



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

ARYADNA PEREIRA DE CASTRO

**MEDIAÇÃO CULTURAL E POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A CULTURA: UMA
ANÁLISE SOBRE CURADORIA DE EXPOSIÇÕES NA PINACOTECA DO CEARÁ**

FORTALEZA

2024

ARYADNA PEREIRA DE CASTRO

MEDIAÇÃO CULTURAL E POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A CULTURA: UMA
ANÁLISE SOBRE CURADORIA DE EXPOSIÇÕES NA PINACOTECA DO CEARÁ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de mestre em Ciência da Informação. Área de concentração: Representação e Mediação da Informação e do Conhecimento.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Tadeu Feitosa.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C35 Castro, Aryadna Pereira de.
Mediação cultural e políticas públicas para a cultura : uma análise sobre curadoria de exposições na Pinacoteca do Ceará / Aryadna Pereira de Castro. – 2024.
136 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Fortaleza, 2024.
Orientação: Prof. Dr. Luiz Tadeu Feitosa.
1. cultura. 2. mediação cultural. 3. curadoria de exposições. I. Título.

CDD 020

ARYADNA PEREIRA DE CASTRO

MEDIAÇÃO CULTURAL E POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A CULTURA: UMA
ANÁLISE SOBRE CURADORIA DE EXPOSIÇÕES NA PINACOTECA DO CEARÁ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de mestre em Ciência da Informação. Área de concentração: Representação e Mediação da Informação e do Conhecimento.

Aprovada em: 25/11/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Tadeu Feitosa
Orientador – Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Jefferson Veras Nunes
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Giullia Crippa
Università di Bologna / Universidade de São Paulo (USP)
Membro externo

Dedico esta pesquisa às minhas avós,
Maria Fernandes (eu sempre vou lembrar)
e Francisca Bezerra (*in memoriam*),
em quem me inspiro sempre.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e à minha família: meus pais, Luiza de Marillac Pereira e Ary Castro; meu irmão, Aryel Castro, que me deu os maiores respiros e amores da minha vida; meus sobrinhos, Otto (a quem, na altura de seus 4 anos, devo a melhor parte dos meus dias) e Catarina. Não posso deixar de mencionar minha sobrinha de coração, Maria Luiza Cavalcante, a primeira a me fazer de tia.

Agradeço à Universidade Federal do Ceará por ser minha casa há tantos anos. Ao meu orientador e amigo, Luiz Tadeu Feitosa, sou grata pelo apoio, pela orientação certeira, pelas risadas e pela compreensão nesta jornada cheia de altos e baixos.

Aos membros desta banca, professores Jefferson Veras e Giullia Crippa, pelas considerações e contribuições dispensadas a este trabalho durante a qualificação e por aceitarem participar desta defesa.

Ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal do Ceará, a todos os seus professores e colaboradores; à secretária Veruska Maciel, tão gentil e atenciosa comigo e com todos.

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa entre maio de 2022 e março de 2024.

À Pinacoteca do Ceará, na pessoa da diretora executiva Ana Javes, que me recebeu tão bem enquanto pesquisadora e me permitiu mergulhar nas exposições com todo o suporte que precisei. Aos curadores Rosely Nakagawa e Bitú Cassundé, por se disponibilizarem prontamente a participar desta pesquisa.

Aos colegas da turma de 2022, com quem compartilhei tantos aprendizados (Bia, Brena, Nicolle, Herbênio, obrigada pelos cafés semestrais; Lidya e Mariana, finalmente um rolê!); e aos alunos da turma de Cultura e Mídia de 2022.2, onde pude realizar meu estágio de docência e tive uma experiência incrível em sala de aula.

Destaco Lídyá Nagylla, por sua amizade e todas as vezes que as portas de sua casa estiveram abertas para que eu pudesse estudar e realizar as entrevistas, e pela sua amizade tão cara.

Às outras pontas do meu quadrado, Tatiana Sousa, Bárbara Carneiro e Damaris Queiroz, por me apoiarem, me ouvirem e me ajudarem a chegar até aqui. Vocês são as melhores coisas que a Biblioteconomia me deu. Damis, fica aqui meu agradecimento especial pela companhia diária, por sempre estar ao meu lado e por me dizer o que preciso ouvir de um jeito que mais ninguém diria, e por cada choro que você aguentou.

Aos cariocas da minha vida, Cintia Regina (Nina) e Luiz Gustavo Aquino (*kiitos*), por estarem tão perto mesmo estando fisicamente longe, e por todos os esforços que fizeram sempre que precisei.

À minha turma de italiano na Casa de Cultura Italiana da UFC. A melhor decisão que tomei ao voltar à UFC para o mestrado foi voltar à CCI também. Um abraço especial à Larissa, Camille e Lino. *Grazie, ragazzi!*

A cada biblioteca pública onde um pouco desta dissertação foi escrita. Foram muitas.

Finalmente, à minha psicóloga, Camila Guimarães, pela profissional humana e excelente que me ajudou a lidar com todas as demandas que enfrentei nesse processo.

Obrigada!

“Palavra puxa palavra, uma ideia traz outra,
e assim se faz um livro, um governo, ou uma revolução,
alguns dizem que assim é que a natureza compôs as suas espécies”.

Machado de Assis

RESUMO

Esta pesquisa objetiva analisar aspectos de mediação cultural que instrumentalizam a relação entre as políticas públicas voltadas para a cultura, representadas pelo Plano Nacional de Cultura (PNC) e a prática curatorial das exposições realizadas na mostra "Bonito pra Chover", promovida pela Pinacoteca do Ceará. Para tal fim, adota como objetivos específicos: a) destacar no Plano Nacional de Cultura atividades aplicáveis ao processo de curadoria de exposições; b) analisar a mostra "Bonito pra Chover", da Pinacoteca do Ceará, e duas exposições que a compõem: "No lápis da vida não tem borracha" e "Amar se aprende amando" sob o aspecto curatorial; c) Refletir a relação entre as políticas públicas postas em prática a partir da curadoria de exposições da mostra pesquisada e os aspectos da mediação cultural que se apresentam nessa relação. Apresenta como referencial teórico um aprofundamento antropológico e semiótico do conceito de cultura e as relações da mediação cultural com a Ciência da Informação, as políticas públicas voltadas para a cultura e discussões acerca de curadoria de exposições. Quanto aos procedimentos metodológicos, a pesquisa possui natureza qualitativa, método exploratório e descritivo. Para a coleta de dados, realiza levantamento e mapeamento documental do Plano Nacional de Cultura e de duas exposições da mostra "Bonito para Chover", da Pinacoteca do Ceará; realiza entrevistas com os curadores das exposições selecionadas e analisa os dados através de um cotejamento entre o material documental e as entrevistas. Conclui que a mediação cultural está intrinsecamente ligada ao processo de curadoria de exposições e às políticas públicas para a cultura, constituindo um ambiente dinâmico de construção simbólica, no qual os responsáveis pelas políticas, os profissionais envolvidos em uma exposição ou mostra, e o público são partes ativas e integrantes do processo de mediação.

