel na consolidação e realização dessas propostas, ao passo em que este atuou, quase que majoritariamente, dentro da Casa M. De acordo com Mônica Hoff (2021), coordenadora do projeto pedagógico da Bienal do Mercosul na época, devido a um processo de traduções internas entre os curadores e os setores administrativo e financeiro da Fundação Bienal, o projeto da mostra *Ensaio de Geopoética* ao ser encaminhado para captação de recursos junto ao Ministério da Cultura²⁹, não previa a realização de atividades e a programação da Casa M, de modo que a verba captada só fosse suficiente para locação do espaço, as reformas estruturais necessárias e a contratação de uma equipe mínima de produção. Dessa forma, entendeu-se que para efetivação das atividades da Casa M, se fazia necessária a entrada da verba e da estrutura do projeto pedagógico dentro do espaço, de modo que o “pedagógico começasse a atuar dentro da Casa M e como Casa M” (HOFF, 2021, apêndice 1, p. 121). Com relação a entrada do projeto pedagógico nas atividades da Casa M, Fernanda Albuquerque afirma:

(...) a gente entendeu que a única maneira da gente conseguir verba para Casa M era fazer com que o projeto pedagógico, ou boa parte dele, passasse pela Casa,

²⁹ Como apresentado no capítulo anterior, grande parte dos recursos destinados à realização dos eventos vinculados à Bienal do Mercosul são captados através de Leis de Incentivo, como é o caso em nível estadual da LIC-RS e em nível nacional, da Lei de Incentivo a Cultura (na esfera federal).

então grande parte da verba do pedagógico foi voltada para a Casa M, de forma que, por exemplo, as formações de professores aconteceram na Casa M, várias oficinas do projeto, aliás praticamente todas, aconteciam na Casa M, palestrantes, enfim, com tudo isso a gente conseguiu ter verba para as nossas atividades da Casa. (ALBUQUERQUE, 2021, apêndice 2 p. 139)

Ainda que a entrada do Projeto Pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul dentro da Casa M seja pautada por uma necessidade orçamentária, tal dinâmica pareceu colher bons frutos também em termos conceituais. Possibilitando a existência de um território comum entre a curadoria e a ação educativa, a inserção do Projeto Pedagógico na Casa M, acarreta também na proliferação do potencial criativo do espaço e dos atores envolvidos com o projeto, ao passo que, como esta pesquisa busca destacar, este espaço emerge como um lugar de experiência e liberdade criativa seja no seu modo de condução, ou no desenvolvimento e promoção da programação. Deste modo, as atividades que anteriormente vinham sendo vinculadas ao Projeto Pedagógico mudaram de forma a partir de sua inserção na Casa M, assim como, de acordo com Hoff, o entendimento do que poderia ser pedagógico e artístico mudou de forma por conta do próprio espaço e de sua história (HOFF, 2021, apêndice 1 p. 122). Para além das dinâmicas que se estabelecem no aprofundamento do potencial criativo da Casa M, esta também evidenciou a integração entre campos dentro da Bienal do Mercosul, de acordo com Mônica Hoff:

A Casa M foi viabilizada com verba e participação ativa e permanente do Projeto Pedagógico da Bienal do Mercosul, e desde sua concepção foi percebida por este como um vínculo que faltava entre as curadorias artística e educativa para que fossem compreendidas como um processo comum uma à outra, eliminando a histórica distância construída, principalmente, institucionalmente, entre os campos. (HOFF, 2014, p. 181)

Com base nos enunciados acima é possível compreender que a realização da Casa M se manifesta como resposta a um desejo de criação de estruturas locais que parte tanto da curadoria, como responde às inquietações dos agentes do campo referente ao caráter sazonal da Bienal. É possível compreender também, que este projeto só ganha vida e corpo a partir da entrada do projeto pedagógico da mostra em suas estruturas, que consolida a proposta de atuação da Casa M tanto em termos operacionais - com a entrada de verba e de equipes- como na própria realização de

atividades e ações de caráter público, que abordaremos ao longo do capítulo ao trabalhar a programação da Casa M.

A partir da abertura para criação de estruturas curatoriais-pedagógicas, e refletindo o desejo curatorial de pensar o território também enquanto estratégia de ativação local, a Casa M visava se materializar como um espaço chave para o estabelecimento de relações um a um entre públicos, práticas artísticas, propostas educativas e a própria Bienal do Mercosul, ampliando os canais de diálogo com a comunidade e contribuindo para fomentar a cena artística local. Emergindo como um “espaço com pretensões comunitárias, de caráter autônomo, pensado e concebido na interface dos contextos curatorial, institucional e público de Porto Alegre” (HOFF, 2014, p. 179) a Casa M, para a curadoria da mostra, assume a responsabilidade e a vocação de ser transdisciplinar, possibilitando o cruzamento entre diversas áreas do conhecimento a partir do encontro com o campo artístico.

2.1 Era uma Casa muito engraçada: A Casa M

Localizada na Rua Fernando Machado, o sobrado que deu vida a Casa M outrora pertencera a artista e educadora Christina Balbão³⁰, importante figura no campo artístico sul-riograndense. A casa de dois andares, com quintal nos fundos e uma curiosa vitrine voltada para a calçada, foi inteiramente reformada para atender as especificidades do projeto. Pensando nos possíveis usos que poderiam ser dados ao espaço, os ambientes da Casa foram desenvolvidos de modo a acolher os públicos e a programação, possibilitando também a criação de um local de encontro (fig. 8).

³⁰ Christina Helfensteller Balbão (1917 - 2007), foi uma importante artista e educadora em artes do cenário artístico gaúcho do século XX. Estudou no Instituto de Artes da UFRGS, onde posteriormente foi professora, entre 1954 e 1983, tendo no mesmo período trabalhado também no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS). Em seu trabalho de conclusão de curso, a pesquisadora Mel Ferrari, recupera a trajetória profissional e artística de Christina Balbão. A monografia pode ser acessada em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/192968>> <acesso em 20.out.2021>



Fig 8: Planta dos ambientes da Casa M
 Fonte: Catálogo 8ª Bienal do Mercosul, p. 535³¹

Dessa forma, as dependências da Casa, como era chamada, contavam com um café doméstico pensado para servir de área de convivência, um ateliê de uso coletivo, idealizado para realização de ações educativas, oficinas e atividades com artistas, um porão transformado em espaço para projeções, uma cozinha equipada que servia também como sala de reuniões, um terraço com vista para o Centro de Porto Alegre, uma vitrine que se reinventava a cada mês a partir da intervenção de um artista local convidado e, por fim, um sala de leitura que, durante a 8ª Bienal do Mercosul, abrigou o Núcleo de Documentação e Pesquisa (NDP) da instituição, disponibilizando ao público a coleção de livros, revistas, periódicos e catálogos pertencentes ao acervo da instituição,

³¹ Transcrição dos textos contidos na imagem, indicando os espaços que existiam na Casa M. 1. VITRINE: A cada mês, um artista convidado desenvolve um projeto para a vitrine da Casa. 2. CAFÉ DA CASA: Wi-fi, café, chá, água e uma alternativa para um bate-papo. 3. PORÃO: Projeções audiovisuais abertas ao público e espaço de experimentação para artistas que integram a programação da Casa. 4. Seleção de desenhos de Christina Balbão. 5. TERRAÇO: Um espaço de convivência com uma outra visão do centro de Porto Alegre. 6. SALA DE LEITURA: O acervo de periódicos, revistas especializadas, catálogos de artistas e livros sobre arte do NDP – Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal do Mercosul – está disponível para artistas e para a comunidade na Sala de Leitura da Casa M. Um terminal de consultas online permite a pesquisa de parte do material sobre a história das Bienais do Mercosul. 7. COZINHA/SALA DE REUNIÕES: Abriga reuniões, bate-papos e grupos de estudo conforme a disponibilidade. 8. ATELIÊ: Espaço aberto para cursos e oficinas e também de trabalho para artistas que integram a programação da casa. (FUNDAÇÃO BIENAL, 2011, p.535)

bem como um terminal de consultas online para busca de arquivos referentes à história da Fundação Bienal do Mercosul e das mostras anteriores.

Para além de suas dependências físicas, a Casa contava com três obras fixas de artistas visuais brasileiros, desenvolvidas para compor a estrutura do espaço. A obra de Vitor Cesar (CE, 1978), *Campainha* (2011), localizada na entrada da Casa M, disparava diferentes sons ao ser acionada, evocando o público que chegava e os que já estavam presentes no local. A obra *Replikashelvesystem* (2011) de Daniel Acosta (RS, 1965) foi elaborada pelo artista para abrigar e acolher o acervo documental do NDP da Fundação Bienal. Localizada na sala de leitura da Casa, o equipamento assumia uma disponibilidade multifuncional ao se entender entre um objeto e um lugar (ALBUQUERQUE, 2011) (fig.9).



Fig 9: Obra *Replikashelvesystem* do artista Daniel Acosta. 2011. Foto pertencente ao arquivo pessoal de Mônica Hoff

No pátio da Casa M localizava-se a obra *Vermelho-Pungente (Para Dona Christina)*³² (2011) de Fernando Limberger (RS, 1962), uma topografia de areias coloridas em diferentes tons de vermelho e rosa, que seduziam³³ os visitantes ao formar um vibrante oásis multicolor no meio do Centro Histórico de Porto Alegre (fig.10).

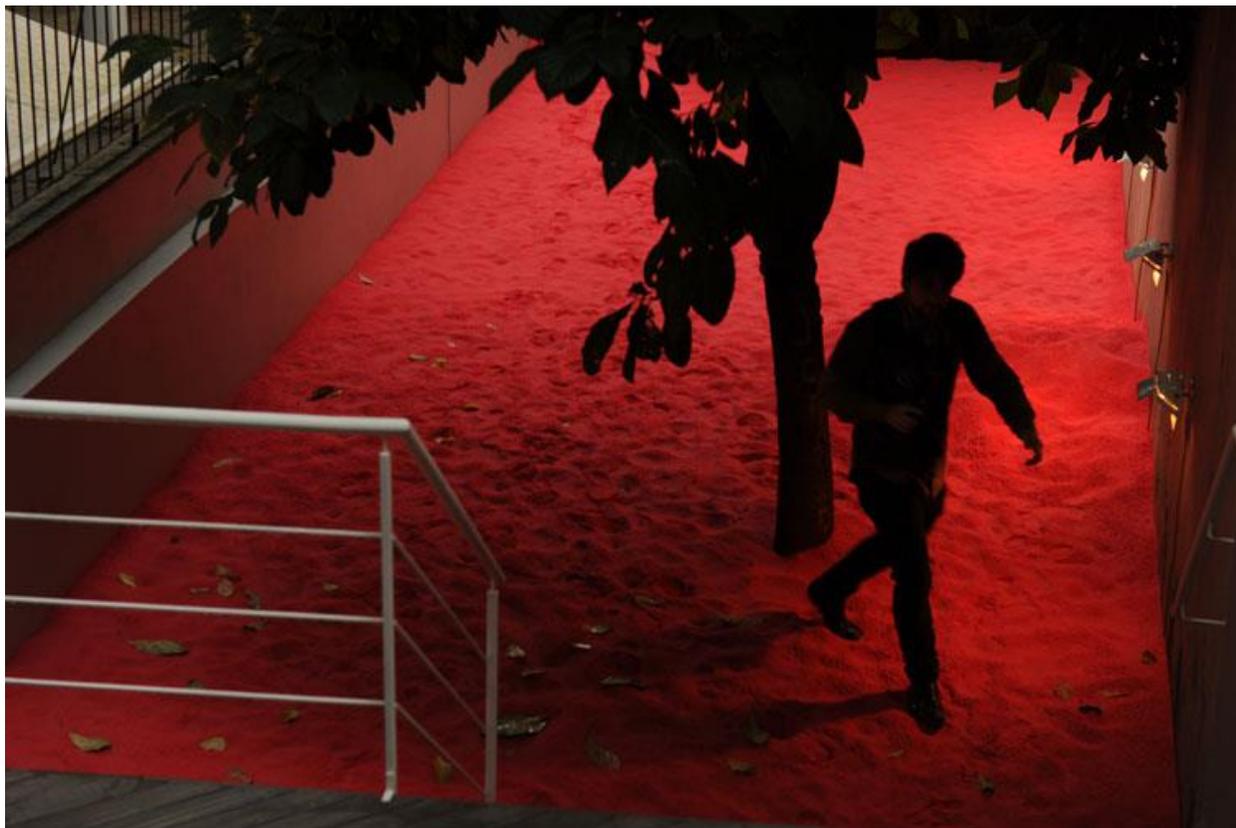


Fig 10: Obra *Vermelho-Pungente (Para Dona Christina)*, de Fernando Limberger. 2011. Foto pertencente ao arquivo pessoal de Mônica Hoff

Apesar de evidenciar o potencial criativo e expositivo da Casa M, os trabalhos que compunham a estrutura da Casa “uniam o artístico e o utilitário a favor de uma relação de experiência” (KOLKER, 2020, p. 274), fazendo com que o espaço, segundo Mônica Hoff (2021), funcionasse também desde sua arquitetura, acolhendo e abrindo-se aos

³² A obra apresentada por Fernando Limberger homenageia, em seu nome, a artista e antiga moradora do sobrado, Christina Balbão.

³³ Em entrevista realizada para essa monografia Mônica Hoff destaca a obra de Fernando Limberger, afirmando que a areia em diferentes tons de rosa compunham um elemento bastante sedutor da Casa M, em especial para o público infantil, que buscava voltar ao local “justamente pela areia colorida” (HOFF, 2021, apêndice x).

múltiplos usos de seus públicos. Quanto ao espaço físico da Casa como um território suficientemente sedutor, em entrevista, Hoff afirma:

Então a Casa tinha um atrativo, ela começa com uma campainha, ela tem uma areia colorida no fundo, ela é uma casa antiga que é aberta, porque as casas antigas nunca são abertas. Ela tem uma vitrine que tem trabalhos de arte, ou seja, ela foi muito pensada para ser suficientemente sedutora, usando o termo do Camnitzer em outro contexto. Ela era muito atraente nessa sua relação com o ser uma casa de bairro, uma casa histórica e ao mesmo tempo ser quase um parque de diversões, nas suas sutilezas, nos seus múltiplos espaços, nos móveis que viravam mesa, cadeira, sofá, que podiam ser jogados para o canto. Ela foi arquitetonicamente pensada para ser um espaço que pudesse se reinventar, sem que agredisse a arquitetura original. Ela tinha uma laje, um terraço, muitos ensaios de dança aconteciam lá, porque era um espaço com um tablado, com um piso de madeira. Tinha um ateliê, ou seja, sim ela tinha isso, como um espaço ela era muito convidativa, ela era muito quente, e não só no seu espaço físico mas também calorosa. (HOFF, 2021, apêndice 1, p. 126)

Tendo os espaços sido pensados para acolher os públicos e suas atividades, a Casa também contou com um mobiliário específico, desenvolvido para atender as diferentes demandas da programação, podendo ser utilizado das mais diversas formas. Além dos ambientes reformados e das obras permanentes, a Casa M contava também com um espaço que se estabelecia no limiar entre estrutura física e programação. A vitrine, que voltava suas vidraças para calçada da Rua Fernando Machado, serviu durante os sete meses de ocupação da Casa como um espaço experimental expositivo, que mês a mês apresentava aos vizinhos e a comunidade de Porto Alegre, diferentes obras de um conjunto de sete jovens artistas convidados. Reinterpretando a ideia de um mostruário, a vitrine da Casa reinventa seu uso habitual, sendo “utilizada não mais para vender, e sim, para compartilhar” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 526), a cada mês um artista ocupava o espaço, propondo uma intervenção pensada para o contexto da Casa. Os artistas que participaram da ação foram os seguintes: Tiago Giora (RS, 1978), Rogério Severo (RS, 1966), Viviane Pasqual (RS, 1966), Helene Sacco (RS, 1975), Rommulo Vieira Conceição (BA, 1968), Glaucis de Moraes (RS, 1972), João Genaro (MG, 1983) (fig. 11).



Fig 11: Obra da artista Viviane Pasqual na Vitrine da Casa M. 2011.
Foto pertencente ao arquivo pessoal de Fernanda Albuquerque

Se estabelecendo como um espaço cultural com jeito de morada (ALBUQUERQUE, 2011, 526), a Casa M viu sua estrutura física ser reformada e tomada por intervenções artísticas e propostas diversas de apropriação desse local. Entretanto, para além dos ambientes que buscavam acolher os públicos a partir de suas próprias especificidades, durante seus sete meses de atuação a Casa M contou com uma extensa e diversificada programação pública. Pautada pela criação que advém tanto do Projeto Curatorial, como do Projeto Pedagógico, as atividades buscavam evocar o potencial transdisciplinar do espaço, abrindo-se para propostas que mesclavam “artes visuais, literatura, cinema, música, dança e teatro, entre outras expressões e áreas do conhecimento” (FUNDAÇÃO BIENAL, 2011, p. 34) (fig. 12).



8a Bienal do Mercosul - Casa M - Oficina
Teatro de papel: caixas e miniaturas, com Maira Coelho
21/09/2011 - Foto: Livia Stumpf/indicefoto.com

Fig 12: Oficinas realizadas na Casa M. 2011. Foto pertencente ao arquivo pessoal de Mônica Hoff

A partir das propostas de criação curatoriais e pedagógicas, é possível afirmar que a Casa M contou com dois eixos de atuação dentro de sua programação de atividades, sendo essas a **programação de base** e a **programação espontânea**³⁴. A programação de base contava com projetos e propostas permanentes dentro da Casa M, que já haviam sido definidos antes mesmo de sua abertura e que deveriam durar pelos sete meses no qual o espaço esteve aberto.

De acordo com Fernanda Albuquerque, em entrevista realizada para esse TCC (2021), a programação era elaborada pela equipe de produtoras, coordenadoras e diretoras da Casa em parceria com os curadores da mostra e um conselho de agentes locais desenvolvido para auxiliar na elaboração da programação da Casa M. As atividades que compunham a programação de base eram a *Vitrine*, os *Duetos*, um projeto no qual doze artistas de diferentes linguagens foram convidados a compor um grupo de residentes da Casa, utilizando o espaço como local de trabalho e investigação (ALBUQUERQUE, 2021), para que, em colaboração com os demais integrantes, formassem dois duetos a serem apresentados ao público, e posteriormente ministrassem oficinas vinculadas a suas práticas dentro da Casa M (fig 13).

³⁴ Destaco aqui a ideia de diferenciar esses dois tipos de programação existentes na Casa M por compreender que existiram processos distintos na formação dos calendários de atividades da Casa. Em entrevista, Fernanda Albuquerque aponta que a Casa M " tinha uma programação de base, mas também tinha uma programação que ia se formando a cada mês." (ALBUQUERQUE, 2021, p 140) Nesse sentido, a nomenclatura de *programação de base*, surge a partir do conceito apresentado pela própria entrevistada, que evidencia a existência desses dois eixos de atividades do espaço. A ideia de *programação espontânea* abordada nesse TCC, vem de encontro com o proposto pela pesquisadora Diana Kolker (2020), que aponta que a Casa M contava com *ações espontâneas*, que eram propostas pelos mediadores e colaboradores do local que, como apontado por Albuquerque, iam se formando mês a mês. Deste modo, as duas terminologias apresentadas visam distinguir o modo como eram estabelecidas as programações da Casa M.



8ª Bienal do Mercosul - Casa M - 04/11/2011

Dueto "Geocoreografia", de Diego Mac e Teatro Geográfico, na escadaria da rua João Manoel. Foto: Camila Cunha/indicefoto.com

Fig 13: Dueto "Geocoreografia" realizada no Casa M. 2011. Disponível em:

https://www.flickr.com/photos/_camilacunha/albums/72157630980923134. Acesso em: 18/11/2021

Os *Combos*, outra atividade que integrava a programação de base da Casa, previa o desenvolvimento de uma roda de conversa, na qual, quinzenalmente, três profissionais do campo cultural e de diferentes áreas do conhecimento se reuniam para compartilhar projetos em desenvolvimento a partir de temas e pontos em comum. Ao longo da atuação da Casa M, foram realizados treze Combos, sendo cada um regido por uma diferente temática, reunindo um variado grupo de profissionais para compor e dar voz aos debates. É pertinente afirmar também que alguns dos temas trabalhados nos *Combos*³⁵ realizados dialogavam com as premissas e intenções curatoriais da mostra

³⁵ De acordo com Fernanda Albuquerque, em entrevista realizada para essa pesquisa: "Os Combos eram conversas com três profissionais do campo das artes e da cultura, e a ideia era que esses profissionais abrissem, compartilhassem com a gente, um projeto em desenvolvimento e essas conversas tinham sempre um tema em comum, por exemplo, teve uma que se chamava, que o tema era *observatório*, aí tinha a Elaine Tedesco que trabalhava com observatórios de pássaros, tinha um profissional do

Ensaio de Geopoética, ao passo em que propunham discussões em torno de temas como práticas curatoriais, meio urbano, viagem e deslocamento, observatório, etc (fig 14).



8a Bienal do Mercosul - Casa M - Combos
Corpo, sujeito, performance - Luciana Paludo, Daniel Colin e Edson Luiz de Souza
14/98/2011 - Foto: Livia Stumpf/indicefoto.com

Fig 14: Combo “Corpo, sujeito, performance” realizado na Casa M. 2011. Foto pertencente ao arquivo pessoal de Mônica Hoff

Como parte da programação de base da Casa foi desenvolvido também um *Programa de residências para curadores*. O programa, que teve duração de quatro meses, abriu o espaço da Casa M para quatro curadores do circuito artístico latino-americano, sendo estes: Clarissa Diniz (Brasil, Recife), Karina Granieri (Argentina,

observatório astronômico da UFRGS e alguém do observatório de cultura, e o que reunia eles era essa ideia de observatório.” (ALBUQUERQUE, 2021, apêndice 2, p. 136). Os treze Combos realizados foram: Projetos artísticos independentes, Práticas Curatoriais, Observatórios, Delícias, Crítica, Urbano, Viagem, Corpo, sujeito, performance, Memória/História, Pampas, Residências, Erótico, A pé pelo Centro.

Buenos Aires), Soledad García (Chile, Santiago) e Mauricio Marcín (México, DF). O programa tinha a duração de sete dias para cada curador residente, nos quais estes eram convidados a utilizar o espaço da Casa, propondo oficinas, conversas públicas e *studio-visits* em ateliês de artistas da região. Em entrevista, Fernanda Albuquerque (2021) afirma que a criação desse programa surge como uma proposta da programação de base, para que, através da Casa M, se tornasse possível a vinda à Porto Alegre de curadores que se interessassem por pensar e pesquisar territórios e cenas locais. Partindo de tal afirmação é possível compreender que existia, por parte da curadoria, a intenção de estabelecer um processo de intercâmbio de conhecimento entre agentes a partir das estruturas e estratégias curatoriais da mostra, de modo que foram agenciadas figuras do cenário artístico internacional para estabelecer um processo de formação no contexto de Porto Alegre. Esse processo evidencia também o ímpeto curatorial de valorização do local, ao mesmo passo em que consolida o perfil internacional da Bienal do Mercosul (ROCA, 2011), tensionando novamente as estruturas de local *versus* global presente na mostra.

Dentro da intenção de valorização do contexto local, duas atividades desenvolvidas como programação de base da Casa buscavam estabelecer um contato mais próximo com os vizinhos da Casa M. A *Oficina dos Vizinhos* era oferecida pela artista Cláudia Sperb e tinha como objetivo criar um espaço de encontro para discutir e realizar ações em conjunto com a comunidade do entorno da Casa, utilizando os materiais da 8ª Bienal do Mercosul. Com encontros mensais, o *Chás da Casa*³⁶ pretendia agregar vizinhança, visitantes e artistas (FUNDAÇÃO BIENAL, 2011), criando um espaço de disponibilidade para troca, experiência e conversas (fig. 15). Tais atividades destacam a intenção curatorial de fazer-se presente a partir e para a comunidade, utilizando a estrutura da Casa M como ponte para que fosse desenvolvido esse ponto de contato.

³⁶ Em entrevista, Fernanda Albuquerque destaca que, apesar das intenções curatoriais em utilizar o espaço promovido pelos Chás da Casa como um local voltado para o contato mais próximo com a vizinhança, tal atividade não recebeu o público esperado: “A atividade que tinha menos público era o Chá dos vizinhos, que acontecia um sábado por mês e era voltado para os vizinhos, e era basicamente um momento para se reunir ali na Casa, tomar um chá, comer um bolinho, sempre tinha chá e bolo, mas esse foi uma atividade que teve assim, uma ou duas com mais gente, mas não chegou a criar realmente um público.” (ALBUQUERQUE, 2021, apêndice 2, p. 139).



8a Bienal do Mercosul - Casa M - Chá da Casa
Conversa com artista convidado - Jaime Iregui
23/07/2011 - Foto: Lívia Stumpf/indicefoto.com

Fig 15: Chá da Casa realizado na Casa M. 2011. Fotografia pertencente ao arquivo pessoal de Mônica Hoff

Visando a vocação transdisciplinar do espaço, para auxiliar a elaboração da programação de base da Casa, o projeto curatorial estabeleceu a criação de um **Conselho da Casa M**³⁷, que contava com a participação de seis agentes culturais da cena local, que sugeriram eventos, atividades e possíveis profissionais para realização de ações na Casa. Esse trabalho de consultoria foi desenvolvido por figuras advindas das artes visuais, da dança, do teatro, da comunicação, da literatura e do cinema. De acordo com Mônica Hoff, a criação de um Conselho da Casa se estabelece não apenas como uma tentativa de auxiliar com sugestões e consultorias nas escolhas da

³⁷ Fernanda Albuquerque acompanhou a coordenação e criação do Conselho da Casa M, um grupo formado por agentes do meio artístico local a fim de auxiliar na curadoria das atividades da Casa. Esse conselho auxiliava também na indicação de nomes de artistas para integrarem os demais projetos da programação, como os Duetos e a Vitrine. O Conselho da Casa M era composto por: Alexandre Santos, Camila Gonzatto, Gabriela Motta, Jezebel de Carli, Leo Felipe e Neiva Bohns.

programação, mas também como uma “maneira de criar e abrir os processos da Bienal para comunidade artística” (HOFF, 2021, apêndice 1, p. 11), assumindo uma possibilidade de criação conjunta. Deste modo, segundo Fernanda Albuquerque, “em alguma medida, esses agentes se transformam em multiplicadores da Casa, participando do processo de criação e implementação de suas atividades” (ALBUQUERQUE, 2021, apêndice 2, p. 141). Sendo assim, é possível compreender que a criação e estabelecimento desse Conselho também evoca a intenção curatorial em estreitar os laços afetivos com o território e a comunidade local.

Para além das atividades desenvolvidas pelo núcleo curatorial e pensadas junto ao grupo de conselheiros da Casa, outras ações que integraram a programação de base da Casa M foram os cursos e formações de professores realizados pelo Projeto Pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul. Tendo iniciado suas atividades em junho de 2011, cerca de três meses antes da abertura do evento, o segmento *Cursos para Professores*, atuou até setembro do mesmo ano, realizando vinte e cinco oficinas e encontros de formação. De acordo com o periódico³⁸ da Casa M:

A Casa M promove cursos de formação de professores baseados nos materiais criados para trabalhar os temas, artistas e conceitos da 8ª Bienal do Mercosul. Os cursos serão de curta e média duração, abrangendo assuntos como educação elementar, mediação para professores, conceitos de arte contemporânea, geografia e ciência, literatura e linguagem e história e política. (FUNDAÇÃO BIENAL, 2011, sem página).

Como evidenciado anteriormente, a estrutura do Projeto Pedagógico da mostra adentrou o espaço da Casa, de modo que, segundo Hoff, grande parte das atividades educativas efetuadas pelo programa tenham sido criadas em cima e a partir deste local, “tendo a Casa M como pano de fundo” (HOFF, 2021, apêndice 1, p. 128) (fig.16). para sua atuação

³⁸ O periódico da Casa M era uma publicação gráfica de distribuição mensal e gratuita. O material contava com: A programação de cada mês, breve descrição das atividades que compunham a programação de base da Casa, apresentação dos projetos curatoriais da 8ª Bienal do Mercosul e um cartaz com alguma obra do artista integrante da Vitrine do respectivo mês em que o periódico era distribuído. Em entrevista Fernanda Albuquerque afirma que eram realizadas reuniões semanais a fim de organizar o material e a estruturação da programação da Casa. Segundo a entrevistada, além dela, participavam dessas reuniões as demais integrantes da Coordenação de Programação da Casa M: Paula Krause, Mônica Hoff e a Gabriela Silva (ALBUQUERQUE, 2021).



8a Bienal do Mercosul - Casa M - Curso de formação de professores - Desconstruindo a Nação - André Rocha
05/08/2011 - Foto: Flávia de Quadros/indicefoto.com

Fig 16: Curso de formação de professores realizado na Casa M. 2011. Fotografia pertencente ao arquivo pessoal de Mônica Hoff

É a partir também da entrada do Projeto Pedagógico na Casa M, que se estabelece a possibilidade de criação do outro eixo de atuação das atividades da Casa que, a fim de elucidar a discussão proposta por essa pesquisa, chamarei de **programação espontânea**. Pautada principalmente pela intenção de criação de mediações, oficinas e atividades vinculadas a atuação dos mediadores da Casa M e do Projeto Pedagógico, integram as ações da programação espontânea, as atividades criadas para além das intenções e usos curatoriais do espaço, permitindo a abertura deste como um território de criação para seus agentes e públicos. Em entrevista, Fernanda Albuquerque (2021) afirma que a partir de seu desenvolvimento, “foi sendo observada a necessidade de que a Casa M se tornasse aberta aos *inputs*, as propostas e as percepções dos mediadores” (ALBUQUERQUE, 2021, apêndice 2, p. 137) e das pessoas que vivenciavam aquele espaço, possibilitando a maleabilidade da Casa M por

parte de seus públicos, e o entendimento da programação e da Casa como um local de criação coletiva. De acordo com Mônica Hoff:

Ela (a Casa M) tinha uma porosidade, ela tinha uma mínima, mínima não é para reduzir, programação fixa, permanente e um espaço grande para criar ao redor, para inventar coisas, para que as pessoas propusessem também atividades, ela tinha abertura para isso. (HOFF, 2021, apêndice 1, p. 128)

Desta forma, é possível compreender que a Casa M assumiu como uma de suas prerrogativas a possibilidade da criação, e de se estabelecer como um local propício para tal, de forma que tanto a equipe de educadores e artistas envolvidos nas ações de formação de professores, quanto a equipe de mediadores, fossem encorajados a propor atividades que abordassem e se relacionassem com seus interesses e pesquisas (HOFF, 2021). Helena Moschoutis afirma que, com relação a possibilidade de criação exercida pelos atores do espaço:

(...) é possível observar a execução de práticas autorais dos mediadores no contexto da Casa (...) 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 (MOSCHOUTIS, 2016, p. 126)

Com relação às atividades exercidas pelos mediadores na Casa M, é possível indagar que, ao longo da 8ª Bienal do Mercosul, tais agentes assumem sua **autonomia de ação frente à instituição**, dando continuidade a um movimento que já vinha sendo gradualmente conquistado desde edições anteriores do evento. De acordo com Fernanda Albuquerque, em entrevista, a Casa M teria sido um projeto “bem aberto aos usos que os mediadores foram dando para a Casa” (2021, apêndice 2, p. 137), ao passo em que tais agentes, tinham liberdade para propor atividades, sendo “convidados a, de alguma forma, pensar os seus projetos e contribuir a partir das suas pesquisas e suas trajetórias.” (HOFF, 2021, apêndice 1, p. 129). O papel dos mediadores nas atividades da Casa M será discutido de modo mais específico ao longo do próximo capítulo, ainda assim, se fez necessário apresentar a autonomia e possibilidade de criação ofertada a estes agentes, a fim de situar o debate em torno da programação espontânea da Casa M.

Para além da abertura institucional para criação e execução de práticas autorais por parte dos mediadores, a Casa M também buscou possibilitar que a comunidade e os

públicos da Casa e da Bienal absorvessem o espaço como um lugar de criação, de modo que estes também fossem encorajados a propor atividades para compor a programação³⁹. Desta forma, os mediadores e demais públicos da Casa M assumem também uma posição de agentes e atores dentro desse local, pois fazem parte da criação e do desenvolvimento de atividades que integraram a programação da Casa, de modo que estes não fossem mais entendidos como tradutores e receptores, e sim como co-autores em um processo que se materializa através do trabalho coletivo.

Outro ponto importante a ser considerado quando abordada a programação espontânea da Casa M, é a possibilidade de criação e realização de atividades pautadas também como extensão e reflexão das demais mostras e espaços expositivos que integravam a 8ª Bienal do Mercosul, *Ensaio de Geopoética*. De acordo com Mônica Hoff em diversos momentos as atividades da Casa passaram a abrigar conversas e oficinas com artistas cujos trabalhos integravam o eixo de *estratégias expositivas* ou os demais projetos inseridos nas *estratégias ativadoras*.

Os outros projetos, Continentes ou Cadernos de Viagem, acabavam respingando lá. Porque aí tinha uma viagem para o interior, aí a conversa acontecia dentro da Casa M, ou alguém vinha para participar dos Continentes, alguém da Colômbia ou do Equador, aí vinha e depois rolava uma residência na Casa M, então tinha uma coisa de testar, brincar com diferentes temporalidades, participações. (HOFF, 2021, apêndice 1, p. 128)

Assim, a partir do que fora acima exposto é possível compreender que as atividades que compuseram a programação da Casa M se ramificam em ações pensadas a partir de demandas curatoriais junto ao Conselho da Casa - *programação de base* - e as ações que foram surgindo pautadas pela coordenação do Projeto Pedagógico, pelos

³⁹ Tanto Mônica Hoff quanto Fernanda Albuquerque, quando questionadas sobre a abertura da Casa M para realização de propostas externas, destacam a existência e possibilidade de criação do público a partir do espaço da Casa M. De acordo com Hoff, a Casa M: “Era um lugar super colaborativo, a gente pensava as coisas junto e quem tinha vontade de fazer alguma coisa, propor alguma atividade, lançar um livro, procurava e se tinha espaço na agenda a gente agendava, e a coisa acabava acontecendo.” (HOFF, 2021, apêndice 1, p. 128). Albuquerque ainda pontua as limitações encontradas pela equipe da Casa M para que fossem realizadas todas as ações e atividades propostas por colaboradores e públicos externos: “teve uma época que a gente recebia muita coisa, e aí a gente se deu conta de que não teria equipe para abraçar tudo isso, então a gente foi abraçando algumas coisas, outras a gente conversava e explicava que não tinha condições.” (ALBUQUERQUE, 2021, apêndice 2, p. 141)

agentes que estavam inseridos naquele espaço (HOFF, 2021) e pelos usos que se fazia da Casa M - *programação espontânea* (fig. 17).

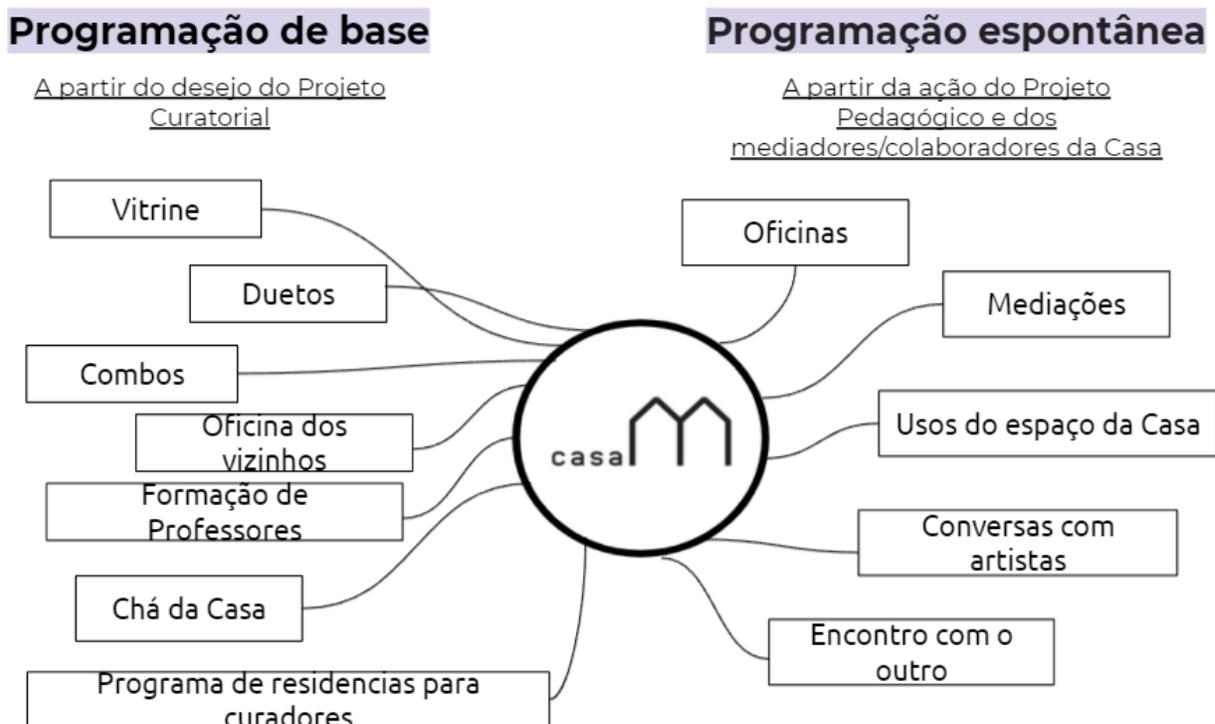


Fig. 17: Mapa conceitual-analítico elaborado pela autora a partir da programação da Casa M

A periodicidade e a constância de atividades da programação da Casa podem ser observadas a partir dos periódicos da Casa M, uma publicação com distribuição mensal que apresentava um calendário das atividades a serem realizadas, assim como um tópico chamado *Por dentro da Casa M*, onde eram descritas as especificidades das ações (fig.18). A partir desse mesmo material é possível observar que nem sempre havia uma “amarra curatorial explícita envolvendo as atividades, mas sim, propostas selecionadas pelos interesses dos conselheiros, mediadores, produtores e outros proponentes da Casa” (MOSCHOUTIS, 2016, 117).

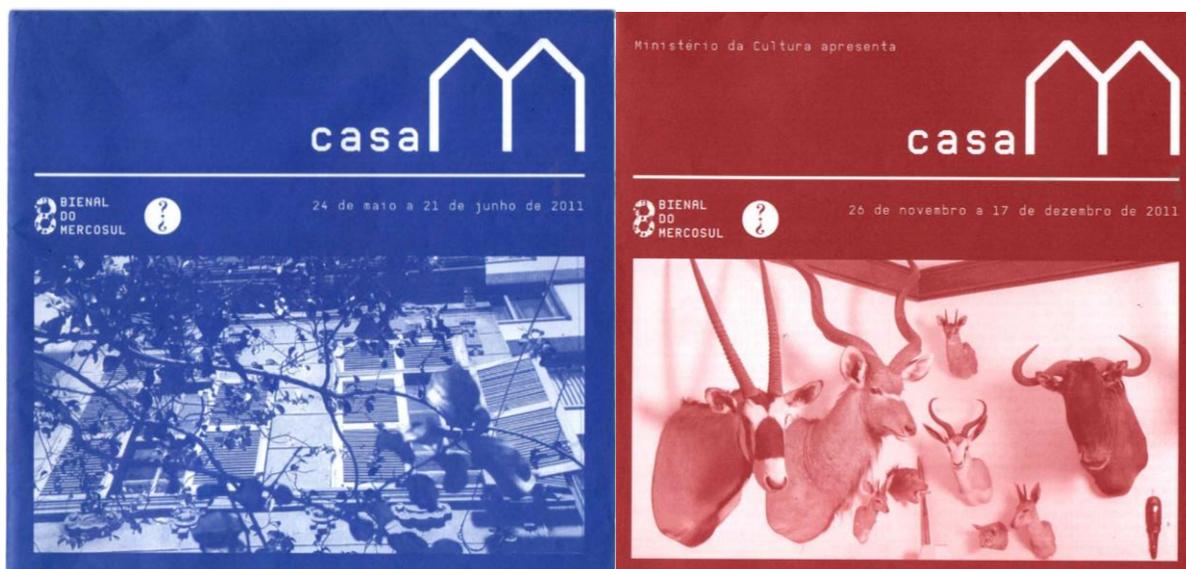


Fig 18: A esquerda: *Periodico da Casa M*, distribuído de 24 de maio a 21 de junho de 2011.
A direita: *Periódico da Casa M* distribuído de 26 de novembro a 17 de dezembro de 2011.
Material gráfico pertencente ao acervo pessoal de Jaqueline Sampaio

Por sua vez, essa falta de uma amarra curatorial presente na programação evidencia o caráter transdisciplinar e o potencial criador da Casa M, que assume sua “ênfase na troca de experiências e no processo de criação” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 527), abrindo espaço para que, nas palavras de Fernanda Albuquerque, “gere sentido apenas no que se faz sentido dela” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 524). Ainda assim, é importante ter em mente que esse espaço se mostra constantemente entrelaçado e atravessado por uma série de questões que dizem respeito a dinâmicas institucionais, curatoriais, pedagógicas, coletivas e comunitárias. Deste modo, se, é destacado aqui o desejo da curadoria em evidenciar a Casa M enquanto ferramenta disparadora de diálogos junto ao público, atribuindo a tal espaço um caráter potencialmente coletivo e comunitário, torna-se, no que diz respeito a essa pesquisa, imprescindível compreender de que modo se efetivou — ou não — tal movimento.

Casa M:

Gera sentido apenas no que se faz sentido dela

CAPÍTULO 3

3. A trama produtiva da co-criação: participação colaborativa a partir da Casa M

Se ao longo dos capítulos anteriores foi destacado o modo como o sistema da arte — em específico ao longo dos últimos trinta anos — vem se reconfigurando, aproximando instituições e práticas artísticas e curatoriais ao campo educativo e a esfera social e dos afetos⁴⁰, dando destaque ao movimento realizado na Bienal do Mercosul entre sua 6ª e 9ª edições, cabe a esse capítulo identificar de que modo a Casa M atuou nesse campo. Inserindo-se no leque de programas realizados pela instituição, que promoviam através da sua estrutura curatorial e educativa, uma série de “práticas artísticas com alguma relação pedagógica, logo de troca, partilha e aprendizagem”. (SILVA, 2014, p. 12), a Casa M possibilitou a criação de um espaço que — como busco argumentar ao longo dessas análises — se estabeleceu na constante convergência e divergência entre a instituição e seus públicos.

Idealizada a partir do ímpeto curatorial em valorizar o contexto local, por meio da criação de uma estrutura institucional que viabilizasse um espaço de diálogo para a comunidade, a intenção de se fazer presente para os públicos de Porto Alegre enquanto um território aberto à ocupação, emergiu na Casa M como uma promessa a ser alcançada. Tendo a missão de ser mais um “espaço de convivência do que um espaço expositivo” (KOLKER, 2020, p. 274), a ação da Casa, em muito dialogou com a premissa curatorial de compreender “a cidade de Porto Alegre como lugar a ser descoberto e ativado por meio da arte” (ROCA, 2011, p. 12), ao passo que, sua criação foi pautada pela intenção de ampliar os canais de comunicação com a comunidade. Segundo Fernanda Albuquerque, a Casa M enfatiza sua atuação enquanto “local de integração e recepção, de situação doméstica, aberta e informal” (ALBUQUERQUE in FUNDAÇÃO BIENAL, 2011, p. 42).

⁴⁰ Destaco aqui a palavra afeto por compreender, através dos relatos e das entrevistas realizadas que, tal termo compreende em muito a ação e o modo como atuaram os agentes envolvidos no contexto e na criação da Casa M. *Afeto*, ou ainda, *afetividade*, foi citada quatro vezes ao longo das entrevistas, relacionando tal sentimento com a forma como foram conduzidos os 7 meses em que a Casa estava aberta. Em entrevista Fernanda Albuquerque pontua: “A Casa tinha esse dado, que talvez a Mônica tenha te comentado já, esse dado do afeto muito grande, ela inspirava muito afeto, ela era uma Casa muito querida. O jeito que ela foi pensada acho que levou muito disso, e o jeito como ela se abriu, essa abertura que congregou muita gente” (ALBUQUERQUE, 2021, apêndice 2, p. 138)

Com pretensões comunitárias e programação transdisciplinar, a Casa M é criada através do estabelecimento de um ponto de encontro entre a curadoria e o projeto pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul. Como apresentado no capítulo anterior, ela tornou-se aberta aos públicos, podendo, de acordo com Albuquerque, “ser transformada, ativada e ressignificada pelos usos que a comunidade tivesse” através daquele espaço, de modo que a atividade da Casa M “acontecesse a partir dos usos e funções que os públicos fossem atribuindo ao próprio lugar” (ALBUQUERQUE apud MOSCHOUTIS, 2016, p. 196). Com relação à atuação da Casa M enquanto território comum entre o Projeto Pedagógico e o Projeto Curatorial na 8ª Bienal do Mercosul e sua relação com seus públicos, Fernanda Albuquerque, em entrevista cedida para pesquisadora Helena Moschoutis, afirma:

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. (ALBUQUERQUE apud MOSCHOUTIS, 2016, p. 192)

A partir do exposto é possível compreender que, se a Casa M partia da **intenção curatorial de ativar uma determinada comunidade**⁴¹ em torno de sua atuação, tal feito manifesta-se especialmente no que diz respeito à abordagem pedagógica produzida pelos programas e ações que eram gerados e que ocorriam no local, à medida que se compreende que estes, em muito possibilitam a abertura para criação de espaços de fala e escuta junto aos públicos através de ferramentas educativas. Deste modo, no que tange essa pesquisa, torna-se pertinente compreender de que forma tal proposta se materializou ao longo do período em que o espaço esteve aberto.

Tendo em vista que muito se argumenta quanto ao desejo curatorial de ativar — ou ainda gerar — uma comunidade a partir da criação da Casa M, a fim de elucidar o debate aqui proposto, cabe destacar qual seria — e qual se tornaria — ou o que se entendia como a comunidade que tal aparelho curatorial visava agenciar. Se a proposta da curadoria, como destacado por Fernanda Albuquerque em entrevista, aponta a

⁴¹ Nesse sentido, torna-se novamente importante destacar que a Casa M integrava dentro do Projeto Curatorial o eixo expográfico de *estratégias ativadoras*, ao passo que cabia a ela a tentativa de ativar uma rede comunitária em torno de suas ações

“vontade de estabelecer uma relação mais próxima com a comunidade de Porto Alegre” (ALBUQUERQUE, 2021, apêndice 2 p. 137), a pesquisadora também destaca que ainda no desenvolvimento do projeto da Casa M, o espaço já era pensado para agregar e servir à comunidade artística da capital, e aos próprios colaboradores da Bienal do Mercosul:

Porque eu acho que a equipe curatorial e quem estava junto nesse projeto coletivo, colaborativo, que foi a Casa M, já pensava muito nela, tanto feita para essa comunidade artístico-curatorial da cidade, quanto para os próprios mediadores, ou seja, os colaboradores da Bienal, sendo o primeiro público especialmente os mediadores. (ALBUQUERQUE, 2021, apêndice 2, p. 138)

Se a intenção era possibilitar a comunidade artística-curatorial, aos mediadores e aos colaboradores da Bienal, a criação de um espaço pensado para agregá-los, tal informação ganha destaque ao apresentar um dos fatores que possibilitou a existência da Casa M do modo como aconteceu, sendo esse: as **redes criadas anteriormente**, em edições passadas, pelo Projeto Pedagógico junto a comunidade. Em entrevista realizada para esse trabalho, Mônica Hoff, coordenadora do Projeto Pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul argumenta:

É curioso porque não é porque foi o projeto do Roca, porque se o projeto do Roca tivesse acontecido na 6ª edição, ele não teria tido esse espaço que ele teve na 8ª. Ele teve porque havia um trabalho junto a comunidade, que foi feito ao longo dos anos anteriores para tentar justamente abrir, botar abaixo os muros e se pensar de outra forma. Então tem muito a ver com a rede (...) Então esses projetos, tanto a Casa M como esses projetos, foram facilitados porque havia uma rede construída sobretudo pelo projeto pedagógico nos dois anos anteriores, uma rede que foi se fortalecendo. (...) Quando a 8ª chega com esse projeto que é bem descentralizado, essa rede no interior já estava armada. E no caso da Casa M, existe já também uma relação muito mais amigável com a cidade e com a comunidade local. (HOFF, apêndice 1, p. 120)

Se essa citação destaca tanto o processo de abertura e descentralização da Bienal realizado ao longo de suas edições anteriores, quanto o trabalho desenvolvido pelo Projeto Pedagógico para estabelecer vínculos e diálogos com a comunidade, ela evidencia também o papel que essa rede representa na realização da Casa M, possibilitando a sua efetiva construção. Ainda que não seja possível afirmar com certeza a totalidade dos grupos e atores que compunham esta rede, é possível indagar que ela em muito está ancorada na comunidade artística local e nos colaboradores e trabalhadores de edições anteriores da Bienal do Mercosul, ao passo que se entende que ela tenha sido estabelecida substancialmente pela atuação permanente do Projeto

Pedagógico (fig. 19). Deste modo, compreende-se que, tanto no contexto da 8ª Bienal do Mercosul, quanto no da Casa M “os principais ativadores da cidade foram seus próprios agentes locais” (KOLKER, 2021, p. 274), de forma que, de acordo com Mônica Hoff, “as redes fossem as mesmas, mudando apenas a estratégia de ativá-las” (HOFF, 2013, p. 83).



8ª Bienal do Mercosul - Projeto Pedagógico - Casa M
Oficina Sarau da pizza, com alunos da ONG Casa de Nazaré
19/10/2011 Foto: Livia Stumpf/indicefoto.com

Fig 19: Oficina Sarau da Pizza, realizada na Casa M. 2011. Fotografia pertencente ao arquivo pessoal de Mônica Hoff

Como será abordado ao longo do capítulo, no que diz respeito a essa pesquisa, não se descarta ou diminui a importância do público espontâneo, escolar e não especializado nas atividades da Casa M. Ao contrário, se compreende que a ação desenvolvida pelo espaço também é constantemente atravessada pela inserção de tais conjuntos no local, tendo estes muitas vezes também pautado as ativações realizadas na e pela a Casa M. Ainda assim, destaca-se aqui as comunidades acima citadas por

entender que estas convergiam diariamente com o espaço, tornando-se parte integrante da Casa M e possibilitando o estabelecimento de diversos modos de trabalho gerados pela Casa.

Tendo esclarecido o que se entende como **comunidade** no que diz respeito à criação da Casa M — comunidade artística-curatorial, aos mediadores e aos colaboradores da Bienal — e posteriormente sua atuação — mediadores e agentes locais —, cabe aqui, voltar a buscar compreender o modo como se estabeleceu o processo de contato com tais esferas. Nesse sentido, volto a destacar a importância da abordagem pedagógica produzida pelos programas e ações que aconteciam no local.

Ainda que se compreenda que toda a intenção e criação da Casa M foi marcadamente pedagógica, de modo que a sua *programação de base*, abordada no capítulo anterior, desenvolvida pela equipe curatorial e pelo conselho da Casa presente em sua concepção e estrutura uma série de programas de viés educativo, para essa pesquisa interessa muito mais as ações produzidas pela *programação espontânea*, tendo em vista que estas surgem através de um processo supostamente mais aberto e autônomo, fundamentado na prática e nos interesses dos mediadores atuantes no espaço, valorizando o processo estabelecido no dia-a-dia da Casa M e, como argumentarei a seguir, possibilitando a abertura para criação de **estruturas de participação** em sua execução. Como apresentado anteriormente, ao descrever o leque de programações realizadas na Casa M, destaca-se o papel e as ações propostas pelos mediadores atuantes no espaço. Tendo conquistado gradualmente sua autonomia no que diz respeito à gestão, criação e elaboração de mediações, oficinas e demais atividades educativas no contexto da instituição, segundo Mônica Hoff, os mediadores da 8ª Bienal do Mercosul encontravam na Casa M, um território fértil para elaboração de possibilidades criativas, ao passo que tal projeto ofertava a estrutura ideal para essa proposta (fig. 20). Em entrevista, Hoff pontua:

Tinha uma coisa bem importante, tanto com a equipe de educadores e artistas que faziam a formação de professores, como com a equipe de mediadores, que era que eles propusessem atividades que tivessem a ver com as pesquisas deles. Então, por exemplo, Gaston Kremer, filho da Marga Kremer, que foi a primeira coordenadora de educação da Bienal lá na primeira edição, foi meu mediador. E o Gaston estudava relações internacionais e ele propôs uma oficina para pensar

as relações internacionais, enfim, que foi um barato. Maira Dietrich, que é uma artista aqui de Santa Catarina e agora mora em São Paulo, foi trabalhar na Bienal, se mudou para Porto Alegre e foi mediadora da Casa M. Ela trabalhava com publicações, então ela fez várias coisas com publicações. Então assim, os mediadores que atuavam na Casa M, eles foram convidados a, de alguma forma, pensar os seus projetos a partir das suas pesquisas e suas trajetórias. Isso já era algo que vinha acontecendo nas edições anteriores nos espaços expositivos, que era de entender o mediadores não como um receptáculo, ou como um tradutor do que está ali, mas como alguém que tem uma trajetória, uma bagagem, uma série de pesquisas, de investigações, e que isso também pode ser compartilhado, deve ser compartilhado. Porque sim, a mediação é um acontecimento político. Pessoas que não se conhecem acabam se conhecendo, existe um meio ali que favorece isso, mas também interpela essa relação, e na Casa M isso ficou mais aberto. (...) Porque onde não tem calor, onde não tem festa, onde não tem partilha não tem nada. E é por isso que a Casa M foi o que ela foi, porque ela tinha tudo isso, ela foi um espaço muito generoso. (HOFF, apêndice 1, p. 129)



8ª Bienal do Mercosul - Casa M - 05/11/2011

Oficina "Geopoética vs. Geopolítica", com Gaston Kremer. Foto: Camila Cunha/indicefoto.com

Fig. 20: Oficina "Geopoética vs. Geopolítica", ministrada pelo mediador Gaston Kramer, na Casa M. 2011. Fotografia pertencente ao arquivo pessoal de Mônica Hoff

Se o espaço e a coordenação da Casa M possibilitavam, como citado por Hoff, essa abertura para "pensar seus projetos e contribuir a partir de suas pesquisas e

trajetórias”, os mediadores da Casa, através da sua absorção e apropriação do espaço, tornaram esse processo latente. Ainda de acordo com a pesquisadora:

(...) a equipe de mediadores que trabalhou lá, assim como aconteceu na edição seguinte na Escola Caseira de Invenções, eram pessoas que justamente tinham ali um interesse em criar, em inventar, em repensar o espaço, ou do ponto de vista arquitetônico ou do ponto de vista sonoro, ou das relações institucionais, então eram pessoas que pegaram junto e que construíram o espaço junto com todo mundo. E por isso que ela era tão querida. (HOFF, apêndice 1, p. 123)

Esse “interesse em criar, em inventar, em repensar o espaço” evidencia-se através dos depoimentos de mediadores atuantes na Casa, que foram cedidos a Helena Moschoutis ao longo da elaboração de sua dissertação de mestrado. Em entrevistas, alguns mediadores da Casa M relataram à pesquisadora suas próprias experiências e vivências a partir das possibilidades criativas oferecidas pelo espaço, destacando algumas atividades que propuseram e realizaram a partir de suas pesquisas e interesses. A fim de evidenciar o potencial criador gerado através da atuação dos mediadores na Casa M, retomo a seguir o trecho de uma das entrevistas realizadas pela autora, com o mediador José Guilherme Marcon.