Palavras-chave: cultura; mediação cultural; curadoria de exposições.

ABSTRACT

This research aims to analyze aspects of cultural mediation that instrumentalize the relationship between public policies for culture, represented by the National Culture Plan (PNC) and the curatorial practice of the exhibitions held in the "Bonito pra Chover" exhibition, promoted by the Pinacoteca do Ceará. To this end, we adopted as specific objectives: a) to highlight activities applicable to the process of curating collections, in the National Plan of Cultural; b) to analyze the exhibition "Bonito pra Chover", from the Pinacoteca do Ceará, and two exhibitions that comprise it: "No lápis da vida não tem borracha" and "Amar se aprende amando" from the curatorial aspect; c) to reflect on the relationship between the public policies put into practice from curating the researched exhibitions and the aspects of cultural mediation that are presented in this relationship. It displays as a theoretical reference an anthropological and semiotic deepening of the concept of culture and the relations of cultural mediation with Information Science, public policies aimed at culture and discussion on protective curation. Regarding the methodological procedures, the research is qualitative in nature, with an exploratory and descriptive method. To collect data, it conducts a survey and mapping of documents from the National Culture Plan and two exhibitions from "Bonito para Chover", at the Pinacoteca do Ceará; it conducts interviews with the curators of the selected exhibitions and analyzes the data through a comparison between the documental material and the interviews. It concludes that cultural mediation is intrinsically linked to the process of curating exhibitions and to public policies for culture, constituting a dynamic environment of symbolic construction, in which those responsible for policies, professionals involved in an exhibition or a presentation, and the public are an active and an integral part of the mediation process.

Keywords: culture; cultural mediation; exhibition curation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Quadros de Antonio Bandeira expostos na Pinacoteca do Ceará.....	74
Figura 2 - Correspondência da Bienal de Veneza para Aldemir Martins.....	75
Figura 3 - Livro de Nilson Moulin e Rubens Matuck na exposição.....	76
Figura 4 - Letreiro da mostra “Bonito pra Chover”.....	77
Figura 5 - Letreiro da exposição “No lápis da vida não tem borracha”.....	78
Figura 6 - Letreiro da exposição “Amar se aprende amando”.....	78
Figura 7 - Paredes em preto e branco das exposições.....	79
Figura 8 - Retrato de Antonio Bandeira, por Aldemir Martins.....	95

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Princípios dos Planos Nacional de Cultura.....	61
Quadro 2 - Objetivos selecionados do Plano Nacional de Cultura.....	63
Quadro 3 - Competências do poder público no Plano Nacional de Cultura.....	64
Quadro 4 - Competências do poder público no Plano Nacional de Cultura - Anexo.....	64
Quadro 5 - Valorização da diversidade no PNC.....	66
Quadro 6 - Estratégias e ações referentes ao acesso no PNC.....	68
Quadro 7 - Estratégias e ações referentes ao desenvolvimento sustentável no PNC.....	69
Quadro 8 - Estratégias e ações referentes à participação social no PNC.....	71
Quadro 9 - Texto curatorial da exposição “Amar se aprende amando”.....	79
Quadro 10 - Texto curatorial da exposição “No lápis da vida não tem borracha”.....	82
Quadro 11 - Detalhamento de obras da exposição “No lápis da vida não tem borracha”.....	86
Quadro 12 - Detalhamento de obras da exposição “Amar se aprende amando”.....	95

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 METODOLOGIA.....	18
2.1 Caracterização e instrumentos utilizados na pesquisa.....	18
2.2 Procedimentos e fontes documentais da pesquisa	19
3 CULTURA E MEDIAÇÃO CULTURAL: ASPECTOS TEÓRICOS	21
3.1 Fundamentos e paradigmas da Ciência da Informação	22
3.2 Aspectos antropológico e semiótico do conceito de cultura	24
3.3 Mediação cultural na Ciência da Informação.....	36
3.4 Políticas públicas: um instrumento de mediação cultural.....	41
3.4.1 Organizações sociais e a atuação na administração pública.....	45
4 CURADORIA DE EXPOSIÇÕES: UMA POSSIBILIDADE EM MUITAS CURADORIAS	48
4.1 Curadoria de exposições: aspectos históricos e conceituais.....	48
4.2 Práticas curatoriais na esfera biblioteconômica, museológica e na Ciência da Informação	56
5 APRESENTAÇÃO DOS DADOS.....	60
5.1 O Plano Nacional de Cultura (PNC).....	62
5.1.1 O PNC quanto aos objetivos.....	63
5.1.2 O PNC quanto ao que compete ao poder público.....	63
5.1.3 O anexo do PNC e as estratégias e ações do capítulo 1 do anexo – Das competências do poder público	64
5.1.3.1 <i>Estratégias e ações do capítulo 2 do anexo – Da diversidade</i>	<i>66</i>
5.1.3.2 <i>Estratégias e ações do capítulo 3 do anexo – Do acesso</i>	<i>68</i>
5.1.3.3 <i>Estratégias e ações do capítulo 4 do anexo – Do desenvolvimento sustentável e socioeconômico</i>	<i>69</i>
5.1.3.4 <i>Estratégias e ações do capítulo 5 do anexo – Da participação social.....</i>	<i>70</i>
5.2 A Pinacoteca do Ceará	71
5.2.1 Aldemir Martins e Antonio Bandeira – Os artistas	73
5.2.2 Apresentação das exposições.....	77
5.2.2.1 <i>Os textos curatoriais.....</i>	<i>79</i>
5.2.2.2 <i>Documentos expostos – títulos e quantidades</i>	<i>86</i>

6 ANÁLISE DOS DADOS	103
6.1 Análise à luz das entrevistas	103
6.1.1 Os curadores	103
6.1.2 As particularidades das exposições	105
6.1.3 Sobre as políticas públicas e as exposições	109
6.1.4 Sobre mediação cultural e as exposições.....	116
6.2 Análise à luz dos elementos documentais	118
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
REFERÊNCIAS	126
APÊNDICE A – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS COM OS CURADORES.....	133
APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	134

1 INTRODUÇÃO

A cultura, como algo intrínseco a todo ser humano, é abundante em conceitos, pesquisas e possibilidades de interação e diálogo, bem como um elemento fundamental para a percepção da complexidade humana e de suas relações. Tomando por base teórica autores como Laraia (2001); Caune (2014); Geertz (1989), dentre outros, toma-se o conceito antropológico e semiótico de cultura como pontos de partida para a construção de um olhar mais profundo e abrangente acerca de outros temas em que este trabalho vem a se ramificar, como a mediação cultural, a curadoria de exposições e as políticas públicas voltadas para a cultura.