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. (MARCON, apud MOSCHOUTIS, 2016, p.126)⁴²

⁴² Destaco aqui esse depoimento por dois motivos. O primeiro, por compreender que ele evidencia o potencial de criação e autonomia ofertado aos mediadores da Casa M; E o segundo, por que minha irmã esteve presente em uma dessas oficinas de pão mencionadas pelo mediador. Ao longo da elaboração desse Trabalho de Conclusão de Curso, descobri que coincidentemente minha irmã, Maria Eduarda, com 4 anos na época, visitou a Casa M junto de sua escola. Dez anos depois do ocorrido, ela me cedeu um depoimento casual, onde narrou vividamente as lembranças da sua visita ao espaço. Ela ainda se recorda de um chef de cozinha com vestes brancas, e de amassar e sovar uma pequena massa de água e farinha na tentativa de fazer um pão caseiro. Me relatou também, a sensação que teve ao caminhar pelos grãos de areia cor de rosa da obra de Fernando Limberger, apresentada no capítulo anterior, e que se lembra de ficar entusiasmada com a ideia de uma simples casa de bairro conter um jardim com quilos de gelatina de framboesa. Trago esse depoimento com um tom pessoal, mas também como uma menção a alguém que vivenciou esse espaço para além daqueles que estavam inseridos no cotidiano da Casa M. Apesar da pouca idade que tinha quando visitou a Casa M e dos anos que se passaram, minha irmã ainda se recorda das sensações despertadas pelo espaço e das atividades em que pode participar, e momentaneamente se tornar parte, de modo que seja possível indagar que este relato evidencia novamente, a ideia de estruturas de participação oferecidas pela Casa M.



Fig 21: Oficina de pão realizada na Casa M com o mediador do espaço, José Guilherme Marcon. 2011.
Disponível em: <http://institutomesa.org/projetos/a-coleta-de-multiplas-vozes-8a-bienal-do-mercosul/>
Acesso em: 18/11/2021

Como pontuado por Moschoutis na análise obtida a partir desse material, o mediador acima citado possui formação como padeiro e ator, o que “proporcionou a elaboração de mediações que envolvessem figurinos” (2016, p. 126), assim como evidencia a brecha para que a natureza de sua atividade educativa fosse marcada também pela sua atuação profissional externa ao ambiente da Bienal (Fig 21). Esse trecho demonstra a abertura para incorporação de processos próprios e autorias à prática dos mediadores da Casa M, de modo que esta seja associada a uma ação “mais autônoma e de natureza menos verticalizada do que se poderia esperar de uma estrutura institucional, como não deixava de ser a Casa” (MOSCHOUTIS, 2016, p. 127).

A autonomia outorgada aos mediadores do espaço para realização de oficinas e mediações, por sua vez, evidencia não apenas uma estrutura mais horizontalizada na concepção e proposição desses eventos, mas também na própria elaboração do calendário do espaço, tendo em vista que tais propostas compunham a grade de programação da Casa M. Se, como apresentado anteriormente, a *programação de base* da Casa se estabelecia através de um planejamento prévio de um calendário de eventos, existente antes mesmo da abertura do local e elaborado com o apoio de um Conselho curatorial e um Conselho local, a *programação espontânea* surgia nas brechas, nas ativações e ocupações oriundas do dia a dia dos agentes inseridos no contexto do projeto. Esse movimento dá destaque à possibilidade de indagação, de que residia na Casa M, em maiores ou menores níveis, a existência de um processo de transversalidade⁴³ no que diz respeito à sua atuação diária. Com relação à gestão das ações e do cotidiano da Casa M, Moschoutis aponta:

Especialmente os depoimentos de mediadores da Casa 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. (...) 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. (MOSCHOUTIS, 2016, p. 128)

⁴³ Segundo Félix Guattari, o conceito de transversalidade “implica em uma oposição à verticalidade de uma estrutura hierárquica ou piramidal e busca ir além de uma simples horizontalidade, realizando uma comunicação máxima entre diferentes níveis, disciplinas e, sobretudo, entre diferentes grupos, movimentos autônomos e atores sociais”. (GUATTARI apud MESQUITA, 2011, p. 47)

Esse apontamento sinaliza a existência de um processo de absorção e apropriação da estrutura da Casa por parte dos mediadores e dos colaboradores do espaço, ao passo que estes podiam tanto criar a partir deste local, como também interferir em sua agenda e modo de funcionamento. Nesse sentido, percebe-se que no que diz respeito à Casa M, que “as pessoas vão, aos poucos, sendo involucradas em seus processos a ponto de tomar para si parte de sua execução.” (SILVA, 2014, p. 65), possibilitando que estas sejam propositoras e catalisadoras das ações realizadas no espaço, sentindo-se parte integrante da Casa (fig. 22).



8a Bienal do Mercosul - Casa M - Projeto Pedagógico - Oficina Os Colecionadores de Movimento com Diego Mac
Foto: Flávia de Quadros/indicefoto.com

Fig 22: Oficina “Os Colecionadores do Movimento”, realizada na Casa M. 2011. Fotografia pertencente ao arquivo pessoal de Mônica Hoff

O teórico e curador pedagógico da 8ª Bienal do Mercosul, Pablo Helguera, argumenta que a abertura para possibilidade de criação e ação a partir dos interesses dos próprios colaboradores de um determinado projeto, gerado no contexto de trabalhos que “são enfatizados na colaboração e na dimensão coletiva da experiência social”

(BISHOP apud SILVA 2014, pg. 42), proporciona uma sensação de pertencimento e o engajamento com as atividades propostas pelo projeto, à medida que estes integrantes se sentem validados através de seus conhecimentos e práticas.

O que deve ser reconhecido, em primeiro lugar, é o valor que os indivíduos trazem para uma colaboração. Cada indivíduo tem seus próprios conhecimentos e interesses, e quando estes são colocados a serviço da colaboração, a motivação coletiva pode ser contagiante. Em segundo lugar, precisamos criar estruturas que não sejam completamente predeterminadas em tema ou estrutura, pois um plano excessivamente predeterminado provavelmente não permitirá a entrada de colaboradores em potencial; eles podem sentir que não podem colocar seus próprios conhecimentos e interesses em uso.” (HELGUERA, 2011, p. 55-56)

Nesse sentido, é possível afirmar que a elaboração de um projeto que concedia aos mediadores e colaboradores do espaço a possibilidade de ação e criação acaba por evidenciar a existência de uma **estrutura de participação** no contexto da Casa M, ao passo que “esta relação de autonomia permite a construção de novas relações sociais, estabelecendo dentro do sistema das artes novos pontos de significância tanto política quanto como econômica” (SILVA, 2014, p. 90). A fim de contextualizar o que se entende como estrutura de participação para essa pesquisa, proponho aqui uma breve discussão em torno do termo *participação*, e sua distinção do conceito de *colaboração*, outro termo muito usado para descrever projetos artísticos e curatoriais que possuem premissas e modos de atuação semelhantes aos da Casa M.

Amplamente utilizados para definir práticas que se estabelecem por meio da possibilidade de criação de relações sociais, *participação* e *colaboração* apresentam um leque de distintas definições, tendo sido discutidos por diversos teóricos ao longo das últimas décadas⁴⁴. Apresentando diferenças tênues em suas conceitualizações, os termos por vezes se confundem em um único sentido. Gabriela Silva, em sua pesquisa de mestrado sobre práticas artísticas colaborativas e participativas na contemporaneidade⁴⁵, evidencia suas diferenciações ao apresentar uma abordagem possível para compreendê-los, a qual cito a seguir:

⁴⁴ Cito aqui quatro teóricos que compõem parte da bibliografia dessa pesquisa: Grant Kester (2004), Maria Lind (2005), Calire Bishop (2006), Pablo Helguera (2011).

⁴⁵ A dissertação de mestrado da pesquisadora pode ser acessada através do link: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/114637>

“Colaboração” passa a ser usado no sentido mais amplo, abrangendo uma série de práticas. Mas, neste texto, o termo refere-se a práticas cuja abrangência de suas ações se apresentam de forma mais complexas, tomando mais tempo e tendo sua estrutura bastante sensível às inferências de seus colaboradores. “Participação” requer uma contribuição a partir de um enunciado, uma regra ou uma solicitação, sendo uma execução de ação e reação. (SILVA, 2014, p. 10)

Tal conceitualização encontra ressonância teórica se comparada com a definição apresentado pela pesquisadora Nora Landkammer, que assim como Silva, defende que:

Entendo “Colaboração” como uma relação entre duas ou mais entidades, que define os conteúdos do trabalho conjunto a partir dos interesses de ambos os colaboradores, ao contrário do conceito de participação, que implica um centro, uma estrutura estabelecida, da qual “fazem parte” ou que contribui aqueles que participam. (...) A participação, voltada ao museu, é pensada a partir da instituição, a colaboração só pode ser pensada a partir de pelo menos duas perspectivas. (LANDKAMMER, 2014, p. 25, tradução nossa)⁴⁶

A partir do exposto acima, é possível compreender que, enquanto a colaboração se estabelece a partir de uma divisão de poder e autoria sobre um determinado trabalho, no qual os próprios colaboradores definem seu rumo, a participação tende a ocorrer a partir de um projeto previamente estabelecido, no qual os agentes envolvidos tem espaço para contribuir no seu desenvolvimento. O conceito de *participação* utilizado para essa pesquisa dialoga com o proposto pela curadora Maria Lind, no qual a autora afirma que “a participação está mais associada à criação de um contexto no qual os participantes podem tomar parte em algo que outra pessoa criou, mas onde, no entanto, existem oportunidades para ter um impacto” (LIND, 2010, 185, tradução nossa)⁴⁷.

Se o regime de colaboração em um projeto exige uma certa autonomia por parte de sua administração e autoria, na Casa M tal proposição torna-se ambígua, ao passo que tal espaço está vinculado a uma exposição existente dentro de uma instituição, o que por sua vez, faz com que este local responda também aos interesses curatoriais e institucionais da 8ª Bienal do Mercosul. Assim, é possível indagar que a abertura

⁴⁶ No idioma original: "Colaboración" entiendo una relación entre dos o más entidades, que define los contenidos del trabajo conjunto desde los intereses de ambos colaboradores, a diferencia del concepto de participación, que supone un centro, una estructura establecida, de la cual "forman parte" o a la cuál contribuyen los que participan. (...) Participación, volviendo al museo, se piensa desde la institución, colaboración no se puede pensar sino desde, por los menos, dos perspectivas

⁴⁷ No idioma original: "Participation" is more associated with the creation of a context in which participants can take part in something that someone else has created, but where there are nevertheless opportunities to have an impact."

possibilitada pela Casa M para seus agentes e colaboradores foi criada por uma brecha institucional, na qual tais atores não detêm o poder sobre o espaço como um todo, mas sim sobre algumas de suas possibilidades de criação, ação e agenciamento público.

Com base nisso, no que tange à Casa M, esse trabalho de conclusão de curso defende que ela foi aberta aos *inputs* externos de seus colaboradores (ALBUQUERQUE, 2021), e sua ativação se efetiva a partir de seus pares e agentes locais (KOLKER, 2020) por meio do estabelecimento de relações com a comunidade (HOFF, 2021), evidenciando a presença de uma autonomia na gestão do dia a dia do espaço. Ainda assim, o projeto possibilita a criação de *estruturas de participação*, e não de colaboração, tendo em vista que tais possibilidades são criadas e ofertadas a partir de uma estrutura pré-estabelecida pela curadoria, e por sua vez, pela instituição.

As convergências e divergências existentes entre o caráter institucional da Bienal do Mercosul e a autonomia existente nas ações da Casa M serão abordadas ao longo da segunda parte deste capítulo, entretanto, nesse momento, cabe destacar como tal embate pontua a forma como se estabelecem as estruturas de participação existentes entre os agentes da Casa. Ainda que a Casa M tenha possibilitado a criação de estruturas de participação, pois fornecia a seus agentes esse objeto para “realização de experiências” (SILVA, 2014, p. 60) dentro de um contexto institucional previamente estabelecido, é possível inquirir que as ações e ativações executadas pelos mediadores e colaboradores da Casa, se estabeleçam em um regime de colaboração. Tendo em vista a abertura para proposições de atividades e oficinas a partir de seus interesse próprios, os mediadores possuíam autonomia no desenvolvimento de suas ações, o que faz com que, o que se construa dessa experiência, e por muitas vezes também da Casa M, escape aos desejos e controles institucionais. Sendo assim, residia nesse espaço, a abertura para uma certa colaboração, ou uma “estrutura bastante sensível às inferências de seus colaboradores” como pontuado anteriormente por Gabriela Silva.

Nesse sentido, compreendo que a participação empregada na Casa M, ainda que responda ao conceito de Lind, amplifica-se através das ações de seus agentes, fazendo com que esta ocorra de diferentes formas. Helguera, na tentativa de definir os diferentes modos como pode ocorrer a participação em determinados projetos, propõe o que o autor

chama de "níveis de participação", no qual, em sua última atribuição, contextualiza a "**participação colaborativa**" (2011). Segundo o teórico, na participação colaborativa, "o visitante compartilha a responsabilidade de desenvolver a estrutura e o conteúdo do trabalho em colaboração e diálogo direto com o artista" (HELGUERA, 2011, p. 15), onde se "prevê que o espectador torna-se ator, aja de forma a alterar e contribuir para conteúdo do projeto, mas que este diálogo recorra a uma possível alteração do próprio projeto em si" (SILVA, 2014, p. 62) modificando sua estrutura. Deste modo, destaca-se aqui que se a intenção da Casa M era ativar uma comunidade a partir de suas ações, pode-se considerar que tal feito foi alcançado no que diz respeito à atuação dos mediadores, agentes e colaboradores atuantes e inseridos no espaço, como relata Fernanda Albuquerque:

Então acho que teve um público que se forma, acho que esse público está bastante ancorado nos mediadores, acho que os mediadores, eu entendo eles um pouco como o primeiro público da Casa. Acabou sendo, porque foi o público que abraçou a Casa com muito carinho, afetividade, com uma relação de proximidade, porque era um pouco o QG de boa parte dos mediadores (ALBUQUERQUE, 2021, apêndice 2, p. 138)

Destaca-se também, que tal movimento está amplamente vinculado ao estabelecimento das estruturas de participação no contexto das atividades propostas e desenvolvidas por parte dos mediadores. Compreende-se aqui, como apontado anteriormente, que este processo possibilita aos agentes da Casa certa autonomia e criação, de forma que estes assumam um importante papel na tomada de decisões do cotidiano do espaço, tornando-se essenciais para o desenvolvimento da proposta da Casa M.

Nesse sentido, novamente destaca-se aqui a intenção de evidenciar a atuação dos mediadores e colaboradores da Casa M enquanto primeiro público do espaço por compreender que estes estão envolvidos no modo como eram pautadas e criadas parte das ações da Casa. Todavia, entende-se que este não foi o único público do projeto, tendo em vista que, de acordo com Mônica Hoff em entrevista realizada para esse trabalho, "ela tocou muitas camadas de público". ainda segundo Hoff:

"Então a Casa tinha muitas histórias, ela tocou muitas camadas de públicos eu acho, em diferentes contextos sociais, culturais e históricos também. É difícil precisar, assim como foi impossível prever toda essa comoção e participação naquele momento. E por isso

talvez ela tenha sido tão importante, ela foi acolhida e abraçada pela cidade porque a cidade também se sentiu acolhida e abraçada por ela. Diferente das exposições que são, no geral, mais impessoais, mais frias e que tem outra temporalidade, não tem uma temporalidade de ficar, tem uma temporalidade de passar. (...) Eu acho que falar que teve um público específico é diminuir a potência da Casa M. Justamente, a sua potência tem a ver com ela conseguir conversar com os mais diferentes públicos. Ela tem importância e existe para as mais diferentes pessoas e gerações de pessoas. Ela conseguia conversar com todo mundo, ela era despretensiosa, ela era generosa com as pessoas. (HOFF, 2021, apêndice 1, p. 124).

Mesmo que compreenda-se que a Casa M, atuou para além do grupo de agentes e colaboradores do local — o que pode ser evidenciado através de diversas ações e programações realizadas na Casa — e que o relato acima citado, aponte a Casa como um ambiente convidativo e inclusivo para todos os públicos, é imprescindível destacar que tanto Mônica Hoff quanto Fernanda Albuquerque, integravam esse primeiro público da Casa M, pois compunham a equipe responsável pelo espaço, estando inseridas no cotidiano da Casa.

Deste modo, é possível compreender que tais relatos carregam muito afeto e entusiasmo acerca do projeto, pois ambas as entrevistadas assimilaram e entenderam a atuação da Casa M enquanto participantes ativas da experiência ofertada pelo espaço. Ainda que tais afirmações não sejam prejudiciais ou completamente parciais no que diz respeito a abertura da Casa para seus públicos, essa pesquisa reconhece que não é possível afirmar se as percepções acerca da abertura a participação ofertada pela Casa M e por sua atuação, são as mesmas ao diversos públicos que frequentaram o local, justamente por compreender que, como apontado por Mônica Hoff, “ela tocou muitas camadas de públicos em diferentes contextos sociais, culturais e históricos também”.

Sendo assim, defende-se a ideia de que esses diversos públicos da Casa M, como trazido anteriormente por Fernanda Albuquerque, podem ser compreendidos através de níveis de envolvimento e engajamento com o local, o que por sua vez, explica suas percepções acerca do projeto. A partir disso, Albuquerque aponta “que o primeiro público dela (Casa M) seria os mediadores, e talvez em segundo esse meio cultural-artístico da cidade, de artistas de diferentes linguagens” (ALBUQUERQUE, 2021, apêndice 2, pg. 138), tendo em vista o modo como se deu a atuação destes agentes dentro da Casa. Tal compreensão ressaltada pela entrevistada, dialoga com o proposto pelo teórico Pablo Helguera (2011) que afirma que projetos de arte baseados em processos e no

estabelecimento de relações sociais — como não deixava de ser a Casa M — tem públicos implícitos, que seriam inextricáveis e entrelaçados ao próprio projeto ou obra de arte. Com relação a isso, Helguera afirma:

Pode-se dizer que um projeto de Arte Socialmente Engajada opera dentro de três registros: um é seu círculo imediato de participantes e apoiadores; o segundo é o mundo da arte crítica, para o qual geralmente busca validação; e a terceira é a sociedade em geral, por meio de estruturas governamentais, a mídia e outras organizações ou sistemas que podem absorver e assimilar as idéias ou outros aspectos do projeto. (HELGUERA, 2011, p. 22-23, tradução nossa)⁴⁸

O enunciado, se aproximado com o relato trazido por Fernanda Albuquerque, evidencia a ideia aqui proposta de que existiu na Casa M, níveis de públicos, que por sua vez eram proporcionais aos níveis de participação ativa e engajamento com o local e sua atividade. Esse entendimento talvez justifique o fato de que possivelmente muitas pessoas ao visitarem a Casa M, ou ao frequentarem uma de suas programações, não tenham sentido o mesmo afeto, acolhimento e abertura trazidos pelas entrevistadas, ao passo que estes não estavam inseridos na dinâmica existente no local, de modo que não acessassem de fato a estrutura de participação e criação ofertada pela Casa M. Todavia, essa constatação não busca reduzir os processos estabelecidos pela Casa M e seus agentes com os diferentes públicos que atravessaram o espaço, e sim, evidenciar a forma como era pautada as relações e vínculos criados com o projeto.

A partir dessas análises iniciais, busco ao longo do próximo segmento deste capítulo discutir o modo que se estabelece a existência da Casa M através do contágio entre instituição e comunidade. Para isso, intenta-se contextualizar o diálogo presente entre essas esferas, de modo a compreender a forma como tal projeto atuou nesse campo indefinido.

3.1: Entre-espços: A Casa M como dispositivo extra-institucional

Ao abordar a virada educativa em contextos institucionais, tema trabalhado no primeiro capítulo desta monografia, O'Neill e Wilson apontam o crescente interesse e

⁴⁸ No idioma original: It could be said that a SEA project operates within three registers: one is its immediate circle of participants and supporters; the second is the critical art world, toward which it usually looks for validation; and the third is society at large, through governmental structures, the media, and other organizations or systems that may absorb and assimilate the ideas or other aspects of the project.

desenvolvimento de “**projetos institucionais externos**”, definindo-os como “projetos comissionados pela instituição, mas que ocorrem fora do espaço expositivo, no qual convergem questões do local, do público, da comunidade e da educação” (O’NEILL, WILSON, 2010, p. 15). Nesse sentido, indago aqui que a Casa M operou em um regime semelhante a este proposto pelos autores, sendo um projeto inerente ao contexto curatorial da 8ª Bienal do Mercosul, mas que utiliza da estrutura fornecida pela instituição para o desenvolvimento de uma ação e de uma proposta essencialmente aberta e comunitária.

Destacando-se pela abertura oferecida para possibilidades de criação e participação de seus agentes e colaboradores, a Casa M, como adensado anteriormente, assume um papel quase autônomo⁴⁹ frente a uma estrutura marcadamente institucional. Organizando-se em programações transdisciplinares e cotidianas, a Casa, de acordo com Mônica Hoff, “tinha vida própria” ao passo que era majoritariamente pensada a partir do dia a dia de seu próprio espaço, apresentando-se, ainda segundo a pesquisadora, como “uma outra Bienal” (HOFF, 2021). Em entrevista, Hoff aponta que a Casa M surge como um espaço ainda indefinido, que assume ao longo de sua atuação uma forma orgânica, sendo constituída pelos processos originados em seu próprio cerne:

(...) Já a Casa M é isso, talvez por não se saber exatamente o que ela era no início, ela foi tomando a forma que as pessoas queriam. Tem um poema do Leminski em que ele fala que o barro toma a forma que quer, que a gente acha que está dando forma a ele, mas ele só toma a forma que ele quer. A Casa M era isso.(...) Porque é isso, todo mundo que estava trabalhando lá queria fazer coisas lá e tinha essa liberdade, ou seja, você não era só um mediador, você podia propor o que você quisesse, você não era só o diretor, você podia propor outras coisas. As coisas eram feitas no coletivo, de forma colaborativa. (HOFF, 2021, apêndice 1, p. 126)

Se Mônica Hoff aponta para a possibilidade da Casa M “tomar a forma que ela quer” a partir dos usos possibilitados pelo projeto, essa afirmação destaca-se quando buscamos, de alguma forma, tentar sintetizar e definir o que fora esse espaço e o modo como ele atuou, tendo em vista que as percepções individuais apresentadas pelos

⁴⁹ Faz-se aqui a associação da expressão *quase autônomo* com o conceito *relativamente autônomo* proposto pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu. Bourdieu utiliza a ideia de relativa autonomia para contextualizar a ideia de *campo* e de *habitus*, aparatos sociais que segundo o autor “estabelecem as suas próprias regras, embora sofram influências e até mesmo sejam condicionados por outros campos e processos sociais. (THIRY-CHERQUES, 2006, sem página).

agentes envolvidos em seu desenvolvimento parecem mudar e complementar-se em distintas definições e conceitualizações. Ao realizar as análises de materiais institucionais e as entrevistas que compõem essa pesquisa, deparei-me com descrições diversas sobre a Casa M, as quais, na tentativa de traçar um ponto comum, apresento a seguir.

Edificada através da autonomia estabelecida em seus processos de criação, que buscavam de uma forma ou outra, irromper os muros da instituição, no catálogo da 8ª Bienal do Mercosul, a Casa M já é apresentada a partir das intenções curatoriais em promover um novo espaço, ou como apresentado por Hoff, uma nova Bienal. Segundo o texto de apresentação do projeto, escrito por Fernanda Albuquerque, a Casa M “Vale-se da tradição dos chamados *artist-run-spaces* (...) para estabelecer um projeto em moldes semelhantes, porém, no contexto de uma grande instituição, torcendo ou reinventando não só o modelo Bienal, mas também o formato que a inspira” (ALBUQUERQUE, 2011, p. 524).

Nesse sentido, se o presente projeto pretendia ser, como apontado anteriormente, comunitário, ele também já era pensado para atuar a partir de uma brecha institucional que ofertasse à Casa M a possibilidade de “torcer o modelo Bienal”, o que, como discutido na parte inicial deste capítulo, torna-se evidente através da atuação dos mediadores e da autonomia empreendida na gestão e organização diária do espaço. Sendo assim, cabe aqui contextualizar brevemente o que se entende como esse *artist-run-space*, ou ainda, esse “espaço autônomo de arte contemporânea, que por sua vez, configura um modo de agir e estar no mundo, sitiado por suas próprias leis” (NUNES, 2013, p. 46). Segundo Kamilla Nunes:

Os espaços autônomos podem ser compreendidos como fusões entre estruturas institucionais e procedimentos artísticos, reconhecíveis em uma multiplicidade de lugares. São espaços comprometidos com a arte e com a sociedade na medida do alcance, do desejo e das possibilidades de seus gestores. E aí está sua condição de singularidade e autonomia. Por não serem grandes empreendimentos, seus objetivos tampouco visam o lucro, mas o encontro, o ensino, a formação e o agenciamento da produção contemporânea de arte. (NUNES, 2013, p. 56)

A partir de tal descrição, é possível traçar pontos de encontro entre a ação da Casa M e as atividades exercidas no contexto de espaços autônomos, em especial no

que diz respeito à valorização do “encontro, o ensino, a formação e o agenciamento da produção contemporânea de arte”, que por sua vez, se efetivam “na medida do alcance, do desejo e das possibilidades” de seus agentes e colaboradores. Quando questionadas em entrevista quanto à similaridade existente — ou não — entre a Casa M e espaços autônomos, tanto Mônica Hoff quanto Fernanda Albuquerque apontaram seus pontos de encontro e desencontro. Segundo Hoff:

Artist-run-spaces, no geral, não tem a abrangência que ela teve, no geral, como são espaços de arte autônomos nem todos conseguem ter uma abrangência comunitária em grande escala como ela teve. E aí claro, ela tinha por trás uma Bienal, um aparato de comunicação e marketing, um orçamento fixo que você poderia, mesmo que tenha sido adaptado dentro da própria estrutura, ele era garantido. No geral os *artist-run-spaces* partem geralmente desse ponto, são espaços de arte, feito por artistas, geridos por artistas, com programas comunitários, programas abertos, alguns mais abertos, mais comunitários, porque se organizam, porque sua forma de organização passa por isso, e outros menos. Então eu acho que sim, acho que parte dessa proposta, porque também é um contraponto à estrutura institucional de uma Bienal, é um contraponto dentro do próprio campo, dentro do próprio sistema da arte. (...) a Casa M conseguiu ir além desse exemplo. E isso não era algo que ela esperava talvez, ela foi além porque ela teve uma comoção pública, uma participação ativa, uma ocupação de fato desse lugar. Mas sim, ela parte disso, só que eu acho que ela cumpre um papel que vai além desse papel, sem deixar de cumprir esse papel. (HOFF, 2021, apêndice 1, p. 130)

Ainda em relação à aproximação entre a Casa M e espaços autônomos, Fernanda Albuquerque argumenta:

Eu diria que ela se inspirava em alguns aspectos. Por exemplo, a questão da horizontalidade, das relações, no sentido da tomada de decisão, a questão de se voltar muito para a experimentação, de ser uma espécie de laboratório, de ter um foco muito grande na experiência, em um experimentalismo um pouco institucional mesmo. (...) Então assim, tem vários aspectos dela, eu acho que em termos de inspiração sim, porque, trazendo de novo, essa questão da horizontalidade na tomada de decisões, o experimentalismo institucional, a colaboratividade, acho que tudo isso, essa coisa não tão hiper moldada, engessada, institucional, acho que tudo isso ela se inspirou e efetivamente conseguiu fazer. Por outro lado, tudo isso que tem a ver com ter equipe, ter recursos, ou seja, ter recursos humanos, ter recursos orçamentários, se valer de uma equipe muito grande, porque a equipe de expografia também pensou o mobiliário da Casa, a equipe de produção estava lá em alguma medida, a equipe do pedagógico estava lá, então nesse sentido não, ela é uma outra coisa. Mas eu acho que está aí também uma grande potência do projeto, porque é algo bem difícil de conciliar, difícil de ver, tu ter um projeto que acredita e consegue desenvolver um certo experimentalismo institucional e que tem verba para isso. (ALBUQUERQUE, 2021, apêndice 2, p. 142)

Com base nos depoimentos acima citados, evidencia-se na perspectiva de ambas as entrevistas que, ainda que a Casa M apresentasse em sua proposta, e posteriormente

em sua ativação, semelhanças com o modo de atuação de espaços autônomos — em especial no que diz respeito à abrangência comunitária, ao contraponto institucional, à abertura para propostas de programação, à horizontalidade das relações e à possibilidade de experimentação — compreende-se também que tal organização só é viabilizada devido a existência de uma estrutura institucional que oferta recursos orçamentários, comunicacionais e humanos para consolidação da ação exercida pelo espaço. Sendo assim, ainda que a atuação da instituição não se fizesse tão presente na Casa M quanto nos espaços expositivos tradicionais, possibilitando uma abertura para a construção de processos autônomos na Casa, o local ainda era atravessado pelas forças institucionais da Bienal, ao passo que dependia de seus recursos para existir, ainda que em sua margem.