Já o conceito de mediação, aprofundado teoricamente através de uma análise sociocultural, assim como através de ações e instrumentos práticos utilizados pelas instituições culturais, se desdobra em estudos sobre mediação cultural. Sob a ótica da Ciência da Informação, pesquisas vêm crescendo e se consolidando sobre o tema, através de autores da área como Almeida (2012), Davallon (2007); Feitosa (2016); Rastelli e Cavalcante (2014), dentre outros, demonstrando que a mediação pode ser um estímulo à reflexão crítica sobre as conexões entre cultura, informação, sociedade e indivíduo, a partir dos lugares que eles ocupam, dos conteúdos que consomem, quais técnicas e estratégias utilizam para manter e se apropriar, de maneira efetiva, do processo informacional.

A amplitude dos estudos realizados sobre o tema, tanto com aplicação prática, quanto com aplicação teórico-conceitual, dentro da área de Ciência da Informação (CI) demonstra a relevância da mediação para a nossa área. Levantamentos estão sendo feitos e estudos estão se propondo a mapear o que já existe e quais as possibilidades que esse campo mais amplo proporciona. Davallon (2007) fala em abordagem, fronteiras, recorte, separação, tudo isso porque a mediação não deve ser estudada de forma generalista, quando há tantas possibilidades e inferências. Feitosa (2016, p. 99) nos diz que “necessário se faz situar os processos informacionais nos contextos culturais e sofisticar o estudo desses fenômenos à luz de uma filosofia da complexidade”, no caso, a teoria da complexidade de Edgar Morin (2007) sobre o pensamento complexo, que considera os fenômenos – incluindo os culturais – com complexidades e de causas e consequências incertas, o que realça a necessidade de as pesquisas nesse contexto serem menos pragmáticas e atentarem para as subjetividades e afins, difíceis de serem aferidas sem um olhar e investigação também complexos.

As construções simbólicas e suas trocas significativas constroem e atualizam nosso capital cultural, o qual é crucial para a compreensão e para o entendimento de pontos de vista

múltiplos em relação à mediação, uma vez que elas advêm de processos e de relações culturais complexas, diversas e plurais, com dinamismos ágeis conforme os fenômenos culturais e infocomunicacionais vão se dando no devir de uma contemporaneidade cada vez mais envolvida com mudanças tecnológicas que alteram comportamentos, que desconfiguram relações, que suscitam mudanças que precisam ser levadas em conta nas e pelas ações de mediação. Tais construções simbólicas, sobre o signo e o significado devem estar presentes no entendimento que se têm sobre mediação, e os aspectos antropológicos também são observados para subsidiar os fundamentos do conhecimento e sua aplicação de mediação cultural na prática, visto que existem indícios nas teorias atuais da CI sobre a mediação cultural encontrar-se intrínseca à mediação da informação.

Os sistemas sócio-simbólicos levam à reflexão de como a cultura e a mediação se fazem importantes também de forma política, e nos levam para uma análise da mediação cultural incorporada ao âmbito das políticas públicas para a cultura, situando-as em unidades informacionais. Tomando os museus como as unidades informacionais a serem estudadas, uma atividade muito específica nesse meio se posiciona como objeto de estudo nessa pesquisa: a curadoria de exposições. Este é um processo que envolve não apenas o desenvolvimento de uma mostra ou exposição, mas também o exercício da mediação cultural como prática política em narrativas curatoriais.

Ao pensar no impacto que as políticas públicas desempenham no processo curatorial de exposições, reflete-se sobre a influência histórica, patrimonial, de acessibilidade, inclusão, variedade e representatividade das obras apresentadas e da instituição que recebe ou propõe uma mostra. Além disso, é uma forma de garantir a conservação do patrimônio cultural e o envolvimento da participação pública no panorama artístico e cultural de uma cidade ou região.

Assim, tomar-se-á, nesta dissertação, como objeto a ser lido sob o viés da mediação cultural, as políticas públicas voltadas para a cultura através da prática da curadoria de exposições. A abordagem sobre o objeto "curadoria" parte do aporte teórico que toma sua origem enquanto palavra, e percorre o histórico das exposições e das práticas curatoriais nas esferas da Museologia, e como elas podem interagir e dialogar com a Ciência da Informação.

Gamboggi (2014, p. 214) indica que o conceito de curadoria “passou a ser amplamente usado em outros mercados como, por exemplo, culinária, música e moda. Encontram-se curadores em praticamente todas as áreas do conhecimento, existem, inclusive, curadores de conhecimento”. A curadoria de conteúdo e a curadoria digital, por exemplo, são bastante pesquisadas no âmbito da Biblioteconomia e da Ciência da Informação. Porém, ao tratar a

curadoria como uma prática versátil e flexível, o que se subentende que seus profissionais também o são, um curador busca sempre novas oportunidades de aprendizado e de expandir seus horizontes, e pode exercer mais de uma profissão.

Hoje, no Brasil, não há um curso superior que conceda o título de bacharel em curadoria, por exemplo. Existem especializações e cursos livres promovidos pelas secretarias de cultura e órgãos culturais das cidades e estados que promovem qualificação de profissionais, em sua grande maioria, já atuantes junto aos aparelhos culturais locais. O curador, apesar de exercer um papel crítico e reflexivo, analisando e interpretando o contexto em que as obras ou produtos são apresentados, ele está amparado primariamente pelo seu entusiasmo e fascínio pela curadoria, pelo desejo de compartilhar conhecimento, contribuir para o enriquecimento cultural e intelectual da sociedade e não pela regulamentação da profissão de fato. Muitos curadores são artistas ou pessoas advindas de outras áreas do conhecimento e que manifestam interesse em ingressar no mercado e atuam de forma independente.

Nesse sentido, para compor a **justificativa** deste trabalho, leva-se em conta o hábito da pesquisadora de visitar e encontrar refúgio, lazer e reflexão em espaços culturais de sua cidade. Espaços que lhe aguçaram o apreço pela visita a exposições e mostras variadas em centros culturais, museus e bibliotecas. Tal hábito foi perpassando pelo período da graduação em Biblioteconomia, quando a percepção sobre tais locais mudou com a bagagem adquirida no curso, e as visitas, deixando de ser apenas um *hobby*, adquiriram também o olhar e a inquietação da bibliotecária. Arelado a isso, observa-se um movimento cultural crescente na cidade de Fortaleza nos últimos anos, com a inauguração de novos aparelhos culturais e o gradativo volume de disseminação de atividades e programações, para públicos de todas as idades, através das redes sociais, mantendo ainda mais vivo na pesquisadora esse caminhar pelos lugares culturais do seu entorno.

Dessa forma, este estudo é mais um capítulo de uma narrativa individual que teve início a partir das vivências experimentadas não apenas durante a trajetória acadêmica do curso de Biblioteconomia, mas também durante a realização de uma Pós-Graduação, em formato de Especialização, realizada de forma EAD, durante os anos de pandemia da COVID-19, sobre museologia, curadoria e gestão de exposições. Algo que chamou atenção durante a realização do curso foi a escassa quantidade de profissionais da área de Ciência da Informação dentre os alunos que compunham a turma. E estudar sobre o tema no período de confinamento, onde todos os museus e bibliotecas do mundo estavam fechados, trouxe a reflexão sobre a importância de estar ocupando presencialmente esses espaços, agora que temos oportunidade.

Ao ingressar no mestrado em Ciência da Informação da Universidade Federal do Ceará, já com intuito de ter como objeto de pesquisa a mediação e sua relação com a curadoria de exposições, a autora passou a integrar também o grupo de pesquisa Cultura e Mediação Cultural, e isso a permitiu se aproximar das discussões acerca desses conceitos e buscar contribuir para a temática, que é recorrente na área. O grupo de pesquisa procura aprofundar-se de forma teórica, repensando o conceito de mediação cultural a partir das leituras antropológicas sobre o conceito de cultura.

Nesse sentido, ponderando uma abordagem sobre políticas públicas voltadas para cultura, tendo como loco principal os museus e a curadoria de exposições como atividade de interesse da pesquisadora, levanta-se a **problemática** a seguir: seriam as políticas públicas para a cultura um instrumento de mediação cultural para a prática de curadoria de exposições?

Isto posto, para desenvolver o trabalho, apresentam-se o objetivo geral e os objetivos específicos. O objetivo geral consiste em analisar os aspectos de mediação cultural que instrumentalizam a relação entre as políticas públicas voltadas para a cultura, representadas pelo Plano Nacional de Cultura (PNC) e a prática curatorial das exposições realizadas na mostra "Bonito pra Chover", promovida pela Pinacoteca do Ceará.

Os **objetivos específicos** se desdobram em:

- a) Destacar no Plano Nacional de Cultura atividades aplicáveis ao processo de curadoria de exposições;
- b) Analisar a mostra "Bonito pra Chover", da Pinacoteca do Ceará, e duas exposições que a compõem: "No lápis da vida não tem borracha" e "Amar se aprende amando" sob o aspecto curatorial;
- c) Refletir a relação entre as políticas públicas postas em prática a partir da curadoria de exposições da mostra pesquisada e os aspectos da mediação cultural que se apresentam nessa relação.

Dados os objetivos, este trabalho está estruturado em 7 seções prévias: **introdução**, onde se aborda a temática central da pesquisa acompanhada da problemática, da justificativa pela sua escolha e os objetivos, tanto o geral, quanto os específicos. O segundo capítulo apresenta a **metodologia** utilizada e específica a natureza da pesquisa, bem como o tipo de abordagem e a técnica de coleta dos dados aplicados. O terceiro capítulo aborda a temática **cultura e mediação cultural** a partir de seu aporte teórico, estando subdividido em dois tópicos

e três subtópicos que tratam da análise dos conceitos de cultura e mediação sob o olhar da antropologia, da semiótica, da CI e das perspectivas culturais que caracterizam a interação entre bibliotecas e museus, bem como as temáticas relacionadas às políticas públicas para a cultura.

Em seguida, o quarto capítulo traz a abordagem teórica acerca da **curadoria de exposições**, e se divide em dois tópicos que tratam dos aspectos etimológicos e históricos da curadoria, das exposições, e da figura do curador. O avanço da temática abre um panorama sobre outras possibilidades de práticas curatoriais nas áreas de biblioteconomia, museologia e Ciência da Informação. O capítulo cinco traz a **apresentação dos dados**, com subseções destinadas ao Plano Nacional de Cultura e as informações sobre as informações das exposições escolhidas na Pinacoteca do Ceará.

O capítulo 6 se dedica à **análise dos dados**, trazendo as entrevistas com os curadores das exposições e as reflexões suscitadas a partir de suas falas, bem como a análise do detalhamento documental apresentado em relação às políticas públicas e ao referencial teórico. Por fim, o sétimo capítulo traz as **considerações finais** desta dissertação. A pesquisa ainda conta com as referências bibliográficas e dois apêndices, o primeiro com a roteiro estruturado de entrevista que foi aplicado aos curadores, e em seguida, o modelo de termo de consentimento livre e esclarecido que foi enviado aos entrevistados que participaram dessa pesquisa.

2 METODOLOGIA

Este trabalho objetiva contemplar conhecimentos que envolvem percepções relativas à mediação cultural e à curadoria de exposições do ponto de vista da execução das políticas públicas voltadas para a cultura executadas pela Pinacoteca do Ceará, na cidade de Fortaleza. A análise foi feita para amplificar o conhecimento que toma por base o aporte teórico apresentado nos capítulos anteriores, sua aplicação na referida unidade de informação, a observação feita a contar do Plano Nacional de Cultura (PNC) e o mesmo como instrumento nos processos de mediação cultural e curadoria de exposições.

No que diz respeito à legislação voltada para a cultura, a propensão metodológica inicial foi realizada com a leitura e o mapeamento do Plano Nacional de Cultura (PNC), onde foi feita uma seleção de artigos, incisos e tópicos em geral que se relacionam com as práticas curatoriais, ainda que de forma implícita. A curadoria de exposições é um elemento teórico e prático aliado a esta pesquisa, decorrente da crescente movimentação cultural observada na cidade de Fortaleza, com a inauguração de novos centros que trazem exposições de arte, como museus, a pinacoteca, a biblioteca estadual, dentre outros.