Um dos elementos que se destaca também na atuação da Casa M, como trazido acima, é sua possibilidade para **experimentação**. Tal dado, segundo Fernanda Albuquerque, era um dos focos da Casa, de modo que ela tivesse “essa proximidade com o universo reflexivo”, onde agentes, artistas e colaboradores eram convidados “para fazerem daquele lugar um espaço de pesquisa, um espaço de processo de trabalho” (ALBUQUERQUE, 2021, p. 137). Nesse sentido, quando questionada sobre a atuação da Casa M, a curadora apontou que o espaço agia como um **laboratório**. Tal conceito, proposto pelo curador britânico Charles Esche, evidencia a ideia de que uma instituição de arte deveria agir como “parte centro comunitário, parte laboratório e parte escola” desvinculando-se da “função de *showroom* que tradicionalmente pertence a arte” e possibilitando a criação de um “espaço ativo para a livre experimentação” (ESCHE in KOLB, FLÜCKIGER, 2013, p. 27). Segundo Albuquerque:

Eu acho que a Casa M foi um grande laboratório. Sabe, algo como um laboratório de experiências curatoriais, ela tinha algo que estava no projeto dela que era um espaço que privilegiasse processo e pesquisa, e que privilegiasse também o diálogo entre diferentes áreas da criação e da cultura. Isso era algo que estava no projeto curatorial e conceitual dela, e eu acho que ela conseguiu fazer isso, porque ela foi um projeto muito em aberto, acho que foi muito aberto a diferentes usos, a diferentes significados que as pessoas foram dando para a Casa. (ALBUQUERQUE, 2021, apêndice 2, p. 137)

Novamente evidencia-se, através dessa citação, o potencial criador da Casa e sua abertura para os usos que eram feitos a partir do espaço, destacando também a

análise proposta por Hoff de que a Casa M “tomava a forma que as pessoas queriam” ao passo que era moldado por seus modos de uso e ativação. Assim, a experimentação proposta pela Casa tornava-se um elemento central também na forma como as pessoas, colaboradores e agentes do espaço se envolviam com o local, proporcionando que estes também lhe conferissem sentido. Entretanto, vale destacar novamente os níveis de envolvimento empreendidos nas relações entre os públicos com a Casa M, de modo que, talvez aqueles que não estivessem devidamente envolvidos em seus processos, não compreendessem o dado de experimentação proposto pelo espaço (Fig.23).



8a Bienal do Mercosul - Casa M - Oficina 10 dias e 200 anos, de Mauricio Marcin 26/09/2011 - Foto: Cristiano Sant'Anna/indicefoto.com

Fig 23: Oficina “10 dias e 200 anos” realizada na Casa M. 2011. Fotografia pertencente ao arquivo pessoal de Mônica Hoff

Segundo Mônica Hoff, a abertura ofertada a comunidade atuante na Casa M, para que estes lhe atribuísse significado, confere ao espaço uma proximidade mais a um “**centro cultural comunitário** do que de um museu, um espaço autônomo de arte, uma Bienal” de forma que esse local já era pensado “como um espaço de convivência” (HOFF, 2021, p. 127). Se a Casa M possibilitava a abertura para a livre experimentação e era incubida pelo desejo de que a partir dela fosse criado um espaço de convívio diário,

possibilitando o estabelecimento de relações sociais entre seus agentes, de acordo com Mônica Hoff, tal configuração fez com que a “Casa M se estruturasse como uma espécie de escultura social” (HOFF, 2021, p. 120). Segundo o artista alemão, Joseph Beuys:

Esta, a mais moderna disciplina artística - escultura social/arquitetura social - só alcançará sua fruição quando toda e qualquer pessoa viva se tornar um criador, um escultor, um arquiteto do organismo social. (...) apenas então a democracia se realizará completamente. Somente uma concepção de arte revolucionária a tal grau poderá se transformar numa força política produtiva, que passa por todas as pessoas e que molda a história. (BEUYS in BARCELLOS, 2014, p. 43)

O conceito cunhado por Beuys remonta à ideia de que arte e vida estão envoltas em um mesmo processo, no qual a arte não opera unicamente através de objetos, mas também a partir do estabelecimento de situações e contextos. O artista ainda defende também o potencial criador de cada indivíduo, de modo que qualquer agente poderia operar enquanto artista em um mesmo processo criativo. Deste modo, a Casa M, seguindo o conceito empregado por Hoff, atuaria como uma **escultura social** ao possibilitar um espaço que se encontra no limiar entre arte e vida, potencializando o estabelecimento de relações sociais e ofertando um local para experimentação, criação e integração por parte de seus atores e colaboradores. Em sua dissertação de mestrado, Mônica Hoff argumenta:

A Casa M foi uma espécie de escultura social, um espaço com pretensões comunitárias, de caráter autônomo e com programação multidisciplinar, pensado e concebido na interface dos contextos curatorial, institucional e público da cidade de Porto Alegre. Nenhuma experiência foi, até hoje, na trajetória *in process* da Bienal do Mercosul, tão potente como aquela casinha de bairro, que abriu antes e fechou depois da mostra, que acolheu e foi acolhida, que se moveu no terreno dos afetos e das trocas, que viu nascer amores e matrimônios, que cedeu seu piso para que crianças aprendessem a andar, que foi laboratório, atelier, auditório, escola, estúdio de música, dormitório, centro comunitário e casa, à qual a Bienal do Mercosul (a instituição formal) nunca compreendeu e ao qual, nunca prestou grande atenção. Aquele lugar das “experiências de vida memoráveis”, não era curatorial, institucional, artístico ou educacional. Aquele lugar era comum. A Casa M foi, com certeza, um projeto que excedeu expectativas, que poderia ter sido mais do que foi, que conseguiu fazer da Bienal do Mercosul o que ela sempre quis: ser aberta, pública, com forte engajamento e acesso indiscriminado da comunidade. Foi grande porque democrática, e não o contrário como é praxe no discurso institucional da maioria das instituições - não só de arte. (HOFF, 2014, p. 181).

Tendo apresentado as definições e conceitualizações atribuídas à Casa M, tanto pela instituição, quanto pelos agentes que se envolveram em sua criação e ativação, é importante argumentar que este trabalho não busca defender uma única chave de leitura

para tal projeto, e sim propor uma que englobe uma variedade delas, como apresentado acima — **espaço autônomo, laboratório, centro comunitário e escultura social** — identificando seus pontos de encontro, e também suas limitações (fig. 24).

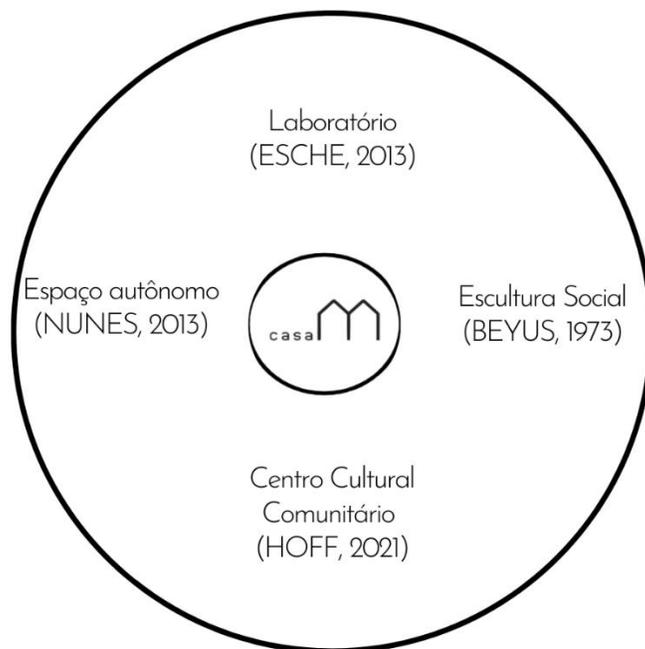


Fig. 24: Diagrama conceitual-analítico elaborado pela autora com as conceitualizações atribuídas para a Casa M

Para tal, se compreende que ela — a Casa M —, tenha sido pautada, criada, gerida e ativada por múltiplas forças que convergiram e divergiram simultaneamente, promovendo zonas de contato entre os significados que lhe foram atribuídos. Mônica Hoff, em entrevista, pontua:

É que a Casa M não era uma coisa só, ela era muitas forças ali dentro. Forças permanentes, forças que vinham e iam, forças visitantes, forças ocupantes. Então é difícil dizer se ela se pensou sozinha porque ela não era sozinha, ela existia na relação com os outros. Ela não existia sozinha, ela existia nessa relação com as outras pessoas, com a comunidade, então é possível que ela não tenha se previsto assim, ela tenha se desejado mas ela não tenha conseguido ter noção de que isso aconteceria ou de que aconteceria dessa maneira tão potente. (HOFF, 2021, apêndice 1, p. 125)

Essa afirmação potencializa o entendimento de que residia na Casa M, em maiores e menores níveis, forças que compunham uma mesma trama dentro do espaço. A instituição, o conselho curatorial, o conselho local, a produção, o Núcleo de

Documentação e Pesquisa (NDP), o projeto pedagógico, os mediadores, os artistas convidados que integravam a programação da Casa, a comunidade artística, os públicos — espontâneos ou não — os vizinhos. Essas forças *permanentes, visitantes e ocupantes*, dialogavam entre si formando uma estrutura mais ou menos coesa: A Casa M (fig. 25).



Fig 25: Diagrama conceitual-analítico sobre as forças existentes na Casa M elaborado pela autora

A partir do entendimento de que a Casa era pautada e composta por diversas forças, significâncias e agenciamentos, a presente pesquisa busca promover uma outra leitura para o espaço, sendo esta, a de ***Dispositivo extra-Institucional***. Segundo Ana Albani:

(...) A noção de dispositivo aplicada ao campo das exposições permite ir além da dicotomia técnico-simbólica que permeia parte significativa dos estudos sobre o tema, assim como relativiza a tendência a depositar excessiva ênfase na observação de um único componente do conjunto, seja ele o curador, o artista, a obra, a expografia ou a instituição, entre outros desdobramentos possíveis. Dito de outra forma, considerar a exposição a partir de uma concepção de dispositivo representa uma tentativa de compreendê-la enquanto fenômeno complexo. (...) (CARVALHO, 2012, p. 57)

Se Albani destaca que, uma exposição ao ser lida enquanto dispositivo, representa uma forma de entendê-la enquanto fenômeno complexo, aplico esse conceito a Casa M por compreender que tal espaço concentrou ao redor de seus sete meses de atuação uma multiplicidade de “componentes em um único conjunto”. A Casa M, em sua infraestrutura primária, é vinculada à uma exposição, à uma premissa curatorial e à instituição que a recebe e, posteriormente, comissiona. Entretanto, como destacado ao longo deste trabalho, seu modo de ação e ativação acontece a partir de uma abertura para outros campos, territórios e públicos, sendo pautada pela possibilidade de participação e criação de seus agentes, colaboradores, e em especial, seus mediadores. Com base nisso, Mônica Hoff afirma que:

Porque ela é justamente uma outra via às exposições, ela é um outro lugar, e ao mesmo tempo ela se conforma, ou ela acontece por conta da intervenção, ocupação e participação das pessoas, ou seja, tem algo ali que foge aos interesses, aos interesses não, mas aos objetivos iniciais, ou a capacidade que ela achava que tinha, ou até mesmo aos desejos iniciais. Ela se torna maior do que ela mesma. (HOFF, 2021, apêndice 1, p. 127)

Nesse sentido, reside nesse entre-campo *instituição x Casa M*, nesta “outra via às exposições”, uma autonomia na condução cotidiana, evidenciando seu caráter **extra-institucional**. De acordo com Hoff, a Casa M “era um lugar em que você podia relaxar, que você podia não ser institucional (...) porque o que acontecia lá por vontade própria das pessoas que acessavam aquele lugar acabava fazendo dela algo maior” (HOFF, 2021, apêndice 1, p. 122). Essa abertura para não ser institucional — ou ainda, para repensar essa institucionalidade — foi essencial no desenvolvimento da atuação do espaço, pois, segundo a pesquisadora, “permitiu que a gente fizesse todos esses experimentalismos e inventasse coisas sem o menor pudor” (HOFF, 2021, apêndice 1, p. 131).

A Casa M funcionou. E funcionou para além das amarras e determinações institucionais, pois a instituição não estava ali. Preocupada com os espaços expositivos e programas públicos tradicionais, a instituição não atentou para aquela casinha. E essa talvez tenha sido a sua maior contribuição. Do contrário, essa história possivelmente não estaria sendo contada. A Casa de M mudo foi, na verdade, a casa-mãe de toda uma comunidade: de artistas, educadores, estudantes, moradores de rua, vizinhos, crianças, visitantes, familiares da antiga dona da casa, mediadores e curadores. (HOFF, 2011, p. 85)

Deste modo, torna-se possível compreender que a Casa M se insere e também cria uma **brecha institucional**, se apresentando e funcionando porque existe nesse espaço (fig. 26).

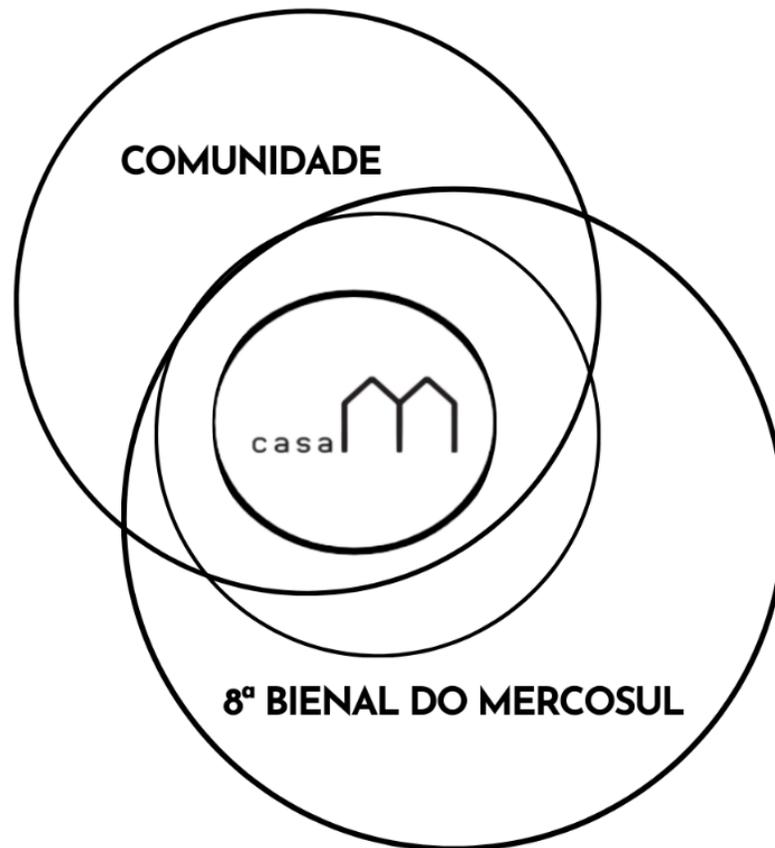


Fig 26: Diagrama conceitual-analítico elaborado pela autora destacando o espaço de atuação da Casa M

É também a partir desse espaço, que a Casa estabelece um ponto de contato entre a esfera institucional e a esfera comunitária, possibilitada pela atuação dos agentes da Casa M, que as aproxima em um mesmo elemento (Fig 27).



Fig 27: Apresentação teatral durante a programação especial de Dia das Crianças realizada na Casa M. 2011. Fotografia pertencente ao arquivo pessoal de Mônica Hoff.

Se esse Trabalho de Conclusão de Curso visava investigar o modo como a Casa M atuou, cabe ressaltar aqui que esse espaço institucional com cara de casa, existiu a partir de uma rede de forças que se atravessaram constantemente, formando um atravessamento de corpos, proposições, vozes, atividades, ocupações. Criada a partir da intenção de ativar uma comunidade, a Casa M se abriu para que a ela lhe fossem atribuídos sentidos, onde, em uma via de mão dupla, ativava públicos ao mesmo tempo em que se permitia ser ativada. Existindo na margem entre instituição e comunidade, soube dialogar especialmente bem com aqueles que viviam e conduziam o cotidiano do espaço, fazendo deles seu primeiro público. Ainda que talvez tenha passado despercebida — ou ainda, mal compreendida — por aqueles que não acessaram suas camadas de envolvimento e engajamento, a Casa M almejou ser aberta, plural e democrática ao público, o que pareceu se efetivar, mesmo que exista diferentes níveis entre estes.

Pautada pelas relações que se estabeleciam no cotidiano de seu espaço, atuou com certa autonomia frente à estrutura institucional que lhe abrigava, possibilitando a seus atores, agentes e colaboradores o convite à participação, experimentação e criação. Lembrada com muito afeto por aqueles que ocuparam seu espaço, a Casa M, esse dispositivo extra-institucional da 8ª Bienal do Mercosul, evidencia a abertura para o campo das confluências entre a arte e a vida em contextos institucionais, apontando para uma outra via às exposições, uma via que se estabelece no dia a dia, na ação educativa, na participação ativa, e na trama produtiva dos encontros entre o eu e o outro.

Considerações Finais

No texto institucional de apresentação da Casa M, contido no catálogo da 8ª Bienal do Mercosul, Fernanda Albuquerque afirma que a Casa se abria para as manifestações daquilo que ainda não era (ALBUQUERQUE, 2011). Após concluir esse Trabalho de Conclusão de Curso afirmo que, durante grande parte do percurso que trilhei até escrever essas considerações finais, essa pesquisa também abriu-se para a ventura de ser aquilo que ainda não é. Movida pela intenção de sistematizar um estudo sobre a Casa M — um objeto com o qual já havia desenvolvido certa proximidade a partir da vivência enquanto bolsista de iniciação científica — inicialmente, o presente trabalho buscava compreender este espaço essencialmente através da aproximação entre a prática artística, curatorial e pedagógica, investigando amplamente os processos estabelecidos em sua idealização, formação e realização. Ainda que essa discussão perpassasse parte dessa pesquisa, tendo em vista que essas três esferas pautaram a idealização da Casa M e estiveram em constante contato dentro do espaço, durante o desenvolvimento deste trabalho, notou-se que esta não era mais a questão central a ser debatida ao longo das páginas que compõem essa monografia.

A presente pesquisa adquiriu novos contornos com a realização das entrevistas com Mônica Hoff e Fernanda Albuquerque, o que possibilitou o amadurecimento das reflexões aqui contidas. A partir das análises observadas durante o processo de revisão bibliográfica, e em especial da sistematização dos relatos obtidos através das entrevistas, tornou-se latente a necessidade de compreender o modo como a Casa M atuou enquanto um projeto curatorial e institucional de pretensões comunitárias e participativas. A fim de compreender como dialogava no espaço, o contraditório enunciado curatorial de ser aberto a intervenção e ação de seus públicos, ainda que vinculado a uma estrutura marcadamente institucional, essa pesquisa buscou investigar de que forma a Casa M se inseriu e atuou nesse entre-espaço.

Buscando responder tal inquietação, identificou-se por meio da presente pesquisa, que a Casa M atuou na margem entre a instituição e seus públicos, sendo

constantemente pautada por este contágio e atravessada pelas forças inerentes a estes dois contextos. Utilizando da estrutura institucional promovida pela Bienal do Mercosul, a fim de responder aos desejos curatoriais de ativar uma comunidade em torno de suas ações, a Casa M foi criada como um ponto de encontro entre o projeto curatorial da mostra e o projeto pedagógico da instituição, servindo também como um elo entre esses dois eixos no contexto expositivo da 8ª edição. Visando a participação pública e a ativação comunitária, o espaço contou com diversificada programação de caráter majoritariamente educativo, evidenciando a atividade do espaço como um território essencialmente pedagógico.

A partir de tal enunciado, notou-se que o modo de condução e gestão do dia a dia do espaço pareceu assumir certa autonomia frente a estrutura institucional que lhe abrigava, abrindo-se para que também fosse pensado e executado a partir dos interesses e motivações daqueles que integravam o corpo de agentes e colaboradores inseridos no local. Tal processo evidencia na Casa M a presença de uma brecha institucional, que concede ao local espaço para criação de práticas e processos emancipatórios que fogem dos interesses e controles da instituição, ao mesmo passo em que utilizam de seus recursos financeiros e humanos para consolidação da proposta e ação exercida pela Casa. Nesse sentido, constatou-se a partir da análise e sistematização de fontes, referenciais bibliográficas e dos depoimentos cedidos através das entrevistas realizadas, que durante os sete meses em que esteve aberta, a Casa M serviu como um dispositivo extra-institucional da 8ª Bienal do Mercosul, onde convergiam e divergiam dinâmicas institucionais, coletivas e comunitárias. Compreende-se também, que esta autonomia evidencia-se a partir da abertura ofertada aos mediadores, atores e colaboradores do espaço para realização de atividades e criação de propostas de programação, destacando as possibilidades de experimentação existentes na estrutura da Casa M. Esse processo oportunizou aos mediadores, pensar sua atividade educativa a partir de seus próprios interesses e pesquisas, possibilitando a este agente a abertura para participação ativa no desenvolvimento das atividades da Casa, de modo que este seja entendido como uma figura essencial para a concretização da proposta do espaço.

A partir do engajamento e envolvimento com as dinâmicas contidas no dia a dia

da Casa M, essa pesquisa entende os mediadores e colaboradores da Casa como o primeiro público do projeto, ao passo que estes estavam diretamente inseridos no contexto criado pelo espaço. No que diz respeito às limitações desta pesquisa, nota-se a dificuldade em relatar as percepções dos demais públicos da Casa — público espontâneo, escolar e não especializado — de modo que seja possível inferir que estes, por não acessarem as diversas camadas de participação envolvidas no processo de condução diária do espaço, possivelmente não apresentem a mesma percepção da Casa M do que aqueles que estiveram intimamente envolvidos em seu desenvolvimento. Destaco também o afeto e entusiasmo presente nos relatos que me foram cedidos sobre a Casa M, de forma que seja possível identificar o carinho existente por parte das agentes envolvidas no projeto.

Por fim, é importante pontuar que a criação de um solo fértil para a consolidação e inserção da Casa M no projeto curatorial da 8ª Bienal do Mercosul, só se tornou possível devido a uma série de movimentações anteriores realizadas dentro do campo artístico no contexto global e local. Entre elas, a emergência e legitimação por parte do sistema da arte, de práticas específicas, dotadas de problemáticas, ferramentas e procedimentos próprios (CERVETTO, LÓPEZ, 2018) que voltam seu fazer artístico ao campo da experiência, da sociabilidade e da atividade educativa. Bem como, a reconfiguração e virada institucionais da própria Bienal do Mercosul presentes entre sua 6ª e 9ª edições, consolidando a figura do curador pedagógico, o estabelecimento do projeto pedagógico como núcleo fixo da instituição, e assumindo uma abertura da instituição em direção a mostras de caráter descentralizado, experimental, coletivo e, acima de tudo, educativo. Se na introdução deste TCC, apresentei o conceito de partilha a partir da compreensão trazida por Jacques Ranciere, como *“um exercício de experiência e troca contínua, pautada pelo encontro entre o eu e o outro”* evidencio aqui o entendimento de que a Casa M criou e foi criada por seus múltiplos agentes e colaboradores como um território de partilha, abrindo-se para as possibilidades ofertadas pela participação e criação compartilhada, configurando-se como um lugar comum em meio a amarras institucionais. A partir dos resultados obtidos ao longo dessa pesquisa, reitero também o desejo de pensar novas formas de institucionalidade presentes no sistema da arte, evidenciando a abertura para o desenvolvimento de processos de

partilha, encontro, educação e criação coletiva, rompendo com os muros da instituição em direção as convergências entre a arte e a vida.

Referências

AMARAL, Paulo César do. **Paulo Amaral: longa vida à Bienal do Mercosul**. Gaucha ZH. 06 de abril de 2018. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/artes/noticia/2018/04/paulo-amaral-longa-vida-a-bienal-do-mercosul-cifo3s1l507yf01ph3nfwgqcd.html>

BARCELLOS, Olivia Maia. **JOSEPH BEUYS: ESCULTURA SOCIAL E ANIMISMO DA PROPRIEDADE**. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) - CENTRO DE ARTES HUMANIDADES E LETRAS, Cachoeira, 2018. Disponível em: [https://www2.ufrb.edu.br/artesvisuais/images/TCCs_-_Trabalhos_de_Conclus%c3%a3o de Curso/TCC_2018/TCC_OLI%cc%81VIA_MAIA_BARCELLOS_JOSEPH_BEUYS_ESCULTURA_SOCIAL_E_ANIMISMO_DA_PROPRIEDADE_2018.pdf. Acesso em: 2 nov. 2021.](https://www2.ufrb.edu.br/artesvisuais/images/TCCs_-_Trabalhos_de_Conclus%c3%a3o_de_Curso/TCC_2018/TCC_OLI%cc%81VIA_MAIA_BARCELLOS_JOSEPH_BEUYS_ESCULTURA_SOCIAL_E_ANIMISMO_DA_PROPRIEDADE_2018.pdf)

BISHOP, Claire. **The Social Turn: Collaboration and its Discontents**. In: ARTFORUM, 2006. Disponível em: http://onedaysculpture.org.nz/assets/images/reading/Bishop%20_%20Kester.pdf

BORBA, Andressa Cristina Gerlach. **Curadoria educativa em museus de arte: três perspectivas**. Orientador: Bruna Wulff Fetter. 2018. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/193846>. Acesso em: 7 maio 2021.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins: 2009.

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

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°. 2, julho/dez, p. 47-58, 2012.

CERVETTO, Renata; LOPEZ, Miguel A (org.). **Agite antes de usar: deslocamentos educativos, sociais e artísticos na América Latina**. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

DOHERTY, Claire **'New Institutionalism and the Exhibition as Situation'**,
Protections Reader, Kunsthaus Graz, 2006

FETTER, Bruna. **"A 6a Bienal do Mercosul: uma virada institucional e curatorial"**.
In: Anais do XXVI Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas : Memórias e Inventações / (orgs.) Luisa Angélica Paraguai, Milton Tesumitsu Sogabe, Paula Cristina Somenzari Almozara, Regilene Aparecido Sarzi Ribeiro. – Campinas: ANPAP, PUC- Campinas, 2017. ISSN: 2175-8112. p. 4077-92. Disponível em:
<http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/S05/26encontro_FETTER_Bruna_Wulff.pdf>

FETTER, Bruna. **Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. MODOS.** Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.3, p.102-119, set. 2018.
Disponível em:
<<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1077>>; DOI:
<https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1077>.