Desta forma, a investigação se dá em duas exposições que compõem uma mostra da Pinacoteca do Ceará, equipamento pertencente à Secretaria de Cultura do Estado e gerido em parceria com o Instituto Mirante, uma organização social que auxilia na gestão de vários equipamentos culturais de Fortaleza. A escolha por fazer a pesquisa apenas em exposições da Pinacoteca se deu após a qualificação deste trabalho, onde mudanças em relação ao recorte dos objetos para a análise de campo foram sugeridas e acatadas. As exposições escolhidas retratam dois artistas cearenses de grande importância para a cena artística local e que comemoraram seus centenários de nascimento no ano de 2022, quando esta pesquisa foi formalmente iniciada, sendo eles, Aldemir Martins e Antonio Bandeira.

2.1 Caracterização e instrumentos utilizados na pesquisa

De acordo com o tema proposto a ser pesquisado, a pesquisa foi de natureza qualitativa, que, segundo Silveira e Córdova (2009, p. 31) “não se preocupa com representatividade numérica, mas, sim, com o aprofundamento da compreensão de um grupo social” e que depende de diversos fatores, onde a natureza dos dados coletados e a extensão da amostra serão determinantes para o tipo de análise. Gil (2002) define esse processo como “uma sequência de

atividades, que envolve a redução dos dados, a categorização desses dados, sua interpretação e a redação do relatório”. Minayo (2002) apresenta a divisão da pesquisa qualitativa em três etapas, sendo elas: fase exploratória; trabalho de campo; e análise e tratamento do material.

Assim, a pesquisa foi, inicialmente, exploratória e, posteriormente, documental e descritiva. Uma pesquisa exploratória tem por objetivo familiarizar o pesquisador com o ambiente, fazendo com que ele estabeleça relações entre a pergunta, a hipótese e o ambiente observado. Reforçado por Triviños (2009, p. 109), em uma pesquisa exploratória “o pesquisador parte de uma hipótese e aprofunda seu estudo nos limites de uma realidade específica, buscando antecedentes, maior conhecimento para, em seguida, planejar uma pesquisa descritiva ou de tipo experimental”.

Feito isto, combinado ao estudo exploratório, realizou-se também o método descritivo, que concedeu informações detalhadas do que foi coletado (Marconi; Lakatos, 2002), e uma análise documental. De acordo com Cellard (2012, p. 298) “existe, de fato, uma multiplicidade de fontes documentais”, e segundo May (2004, p. 102) “as fontes incluem documentos históricos, como leis, declarações estatutárias, e também o relato de pessoas sobre incidentes ou períodos, nos quais elas estiveram envolvidas de fato”. Com base nisso, tomou-se como fontes documentais para esta dissertação a legislação que norteia as políticas públicas para a cultura e os documentos de duas exposições que compõem a mostra específica na Pinacoteca do Ceará, assim como o relato dos curadores de ambas, conforme descritos na subseção a seguir.

2.2 Procedimentos e fontes documentais da pesquisa

Acerca das fontes documentais utilizadas neste estudo, os dados para análise foram coletados através dos textos da Lei nº 12.343/2010, de 2 de dezembro de 2010 (PNC), e das exposições “No lápis da vida não tem borracha”, com obras do artista Aldemir Martins, e “Amar se aprende amando”, com obras do artista Antonio Bandeira, que integraram a mostra “Bonito pra chover”, em cartaz na Pinacoteca do Ceará no momento de sua inauguração, em dezembro de 2022.

Os procedimentos utilizados foram o levantamento bibliográfico, sempre realizado “para fundamentar teoricamente o objeto de estudo, contribuindo com elementos que subsidiam a análise futura dos dados obtidos” (Lima; Miotto, 2007) e, para dar o enfoque à análise do processo curatorial de ambas as exposições, realizou-se entrevistas temáticas com os profissionais responsáveis por cada curadoria, visando expandir o universo das questões, e

buscar por respostas de maior profundidade (Cedro, 2011) para melhor comparação com o conteúdo levantado na análise documental. Ainda segundo Cedro (2011), entende-se como uma entrevista temática aquela que “não é uma conversa solta, mas com um direcionamento visando apreender dados que possam ser interpretados mediante o problema formulado a partir do objeto da pesquisa” (Cedro, 2011, p. 130).

A partir do instrumento em questão, fez-se o cotejamento com a legislação, com vistas a identificar nas falas dos entrevistados os seus entendimentos sobre as ações curatoriais postas em prática nas exposições supracitadas, e sobre as políticas para a cultura como forma de mediação cultural, conforme delineados nos objetivos geral e específicos, e de algo mais que venha a aparecer nas respostas e posicionamentos dos entrevistados.

As entrevistas tiveram seus áudios gravados e posteriormente transcritos para facilitar a análise e descrição dos dados e o cotejamento com a seleção realizada na parte documental da pesquisa. As entrevistas com os curadores das exposições foram intermediadas pela diretoria executiva da Pinacoteca do Ceará e realizadas no mês de maio de 2024 via plataforma Google Meet, em razão dos curadores não se encontrarem na cidade de Fortaleza.

Destaca-se que foi disponibilizado aos entrevistados o Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, que consta no apêndice B desta pesquisa. Este termo, juntamente com o consentimento verbal durante a gravação dos entrevistados visa garantir a ciência e a aceitação dos mesmos sobre os aspectos e condições dessa pesquisa, visto que não há anonimato em relação aos entrevistados pois fazem parte da divulgação das exposições de forma públicas em todos os canais da Pinacoteca do Ceará.

Após a realização e tratamento das entrevistas, a pesquisadora aliou as respostas ao material levantado de forma documental entre os meses de maio e julho de 2024. O material sobre as exposições, intituladas “Amar se aprende amando” e “No lápis da vida não tem borracha”, foi coletado de forma presencial na Pinacoteca do Ceará, cujo levantamento de cada uma das obras constantes no acervo exposto foi anotado e tabelado. A seleção do material referente ao Plano Nacional de Cultura foi feita de forma *online* através da disponibilização do plano no site do Ministério da Cultura. A análise do material e a redação dos capítulos finais ocorreu entre os meses de agosto e outubro de 2024.