FETTER, Bruna. **Mapas dentro de mapas: estratégias de articulação entre o local, regional e o global na Bienal do Mercosul.** Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. 2008.

FETTER, Bruna. **Mapeando a institucionalização de práticas artísticas emergentes nas Bienais de São Paulo (2000-2016).** In: (Re)existências: anais do 30º encontro nacional da ANPAP. Anais...João Pessoa(PB) ANPAP, 2021. Disponível em:
<[https://www.even3.com.br/anais/30ENANPAP2021/383911-MAPEANDO-A-INSTITUCIONALIZACAO-DE-PRATICAS-ARTISTICAS-EMERGENTES-NAS-BIENAS-DE-SAO-PAULO-\(2000-2016\)](https://www.even3.com.br/anais/30ENANPAP2021/383911-MAPEANDO-A-INSTITUCIONALIZACAO-DE-PRATICAS-ARTISTICAS-EMERGENTES-NAS-BIENAS-DE-SAO-PAULO-(2000-2016))>. Acesso em: 18/11/2021 20:06

FIDELIS, Gaudêncio. **Uma História Concisa da Bienal do Mercosul.** Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.

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

FUNDAÇÃO Bienal do Mercosul. **Press Kit: 8ª Bienal do Mercosul –Ensaio de Geopoética,** 2011, Fundação Bienal do Mercosul, 125 p.

FUNDAÇÃO Bienal do Mercosul. **Relatório de responsabilidade fiscal da 8ª Bienal do Mercosul,** 2011, Fundação Bienal do Mercosul, 29 p.

HELGUERA, Pablo. **Education for Socially Engaged Art: A Material and Techniques Handbook**. Nova Iorque: Jorge Pinto Books, 2011. 91 p

HELGUERA, Pablo e HOFF, Mônica (Org). **Pedagogia no campo expandido**. Porto Alegre: FBAVM, 2011.

HOFF, Mônica. **A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro**. 2014. 272p. Dissertação (mestrado em História, teoria e crítica de arte) – Instituto de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS. Porto Alegre, RS, 2014.

HOFF, Mônica. **Mediação (da arte) e curadoria (educativa) na Bienal do Mercosul, ou a arte onde ela “aparentemente” não está**. Trama Interdisciplinar, v. 4, n. 1, 2013.

KESTER. Grant. **Colaboração, Arte e Subculturas**. In: Caderno Videobrasil 2. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 2006. Pp. 10-35

KOLB, Lucie e FLÜCKIGER, Gabriel. **“We are learning by doing”**: An interview with **Charles Esche**. In: OnCurating: (New) Institution(alism). Issue 21. Janeiro de 2014

KOLKER, Diana Carneiro da Cunha. **Zonas de Convergências e Divergências entre as práticas artísticas, educativas e curatoriais na Bienal do Mercosul**. In: Arte além da arte: Anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte [recurso eletrônico] / Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas da Rosa (Orgs.). – Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

LACY, Suzanne. **Mapping the terrain: New Genre Public Art**. Seattle: Bay Press, 1995.

LANDKAMMER, N., **“Educación en museus y centros de arte como práctica colaborativa”**. In: Diálogos sobre educación museísta, 2012. Santiago do Chile: 2012.

LÁZÁR, Eszter. **Educational Turn**. Curatorial Dictionary, 2012. Disponível em: <<http://tranzit.org/curatorialdictionary/index.php/dictionary/educational-turn>> Acesso em 18/10/2020

LIND, Maria. **The Collaborative Turn in Selected Maria Lind Writing**. Alemanha: Sternberg Press, 2010. p. 177-204.

LOUZADA, Marina. **A Pedagogia no campo expandido da arte: A 8ª Bienal do Mercosul**. Orientador: PROFª DRª MARIA LIZA CALIM DE CARVALHO COSTA

BAURU. 2015. Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em Educação Artística – Habilitação em Artes Plásticas) - Departamento de Artes e Representações Gráficas/ Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação - UNESP, Bauru, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/128200>. Acesso em: 11 ago. 2020.

MARZIALE, N.P. **Instituições Experimentais de Arte na Europa nos anos noventa e dois mil: contextualização, conflitos e inspiração**. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.24-43, set. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/3879>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.3879>.

MENDES, Layla de Brito. BROEGA, Ana Cristina. SANT'ANNA, Patricia. **COOLHUNTIG: Metodologia de Pesquisa de Tendências de Moda in loco**. In: Anais do ENPModa - Encontro Nacional de Pesquisa em Moda [recurso eletrônico] v. 5, 2015. –Novo Hamburgo: Universidade Feevale

MENDOZA, Carolina da Silva. **Experiências de Mediação na Bienal do Mercosul de 2007 a 2015**. 2018. 247 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Teoria e Crítica de Arte, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

MORAES, Diogo de. **Mediações em zigue-zague – Ocorrências institucionais e extrainstitucionais nas interações com públicos**. Concinnitas, Rio de Janeiro, v. 2, n. 25, dez. 2014. P. 1- 28.

MOSCHOUTIS, Helena dos Santos. **Entre as tramas do discurso: a 8ª Bienal do Mercosul e as políticas da memória**. 2016. 473p. Dissertação (mestrado em História, teoria e crítica de arte) – Instituto de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS. Porto Alegre, RS, 2016.

MOTTA, Gabriela Kremer. **Entre olhares e leituras : uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003**. 2005. Dissertação (Mestrado) Curso de História, Teoria e Crítica de Arte, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior Do Cubo Branco - a Ideologia Do Espaço Da Arte**. Martins Martins Fontes, f. 69, 2001. 138 p.

O'NEILL, Paull. WILSON, Mick. **Curating and the educational turn**. Open Editions / de Appel, 2010, p. 11-22

PODESVA, Kristina Lee. **A Pedagogical Turn: Brief Notes on Education as Art**.

Fillip.6, 2007. Disponível em: <<http://fillip.ca/content/a-pedagogical-turn>> Acesso em 09/08/2021.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005. 72 p.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ROCHA, Patrick Candioto. **O profissional coolhunter: Contribuições do Mindstyle no seu processo de trabalho**. Orientador: Jadsnara Lunardi Brognara. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Tecnólogo de Design de Moda) - Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial - SENAI, Criciúma, 2019. Disponível em:

<http://repositorio.unesc.net/bitstream/1/8690/1/Patrick%20Candioto%20Rocha.pdf>.

Acesso em: 24 out. 2021.

SILVA, Gabriela Saenger. **Arte em Partilha: Práticas artísticas colaborativas e participativas na arte contemporânea**. Orientador: Maria Amélia Bulhões. 2014. 137 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em:

<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/114637>. Acesso em: 19 ago. 2021.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. **Pierre Bourdieu: a teoria na prática**. Revista de Administração Pública, [s. l.], fevereiro 2006. DOI <https://doi.org/10.1590/S0034-76122006000100003>. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rap/a/3bmWVYMZbNqDzTR4fQDtgRs/?lang=pt>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Apêndices

APÊNDICE 1:

ENTREVISTA I - MÔNICA HOFF

Doutora em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) na linha de Processos Artísticos Contemporâneos, com estágio doutoral na Universidad Complutense de Madrid; mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na linha de História, Teoria e Crítica de Arte; especialista em Pedagogia da Arte, pelo Programa de Pós-graduação em Educação da UFRGS; e bacharel em Artes Plásticas pelo IA/UFRGS. Atua como artista, curadora e pesquisadora, com pesquisa no âmbito das relações entre arte e educação no contexto artístico contemporâneo, com especial atenção para temas como metodologias artísticas, práticas educativas, mediação crítica e curadoria (educativa). De 2006 a 2014, foi responsável pela coordenação geral do Projeto Pedagógico da Bienal do Mercosul (POA/BR), atuando também como curadora de base na nona edição do evento, realizada em 2013. Desde então vem colaborando com instituições culturais nacionais e internacionais como Matadero Madrid, Liverpool Biennial, Bienal de Cuenca, Bienal da Bahia, Colección Cisneros, New Museum/NY, De Appel Arts Centre, NC-Arte, Alumnos 47, Museu de Arte do Rio (MAR), Bienal de São Paulo, MASP, Fondazione Antonio Ratti, FelipaManuela, Museo Thyssen-Bornemisza, Museo Reina Sofía, MACBA, MALBA, Parque Lage, MUAC, Bienal FEMSA, Itaú Cultural, entre outras.⁵⁰

Data: 31/03/2021

Entrevista realizada virtualmente através da plataforma Zoom, das 8hrs e 30min até as 10hrs e 23 min

Vitória Morlin: Você pode falar um pouco sobre sua trajetória, de que forma você acaba sendo convidada a integrar a equipe da Bienal do Mercosul? Qual o papel que você desempenhou e por quais atividades você foi responsável ao longo da mostra “Ensaio de Geopoética”.

Mônica Hoff: Eu ingressei no Instituto de Artes da UFRGS em 1997, ano da primeira Bienal do Mercosul. Lembro bem de quando abriram a seleção para monitores, – naquela época se chamava monitores, não mediadores. Eu não me inscrevi, achava que era muito nova e estava recém entrando na universidade; acho que eu tive um pouco de insegurança, achava que era um trabalho que eu não daria conta naquele momento, sendo tão jovem e inexperiente. Acabei me envolvendo na edição posterior, a 2ª (Bienal) que foi em 1999. Naquela época a gente acabava fazendo uma dobradinha, entre montagem e monitoria, vou usar os termos que se usavam naquele momento, então acabávamos tendo um envolvimento bastante intenso com o projeto. Metade da minha geração trabalhou naquela edição. Foi a única Bienal que virou o ano, ela começou em 1999 e acabou em 2000. Foram uns quatro ou cinco meses de envolvimento

⁵⁰ Informações coletadas do Lattes em 15/04/2021. Pode ser acessado em <http://lattes.cnpq.br/2582745531405339>

diário, primeiro na montagem e depois na monitoria/mediação. Ou seja, até a 6ª edição (2005) a Bienal não teve um programa de educação permanente, ele era sazonal, vinculado às edições, então a gente ia e vinha a cada dois anos. Em uma cidade de porte e com uma vida cultural e institucional ganhando corpo, como era aquela Porto Alegre Bienal exercia um papel bastante importante junto a comunidade artística, e não apenas, logo ela era esperada, acho que com grande expectativa. No nosso caso, do monitores, era um modo de exercitarmos, ou de colocarmos em prática o que aprendia na escola de artes, além de aprender coisas que a escola de artes não oferecia. Então acabava sendo uma experiência muito especial em diferentes níveis: você poder trabalhar na sua área, poder experimentar uma série de coisas que só ouvia falar e exercer aquilo na prática, acompanhar artistas, participar do desenvolvimento e montagem de obras e projetos, trabalhar com diferentes públicos, pensar narrativas, era tudo muito especial. Embora tivesse uma coordenação educativa e os principais setores bem definidos, ainda era muito experimental no sentido de que a Bienal estava recém começando, e nós também, – estávamos todos ali trabalhando juntas enquanto apreendíamos a fazer aquilo. E assim eu me envolvi na 2ª, na 3ª não, pois estava dando aula, na 4ª e na 5ª. Na 5ª eu fui chamada, quatro meses antes de abrir a mostra. Foi uma Bienal bastante complexa do ponto de vista da gestão. Havia muitos desejos e também muitos entraves, que geraram inúmeros desacertos e descompassos entre gestão, diretoria, curadoria. Eu fui chamada para fazer a operação do Educativo. Naquele momento (quatro meses antes da inauguração da mostra, sem equipe educativa e tendo a exposição como centro) não havia tempo hábil para a concepção de uma proposta educativa construída especificamente para aquele projeto e elaborada com o devido tempo e cuidado, apenas para a execução de algo que já havia sido experimentado antes, no caso, nas edições anteriores. Como sabiam que eu tinha experiência com as edições anteriores, fui chamada para analisar a situação, ver quais eram as ações realmente necessárias e produzi-las. Foi uma loucura, e nessa loucura muitas coisas interessantes acabaram acontecendo, – houve ali também um espaço para experimentar formatos e processos. Quando terminou a 5ª a Fundação me convidou para ficar para fazer a produção da itinerância da 5ª Bienal que aconteceria em São Paulo, Curitiba e Belo Horizonte no ano seguinte (2006). e Era uma, da obra gráfica do Amílcar de Castro. Lembro que quando eu estava quase terminando esse processo, ou seja, esse desdobramento da 5ª Bienal, o conselho e a diretoria da Fundação Bienal já estavam começando a pensar a 6ª edição, que foi, sem dúvida, o *turning point* da Bienal do Mercosul. A 6ª edição representou uma virada – não apenas uma virada pedagógica, mas principalmente uma virada estrutural ou epistemológica, mas não sei se a instituição alguma vez se deu conta do quanto isso representou não apenas para a sua continuidade como também para o contexto das bienais de arte. Conversei com o Gabriel (Pérez-Barreiro), curador da 6ª Bienal do Mercosul, alguns anos mais tarde por conta da minha pesquisa de mestrado, a fim de tentar entender se o que havia acontecido era algo totalmente calculado e, portanto, esperado e, neste sentido, se era uma demanda institucional apenas ou fazia parte da proposta curatorial, ou ambos, e ele me comentou que também se fazia a mesma pergunta e que não conseguia chegar a uma única resposta. Me disse algo como: “Havia interesse institucional, havia interesse curatorial, havia uma equipe fantástica e tudo funcionou bem, e isso não acontece todo dia, toda hora, isso acontece uma vez na vida”. E a 6ª Bienal, claro isso pensando como ela se deu, talvez a 5ª Bienal, – a complexidade da 5ª Bienal – , as dificuldades enfrentadas naquela tenham sido o gatilho para uma 6ª edição mais cuidada e cuidadosa, pensada antecipadamente e já não tendo

mais a exposição como único foco. Porque quando ela se antecipou, a gente começou a trabalhar nela em agosto de 2006, a ter as primeiras reuniões com Gabriel (Pérez-Barreiro) e o Camnitzer (Luis Camnitzer) em agosto de 2006 – , ainda não se sabia que a 6ª edição ia ser expandida no tempo, que iam ter várias ações de caráter educativo ao longo de 2007, que seria o começo de uma Bienal do Mercosul que iria se expandir para além das mostras. Mas o fato de ter começado a pensá-la em agosto de 2006 acabou gerando a possibilidade de imaginar e planejar muitas ações sendo que a primeira aconteceu em abril de 2007, foi um simpósio de arte e educação realizado na Reitoria da UFRGS, que tinha quase mil e trezentas pessoas, algo inimaginável. Enfim, isso para contar sobre como começa o meu envolvimento com a Bienal. A minha trajetória no campo das artes, sempre foi cruzada por um interesse, uma curiosidade, uma perplexidade em relação às relações atritadas entre arte e educação, tanto na escola de artes quanto no campo das artes, como se a educação fosse menor e sempre um processo de tradução da arte, e não como um elemento constitutivo da própria. Desde muito cedo me coloquei a experimentar isso em diferentes formatos, trabalhei na equipe educativa da Fundação Iberê Camargo quando era na casa do Iberê, pelo Santander Cultural, pelo Margs, ou seja, pelas principais instituições de Porto Alegre. Enfim, e dali foi um passo, como eu já estava na Bienal, já tinha um envolvimento com o Educativo, essa produção da itinerância do Amílcar foi um desvio de conduta na minha trajetória, e foi bem importante também para entender outras coisas. Mas eles me convidaram para ficar. Como a Bienal não tinha um programa educativo, também não tinha um *know how*, ou seja, a cada dois anos eles tinham que montar a coisa do zero, o que é insano e estúpido pois não havia uma continuidade de projeto, os processos simplesmente se perdiam. Quando eles me chamaram na 6ª, não havia essa clareza (em relação à continuidade dos processos); me chamaram na 6ª porque precisavam de alguém, assim como precisaram da Bruna (Fetter) para fazer a produção, precisavam de pessoas que tivessem algum envolvimento com o campo, conhecimento do setor e que pudessem dar conta do volume de trabalho e responsabilidade, e a gente entrou, eu tinha muito interesse na área de educação, vinha pensando, experimentando e pesquisando sobre educação então fui chamada e comecei a trabalhar com o Luiz Camnitzer. Eu tinha 26 anos, foi um trabalho que funcionou super bem, a gente se acertou bem, tanto no campo das ideias como na maneira de trabalhar, a gente tinha uma retaguarda boa em termos de possibilidade de projeto, claro como queriam que aquela Bienal fosse diferenciada, foi a primeira Bienal que se internacionalizou, uma série de coisas que não sei se cabe colocar aqui, mas aí começou meu envolvimento mais direto e profundo com a Bienal, até a minha saída depois da 9ª no início de 2014. Então não sei, entendi ali que eu tinha uma responsabilidade com relação a pensar a educação no contexto da arte. Quando acabou a 6ª edição, a Fundação Iberê Camargo estava se mudando para sede nova na Padre Cacique. O Camnitzer foi convidado para ser curador pedagógico – uma coisa muito Porto Alegre e muito mundo da arte, os donos das instituições fazem as pessoas rodarem pelas mesmas instituições – e ele me convidou para seguir com ele. Só que para isso existiam uma série de complicações, a Fundação Iberê tinha uma pessoa responsável pelo educativo na época, eu havia trabalhado com essa pessoa, respeitava essa pessoa, e ao mesmo tempo a instituição estava indo para uma sede nova, tinha um plano de renovação, querendo ter um curador pedagógico etc; e por outro lado tinha essa minha vontade de seguir na Bienal do Mercosul para fazer com que aquele projeto fosse permanente, ou pelo menos fazer com que os vínculos entre edições não se perdessem. Então, eu tive que dizer não para ele. Eu não me sentia confortável em assumir o

lugar de uma pessoa que já estava lá há muito tempo, não sei, para mim é uma questão bem difícil, acho que as relações humanas precisam ser bem cuidadas para além das relações de trabalho. E eu estava no processo de prestação de contas da 6ª Bienal do Mercosul, ou seja, não tinha terminado ainda meu envolvimento com a 6ª edição, e acabou surgindo o convite para continuar, para tentar construir um educativo permanente. Algumas pessoas foram convidadas para seguirem permanentemente, me chamaram para uma reunião e eu segui, eu e mais algumas pessoas. Pela primeira vez a Bienal do Mercosul tinha uma equipe fixa, permanente, que e isso provocou mudanças importantes na a maneira dela se entender. É curioso porque essa equipe foi se desmantelando ao longo da 9ª edição, e da 9ª para 10ª então, houve uma mudança grande nos modos de operar institucional. Enfim, meu interesse pelas relações, fricções entre esses dois campos, a arte e a educação tem muito a ver com a experiência na Bienal, ele é anterior mas é construído também na minha experiência com a Bienal, minha dissertação sai dali, de coisas que fui pensando ao longo dessa prática, e muitas coisas saem dali, modos de pensar a instituição saem dessa experiência *in loco*. Não sei se te respondi ou se fui muito além.

VM: Claro! Respondeu sim, acho importante ter essa visão do todo para saber de onde as coisas surgem também. Mas agora olhando a 8ª Bienal, te pergunto qual foi o teu papel nessa edição e por quais atividades tu esteve responsável.

MH: Da 6ª até a 9ª eu atuei como coordenadora geral do projeto pedagógico. Inclusive é importante atentar para o fato de se chamar projeto pedagógico. A Bienal do Mercosul, é uma Bienal que nasceu para estabelecer uma relação com a região, isto é com a América Latina, no início com um foco maior na América do Sul por conta do tratado econômico que lhe deu nome. Então muitos termos utilizados na Bienal, foram decisões que passaram por essa aproximação, essa vizinhança e essa partilha com os vizinhos. No contexto latino-americano se usa muito mais o termo *pedagógico* do que *educativo*, então a gente tentou usar isso ao longo prazo, ou seja, mais como projeto pedagógico do que como programa educativo. E a minha função foi a de coordenar esse projeto ao longo dessas edições, função esta que começou na 5ª de uma maneira operacional e sem vistas numa permanência, era para aquele projeto, e da 6ª em diante de uma maneira permanente, sendo responsável por, considerando que a gente teve curadores pedagógicas nessas quatro edições, sendo responsável por todo o trato institucional, por acompanhar e co-desenhar os projetos com os curadores pedagógicos. O Luís, por exemplo, veio com uma proposta conceitual e a gente traduziu isso, transformou isso em um projeto real e prático juntos. Marina De Caro, foi a segunda curadora pedagógica, e essa Bienal (7ª edição) foi uma Bienal curiosa, porque foi uma Bienal feita por convocatória pública, então me lembro do presidente da Bienal na época chamar a mim e a assessora de imprensa para que a gente fizesse um edital para essa convocatória, e a gente super se empenhou, buscamos modelos de editais e ele olhou e falou “não, tem que ser algo simples, umas três frases. Quanto mais cheios de notas e coisas mais fechado fica e tem que ser aberto”, e aí ele mesmo fez três frases. Mas aí é bonito porque a 6ª Bienal é conhecida internacionalmente como a Bienal pedagógica, ela é a Bienal que se internacionaliza, é a primeira que tem um curador pedagógico, numa edição em que curadoria geral e curadoria pedagógica trabalharam juntas, embora o Luís não tenha tido nenhuma participação direta na escolha de artistas e na formação das exposições, no resto sim, mas isso foi mudando ao longo das edições seguintes. Na 7ª veio a proposta curatorial e a

primeira curadora a ser indicada, além dos curadores gerais, foi a pedagógica; na 8ª, a mesma coisa. Se entendeu que naquele contexto, uma figura de um curador pedagógico e/ou de uma equipe mais aberta em termos de educação era fundamental, então não precisou mais ser um pré-requisito; foi ficando subentendido e eu acompanhei esse processo. Eu era responsável por fazer tudo andar, por coordenar a nada pequena equipe do educativo. A minha equipe era a maior equipe da Bienal em termos diretos né, a equipe de produção é uma equipe muito grande mas ela é muito indireta, já a equipe do educativo é uma equipe que chega a quase trezentas pessoas em contrato direto, isso sendo gerida por um grupo de dez pessoas em um escritório. E tudo isso com a realização de ações, publicações, projetos e se tornando cada vez com mais abrangência, mais descentralização, mais colaborações externas, mais públicos. A Bienal acabou se abrindo cada vez mais para sua comunidade, para outras cidades, para outros campos e de uma maneira, me parece, generosa de forma a começar a ser pautada por essas comunidades e acabar atuando muito em colaboração direta com elas, e eu acho que a Casa M é um ponto alto disso. Porque a Casa M é uma proposta da Bienal, da curadoria de uma determinada edição da Bienal, mas ela é foi tomada pela comunidade – nenhum outro evento ou projeto da Bienal até a Casa M conseguiu ter uma mobilização social efetiva como foi a Casa M. Era uma mobilização da vizinhança, das pessoas da cidade, de carinho, de afeto, de manifestação para seguir, para que não fechasse. A gente (parte da equipe que atuou naquela edição) se mobilizou para fazer um projeto, a gente fez um projeto aliás, um projeto conceitual e orçamentário com o aval do Roca (José Roca, curador da mostra) afinal fazia parte do projeto curatorial dele, a Fernanda (Albuquerque) participou, eu participei, éramos umas cinco mulheres desenhando isso, e eu fui a responsável por apresentá-lo na reunião de Diretoria, mas a gente acabou desistindo de apresentar, não sei, mas deu algum quiprocó na Fundação e a gente achou melhor não apresentar. Então apresentamos em uma outra reunião – como eu participava das reuniões de conselho e de diretoria, fui responsável por, de alguma forma, levar aquilo adiante. Eu não me lembro agora direito mas teve ali uma situação desencontrada que a gente ia apresentar em uma data e resolveu não apresentar. Não me lembro se a gente chegou a apresentar depois ou não, mas eu sei que a Bienal, aquela edição, fechou no dia dezessete de dezembro de 2011 na Casa M com uma assembleia em que discutimos aberta e publicamente sobre o desejo de continuidade da Casa M por parte de um grupo grande de pessoas que haviam atuado naquela edição, integrantes da equipe fixa da Bienal e pessoas da comunidade local, onde o Luiz Guilherme Vergara e a Jessica Gogan, que tinham feito um projeto de avaliação do pedagógico, na sua relação com a comunidade e com a Bienal ao longo do ano, apresentaram o vídeo⁵¹. Enfim, estavam lá o Mandelli que era o presidente e a Beatriz Johannpeter que era a vice-presidente, muita gente falou, foi uma reunião bem bonita e ficou claro ali porque a diretoria entendia que a Casa M não tinha que seguir, que a Casa M fazia parte da 8ª Bienal e ponto, deu, acabou. Contradições, no meu ponto de vista. Uma instituição que tem como missão a educação, a relação com a comunidade, a formação de público mas que no momento em que esse público tá ali latindo, quente e pedindo “Bora seguir juntos, bora que a gente quer fazer isso juntos. A gente não quer que a coisa caia, a gente não quer que seja sazonal, a gente quer que seja permanente e a gente quer assumir responsabilidades junto a instituição”, a instituição entendeu

⁵¹ O projeto Coleta de Múltiplas Vozes foi desenvolvido pelo Instituto Mesa ao longo da 8ª Bienal do Mercosul, no intuito de avaliar a atuação do projeto pedagógico da mostra. Um ensaio sobre o projeto pode ser conferido em: <http://institutomesa.org/projetos/a-coleta-de-multiplas-vozes-8a-bienal-do-mercosul/>

que não. Então, a minha função foi sempre de coordenadora geral do projeto pedagógico, somada na 9ª edição a função de curadora de base. A minha função era de acompanhar e, de alguma forma, desenhar junto à curadoria pedagógica a proposta apresentada e depois por fazer aquilo andar, montar equipe, montar toda a dinâmica, estratégia, as relações, enfim, traduzir aquilo para o contexto local porque nenhum dos curadores era brasileiro, nenhum conhecia Porto Alegre, nem Luiz, nem Marina, nem Pablo (Helguera). Então foram projetos bastante diferentes, embora eu os veja bastante interligados entre si e, para mim, isso foi uma preocupação na 9ª edição porque eu entendo que a curadoria é feita a muitas mãos, ela não é feita por uma pessoa só, sobretudo nos últimos anos, ela precisa ser feita por muitas mãos e em um projeto que se tornou, em uma instituição que tem um projeto que se tornou permanente você não pode simplesmente zerar o que foi feito na edição anterior, você tem que avaliar, analisar e entender onde estão os pontos que devem ser continuados, quais são os pontos que devem ser revistos e qual é a brecha que você tem para propor novos processos.

VM: Para você o que foi a Casa M? Como ela começou a ser pensada e de que forma ela acabou se efetivando dentro da 8ª Bienal do Mercosul?

MH: A Casa M foi um dos projetos mais lindos que a Bienal já realizou. Sem tirar, nem pôr. Quando a Sofía Hernández Chong Cuy, no meu primeiro contato com ela, quando ela me convidou para ser curadora de base da 9ª Bienal, antes de fazer o convite ela me fez duas perguntas, e uma delas era sobre a Casa M. Ela me perguntou: "O que a gente faz com a Casa M, Mônica?". Ela sabia a importância que a Casa M tinha tido junto à comunidade local. Mesmo a distância ela havia acompanhado tudo, sabia que aquilo tinha gerado uma comoção enorme junto à comunidade de Porto Alegre, e não apenas, porque a Casa M também foi apresentada internacionalmente como um projeto da Bienal, ou seja, daquela edição. Mas diferente do que vinha sendo realizado até então, centrado muito em exposições e projetos artísticos, a Casa M se estruturou como uma espécie de escultura social. Você aluga uma casa de bairro, reforma, cria uma programação mínima, a Fernanda vai poder te falar melhor sobre isso porque ela acompanhou esse processo mais inicial, depois também, mas eu digo esse mais inicial de concepção que foi o de criar um conselho da Casa, porque a Casa tinha um conselho que era formado por agentes do meio cultural local, que pensou uma série de ações junto à curadoria da Bienal. Então haviam ações permanentes, como a Vitrine, os Duetos, o Combo e também a ocupação do espaço de trás da Casa, o jardim, pelo Fernando Limberger. Enfim, havia uma programação fixa, organizada a partir de ações e que deveriam durar o tempo inteiro, e o conselho eu acho que ele foi muito importante para pensar isso junto. Claro, a criação de um conselho era uma maneira também de criar, de abrir os processos da Bienal para comunidade, não para comunidade em geral, mas para comunidade artística, ou seja, vamos pensar juntos. Então a 8ª edição... É curioso porque não é porque foi o projeto do Roca, porque se o projeto do Roca tivesse acontecido na 6ª edição, ele não teria tido esse espaço que ele teve na 8ª. Ele teve porque havia um trabalho junto a comunidade, que foi feito ao longo dos anos anteriores para tentar justamente abrir, botar abaixo os muros e se pensar de outra forma. Então tem muito a ver com a rede, para além da Casa M, tiveram outros projetos no interior que trataram de ampliar a Bienal no tempo e no espaço

VM: Cadernos de Viagem, não?

MH: Isso, eram os Cadernos de Viagem e tinha também o Continentes. Esses projetos, tanto a Casa M como estes outros dois projetos, foram facilitados porque havia uma rede construída sobretudo pelo projeto pedagógico nos dois anos anteriores, uma rede que foi se fortalecendo. Então quando chegou a 8ª, eu lembro que estava em licença maternidade, eles me perguntaram se eu podia participar de uma reunião e a reunião foi sobre a Casa M, sobre como viabilizá-la. Então me dei conta de que essa rede que foi possível para a 8ª no interior, foi possível porque havia já uma rede já estruturada em trinta e tantas cidades, desde a 6ª edição, depois na 7ª a gente teve os Artistas em Disponibilidade, que era um programa de residências em nove ou dez regiões do estado. Então quando a 8ª chegou com esse projeto que era bem descentralizado, essa rede no interior já estava armada. E no caso da Casa M, existia também uma relação muito mais amigável com a cidade e com a comunidade local. E há um elemento importante, a Fernanda vai poder falar sobre isso também, a Casa M foi concebida pelo Roca que depois foi trabalhada junto a equipe curatorial. O Pablo entra bastante para pensar isso com o Roca, mas não apenas, é realmente um pensamento que eu acho que passa por Fernanda, Pablo, Paola Santoscoy e Roca, pensando aqui os curadores que estiveram mais próximos da Casa M. O Pablo acho que esteve presente mais conceitualmente do que fisicamente porque ele foi pouquíssimas vezes para Porto Alegre, ela estava em um processo bastante complicado porque ele havia ganhado um prêmio, então precisava se dividir entre Porto Alegre, Nova Iorque e a Itália, mas nas vezes em que ele veio a gente falou sobre isso. Nessa reunião que aconteceu quando eu estava em licença maternidade, lembro que a reunião era com a curadoria e a produção e eu entrei por Skype. A conversa era a seguinte: “Mônica, seguinte, a gente teve o projeto aprovado no Minc, a questão é que foi enviado para o Ministério um projeto de Casa M sem programação, só com a locação da casa. Estas são as traduções internas, a curadoria leva uma coisa para o financeiro, o financeiro traduz do jeito que entende. Então eles falaram “Aconteceu isso e a gente agora não tem dinheiro para pensar a Casa M. A gente tem dinheiro para alugar, a gente tem dinheiro para reformar, a gente tem dinheiro para ter uma diretora e uma produtora executiva e nada mais. E aí eu falei “Não tem problema, a gente desloca o orçamento do pedagógico para a Casa M, e a Casa M então começa atuar com esse orçamento”. Foi assim de pronto, “A gente joga o dinheiro do pedagógico para Casa M, o pedagógico começa a atuar dentro da Casa M e como Casa M”, e a gente foi construindo as coisas assim. E de fato, muitos dos pagamentos saíram do meu orçamento. E a partir disso a gente teve que começar a trabalhar de uma forma muito mais aberta. Aquilo que já era uma proposta aberta, mas ainda em um guarda-chuva curatorial, acabou tendo que se organizar de outra forma. E acho que também por características da própria Casa, porque ela tinha esse conselho. Primeiro ela tinha um corpo curatorial, depois ela tinha um conselho local, mas ela tinha também uma espécie de conselho informal ou conselho interno, que era um conselho de pessoas que atuavam dentro da Bienal e que tomaram a Casa M como sua responsabilidade. Essas pessoas eram a Paula Krause que era diretora, não lembro se era essa titulação ou se era produtora executiva mas enfim, a Fernanda que era a curadora que estava mais próxima da Casa M e a que vivia em Porto Alegre, eu, a Gabriela Silva que era minha produtora e que trabalhava comigo no pedagógico mas que fazia esse trânsito, a Fê Marques que acho que fazia essa produção mais local também. Enfim, éramos aquelas pessoas que todo mês cuidavam diretamente da programação, do dia-a-dia, da organização da casa

(mostra na tela o periódico da Casa M), pensar cada dia, porque era um projeto que começava antes e terminava depois das exposições, bom isso também foi possível porque havia toda uma experiência anterior para poder começar antes e terminar depois, havia um certo e experimental know how, então fazer uma casa que tinha uma programação antes e terminava depois não poderia ser tão difícil quanto se a gente tivesse feito ela na 6ª edição quando a gente não sabia fazer aquilo, pois as energias ainda estavam muito concentradas no fazer a exposição e não na programação. Quando chega a Casa M em 2011, já havia um corpo, uma equipe que estava muito atinada e muito vinculada com o tempo as coisas e processos, com essa outra temporalidade na qual nos coloca um projeto deste porte e natureza. Mas a Casa M tinha suas especificidades, ela abria as nove da manhã e fechava as nove da noite, ela abriu em maio e fechou em dezembro. Ela tinha vida própria, ela era uma outra Bienal, ela era uma casa de bairro, do lado de uma padaria, ela tinha vizinhos, ela tinha que lidar com problemas com os vizinhos, ela tinha que resolver questões de acesso, ela tinha uma campanha que era uma obra de arte mas se a porta ficasse fechada ninguém entrava. Então foram várias coisas que foram sendo adaptadas ao longo dos meses, uma cozinha que era comunitária, então às vezes você estava em uma reunião e chegava alguém, que tinha ouvido que era comunitária, chegava e abria a geladeira, botava a comida, usava o microondas, fazia seu almoço e sentava ali. Era também um espaço de ensaio de grupos de teatro e dança. Uma parte do Núcleo de Documentação e Pesquisa foi transportada para lá, isso sabendo do risco de que muita coisa iria sumir, o educativo na sua forma mais tradicional, se é que dá para dizer isso, também funcionou lá dentro porque havia uma equipe de mediadores que atuava na Casa e ao mesmo tempo a gente tinha um projeto na 8ª que era Cidade não Vista, que também tinha uma equipe de mediadores perambulantes pelo centro da cidade, que tinha como sede a Casa M. Então a Casa M era um ponto de super efervescência, primeiro de super efervescência porque era uma equipe vasta e múltipla que estava lá dentro, com diferentes funções porque as pessoas precisavam cuidar da Casa, ou seja, existia uma manutenção paga e semanal, mas se você não cuidasse da Casa a manutenção não daria conta, então tinha uma coisa do cuidado da Casa, as pessoas que estavam lá cuidavam da Casa. Outra, ela estava aberta em um horário, primeiro em um tempo em que a Bienal não estava aberta, depois em um horário em que a Bienal não estava aberta, se você chegasse e a porta estivesse fechada, você batia lá e alguém abria para você, você podia comer enquanto fazia as atividades. As atividades mudaram de forma por conta de ser dentro de uma casa, o entendimento do que poderia ser pedagógico e artístico mudou de forma por conta do próprio espaço e por conta da história deste espaço. O que eram as Formações, por exemplo, na 6ª e na 7ª a gente teve, primeiro na 6ª, uma série de formações no interior que continuaram no ano de não Bienal, ou seja, 2008. Em 2009 isso foi transformado em residências, que era esse projeto chamado Artistas em Disponibilidade, a gente convidou uma série de artistas para colocar seus projetos em disponibilidade junto a diferentes comunidades. Na 8ª a gente estava pensando como seria, e quando surgiu essa demanda do tipo “A Casa M precisa de orçamento, precisamos pensar a programação”, a gente jogou toda a formação de professores para a Casa, e aí repensamos o formato, a equipe de educadores, como fazer, que cursos incluir, então foi tudo sendo revisto, adaptado, reorganizado ali. Enfim, várias atividades curatoriais e pensadas junto com o conselho local e outras tantas que foram surgindo de demanda internas e sendo pautadas ou pela coordenação do educativo ou pelas próprias pessoas que estavam ali dentro, Garota da Laje, você já viu as fotos da Garota da Laje? A Garota

da Laje surgiu lá dentro! O Roca era um dos jurados, Etiene que trabalhava comigo era uma das concorrentes, isso tudo na calçada da Casa M em um sábado de sol. Também era um lugar em que você podia relaxar, que você podia não ser institucional. Então a Casa M era uma proposta curatorial dentro de um projeto institucional mas que tinha um caráter completamente extra-institucional, porque o que acontecia lá por vontade das pessoas que acessavam aquele lugar acabava fazendo dela algo maior. A equipe de mediadores que trabalhou lá, assim como aconteceu na edição seguinte na Escola Caseira de Invenções, eram pessoas que justamente tinham ali um interesse em criar, em inventar, em repensar o espaço, ou do ponto de vista arquitetônico ou do ponto de vista sonoro, ou das relações institucionais, então eram pessoas que pegaram junto e que construíram o espaço também. É por isso que ela era tão querida e que depois houve a mobilização do Fica Casa M, a assembleia no final e tal.

VM: Ainda dentro desta pergunta, tu comentaste sobre como a atuação da Casa M é realizada também a partir da necessidade de transportar o projeto pedagógico da 8ª Bienal para dentro da Casa, fazendo com que a programação do projeto pedagógico acabe se realocando para dentro desse espaço. Com isso em mente te pergunto, antes desse ajuste, quando apresentada no projeto curatorial, a Casa M já contava com uma programação de atividades e eventos, ou isso foi algo que surgiu após a inserção do projeto pedagógico na Casa?

MH: Não, ela contava sim com atividades. Não tinha uma programação para todos os sete meses em que esteve aberta, mas a proposta de ser a Casa M. Casa M com M de Casa Mercosul, de Casa Mãe, de ser esse lugar. Tanto que após o término da 8ª Bienal o Roca criou o FLORA em Bogotá, espaço inspirado na experiência da Casa M. Ela tinha a ideia de ser esse espaço autônomo, quase autônomo, semi autônomo, dentro de um projeto institucional. Em termos de programação eu imagino que tinha uma especulação, porque ela não queria ser um lugar que chegava dando um rasante, então quando ela abriu foi feito um chá com a vizinhança, ela foi sendo construída assim, passo a passo na sua relação com a vizinhança. Houve essa, acho que a Fernanda (Albuquerque) vai poder te dizer melhor porque ela acompanhou e coordenou a formação do conselho local e a criação do que seriam esses três pilares em termos de programação. Fora os trabalhos, porque a Casa tinha trabalhos de artistas, ou seja, atrás o jardim do Fernando Limberger com as areias coloridas, a campanha do Vitor Cesar, e deve ter mais algum que agora eu não estou lembrando. Tinha também as vitrines mensais com obras de artistas locais, artistas do Rio Grande do Sul, então tinha também essa preocupação de que a vitrine fosse ocupada por artistas locais. Os Duetos, que eram essas parcerias entre artistas de diferentes linguagens e os Combos, que eram conversas né, conversas entre agentes do campo da cultura mas também de diferentes lugares. Isso eu acho que era a programação fixa, assim mais fixa e aí depois... Não dá para dizer o que veio antes e o que veio depois, porque quando eu tive a reunião isso também não estava claro, foi tudo se formando meio junto em um ritmo primeiro de pré-produção e depois de produção. E aí a gente foi revendo, readequando, repensando o que eram as atividades, o que era o programa educativo, o programa de ações educativas e levando para lá (Casa M), repensando tudo. Acho que quando os educadores que eram responsáveis, por exemplo, pela formação de professores, foram contatados, eles já tinham essa demanda, eles nem tiveram a demanda anterior que eu nem lembro qual era, para mim as coisas meio que já nasceram ali. Enfim, sabia-se que ia ter uma equipe, uma equipe de mediação

trabalhando lá, então essas coisas todas foram sendo pensadas e aí eu não sei se foi antes, ou depois, ou junto.

VM: No catálogo da mostra, é afirmado que a criação da Casa M partiu de um desejo da curadoria de estender a Bienal no tempo e assim estabelecer uma relação de proximidade com a comunidade de Porto Alegre. Partindo dessa afirmação, te pergunto quem foi o público efetivo da Casa M.

MH: Que difícil. Foi muita gente. Foi o bairro, foi o público da Bienal, foram os clientes da padaria, foram os mediadores, foram os grupos de pessoas do interior que batiam na porta porque tinham visto uma reportagem na Zero Hora ou no jornal dizendo que “Olha esta casa de bairro do centro Histórico será aberta”, foram duas senhorinhas que tocaram na campainha porque elas viram uma nota no jornal e elas queriam conhecer a Casa, foram muitos os públicos. Foi a cena artística local, finalmente, que se sentiu acolhida, bem-vinda e convidada a intervir, foram as escolas do bairro, do centro, foram figuras internacionais e agentes do mundo da arte que vieram só para vê-la, ou que vieram durante a Bienal mas acabaram ficando mais tempo lá, foram crianças, foram famílias inteiras que vinham no fim de semana para ficar brincando na areia colorida. Não tinha um único público, foram públicos muito diversos, é um público intergeracional, ou seja, de bebês a senhoras da idade da minha avó na época, ou seja, oitenta, noventa anos. A Casa era uma casa muito bem quista e de alguma forma desejada ali na Fernando Machado, ela tinha uma vitrine, ela tinha uma história, ela estava fechada há muitos anos, ela pertenceu a Cristina Balbão que era professora de artes e a filha dela. Então a Casa tinha muitas histórias, ela tocou muitas camadas de públicos eu acho, em diferentes contextos sociais, culturais e históricos também. É difícil precisar, assim como foi impossível prever toda essa comoção e participação naquele momento. E por isso talvez ela tenha sido tão importante, ela foi acolhida e abraçada pela cidade porque a cidade também se sentiu acolhida e abraçada por ela. Diferente das exposições que são, no geral, mais impessoais, mais frias e que tem outra temporalidade, não tem uma temporalidade de ficar, tem uma temporalidade de passar.

VM: Então tu acredita que não teria como dizer se existiu de fato um público específico desse espaço, o público teria sido todos esses que tu trouxe?

MH: Eu acho que falar que teve um público específico é diminuir a potência da Casa M. Justamente, a sua potência tem a ver com ela conseguir conversar com os mais diferentes públicos. Ela tem importância e existe para as mais diferentes pessoas e gerações de pessoas. Ela conseguia conversar com todo mundo, ela era despretensiosa, ela era generosa com as pessoas.

VM: A partir da tua última resposta, pergunto: você percebe se houve uma distinção entre para quem ela foi feita e quem efetivamente acabou se apropriando dela? Você acredita que a Casa M conseguiu criar, ou ainda, ativar uma comunidade em torno de suas atividades?

MH: Eu acho que quando ela foi criada não se tinha noção, se tinha o desejo talvez, mas não a noção de que ela pudesse chegar a tanto. Fato é que ela é uma casa de bairro em que a primeira

programação é uma programação bem artística, então tem esse ímpeto ao mesmo tempo em que tem um cuidado em ter uma relação com a comunidade, dela não cair de paraquedas, dela não querer se afirmar como um espaço de arte, embora ela inevitavelmente ocupasse esse lugar pois fazia parte de um projeto curatorial de uma Bienal de Artes Visuais. Mas ela conseguiu, eu não sei, eu acho que é uma força conjunta... É que a Casa M não era uma coisa só, ela era a soma muitas forças. Forças permanentes, forças que vinham e iam, forças visitantes, forças ocupantes. Então é difícil dizer se ela se pensou sozinha porque ela não era sozinha, ela existia na relação com os outros. Ela não existia sozinha, ela existia nessa relação com as outras pessoas, com a comunidade, então é possível que ela não tenha sido prevista assim, ou tenha se desejado assim, tampouco que tenha conseguido imaginar que isso aconteceria ou de que aconteceria dessa maneira tão potente. Ela talvez fosse mais humilde na sua forma, digo “ela” no sentido do projeto curatorial, na forma de acontecer. Ela se transformou em um centro comunitário, um centro cultural comunitário. Claro, não dá para comparar com o FLORA, porque o FLORA não tem cozinha comunitária, não existe dentro de um Bienal, não acontece para acabar daqui a sete meses, é diferente. Eu estou intuindo, vale conversar com a Fernanda, mas talvez originalmente ela tivesse muito mais esse foco, ao mesmo tempo sempre foi apresentada como uma escultura social. Acho que o fato é que não se tinha noção da dimensão que ela tomaria, de que no ensaio do Avalanche teria mais de duas mil pessoas na frente da Casa, que viraria “Tramandaí”. Não se tinha a dimensão de que a rua ficaria tomada, que teria problema com vizinho, ou seja, as coisas boas também são carregadas de demandas e de negociações. Muitos vizinhos odiavam, principalmente do prédio ao lado, odiavam porque era muito barulho. Por outra parte, a dona da padaria e a equipe toda dela eram muito queridas, às vezes eu chegava lá para pegar uma café, alguma coisa, e elas falavam “você ouviu?” “Ouvi o que?” “Ontem, estava ótimo o show!” , ai eu falei, ‘Que show?’ “Aí teve show na Casa ontem” ai eu respondi “Ai que lindo eu não estava” então assim, tinha também uma mobilização ali na vizinhança, bonita, Porto Alegre tem, ou tinha, já nem sei mais, uma coisa muito bonita que é essa vida de calçada, a vida do Centro, sobretudo a parte baixa do Centro, o Centro Histórico. São pessoas que moram ali há muitos anos, são senhoras, senhores, que moram ali a vida inteira, muitos jovens, estudantes que começam sua vida ali, então ela tem uma vida quase de interior, Porto Alegre tem isso. E a Casa possibilitou, a Casa de alguma forma deixou isso latente para quem quisesse vir. E ela começou a ser ocupada, começou a ser ponto de encontro, “ah então, te encontro na Casa M”, “vamos fazer uma reunião na Casa M?”, a Casa M era aberta, você podia chegar lá e fazer uma reunião com quem quisesse. Tipo o que hoje a gente chama de *coworking*, a Casa M já era um *coworking*, só que sem esse nome. “Ah então tá, vamos fazer uma reunião da nossa peça de teatro” ou era isso, os meninos tinham que fazer uma reunião de algum trabalho da faculdade e faziam lá. Claro, esse lugar gostoso, que eu acho que se aproxima muito mais de um centro cultural comunitário do que de um museu, ou mesmo de um espaço autônomo de arte, uma Bienal, um espaço de arte em geral. Faltou uma parte da pergunta, acho que eu não respondi a última parte.

VM: Eu acho que ela acabou sendo respondida ao longo da tua fala, mas reiterando te pergunto se, na sua opinião, a Casa M conseguiu criar ou ativar uma comunidade em torno da sua existência.

MH: Sim! Tanto que um grupo de pessoas que atuavam ali acabaram criando um espaço, alugaram uma casa na Sofia Veloso, que durou algum tempo. Se eu não me engano era o Marcos Sari, a Carla Borba, o Luciano Leiner, tinha mais gente, que eram pessoas que estavam muito envolvidas nisso (Casa M) e que acabaram alugando uma casa na Sofia Veloso no intuito de seguir com aquela energia. Mas aí ela tinha muito mais uma perspectiva de ateliê, de espaço de arte, já a Casa M é isso, talvez por não se saber exatamente o que ela era no início, ela foi tomando a forma que as pessoas queriam. Tem um poema do Leminski em que ele fala que o barro toma a forma que quer, que a gente acha que está dando forma a ele, mas ele só toma a forma que ele quer. A Casa M era isso.

VM: Dentro dessas relações que se estabeleciam ali dentro, desse convite, dessa apropriação da comunidade, te pergunto se para além da programação, na tua opinião, o próprio espaço da Casa já constituía um elemento que possibilitava esse envolvimento da comunidade.

MH: Sim! Acho que o exemplo mais nítido disso é o jardim do Fernando Limberger, com as areias coloridas. Aquilo era muito sedutor, e as crianças amavam. No dia das crianças a gente fez uma ocupação gigante. Porque é isso, todo mundo que estava trabalhando lá queria fazer coisas lá e tinha essa liberdade, ou seja, você não era só um mediador, você podia propor o que você quisesse, você não era só o diretor, você podia propor outras coisas. As coisas eram feitas no coletivo, de forma colaborativa. Eu me lembro de um dia estar lá e estar um pai e uma menina ou menino, e eles iam lá sempre, justamente por conta da areia colorida. Ou outro menino que aparecia sozinho lá, e eu falei “ah e aí, é a primeira vez que você vem?” e ele “não, eu vim semana passada” aí eu disse “ah você mora aqui perto?” e ele “não, eu pego o ônibus sozinho e venho até aqui”. Então a Casa tinha um atrativo, ela começa com uma campainha, ela tem uma areia colorida no fundo, ela é uma casa antiga que é aberta, porque as casas antigas nunca são abertas. Ela tem uma vitrine que tem trabalhos de arte, ou seja, ela foi muito pensada para ser suficientemente sedutora, usando o termo do Camnitzer em outro contexto. Ela era muito atraente nessa sua relação com o ser uma casa de bairro, uma casa histórica e ao mesmo tempo ser quase um parque de diversões, nas suas sutilezas, nos seus múltiplos espaços, nos móveis que viravam mesa, cadeira, sofá, que podiam ser jogados para o canto. Ela foi arquitetonicamente pensada para ser um espaço que pudesse se reinventar, sem que agredisse a arquitetura original. Ela tinha uma laje, um terraço, muitos ensaios de dança aconteciam lá, porque era um espaço com um tablado, com um piso de madeira. Tinha um ateliê, ou seja, sim ela tinha isso, como um espaço ela era muito convidativa, ela era muito quente, e não só no seu espaço físico mas também calorosa. Então sim, ela funcionava desde sua arquitetura também, nessa mescla de temporalidades.

VM: Partindo desse desejo da curadoria em estabelecer uma relação mais íntima com a comunidade de Porto Alegre, a Casa M é apresentada dentro do discurso curatorial da exposição como uma *estratégia ativadora* e não como parte das *estratégias pedagógicas*. Isso fica visível também no organograma de apresentação das propostas da 8ª Bienal do Mercosul.

MH: Sim, ela na verdade ainda está dentro do que seria uma direção artística assim, estratégias ativadoras, estratégias expositivas.

VM: Sim, inclusive observando a atuação que esse espaço teve ao longo da mostra, é possível identificar diversos elementos e atravessamentos com o projeto pedagógico. De que modo se deu essa integração, ela foi operacional ou também em termos conceituais? Inicialmente a Casa M já era pensada para ser também um elemento do projeto pedagógico ou isso foi sendo construído durante sua atividade?

MH: Eu acho que originalmente ela já foi pensada, não sei se para ser um elemento do projeto pedagógico, mas como um elemento pedagógico. No momento em que tem um encabeçamento do Roca e do Pablo, uma ideia de pensar esse lugar também para além da potência artística, pensá-lo como uma escultura social, como um espaço de convivência. Nesse sentido é muito difícil dizer, difícil precisar se algo veio antes ou se as coisas vieram juntas. Quando o Roca apresentou o projeto ele não estava tão detalhado para que pudesse ser enviado para o Ministério da Cultura. Depois é que ele foi sendo esmiuçado. Porque quando você manda para o Ministério, você manda um projeto mais amplo e inchado, justamente porque você sabe que o Ministério vai cortar coisa, e porque você está em processo de concepção, de detalhamento. Então quando voltou do Ministério, as coisas meio que já foram acontecendo juntas, eu não sei se tão... Quando você fala do pedagógico, depende do que a gente entende por pedagógico, eu acho que ela (Casa M) já nasce como um elemento pedagógico. Ou ainda contrapedagógico, se a gente for pensar como ela se comporta em relação ao que até então era entendido como Bienal do Mercosul, ou como projeto de Bienal do Mercosul. Porque ela é justamente uma outra via as exposições, ela é um outro lugar, e ao mesmo tempo ela se conforma, ou ela acontece por conta da intervenção, ocupação e participação das pessoas, ou seja, tem algo ali que foge aos interesses, aos interesses não, mas aos objetivos iniciais, ou a capacidade que ela achava que tinha, ou até mesmo aos desejos iniciais. Ela se torna maior do que ela mesma. E aí ela me parece muito... É curioso, vou traçar um paralelo com a própria Bienal. A Bienal lá no seu estatuto, na sua missão, queria ser o que acabou se tornando, mas quando ela se tornou o que ela queria ser, ela não soube o que fazer com isso. A Casa M soube o que fazer com isso, mas a Bienal, a estrutura institucional não quis bancar. Então um projeto quando ele começa, ele não é bem sucedido, ele não tem êxito só porque cumpriu aquilo que a gente previa, mas porque ele vai além daquilo que a gente previa. Porque nos surpreende, porque nos toma, porque nos ensina outras coisas. E nesse sentido a Casa M tinha um potencial pedagógico, ou contrapedagógico, muito grande. Tanto é que resultou no que resultou.

VM: Como a programação de atividades da Casa M foi desenvolvida? Quais pessoas eram responsáveis por esse processo? Ela foi pensada previamente ou foi sendo definida ao longo do tempo?

MH: Uma parte da programação sim. Por exemplo, as vitrines, eu acho que elas já foram pensadas antes, de ter essa organização de quais eram os artistas, porque você precisa se organizar com os artistas, com o espaço e em função da produção desses trabalhos. Os Duetos, eu acho que os Duetos vieram antes dos Combos, ou eles vieram juntos, mas tem ali uma diferença temporal. Os Duetos eram colaborações, então você tinha que ter um tempo de colaboração entre esses artistas que não se conheciam, para depois ter apresentação pública

dessa colaboração, realizada a partir dessa colaboração. Eu acho que isso tinha um calendário mais prévio, ou seja, quando ela abriu, esse calendário já estava mais ou menos estipulado. Eu acho que os encontros e cursos, muitos deles também, mas outras tantas coisas surgiram ao longo, ou porque alguém aparecia para fazer outra coisa dentro da Bienal e a gente acabava convidando para fazer algo ali, ou porque alguém da equipe de mediação propunha algo, ou porque é isso, a gente se sentia tão a vontade de falar “ah vamos fazer a serie de videos, de projeções, vamos usar o porão”, teve um Dueto que foi o Daniel Galera e a Maira Coelho que foi super bonito e eles usaram o porão. Oficinas foram acontecendo, a gente foi... O orçamento do pedagógico foi se abrindo todo, ele foi se readaptando todo. A gente começou, de alguma forma, a criar em cima dele tendo a Casa M como pano de fundo. Se eu não me engano foi isso, tinha uns orçamentos fixos e a gente desmembrou tudo, o que era um cachê para não sei quantos dias a gente desmembrou em quatro para diferentes workshops. Deve ter dado um trabalho lá para o financeiro depois. Mas a gente fez projeções, residências para curadores, lançamentos, foram surgindo também lançamentos de livros. É isso, ela tinha uma porosidade, ela tinha uma mínima, mínima não é para reduzir, programação fixa, permanente e um espaço grande para criar ao redor, para inventar coisas, para que as pessoas propusessem também atividades, ela tinha abertura para isso. Nossa, mil coisas! Eu sei que fazer esse jornal aqui, essa publicação, era complexo – acertar todas essas datas, aí mudava na hora que estava diagramando, aí mudava na hora que estava finalizando, aí tinha que fazer uma errata. Enfim, a Fernanda vai poder te contar bastante sobre isso também. Porque aí o que acontecia, os outros projetos, Continentes ou Cadernos de Viagem, acabavam respingando lá. Porque aí tinha uma viagem para o interior, e a conversa acontecia dentro da Casa M, ou alguém vinha para participar dos Continentes, alguém da Colômbia ou do Equador, aí vinha e depois rolava uma residência na Casa M, então tinha uma coisa de testar, brincar com diferentes temporalidades, participações.