3 CULTURA E MEDIAÇÃO CULTURAL: ASPECTOS TEÓRICOS

Cultura é um conceito amplo que pode ser alargado em muitas direções teóricas, estudado por diversas áreas e sob múltiplas perspectivas, e que, numa abordagem inicial e relativamente reduzida, remete a valores, tradições, práticas e costumes compartilhados por um grupo de indivíduos. Mas ao aprofundar o olhar e os estudos sobre cultura, compreende-se que elementos tangíveis e intangíveis intrínsecos ao ser humano vão além de mero “compartilhamento de costumes”, e tal como cita Clifford Geertz (1989), um tear de significados se lança e se entrelaça sobre vários elementos, como hábitos, comportamentos, modos de vida, em expressões, simbolismos e estéticas na música, na literatura, arquitetura, obras de arte, entre outros. Ou, nos dizeres vastos da Semiótica, um tear semiótico de significados, significâncias e sentidos em semioses infinitas, onde a cada sentido apreendido, um novo signo mediador, como se verá mais adiante.

É nesse sentido que a identificação de pontos de interação entre áreas de estudo diversas possibilita um maior entendimento dos conceitos, bem como de suas incertezas e complexidades (Morin, 2007). A análise antropológica e semiótica da cultura e o levantamento teórico sobre mediação cultural são importantes para promover a comunicação e a cooperação entre domínios científicos, e para que através de uma abordagem transdisciplinar, “gaiolas epistemológicas” sejam evitadas e permita-se voar livremente entre elas (D’Ambrósio, 1997).

Como afirma Caune (2014, p. 11) "os territórios da cultura e da comunicação são desvendados por um grande número de conceitos propostos pelas disciplinas das ciências humanas e sociais", assim, destaca-se mais uma vez, a importância da reflexão sobre o campo teórico de cultura e da mediação cultural, do ponto de vista dos antropólogos, dos semioticistas e da Ciência da Informação, bem como de sua aplicação prática, através das percepções dos profissionais da informação envolvidos na sua execução.

Nesse sentido, os aspectos antropológicos e semióticos da cultura são apresentados com base nos conceitos e diálogos entre alguns autores da área, para que, em seguida, a mediação cultural, sob esse viés também antropológico, seja exposta e discutida a partir das leituras apresentadas em relação à Ciência da Informação, com as pontas que unem essas concepções perpassando posteriormente pelo seguinte aspecto: o museu como local de cultura e mediação cultural, e as políticas públicas postas em práticas através da curadoria de exposições. .

Assim, a cultura se desdobra como um vasto e fascinante domínio de conhecimento, um território em constante evolução epistemológica, onde a interdisciplinaridade e a

colaboração entre campos acadêmicos distintos desempenham um papel crucial na nossa compreensão e apreciação do mundo que nos rodeia. Do mesmo modo, indisfarçável à proposta teórica desta pesquisa, a cultura e suas duas principais correntes conceituais e teóricas escolhidas sobre duas propostas de mediação cultural: uma de ordem pragmática e direcional, com facetas técnicas de treinamento e apreensão de modos como lidar com as linguagens em equipamentos culturais e afins e a outra, de ordem ontológica e cognitiva, que lida com a tecitura de sentidos na perspectiva antropológica do tear de sentidos, significados e significação de Geertz (1989) e nas possibilidades semiósicas dos signos e significantes na tecitura se sentidos mediadores para e nas culturas (Santaella; Cardoso, 2020).

3.1 Fundamentos e paradigmas da Ciência da Informação

Existem alguns fundamentos e paradigmas em Ciência da Informação (CI) que estão diretamente relacionados aos processos de reflexão teórica e aplicação prática propostos para os temas deste referencial que são de fundamental investigação e contextualização inicial.

Nesse sentido, Foucault (1996, p. 31) afirma que

[...] uma disciplina não é a soma de tudo o que pode ser dito de verdadeiro sobre alguma coisa; não é nem mesmo o conjunto de tudo o que pode ser aceito, a propósito de um mesmo dado, em virtude de um princípio de coerência ou de sistematicidade. A medicina não é constituída de tudo o que se pode dizer de verdadeiro sobre a doença; a botânica não pode ser definida pela soma de todas as verdades que concernem às plantas. Há, para isso, duas razões: primeiro, a botânica ou a medicina, como qualquer outra disciplina, são feitas tanto de erros como de verdades, erros que não são resíduos ou corpos estranhos, mas que têm funções positivas, uma eficácia histórica, um papel muitas vezes indissociável daquele das verdades.

Para considerar o campo conceitual abordado, a cultura, sob a ótica de qualquer disciplina, apontando erros ou verdades, como coloca o autor, deve-se considerar o ser humano como um ser cultural e cheio de particularidades e retomar a ideia final que o mesmo levanta em "A análise do discurso", de que é preciso ter pelo menos uma coisa em mente: que mesmo que o discurso não dê sentido universal a uma palavra, ele joga luz ao sentido e levanta possibilidades de afirmação e rarefação, pois observar a ordenação daquilo que dizemos, como e quando dizemos e quais impactos e relações de poder que advém da evolução do discurso quando o colocamos em sociedade, gera sistemas educacionais e políticos em torno disso (Foucault, 1996). Apesar do que diz o autor, este trabalho não se aprofundará na análise do discurso.

Por conseguinte, jogar luz ao sentido de cultura e mediação cultural implica em levantar questões acerca das estruturas que as cercam enquanto teoria, como também discutir sobre as noções tradicionais de ambos os conceitos como algo que não é fixo e imutável, mas sim campos em constante transformação, onde diferentes práticas e discursos requerem olhares atentos, e abrem espaço para perspectivas que algumas vezes são deixadas em segundos ou terceiros planos. Bourdieu (2004, p. 19) reforça que “todas as produções culturais, a filosofia, a história, a ciência, a arte, a literatura etc., são objetos de análises com pretensões científicas”.

O termo Ciência da Informação foi cunhado para estabelecer maneiras mais formais e rigorosas de estudar procedimentos que antes eram apenas técnicos e executados de forma pragmática, com o intuito de melhorar o que hoje chamamos de recuperação da informação, mas que há algumas décadas não tinha isso de forma tão clara, pois a área ainda carecia de teoria (Rayward, 1996). Segundo o autor, a CI foi implantada para atender a uma série de necessidades informacionais que perpassam os âmbitos individuais, sociais e organizacionais. Para Borko (1968), “a Ciência da Informação está preocupada com o corpo de conhecimentos relacionados à origem, coleção, organização, armazenamento, recuperação, interpretação, transmissão, transformação, e utilização da informação” (p. 1) e há lugar para teóricos e práticos pois ambos os trabalhos se complementam.

Rafael Capurro (2003) nos apresenta os três paradigmas que situam a CI no decorrer de sua história (o físico, o cognitivo e o social, no qual a CI se atém atualmente) e relata que o paradigma social trata a informação para além de apenas uma “coisa”, e sim como o produto de todo um sistema comunicacional que deve levar em conta várias etapas, como “produção, coleta, organização, interpretação, armazenamento, recuperação, disseminação, transformação e uso de conhecimentos” (Capurro, 2003) e se preocupa com as delimitações sociais onde habita o sujeito envolvido no processo informacional, e o que gera relevância para esse indivíduo, ou para o grupo social em que ele se encontra.

Portanto, há um caminhar na Ciência da Informação, em relação aos pilares e paradigmas que a sustentam, que flui com a informação em seu movimento através da influência e do contexto em que está inserida. Nesse sentido, de constante evolução e construção, Capurro (2003) considera que o terceiro paradigma, o social, também possui seus limites se a informação precisar ser levada a sistemas não sociais.

Sobre o assunto, Capurro (2003) afirma que

Informação não é algo que comunicam duas cápsulas cognitivas com base em um sistema tecnológico, visto que todo sistema de informação está destinado a sustentar

a produção, coleta, organização, interpretação, armazenamento, recuperação, disseminação, transformação e uso de conhecimentos e deveria ser concebido no marco de um grupo social concreto e para áreas determinadas. Só tem sentido falar de um conhecimento como informativo em relação a um pressuposto conhecido e compartilhado com outros, com respeito ao qual a informação pode ter o caráter de ser nova e relevante para um grupo ou para um indivíduo.

Esta afirmação de Capurro concretiza a relação antropológica e semiótica da cultura e seus processos de mediação como sendo não apenas os primeiros a produzirem mediação: a mediação de dar sentido, dar a entender, atribuir sentido entre outros, mas também o fato de a informação – nesse contexto realçado pelo autor – se ela mesma um produto, um fenômeno, uma representação, uma ordenação simbólica, cultural, social, que promove ilações, sentimentos gregários e de pertença; que constroem ordenações semióticas de partilha e trocas de sentidos no tear discursivo e comunicacional das culturas com elas próprias e seus sujeitos; que possibilitam e potencializam fluxos infocomunicacionais que mediam e provocam conflitos, que agregam e desagregam; que potencializam univocidades e contradições. É, pois, nesses contextos e meandros que se dão as primeiras mediações culturais: processos de inteligibilidade de sentidos; de signos a mediar sentidos e semioses ilimitadas; de teares de sentidos a ordenar ações, a indicar movimentos e posturas, a realçar detalhes, a sugerir processos culturais os mais diversos.

A citação acima enfatiza a significância do ambiente social na compreensão da informação. O autor defende que a informação não pode ser separada do conhecimento e que sua importância está intrinsecamente associada ao cenário em que é empregada. Assim, outras áreas podem estar associadas aos estudos sobre informação e os paradigmas que giram ao seu entorno, como a antropologia e a semiótica, que podem ajudar a esclarecer como a informação sofre influência através do contexto cultural e como a mediação desempenha um papel importante no processo de interpretação da informação por diferentes grupos sociais. Isto posto, adiante analisa-se cultura e mediação cultural à luz da antropologia, da semiótica e de teóricos de CI.

3.2 Aspectos antropológico e semiótico do conceito de cultura

A abordagem do conceito de cultura sob o viés antropológico elucidada a compreensão das diferenças e das semelhanças entre as sociedades, bem como o entendimento de como essas sociedades interagem entre si e com as demais, e tal elucidação auxilia na abordagem e na discussão entre diferentes áreas do conhecimento sobre o assunto. Segundo Thompson (2011,

p. 165) "[...] o conceito de Cultura se refere a uma variedade de fenômenos e a um conjunto de interesses que são, hoje, compartilhados por estudiosos de diversas disciplinas, desde a sociologia e antropologia até a história e a crítica literária". Estudar cultura é fundamental para abordagens trans e interdisciplinares, incluindo áreas como a Ciência da Informação, pois a informação é produzida, compartilhada e interpretada dentro de contextos culturais múltiplos.

Laraia (2011, p. 10) inicia seu livro com uma menção a Confúcio, afirmando que "a natureza dos homens é a mesma, são os seus hábitos que os mantêm separados" e nesse sentido, o autor aponta que, para compreender a cultura de um determinado grupo, é necessário realizar uma análise dos elementos que a constituem, como o ambiente físico, a história, a economia, a política e as relações sociais desses indivíduos, e que mesmo grupos que habitam regiões próximas podem apresentar costumes completamente diferentes, ou seja, analisar contextos e significados.

O autor aborda a cultura de forma conceitual e sob a ótica de sistemas idealistas, através de abordagens que se distinguem e se baseiam em teorias de vários antropólogos. Laraia (2011, p. 68) apresenta, na segunda parte de seu livro, descrições de como a cultura condiciona a visão de mundo dos indivíduos. Encontramos então, de forma implícita, uma mediação cultural nas formas de operar da cultura descritas pelo autor. Se "a cultura é como uma lente através da qual o homem vê o mundo" (Laraia, 2011, p. 69), a mediação se manifesta através dos elementos que atravessam essas lentes, e constituem o entendimento plural de cada sujeito inserido em vários contextos, pois cada um vê a vida e os elementos ligados a ela conforme a herança cultural que recebeu. De modo similar, essas mediações se comportam como sistemas ordenadores, que sinalizam, apontam, dirigem entendimentos; como signos em semioses infocomunicacionais múltiplas a tecer, por diálogos e interações várias, as complexas redes e sistemas semióticos culturais. Tratam-se, pois de ordenações simbólicas e, portanto, culturais, a criarem sistemas modelizantes, estruturas discursivas, ordenações semióticas de construção e entendimento simbólico do mundo e de seus sentidos em constante "expansão da nossa mente", como assevera Peirce (Santaella; Cardoso, 2020). Adiante, essa perspectiva é alargada e aprofundada sob o viés da subjetividade, quando introduzidos os pensamentos de Laplantine e Trindade (2003) acerca do imaginário, e de Berger e Luckmann (2004) sobre a construção social da realidade.

Ainda sob a perspectiva dos elementos trazidos por Laraia (2011), encontra-se tácita uma mediação cultural nas maneiras de ver o mundo que são passadas de geração para geração dentro de uma cultura. O autor afirma que o "[...] modo de ver o mundo, as apreciações de

ordem moral e valorativa, os diferentes comportamentos sociais e mesmo as posturas corporais são assim produtos de uma herança cultural” (Laraia, 2011, p. 70). De um modo geral, pode-se aferir que a cultura molda a forma como as pessoas veem o mundo e tomam decisões morais e comportamentais e que o autor enfatiza a sua importância na formação da perspectiva e do comportamento das pessoas. Isso é mediação cultural matricial, pois emana dos processos ordenadores mais primitivos e presentes em todas as culturas.