VM: Os públicos da Bienal e a comunidade em geral poderiam sugerir atividades e atrações?

MH: Sim, isso aconteceu. Aconteceu das pessoas chegarem e propor, por exemplo, tanto das outras equipes da Bienal de proporem coisas do tipo “ah queria fazer uma conversa sobre não sei o que”, a Fernanda que era coordenadora do Núcleo de Documentação e Pesquisa, uma conversa sobre, ou uma oficina sobre tal coisa. Era um lugar super colaborativo, a gente pensava as coisas junto e quem tinha vontade de fazer alguma coisa, propor alguma atividade, lançar um livro, procurava e se tinha espaço na agenda a gente agendava, e a coisa acabava acontecendo. Sim, isso foi bem presente. Bom a equipe do educativo está aqui (no material com a programação) em peso. “Cursos para professores”, aí tem uma liberdade nas criações dos cursos também, “O corpo na arte: a performance como manifestação política”, “Pulando muros: museu e produção de identidades”, as atividades eram bem diversas, “A palavra pensada: literatura e artes visuais”. Tinha uma coisa bem importante, tanto com a equipe de educadores e artistas que faziam a formação de professores, como com a equipe de mediadores, que era que eles propusessem atividades que tivessem a ver com as pesquisas deles. Então, por exemplo, Gaston Kremer, filho da Marga Kremer, que foi a primeira coordenadora de educação da Bienal lá na primeira edição, foi meu mediador. E o Gaston estudava relações internacionais e ele propôs uma oficina para pensar as relações internacionais, enfim, que foi um barato. Maira Dietrich, que é uma artista aqui de Santa Catarina e agora mora em São Paulo, foi trabalhar na

Bienal, se mudou para Porto Alegre e foi mediadora da Casa M. Ela trabalhava com publicações, então ela fez várias coisas com publicações. Então assim, os mediadores que atuavam na Casa M, eles foram convidados a, de alguma forma, pensar os seus projetos contribuir a partir das suas pesquisas e suas trajetórias. Isso já era algo que vinha acontecendo nas edições anteriores nos espaços expositivos, que era de entender o mediadores não como um receptáculo, ou como um tradutor do que está ali, mas como alguém que tem uma trajetória, uma bagagem, uma série de pesquisas, de investigações, e que isso também pode ser compartilhado, deve ser compartilhado. Porque sim, a mediação é um acontecimento político. Pessoas que não se conhecem acabam se conhecendo, existe um meio ali que favorece isso, mas também interpela essa relação, e na Casa M isso ficou mais aberto. Ou a Cidade não Vista, por exemplo, tinha os mediadores da Cidade não Vista, cuja sede era dentro da Casa M, propuseram as Perambulações Noturnas, que tinham como ponto de saída a Casa M. E as Perambulações Noturnas eram incríveis, porque eram como mediações-festas que aconteciam no centro da cidade. A primeira foi com aquelas lanternas usadas por mineiros no meio da noite de Porto Alegre, a segunda foi uma saída da Casa M até o Observatório Astronômico, cantando, dançando, tocando. Carina Levitan era uma das mediadoras, ou coordenadora, eu não me lembro, ou era produtora, porque as pessoas ao longo das edições acabavam assumindo responsabilidades e funções completamente diferentes, em uma era mediadora, na outra era produtora, na outra educadora. A Bienal era uma escola. Não sei, isso foi algo que eu vivi que foi muito importante para minha formação como agente desse campo, e que de alguma maneira para mim era muito importante fortalecer na constituição das diferentes equipes ao longo dos anos, ou da equipe do educativo ao longo dos diferentes anos. Mas a última Perambulação saiu da Casa M até o Cais do Porto no dia em que fechava a Bienal, então eram perambulações noturnas que eram festas! Era o Bloco do Laje antes do Bloco da Laje. Era o Bloco da Laje saindo pela cidade, fazendo um percurso, e não era assim só os mediadores, não! Era o Roca, era a Fernanda, era a Paola Santoscoy, era todo mundo fantasiado para ir de um ponto até outro. Primeiro era da Casa M para mostrar o trabalho que tinha perto do Gasômetro, no aeromóvel, o segundo era até o Observatório Astronômico da UFRGS e o terceiro era até o Cais do Porto, que era quando estava fechando a Bienal. E aquilo de alguma forma, era uma mediação, era uma festa, e era uma maneira da gente seguir vivos. Porque onde não tem calor, onde não tem festa, onde não tem partilha não tem nada. E é por isso que a Casa M foi o que foi, porque ela tinha tudo isso, ela foi um espaço muito generoso.

VM: Em um dos textos que integra o catálogo da 8ª Bienal do Mercosul, é mencionado que a Casa M teria se valido da tradição dos *artist-run-spaces* na intenção de estabelecer um espaço em moldes similares. Pergunto se, olhando agora em retrospecto, você acredita que a Casa M conseguiu funcionar a partir desses moldes.

MH: Eu acho que ela iniciou a partir desses moldes. Como a gente falou antes, a partir de espaços de arte autônomos ou independentes, mas ela foi além disso. Artist-run-spaces no geral não tem a abrangência que ela teve, no geral, como são espaços de arte autônomos nem todos conseguem ter uma abrangência comunitária em grande escala como ela teve. E aí claro, ela tinha por trás uma Bienal, um aparato de comunicação e marketing, um orçamento fixo que mesmo que tenha sido adaptado dentro da própria estrutura, ele era garantido. No geral os artist-

run-spaces partem geralmente desse ponto, são espaços de arte, feito por artistas, geridos por artistas, com programas comunitários, programas abertos, alguns mais abertos, mais comunitários, porque se organizam, porque sua forma de organização passa por isso, e outros menos. Então eu acho que sim, acho que parte dessa proposta, porque também é um contraponto a estrutura institucional de uma Bienal, é um contraponto dentro do próprio campo, dentro do próprio sistema da arte. Você tem um exemplo, você vai seguir esse exemplo e tentar criar a partir desse exemplo, o que eu acho é que a Casa M conseguiu ir além desse exemplo. E isso não era algo que ela esperava talvez, ela foi além porque ela teve uma comoção pública, uma participação ativa, uma ocupação de fato desse lugar. Mas sim, ela parte disso, só que eu acho que ela cumpre um papel que vai além disso, sem deixar de cumprir o desejo inicial.

VM: Como foi lidar com a contradição existente nesse espaço, que opera a partir de uma certa liberdade ao mesmo tempo em que está atrelado a uma grande instituição? Isso gerou tensões internas nas decisões e formas de condução / operação da Casa M?

MH: Eu acho que gerou tensões, mas não na forma de condução e de operação, porque acho que a gente conseguiu... Teve um ou outro problemas, problemas mais corriqueiros assim “Teve muito barulho e gerou uma denúncia, tem alguém dormindo na Casa M e não pode”, essas coisas, essas coisas que uma casa, um espaço que não é institucional convida, possibilita. Gerou tensões institucionais... Eu acho que a Casa M nunca foi entendida pela Bienal. A Bienal foi fundada em 1996 por um grupo de empresários e por um grupo de pessoas do campo da arte interessadas, ai cada um com seus interesses, em criar uma alternativa à Bienal de São Paulo, e também ter um grande projeto de arte em Porto Alegre, e de alguma forma, se alimentar, ou alimentar esse tratado do Mercosul economicamente, se estabelecer como um outro lugar. E aí são muitos interesses diferentes e contraditórios. Não posso crer, por exemplo, que o interesse do Frederico Moraes em contar à história da arte a partir de um viés Latino-Americano, ou seja, a história da arte dentro de outra perspectiva e outros valores políticos, coincida exatamente com a ideia de um grupo de empresários de fazer uma grande mostra de artes visuais. Não é o mesmo interesse. Mas há um ponto de confluência em que um, de alguma forma, se alimenta do outro para fazer aquilo acontecer, e eles fizeram acontecer. Então eu acho que, olhando para Bienal, tendo trabalhado lá dentro, conhecendo a estrutura, sabendo que nunca houve um gestor lá dentro, ela nunca teve uma estrutura de um gestor que atuasse no campo da arte, que pensasse as relações sistêmicas da arte, ela nunca teve, ela sempre foi uma espécie de uma fundação-empresa, uma fundação privada, sem fins lucrativos mas com uma mantenedora. Ela sempre foi feita para fazer acontecer uma mostra de artes visuais, e essas pessoas que trabalhavam lá dentro, pouco a pouco, foram entendendo o que era uma mostra. Quando elas finalmente entenderam o que era uma mostra, os códigos, porque eu estou falando das pessoas que atuam no que seria a gestão, mas não é a gestão, os que passam pelo financeiro, por captação, por outros setores. Quando elas finalmente conseguiram entender os códigos do mundo da arte, do que é uma mostra, dessa envergadura, etc, vem um cara lá e propõem além da mostra uma casinha. Como assim uma casinha? O que é isso? Isso a gente não conhecia. “Como assim alugar uma casa, como que eu vou pagar uma casa?”, “Não, mas é um projeto de arte”, entende? São peculiaridades internas e claro, isso gera, isso gerou alguns, não desentendimentos mas eu acho que falta de entendimento. Eu apresentei a Casa M na última

reunião de Conselho, porque era isso, tinha uma ideia de que a Casa M... “O que é a Casa M? Não tem hordas de estudantes, a gente não vê o que acontece, é uma casinha”, e aí eu apresentei, fiz uma compilação de tudo que tinha acontecido, dos números que eram enormes! Porque os números são sempre importantes. E aí eles entenderam que havia uma potência ainda não conhecida naquela casinha, mas não o suficiente para seguir aberta, para que eles defendessem a sua permanência. E olha que a gente discutiu bastante. Mas assim, tensões sempre existem. Inclusive isso, o entendimento de que a Casa M fazia parte de um projeto, portanto não poderia seguir, e isso é uma falta de conhecimento, de esclarecimento, do que é o campo da arte e das responsabilidades sociais e educativas que são assumidas ao fazer projetos deste porte e com tal ambição. E também de entendimento do que pode, e o que não pode uma instituição de arte. Então a minha leitura, e eu já fiz essa leitura antes quando eu saí, é que a Bienal nunca se entendeu, ela não sabe o poder que tem. Por um lado isso é bom porque permitiu que a gente fizesse todos esses experimentalismos e inventasse coisas sem o menor pudor, mas por outro, poderia ter gerado uma série de coisas interessantes. A questão é essa, o fato dela não se conhecer tão a fundo, ou de não conhecer todas as suas potencialidades, gera uma contradição. É o que salva e também o que enterra, o que salva e o que limita, não o que enterra, mas o que limita. Vai saber, essa não é uma matemática precisa, porque aí há muitas instituições que são super estruturadas, que se conhecem muito bem, que atuam muito bem no campo, mas que são rígidas, duras, caretas, pesadas, por que justamente se conhecem muito bem e estão muito vinculadas ao sistema, então são mais engessadas. É difícil, tem prós e contras, é difícil você conseguir dizer que é só isso, ou só aquilo. Para mim, é uma matemática em que você não consegue chegar a uma exatidão, às vezes menos é mais, às vezes mais é menos. É possível que a gente tenha atuado ali, dentro de uma precariedade enorme e ao mesmo tempo dentro de uma suntuosidade e um luxo gigantescos, com possibilidades excelentes de trabalho, ainda que com muita precariedade. Oportunidades que também foram sendo construídas e brigadas ao longo do tempo, por isso também que eu sempre defendi que a presença do curador pedagógico, da curadora pedagógica, ela é menos para fora e mais para dentro, ela existe muito mais no sentido de ensinar a instituição do que “ensinar” os públicos. Durou um tempo e depois não mais, e acho que sim, se há uma abertura, uma oportunidade institucional, tem que haver interesse. Os interesses não precisam ser os mesmos, como eu coloquei no exemplo da primeira edição, mas eles precisam ter uma confluência, eles precisam se encontrar em algum ponto para que você possa ter margem de negociação. E é isso, é uma dança, um vai e outro vem, você negocia e você realiza aquilo. Se você tem um ponto de confluência, você consegue ver um objeto em comum e você vai construindo ao redor, e por algum tempo isso foi possível no contexto da Bienal.

VM: Ainda pensando na tradição dos artistas-run-spaces e o molde no qual a Casa M foi desenvolvida, é apontado que ela surge também a partir de um desejo em tensionar o modelo Bienal. Te pergunto se, na sua opinião, a Casa M acaba sendo efetiva ao desempenhar esse papel.

MH: Sim, sem dúvidas! No momento em que ela mobiliza tanta gente, ela é ainda mais efetiva. Ela gera uma mobilização social e essa mobilização social pressiona a instituição, e está dizendo para a instituição “Ah lembra aquilo tudo que vocês disseram? Que um público crítico,

pensamento crítico para arte, estamos aqui, vocês nos ensinaram e a gente aprendeu, e agora a gente está demandando.”, a 9ª Bienal foi isso também. Ai é esse lugar onde a instituição não se conhece, ou seja, ela discursa uma coisa mas no momento em que aquilo volta para ela, ela não sabe o que fazer. Você tem que saber lidar com isso para ser coerente. Acho que na maioria das vezes as instituições, elas lançam seus discursos sem saber o que... Os discursos politicamente corretos em prol da formação de público, de um público crítico, mas que acabam caindo em um vazio quando isso se torna efetivo. “Enfim conseguimos, logramos, há um público e esse público está cada vez mais potente. As pessoas estão demandando, a comunidade está ativa, ela está demandando a Bienal, a Bienal criou isso. Agora Bienal, vamos responder. Vamos falar de adulto para adulto. E aí a Bienal muitas vezes não conseguiu chegar, não conseguiu responder, não estava talvez preparada para aquilo que ela dizia que queria. Mas sim, acho que a Casa M logrou. Talvez a Casa M tenha sido um pretexto para algo maior, tenha sido uma boa oportunidade para algo maior. De novo, é aquilo que a gente começou essa conversa falando, do Gabriel e da conjunção astrológica, que teve uma conjunção dos astros. Se bobear a Casa M também. Não estou minimizando, mas aquilo ali foi um momento em que muitas coisas, muitas forças se encontraram... Claro, não veio do nada, já tinha um trabalho que vinha sendo feito de anos e mais ativamente de duas edições, de cinco anos, de 2006 para 2011.

VM: Com certeza! Acho que muito do que se realiza tem relação com o momento em que ela estava inserida, com o tempo em que ela foi criada. Pelo menos olhando agora.

MH: Tem, com certeza tem. Olhando agora né, exato. A Bienal surge no fim dos anos 1990, as suas primeiras edições pegam ali o Fórum (Social Mundial), o tempo do Fórum, ou seja, Porto Alegre também começava a existir de outra forma, é um outro tipo de fazer política. Não tem como dizer que ela não entra nesse baile. Depois há uma mudança de governo, tem um momento de prosperidade, de inspiração, de achar que é possível. Um momento de facilidades e de interesses nessa expansão. Então sim... Não dá nem para chamar de aridez agora, não é aridez, é pior do que árido, é um desmonte geral. Às vezes eu penso, é curioso, claro porque ao longo dos anos você vai repensando, rememorando, reconstruindo memórias, e frente ao que a gente está vivendo hoje, era um oásis. Com todos os seus pequenos problemas, que hoje parecem bem pequenos, mas era um oásis.

VM: Com o final da Bienal, criou-se uma movimentação contrária ao encerramento das atividades da Casa M e do fechamento do espaço, esse movimento foi chamado de *Fica Casa M*. Pergunto se você poderia me falar mais sobre essa movimentação. A intenção de criação do *Fica Casa M* partiu da equipe da Casa?

MH: Surgiu de dentro da Casa. Surgiu dos mediadores, eles que fizeram as serigrafias, fizeram as bandeirinhas. Isso foi colocado na rua no dia do simpósio de encerramento, quando a gente saiu da sala eles estavam distribuindo aquilo. Começou com a equipe do educativo e já foi tomando outra proporção, e aí gerou uma comoção maior, mas surgiu ali, surgiu de dentro, com a equipe do educativo da Casa M. E com Casa M eu me refiro a Casa M, Cidade não Vista, porque eu considero que a equipe do Cidade Não Vista atuava dentro da Casa. E se tornou essa mobilização que acabou gerando essa assembleia no dia de encerramento em que todo mundo

falou, muita gente pediu palavra e falou, perguntou e foi a primeira vez que presidente, vice-presidente, se colocaram abertamente e encararam suas respostas e as suas respostas. Foi um momento lindo, um momento bem lindo. Já havia claro essa nossa mobilização interna antes para que ela continuasse, antes de ter essa ação pública, havia aquilo que eu te comentei, que foi uma tentativa que Fernanda participou, eu, Paula, Gueibe, teve mais gente, a gente participou fazendo um projeto para que a instituição e seguisse com a Casa M como estrutura permanente, um projeto que não era caro, que entraria ali dentro do orçamento anual da Bienal quando ela não realiza mostras, ou seja, nos anos entre mostras, mas não houve abertura, ou melhor, houve abertura mas não houve interesse. E aí depois disso que a gente já sentia reverberou no Fica Casa M, e aí se tornou uma mobilização pública para que ela não fechasse.

VM: A comunidade aderiu ao movimento? Para além dos mediadores e das equipes da Casa?

MH: Aderiu. Eu não me lembro tão bem assim, mas é possível conseguir material sobre isso. Mas aderiu sim, eles atuaram de uma maneira muito localizada, dentro da própria Bienal, no simpósio de encerramento, nas mostras, na rua, na vizinhança. A galera começou a usar aquele patch escrito “Fica Casa M”, a minha filha tinha isso na jaqueta, ficou com ele, eu nunca tirei, nunca dei a jaqueta. E essa mobilização foi até o dia 17 de dezembro de 2011, quando a 8a Bienal acabou.

VM: A instituição buscou um diálogo com os integrantes da ação?

MH: É curioso você perguntar isso... “A instituição buscou”, porque eu fazia parte da instituição e outras pessoas que lá trabalhavam e que estava interessadas na continuidade da Casa também. A gente demandou, vamos dizer, à diretoria para que viesse conversar. Acho que a diretoria não buscou diálogo, eles não tinham interesse na continuidade da Casa, mas recebeu bem a mobilização (sinal de sucesso do projeto, certo?) e respondeu a nossa solicitação participando da conversa pública no dia do fechamento da Casa e encerramento da 8a Bienal, ainda que sem qualquer abertura à negociação. Não houve comoção por parte da diretoria.

APÊNDICE 2: ENTREVISTA II - FERNANDA ALBUQUERQUE

Possui graduação em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003), mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2006) e doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2015), com estágio na University of the Arts London (2013-2014). Atualmente é professora adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, exercendo suas atividades no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, na Especialização em Práticas Curatoriais e no Bacharelado em Museologia. Foi Curadora Assistente da 8ª Bienal do Mercosul (2011), quando atuou como Coordenadora Curatorial da Casa M, e Curadora de Artes Visuais do Centro Cultural São Paulo (2008-2010). Desenvolveu projetos em instituições como Instituto Tomie Ohtake, Goethe Institut Porto Alegre, Bienal de São Paulo, Santander Cultural, Bienal do Mercosul, Galeria Gabriela Mistral, Fundação Ecarta, Museu Murillo La Greca e Centro Universitário Maria Antonia, dentre outros. Tem experiência nas áreas de Artes Visuais e de Museologia, atuando principalmente nos seguintes temas: Arte Contemporânea, relações entre Museologia e Arte e Curadoria. É mãe da Carmela e esteve em licença maternidade no período de junho a novembro de 2018.⁵²

Data: 07/04/2021

Entrevista realizada virtualmente através da plataforma Zoom, das 17hrs até às 18hrs

Vitória Morlin: Você pode falar um pouco sobre sua trajetória, de que forma você acaba sendo convidada a integrar a equipe da 8ª Bienal do Mercosul? Qual o papel que você desempenhou e por quais atividades você foi responsável ao longo da mostra?

Fernanda Albuquerque: A Bienal começa a ser preparada, eu fui chamada para integrar a equipe de curadores como curadora assistente, em setembro de 2010. Naquele momento, eu vinha trabalhando com curadoria desde 2007, tinha feito alguns projetos independentes, e tinha atuado também como curadora de artes visuais do Centro Cultural São Paulo, que é o centro interdisciplinar de arte e cultura da prefeitura de São Paulo. Naquele momento eu estava voltando para Porto Alegre, eu morei em São Paulo durante cinco anos e estava voltando para fazer o doutorado aqui. José Roca, que é o curador geral da 8ª Bienal, estava procurando um curador que residisse em Porto Alegre, para essa função de curador assistente. Não só por uma questão operacional de ter alguém aqui, quanto por uma questão conceitual, já que a Bienal se propunha a investigar o território local. Então ele achava muito estratégico, conceitualmente falando também, ter o aporte de alguém que fosse daqui. Enfim, eu era daqui, estava passando um tempo fora, mas já estava voltando para fazer o doutorado aqui, eu tinha recém voltado, em agosto daquele ano. Então acho que foi a partir dessa conjunção, de ter uma experiência prévia na área e de ser alguém local que poderia agregar ao projeto nesse sentido. Bom, o papel que eu desempenhei na mostra foi assim, inicialmente eu atuei como curadora assistente no sentido

⁵² Informações coletadas do Lattes em 18/04/2021. Pode ser acessado em <http://lattes.cnpq.br/1386310544035876>

de prestar uma assistência para o José Roca no que ele precisava fazer, sobretudo de pesquisa. Então assim, pesquisa de um lugar para a Casa M, pesquisa de um lugar para o Cadernos de Viagem, pesquisa de espaço para... Agora me fugiu o nome mas foi uma pesquisa para locais onde artistas poderiam atuar dentro de uma das mostras que se valia de locais... Cidade não Vista, a mostra era chamada Cidade não Vista. Então inicialmente foi um trabalho muito de pesquisa, tanto de artistas, por exemplo eu fiz um documento com uma lista de artistas do Rio Grande do Sul e com links daqueles que tinham material na internet para ver os trabalhos, que eu passei para todos os curadores, para que eles pudessem adentrar um pouco no nosso universo aqui. Então inicialmente foi esse trabalho de pesquisa, tanto sobre o universo dos artistas, quanto sobre o universo local e territórios onde a Bienal poderia atuar. Em um segundo momento, a Bienal tinha sete projetos curatoriais⁵³, nós éramos sete curadores, então cada um ficou responsável por acompanhar de perto um projeto. O que significava acompanhar de perto; Acompanhar de perto o convite aos artistas daquele projeto, acompanhar o processo de comissionamento de trabalho, acompanhar também as questões de produção. Além disso, havia uma mostra que tinha mais da metade dos artistas daquela Bienal, porque aquela edição teve uns cento e poucos artistas, e essa mostra era a Geopoéticas, então além de cada curador ficar responsável por um projeto em particular, esses curadores também tinham artistas e acompanhavam artistas da exposição Geopoéticas. As minhas atribuições foram acompanhar o projeto da Casa M, então desde tudo assim, desde pensar a expografia, o mobiliário, como a Casa ia se organizar arquitetonicamente, ajudar a pensar o conselho da Casa, ajudar a pensar a programação, acompanhar os comissionamentos, o Fernando Limberger fez um trabalho para Casa, o Vitor Cesar, o Daniel Acosta, todos os artistas que fizeram trabalhos para vitrine, que foram sete porque a cada mês que a Casa estava aberta a gente expunha um trabalho. Então o meu trabalho era acompanhar de perto todos esses aspectos da Casa, tanto é que quando a Casa abre eu passei a trabalhar lá na Casa, eu trabalhava em uma salinha lá na Casa. E além disso eu acompanhava sete artistas, seis artistas e uma dupla de artistas, da exposição Geopoética. Então significa que eu, assim como todos os curadores, também fiz viagem de pesquisa pela América Latina, eu fui para Costa Rica e para o Panamá, e alguns dos artistas com quem eu trabalhei são artistas que eu visitei e conheci nessas viagens de pesquisa, como a Donna Conlon e o Jonathan Harker, que são artistas da Cidade do Panamá. Então de maneira geral eu acho que foi isso, em um primeiro momento esse trabalho mais de pesquisa, de reconhecimento do território, de ser esse elo entre a equipe curatorial e o território, seja em um aspecto geográfico ou de produção artística, e em um segundo momento trabalhando especificamente com a Casa M e com esses artistas de Geopoéticas.

VM: Quais atividades você realizou na Casa M? Quais eram suas responsabilidades?

FA: Então, de tudo. Acompanhar desde o projeto arquitetônico, porque a casa foi revitalizada, tinha um mobiliário específico para Casa, que atendia a programação da Casa, esse mobiliário era pensado para programação da Casa, então para receber a parte do acervo de livros e revistas da Bienal, para ter um espaço de conversa, espaço de oficinas, espaço de reuniões. Eu acompanhei os artistas que fizeram trabalhos específicos para arquitetura da Casa, o Daniel

⁵³ Os projetos curatoriais da mostra *Ensaio de Geopoética* são os seguintes: Geopoéticas, Cadernos de Viagem, Cidade não Vista, Além Fronteiras, Eugenio Dittborn, Continentes e Casa M.

Acosta, o Vitor Cesar e o Fernando Limberger. Acompanhei os artistas da vitrine, que a cada mês abriam trabalhos. E tinha um trabalho que era algo bem trabalhoso, que era a cada mês acompanhar o periódico da Casa M. A cada mês a Casa M lançava um periódico, onde tinha ali toda a programação daquele mês, tinha também uma explicação, uma apresentação de um dos projetos curatoriais daqueles sete que eu mencionei antes e além disso vinha encartado neste periódico um cartaz do artista da vitrine do mês. Então esse trabalho de acompanhar o comissionamento era de dois trabalhos, do trabalho que ia para vitrine e do trabalho que ia para esse cartaz do periódico, e ali nesse cartaz, no verso dele vinha um texto curatorial que era eu que produzia, eu que escrevia. Além disso acompanhar os artistas que participavam de um dos programas, que era o Duetos, em que a gente chamou doze artistas de diferentes linguagens, da literatura, da música, da dança, do vídeo, da performance para comporem um grupo de residentes da Casa, que pudessem usar a Casa como um espaço de trabalho, de pesquisa e a gente formou duplas, para que esses artistas realizassem trabalhos em conjunto e nos apresentassem, digamos que um *frame*, desse processo de trabalho, não precisava ser algo finalizado, mas algo que pudesse ser apresentado ao grande público. Além disso tinha uma outra programação de base da Casa, que eram os Combos. Os Combos eram conversas com três profissionais do campo das artes e da cultura, e a ideia era que esses profissionais abrissem, compartilhassem com a gente, um projeto em desenvolvimento e essas conversas tinham sempre um tema em comum, por exemplo, teve uma que se chamava, que o tema era *observatório*, aí tinha a Elaine Tedesco que trabalhava com observatórios de pássaros, tinha um profissional do observatório astronômico da UFRGS e alguém do observatório de cultura, e o que reunia eles era essa ideia de observatório.

VM: Para você o que foi a Casa M? Como ela começou a ser pensada e de que forma ela acabou se efetivando dentro da 8ª Bienal do Mercosul?

FA: Eu acho que a Casa M foi um grande laboratório. Sabe, algo como um laboratório de experiências curatoriais, ela tinha algo que estava no projeto dela que era um espaço que privilegiasse processo e pesquisa, e que privilegiasse também o diálogo entre diferentes áreas da criação e da cultura. Isso era algo que estava no projeto curatorial e conceitual dela, e eu acho que ela conseguiu fazer isso, porque ela foi um projeto muito em aberto, acho que foi muito aberto a diferentes usos, a diferentes significados que as pessoas foram dando para a Casa. Ela tinha algo assim, tem um curador o Charles Esche que diz que projetos ali da virada do milênio passado para esse, projetos mais experimentais e que conseguiam dar conta das especificidades da produção artística daquele momento, eram projetos que eram um pouco centro comunitário, um pouco laboratório, no sentido de testar coisas novas e um pouco academia, onde a academia consegue conversar também⁵⁴. E eu acho que a Casa M tinha um pouco disso porque ela conversava tanto, por exemplo, teve mais de uma aula da pós graduação em artes visuais que aconteceram lá, que os professores foram dar as aulas lá, quiseram fazer essa experiência. Então tinha essa proximidade com o universo reflexivo sobre o campo da arte e da cultura, tinha

⁵⁴ A citação do curador Charles Esche a qual a entrevistada se refere é a seguinte: “the institutions to foster it have to be part-community centre, part-laboratory and part-academy, with less need for the established showroom function.”. (ESCHE, 2001, apud DOHERTY, 2006, p. 3)

esse dado meio de centro comunitário, no sentido de tentar se abrir aos vizinhos da Casa, e tentar ser um espaço que fizesse sentido para eles, e tinha esse dado experimental, de chamar artistas para fazerem daquele lugar um espaço de pesquisa, um espaço de processo de trabalho. Então eu acho que a Casa, ela foi pensada, o cerne dela era pensar algo para Porto Alegre que exceda a Bienal, o tempo da mostra Bienal, que comece antes dela e vá além dela. Originalmente a ideia era de que a Casa tivesse uma duração de dois anos e que fosse até a Bienal seguinte, tentando também responder a uma crítica que a Bienal levava muito na época, de que ela era uma espécie de disco voador que pousava na cidade a cada dois anos, ficava ali dois meses e depois saía, mas comia uma verba muito importante do cenário artístico local, absorvia uma verba. Então uma das ideias era responder essa crítica, mas eu acho que a Casa M acabou sendo muito mais do que isso, justamente porque ela foi um projeto, como eu disse antes, bem aberto aos usos que os mediadores foram dando para Casa, as oficinas que eles foram criando para Casa, a ideias que a própria comunidade foi dando de atividades. Ele foi um projeto bem maleável, mas com pilares importantes que é isso que eu comentei antes, esse foco no processo, em uma transdisciplinaridade, em um diálogo entre áreas, mas também foi um processo essencialmente coletivo, acho que isso é também muito mérito do José Roca. Então foi um projeto essencialmente coletivo e colaborativo em várias instâncias assim, desde ele ter inicialmente sido proposto pelo José Roca em um pré projeto da Bienal, mas assim como uma generosidade bem grande dele e visão eu acho, no sentido de deixar com que o projeto recebesse aportes de toda a equipe curatorial, em um segundo momento desse conselho que a gente formou para Casa M, do qual faziam parte a Neiva Bohns, o Alexandre Santos, a Camila Gonzatto, a Gabriela Motta, eram seis pessoas se eu não me engano, todas da comunidade artística de diferentes áreas, e contando com a Neiva que não é de Porto Alegre mas que atua em Pelotas, que é professora da UFPEL. E além disso, tinha essa outra coletividade que era esse grupo do pedagógico, da curadoria e da produção que atuava no dia a dia da Casa, que era eu, a Paula Krause, a Mônica Hoff e a Gabriela Silva, então a gente fazia reuniões semanais para pensar o periódico, para pensar de fato a programação, como ela iria se estruturar, enfim, para responder a problemáticas que iam surgindo no dia a dia. Então ele era coletivo em múltiplas esferas, também era coletivo no sentido de que, um pouco antes da Bienal abrir, a Casa passa a ter um grupo de mediadores da Casa, e a Casa também se abre aos *inputs*, as percepções e as propostas desse grupo de mediadores e a supervisora deles que era a Carla Borba. Então acho que tem essas muitas camadas de coletividade, de construção colaborativa, e acho que tem um mérito muito grande do José Roca nesse sentido de dar carta branca, claro ele tinha um acompanhamento bem próximo do projeto, mas tinha uma confiança muito grande de que as coisas estavam sendo bem pensadas, administradas.

VM: No catálogo da mostra, é afirmado que a criação da Casa M partiu de um desejo da curadoria de estender a Bienal no tempo e assim estabelecer uma relação de proximidade com a comunidade de Porto Alegre. Partindo dessa afirmação, te pergunto quem foi o público efetivo da Casa M.

FA: Em relação a esse segundo ponto que eu não tinha comentado, essa vontade de estabelecer uma relação mais próxima com a comunidade de Porto Alegre, existia também uma vontade de criar um espécie de comunidade em torno da 8ª Bienal, adiantando temas, adiantando conceitos,

adiantando mesmo processos artísticos, porque uma das ideias era de que todos os artistas, e isso a gente conseguiu fazer, todos os artistas que vinham a Porto Alegre fazer viagens de pesquisa, ou vinham para participar da mostra Cadernos de Viagem, ou para mostra que era curadora pela Aracy Amaral e que aconteceu no MARGS, eles também fizeram viagem de pesquisa, e a ideia era de que todos eles passassem pela Casa e fizessem uma conversa aberta ao público para contar do seu processo de pesquisa, da sua poética, do seu processo de pesquisa. Então tinha uma vontade de criar uma comunidade em torno da mostra nesse sentido. Agora, qual foi o público da Casa M, eu acho que ela conseguiu formar um público, acho que um dado que atesta isso de alguma maneira é a movimentação Fica Casa M, que se formou em volta da Casa, liderada pelos mediadores mas uma movimentação, uma campanha para que a Casa M ficasse, e nesse sentido, eu, a Mônica, a Gabriela e a Paula, trabalhamos em um projeto de continuidade da Casa M para o ano de 2012, chegamos a fechar o projeto com orçamento e tudo mas a direção se negou a ver, não quis ver esse projeto, cortou o assunto pela raiz no sentido de que não, a Casa M não vai seguir. No meu ponto de vista, por falta de um entendimento político da situação, porque a Casa M, de certa maneira, congregava dois dos corações da Bienal na minha opinião, que são o projeto pedagógico por um lado e o Núcleo de Documentação e Pesquisa. Porque na Casa, tinha toda a parte de acervo aberta ao público, do acervo de publicações e revistas do NDP⁵⁵, e por ela (Casa M) passava, de alguma forma, todo o pedagógico da própria 8ª Bienal. Então acho que ela era estruturada muito a partir desses dois núcleos. Então acho que teve um público que se forma, acho que esse público está bastante ancorado nos mediadores, acho que os mediadores, eu entendo eles um pouco como o primeiro público da Casa. Acabou sendo, porque foi o público que abraçou a Casa com muito carinho, afetividade, com uma relação de proximidade, porque era um pouco o QG de boa parte dos mediadores. A Casa tinha esse dado, que talvez a Mônica tenha te comentado já, esse dado do afeto muito grande, ela inspirava muito afeto, ela era uma Casa muito querida. O jeito que ela foi pensada acho que levou muito disso, e o jeito como ela se abriu, essa abertura que congregou muita gente, os Duetos que aconteciam sexta sim, sexta não, chamavam muita gente, tinha um público bem cativo desses duetos. Então assim, ela conseguiu em muito pouco tempo, afinal foram sete meses aberta ao público, se tornar um ponto de encontro do meio meio cultural da cidade, e isso não é pouco, em tão pouco tempo tu conseguir criar um certo lugar na cena cultural. Então eu diria que o primeiro público dela seria os mediadores, e talvez em segundo esse meio cultural-artístico da cidade, de artistas de diferentes linguagens. E isso era muito legal porque a gente efetivamente, isso não foi sorte, a gente pensou nisso com a ideia de chamar esses doze artistas de diferentes linguagens e campos, a ideia era de que eles fossem um pouco multiplicadores da Casa, porque mal ou bem eles acabariam chamando os seus pares, os seus amigos, os seus colegas, para verem os seus trabalhos na Casa, e isso faria com que a Casa fosse visitada e frequentada não só por gente das artes visuais, mas por gente da dança, da música, da literatura e por aí vai.

VM: A partir da tua última resposta, pergunto: você percebe se houve uma distinção entre para quem ela foi feita e quem efetivamente acabou se apropriando dela? Você acredita que a Casa M conseguiu criar, ou ainda, ativar uma comunidade em torno de suas atividades?

⁵⁵ NDP: Núcleo de Documentação e Pesquisa.

FA: Então, sabe que eu acho que não tem muito uma distinção entre para quem ela foi feita e quem efetivamente acabou se apropriando. Porque eu acho que a equipe curatorial e quem estava junto nesse projeto coletivo, colaborativo, que foi a Casa M, já pensava muito nela, tanto feita para essa comunidade artístico-curatorial da cidade, quanto para os próprios mediadores, ou seja, os colaboradores da Bienal, sendo o primeiro público especialmente os mediadores. Eu acho que isso já era um pouco pensado, então não acho que tenha uma distinção nesse sentido. E eu acho sim que ela conseguiu criar ou ativar uma comunidade em torno das atividades dela, porque ela criou mesmo esse público cativo para os Duetos que aconteciam quinzenalmente, para as aberturas de vitrine que eram uma vez por mês, talvez menos para os Combos, mas as atividades da Casa tinham público. A atividade que tinha menos público era o Chá dos vizinhos, que acontecia um sábado por mês e era voltado para os vizinhos, e era basicamente um momento para se reunir ali na Casa, tomar um chá, comer um bolinho, sempre tinha chá e bolo, mas esse foi uma atividade que teve assim, uma ou duas com mais gente, mas não chegou a criar realmente um público. Eu acho que se tem uma coisa que a Casa M ficou aquém das nossas expectativas, mas acho que isso é muito compreensível porque ela existiu por muito pouco tempo, foi a ideia de criar um vínculo maior com a vizinhança. Eu acho que isso a gente não conseguiu, acho que a vizinhança não chegou a entender que aquele era um espaço que podia ser realmente para ela, claro, tinha exceções, tinha alguns poucos vizinhos que frequentavam a Casa e que se sentiam muito próximos do projeto, mas de modo mais amplo não, acho que esse era um público que a gente tinha como um público intencional, assim como um dos primeiros públicos da Casa, que a gente não conseguiu efetivar efetivamente.

VM: Partindo desse desejo da curadoria em estabelecer uma relação mais íntima com a comunidade de Porto Alegre, a Casa M é apresentada dentro do discurso curatorial da exposição como uma *estratégia ativadora* e não como parte das *estratégias pedagógicas*. Entretanto, observando a atuação que esse espaço teve ao longo da mostra, é possível identificar diversos elementos e atravessamentos com o projeto pedagógico. De que modo se deu essa integração, ela foi operacional ou também em termos conceituais? Inicialmente a Casa M já era pensada para ser também um elemento do projeto pedagógico ou isso foi sendo construído durante sua atividade?

FA: Então, duas coisas aí que são importantes. Uma é que conceitualmente desde o início do projeto, acho que isso não está no catálogo, mas em todas as apresentações que o José Roca fazia da Bienal, ele mostrava três círculos que se interseccionavam, então era o círculo das estratégias ativadoras, um círculo das estratégias expositivas, e um círculo das estratégias pedagógicas. Esses círculos se interseccionavam, ou seja, desde o início ele já entendia que esses três núcleos estavam em diálogo e que em alguns momentos eles se tocavam e se confundiam. Então acho que isso conceitualmente está presente, mas teve uma questão operacional importante. Quando o projeto da 8ª Bienal foi lançado para o então Ministério da Cultura, afins de Lei Rouanet, quem fez esse projeto não tinha noção do que poderia vir a ser a Casa M, portanto lançou um orçamento ínfimo para a Casa. Em conversa com a Mônica Hoff, e muito a partir da prontidão dela em abraçar o projeto, a gente entendeu que a única maneira da gente conseguir verba para Casa M era fazer com que o projeto pedagógico, ou boa parte dele,

passasse pela Casa, então grande parte da verba do pedagógico foi voltada para a Casa M, de forma que, por exemplo, as formações de professores aconteceram na Casa M, várias oficinas do projeto, aliás praticamente todas, aconteciam na Casa M, palestrantes, enfim, com tudo isso a gente conseguiu ter verba para as nossas atividades da Casa. Então teve essa questão operacional, mas tinha uma questão conceitual muito grande, tanto é que o Roca, a primeira pessoa para quem ele mostra o projeto, o pré projeto da 8ª Bienal, é o Pablo Helguera, que é o curador pedagógico dessa edição, e ele dá pitacos e ajuda a pensar algumas questões junto com o Roca, ou seja, acho que essa imbricação das estratégias ativadoras, expositivas e pedagógicas estava muito pensada desde o início.

VM: Antes da entrada do projeto pedagógico na Casa M, quando apresentada no projeto curatorial, a Casa M já contava com uma programação de atividades e eventos, ou isso foi algo que surgiu após a inserção do projeto pedagógico na Casa?

FA: Assim, na verdade não teve um antes, porque quando a Bienal estava sendo pensada, ainda em 2010, já se deu conta de que a única maneira de operacionalizar, de tornar viável, de viabilizar a Casa M, era trazer a verba do pedagógico para a Casa, então assim não teve nada que foi anterior, o que a gente fez foi assim, por exemplo, Combos na verdade os participantes não recebiam cachês, era uma conversa informal e não tinha cachê, mas nos Duetos os artistas tinham, e o cachê que eles recebiam era um cachê de oficina, um cachê que na rubrica lá para o Ministério da Cultura, se eu não me engano, estava como oficina. De fato eles ofereciam uma oficina pro público, todos os artistas tinham como atividades digamos, primeiro ter o espaço da Casa como um espaço de pesquisa, de trabalho, como quisessem, segundo, fazer dois Duetos, participar de dois casamentos com outro artista que ainda não conhecia e desenvolver algo em conjunto e oferecer uma oficina. Então assim, nada da programação da Casa M, nada da especificidade da programação era antes do educativo, o que a gente pegou do educativo foi, claro, todo o aporte conceitual que a Mônica trouxe, que a Gabriela trouxe, mas eu digo, a gente trouxe as rubricas do pedagógico para o projeto da Casa M.

VM: Como a programação de atividades da Casa M foi desenvolvida? Quais pessoas eram responsáveis por esse processo? Ela foi pensada previamente ou foi sendo definida ao longo do tempo?

FA: Então, na verdade tinha uma base de programação que foi definida antes da Casa abrir, tanto em diálogo com esse conselho, quanto em diálogo com essa mini equipe da Casa que eu te comentei antes, que era eu, a Mônica, a Paula Krause e a Gabriela Silva, e em diálogo também com os curadores. Então essa programação de base foram os Chás, que eram um sábado por mês, eram as vitrines, que abriam um sábado por mês, eram os Combos, que aconteciam quarta sim, quarta não, e os Duetos que aconteciam sexta sim, sexta não, e claro, as oficinas dos duetistas. Isso era, digamos, a programação de base da Casa, só que assim, quando a gente criou isso, a gente não tinha todos os Combos preparados, então os Combos a gente ia preparando por mês, dois Combos por mês, os Duetos a gente foi construindo a partir dessas duplas que a gente foi formando, então assim, tinha uma programação de base, mas também tinha uma programação que ia se formando a cada mês. Nesse trabalho de definição do que

aconteciam a cada mês, quem participava muito éramos nós quatro que eu mencionei antes, e para operacionalizar isso quem estava no front era a Paula Krause e duas produtoras que eram a Fernanda Marques e a Carina Levitan, onde uma vinha da equipe de produção e outra da equipe do educativo, junto com a Paula que era a produtora executiva da Casa, então elas que operacionalizam isso de ver, de convidar, de anotar o que precisa para cada coisa, ajudavam a produzir os duetos e tudo mais. E claro, teve o conselho da Casa M, que eu acho que deve ter se reunido talvez umas três ou quatro vezes, que nos ajudaram a pensar, por exemplo, o nome dos artistas para as vitrines, alguns dos nomes para os duetos, e um pouco também eram em alguma medida multiplicadores da Casa, porque participaram do processo de criação e implementação da Casa. Mas assim, outro aspecto, ela era também aberta, a gente começou a ver que ela precisava também se abrir a propostas que as pessoas começaram a fazer, então em alguma medida, não era tudo que a gente tinha como aceitar, mas algumas propostas a gente foi aceitando e absorvendo como parte da programação também.

VM: Eu ia inclusive te questionar se os mediadores, os públicos da Bienal e a comunidade em geral poderiam sugerir atividades e atrações?

FA: Sim. Teve um momento que a gente começou a receber muitas sugestões de atividades. Dos mediadores a gente fez bastante coisa, sobretudo oficinas que eles mesmos inventavam e colocavam em prática, então teve bastante coisa de oficinas. E da vizinhança, não necessariamente da vizinhança, mas da comunidade a gente também recebeu, teve uma época que a gente recebia muita coisa, e aí a gente se deu conta de que não teria equipe para abraçar tudo isso, então a gente foi abraçando algumas coisas, outras a gente conversava e explicava que não tinha condições.

VM: Você pode me falar um pouco mais sobre uma das ações realizadas pela Casa M, que foi esse processo de residências curatoriais com quatro curadores da América Latina.

FA: Ah é, foi até bom tu falar nisso, porque esse era um dos projetos de base da Casa que eu esqueci de mencionar. Esse era um dos projetos de base porque a ideia era justamente que a gente pudesse trazer para Porto Alegre curadores que pesquisassem, que se interessassem por pesquisar a cena local. Então foi a equipe curatorial que selecionou esses quatro nomes, que foi a Clarissa Diniz, de Recife, a Karina Granieri de Buenos Aires, o Maurício Marcin, do México, e a Soledad Garcia do Chile. Então assim, a ideia era de que esses curadores ficassem em Porto Alegre pelo tempo de uma semana, dez dias, a gente oferecia para eles as passagens, as diárias e a única prerrogativa que eles tinham era oferecer uma oficina, oferecer uma conversa sobre seus interesses de pesquisa e efetivamente fazerem *studio visits* em Porto Alegre. Quem organizava junto com eles uma espécie de agenda dessas *studio visits* era eu, porque eu perguntava o que eles estavam pesquisando no momento e o que eles teriam interesse de ver aqui, e eu sugeria nomes a partir de temas e interesses deles do momento. E isso era algo muito legal, acho que foi algo muito rico, assim eu não lembro de nenhum outro momento em que a gente teve no mesmo ano curadores bem ativos, atuantes, jovens, se dispondo a passar uma semana, dez dias de pesquisa local, foi um projeto bem legal dentro da Casa. Foi bom tu lembrar disso.

VM: Pensando ainda esse projeto, te pergunto de onde parte essa vontade de ter a Casa M também como um espaço para residenciais? Como se deu essas atividades?

FA: Na verdade, inicialmente a ideia do Roca era que a Casa tivesse um ou dois quartos para abrigar os artistas que viessem em pesquisa, então a ideia era que ao invés de eles ficarem em um hotel, eles ficariam na Casa. Entretanto, a gente rapidamente se deu conta que isso seria complicado em termos operacionais, porque tinha uma questão de segurança, eles teriam que ter uma cópia da chave, poderiam entrar a qualquer hora, mas a gente não tinha segurança na Casa, era uma casa de bairro enfim, então a gente começou a achar que isso não seria tão simples, e depois a gente se deu conta que não teria espaço para isso, a Casa não comportaria ter um quarto só para as pessoas ficarem, teria que ter um banheiro com espaço para banho, toda uma logística. Mas então ela nasceu com essa ideia de poder ser um espaço de residência para os artistas. E eu não lembro, mas acho que foi o José Roca que trouxe essa ideia de que ela então fosse um espaço de residência para curadores da América Latina.

VM: No texto que você escreveu para o catálogo da 8ª Bienal do Mercosul, você menciona que a Casa M teria se valido da tradição dos *artists-run-spaces* na intenção de estabelecer um espaço em moldes similares, tensionando assim esse modelo Bienal. Pergunto se, olhando agora em retrospecto, você acredita que a Casa M conseguiu desempenhar esse papel e funcionar a partir desses moldes.

FA: Então, eu te diria hoje, olhando retrospectivamente, eu diria que ela se inspirava em alguns aspectos. Por exemplo, a questão da horizontalidade, das relações, no sentido da tomada de decisão, a questão de se voltar muito para a experimentação, de ser uma espécie de laboratório, de ter um foco muito grande na experiência, em um experimentalismo um pouco institucional mesmo. Só que, não podemos esquecer que a Casa M tinha a Fundação Bienal por trás e tinha toda uma boa parte do orçamento pedagógico, ou seja, ela tinha uma grana que nenhum espaço independente nunca tem na vida. Então assim, ela teve todo um pensamento arquitetônico, de mobiliário, de espaços, de trabalhos feitos especificamente para o local, tudo isso é muito impensável quando a gente tá falando de projetos de artistas, projetos autônomos, espaços autônomos, totalmente impensável tu ter um baita de um trabalho, comissionado pelo espaço, ela tinha uma equipe. Então assim, tem vários aspectos dela, eu acho que em termos de inspiração sim, porque, trazendo de novo, essa questão da horizontalidade na tomada de decisões, o experimentalismo institucional, a colaboratividade, acho que tudo isso, essa coisa não tão hiper moldada, engessada, institucional, acho que tudo isso ela se inspirou e efetivamente conseguiu fazer, por outro lado, tudo isso que tem a ver com ter equipe, ter recursos, ou seja, ter recursos humanos, ter recursos orçamentários, se valer de uma equipe muito grande, porque a equipe de expografia também pensou o mobiliário da Casa, a equipe de produção estava lá em alguma medida, a equipe do pedagógico estava lá, então nesse sentido não, ela é uma outra coisa. Mas eu acho que está aí também uma grande potência do projeto, porque é algo bem difícil de conciliar, difícil de ver, tu ter um projeto que acredita e consegue desenvolver um certo experimentalismo institucional e que tem verba para isso. E não podemos esquecer outro aspecto também, a Bienal tinha todo um aporte em termos de mídia, então tinha

um site para a Casa, tinha uma jornalista, não específica para o site, mas que pensava a Casa nas redes, tinha a própria assessoria de imprensa da Bienal que também fazia a assessoria da Casa M, tinha uma agência contratada para fazer o periódico da Casa M, ou seja, tudo isso fala de recursos que um projeto autônomo, independente, nunca vai ter, normalmente nunca tem, então acho que tem essa diferença. Mas eu vejo isso como uma potência do projeto.

VM: Como foi lidar com a contradição existente nesse espaço, que opera a partir de uma certa liberdade ao mesmo tempo em que está atrelado a uma grande instituição? Isso gerou tensões internas nas decisões e formas de condução / operação da Casa M?

FA: Olha eu te diria que na condução não, uma vez concebido tudo foi super bem, até claro, a tensão por não ter continuidade. Então acho que teve uma tensão antes de ele estar formatado, porque teve um momento em que a Bienal começou a dizer “Não, peraí! A gente não tinha entendido que era bem isso”, a direção da Bienal, eles não tinham compreendido como seria a Casa, os artistas que iriam vir, por exemplo, essa questão da Casa ser uma residência e onde os artistas pudessem morar gerou uma tensão institucional. Mas uma vez que a gente definiu como seria, a coisa andou bem, bastante bem, até porque a diretoria da Bienal foi vendo que a Casa trazia visibilidade, que a Casa estava atraindo público, atraindo mídia, um retorno de mídia bem positivo. E o outro momento que teve tensão foi quando se começou a retomar a ideia da continuidade, que era uma ideia original do projeto, que aí teve ali um embate do tipo “Não isso não, a gente não está conversando sobre isso, a Bienal é um projeto bianual e assim seguirá sendo”. Então acho que teve tensões nesses dois momentos, mas não no voo dela, isso foi bem, foi tranquilo.

VM: Ainda pensando a tradição dos artist-run-spaces e o molde no qual a Casa M foi desenvolvida, é apontado que ela surge também a partir de um desejo em tensionar o modelo Bienal. Te pergunto se, na sua opinião, a Casa M acaba sendo efetiva ao desempenhar esse papel.

FA: Olha, eu diria que sim. Eu acho que como projeto sim, porque eu acho que ela torcia vários aspectos do modelo Bienal, essa extensão no tempo, esse trabalho de outro modo com a comunidade, mais próximo assim. É muito difícil em uma Bienal ela ser tão encharcada pela produção local, a Casa M era toda produção local, claro tinha ali, mesmo o Daniel Acosta que é de Pelotas, ou o Vitor Cesar que é um artista de Fortaleza, mas o Fernando Limberger é gaúcho, apesar de viver em São Paulo a bastante tempo, mas todos os artistas da Vitrine eram aqui do Rio Grande do Sul, todos os artistas dos Duetos eram de Porto Alegre, dos Combos também. É muito difícil tu ver em uma grande Bienal, como é o caso da Bienal do Mercosul, ela absorver tanto a produção e o pensamento local, a prática e o pensamento artístico local, então acho que nesse aspecto também. Outra aspecto é o de realmente ser um espaço feito para a comunidade local, porque é muito comum ainda em Bienais, tu ver essas Bienais que são feitas para um público externo, para esse público que visita as Bienais e que vai pulando de uma Bienal para outra, aqui não, era um projeto que assim, apenas conseguia vivenciar realmente o projeto quem era daqui, quem não era, se tu vem a Porto Alegre para ver a Bienal e fica uns três dias, tu vai passar na Casa M no máximo umas duas, ou três horas, mas tu não vai ver o que é a Casa M,

tu vai dar uma vislumbrar em algo do projeto. Então acho que nesses aspectos sim, ela torce várias espécies de determinantes do modelo Bienal, e isso era parte do projeto da Casa M, era justamente problematizar, torcer esses aspectos do modelo de uma grande Bienal.

VM: Com o final da Bienal, criou-se uma movimentação contrária ao encerramento das atividades da Casa M e do fechamento do espaço, esse movimento foi chamado de *Fica Casa M*. Pergunto se você poderia me falar mais sobre essa movimentação. A intenção de criação do *Fica Casa M* partiu da equipe da Casa? A comunidade aderiu ao movimento? A instituição buscou um diálogo com os integrantes da ação?

FA: Eu não sei te dizer bem, eu acho que esse é um movimento que surge a partir dos mediadores, eu acho que é, não tenho certeza, sendo bem franca. Mas ele é um movimento que tomou um certo corpo ali próximo ao fechamento da Casa. Nós, da equipe da Casa, éramos muito abertas a conversar, só que nós já tínhamos tido um grande não, porque esse projeto que nós fizemos para a continuidade da Casa, a gente fez ali pouco antes da abertura da Bienal, então assim, a Casa estava programada para ir até dezesseis de dezembro de 2011 se eu não me engano, e a Bienal abriu no dia nove de setembro. Naquele momento a gente entendeu que se a gente estivesse realmente querendo defender a continuidade da Casa, a gente não poderia ter um projeto para continuidade em dezembro, a gente teria que ter um projeto antes. Então a gente se armou para fazer esse projeto, um projeto de programação, de equipe, com orçamento, para a continuidade da Casa e nos propusemos a apresentar para direção, só que a direção não quis ver, a direção ficou sabendo disso e não quis ver. Então a gente já tinha tido uma negativa muito grande, ou seja, naquele momento a gente não acreditava que havia chances institucionais de abraçar a Casa M. Eu não sei te dizer, se e como, a diretoria chegou a ter contato com o Fica Casa M, o José Roca sim, mas ele estava do nosso lado, por ele a gente continuaria com a Casa por mais um ano. Então é isso, eu não sei se isso chegou a diretoria, mas se chegou também não sensibilizou, não ressoou muito lá dentro.