Porém, apesar desta transmissão de elementos culturais, destaca-se na obra do autor o que ele chama de *limitação* diante do que podemos nomear como totalidade cultural. Para Laraia (2011, p. 82) “a participação do indivíduo em sua cultura é sempre limitada; nenhuma pessoa é capaz de participar de todos os elementos de sua cultura”. Quer ele dizer que as ordenações são complexas, diversas e plurais, sendo suas aferições, mediações e processos de inteligibilidades ordenadas sob signos de aceitação, mas também de negação e de conflitos. O trecho se assemelha a uma problemática, mas também nos leva a uma reflexão por outro viés: o de encontrar nos processos mediacionais da cultura, elementos que atravessam as lentes culturais dos nossos olhos e ajudem a reduzir algumas limitações do sujeito na participação social, bem como promover o entendimento e a inclusão de uma gama maior de perspectivas culturais que não estariam sob a ótica inicial. Não há nesta reflexão a pretensão de dizer que a mediação cultural pode sanar com todas as limitações que o indivíduo encontra em sua realidade, mas que pode auxiliar a minimizar esse déficit. Aliás, como toda mediação, será sempre os diálogos – sanadores ou conflituosos – que definirão o maior ou menor grau mediacional, sem nenhuma preocupação em emitir juízo de valor aos lados, mas entender o processo como ordenador e mediacional e suas consequências de aceitação, acomodação e negação.

De que forma isso seria possível? O próprio Laraia (2011, p. 88-89) nos responde ao dizer que:

Embora nenhum indivíduo [...] conheça totalmente o seu sistema cultural, é necessário ter um conhecimento mínimo para operar dentro do mesmo. Além disto, este conhecimento mínimo deve ser partilhado por todos os componentes da sociedade de forma a permitir a convivência dos mesmos. Um médico pode desconhecer qual a melhor época do ano para o plantio de feijão, um lavrador certamente desconhece as causas de certas anomalias celulares, mas ambos conhecem as regras que regulam a chama etiqueta social no que se refere às formas de cumprimentos entre as pessoas de uma mesma sociedade.

É através da mediação do conhecimento mínimo entre pessoas distintas que é possível promover a coexistência e a comunicação dialógica em uma sociedade diversificada. Esse conhecimento mínimo compartilhado é o que permite que as pessoas se entendam, respeitem

as regras e valores culturais estabelecidos e se adaptem a novos conhecimentos e à evolução das normas sociais ao longo do tempo.

Por sua vez, Thompson (2011) descreve o conceito de cultura através de quatro concepções, a clássica, relativa à erudição e à cultura como algo intelectual; a descritiva, associada aos costumes e valores de um grupo de indivíduos; a simbólica, que “muda o foco para um interesse com simbolismo: os fenômenos culturais, de acordo com esta concepção são fenômenos simbólicos e o estudo da cultura está essencialmente interessado na interpretação dos símbolos e da ação simbólica” (Thompson, 2011, p. 166); e sua própria concepção, a “concepção estrutural de cultura”, onde o autor foca principalmente na “constituição significativa das formas simbólicas e a sua contextualização social”. (Thompson, 2011, p. 166). As quatro concepções de cultura apresentadas por Thompson nos lembram que este é um fenômeno multifacetado, que envolve aspectos intelectuais, práticos, simbólicos e estruturais. São perspectivas variadas que nos ajudam a compreender a profundidade e a complexidade da cultura em todas as suas dimensões. São, portanto, ordenações simbólicas a mediar nossas relações com a cultura que criamos para que ela nos represente e, por via de consequência das ordenações e mediações, que potencialize aceitações e acomodações ou conflitos e rupturas.

Ao observar a concepção estrutural trazida pelo autor, também chamada por ele de “alternativa”, encontramos elementos mediacionais em sua abordagem, como quando sentencia sobre “a interpretação das formas simbólicas *por intermédio da* análise de contextos e de processos socialmente estruturados” (Thompson, 2011, p. 181, grifo do autor). Mesmo sem usar a palavra *mediação*, mas ao fazer uso da expressão *por intermédio*, o autor nos coloca diante de uma relação entre as formas simbólicas e a análise de contextos. Ao considerar contextualizar essas condições, que podem ser o ambiente cultural, histórico ou social no qual os símbolos são inseridos, a maneira como eles são interpretados reflete e preenche espaços de sentidos e significados de acordo com os contextos. Uma mediação referenciada por algo, por signos em profusão, por contextos e situações, por estruturas narrativas simbólicas de toda ordem a gerarem ordenações socioculturais igualmente complexas.

Para o autor, “a concepção estrutural da cultura é tanto uma alternativa à concepção simbólica, como uma modificação dela, isto é, uma maneira de modificar a concepção simbólica levando em conta os contextos e processos socialmente estruturados” (Thompson, 2011, p. 182). O termo “alternativa” sugere que a abordagem de Thompson oferece uma perspectiva diferente para compreender a cultura, que dá abertura para a reflexão sobre a

mediação cultural ser uma abordagem aliada à compreensão cultural e nos estudos sobre o conceito de cultura.

Tal possibilidade permite considerar a mediação cultural como um processo que desempenha um papel fundamental na construção e na troca de significados das formas simbólicas através de possibilidades de interpretações, análises e perspectivas que ajudam a contextualizar as formas simbólicas em relação à história, à cultura e às experiências coletivas de um indivíduo ou grupo. Nesse sentido, o autor traz a seguinte afirmação:

Se as características dos contextos sociais são constitutivas da produção de formas simbólicas, são, também, constitutivas dos modos pelos quais essas formas são recebidas e entendidas. Tais formas são recebidas por indivíduos que estão situados em contextos sócio-históricos específicos, e as características sociais desses contextos moldam as maneiras pelas quais as formas simbólicas são por eles recebidas, entendidas e valorizadas. O processo de recepção não é um processo passivo de assimilação; ao contrário, é um processo criativo de interpretação e no qual o significado das formas simbólicas é ativamente constituído e reconstituído. Os indivíduos não absorvem passivamente formas simbólicas mas, ativamente e criativamente, *dão-lhes um sentido* e, por isso, produzem um significado no próprio processo de recepção. (Thompson, 2011, p. 201, grifo do autor).

Destaca-se no trecho a recepção das formas simbólicas como um processo que não é passivo, e a mediação cultural pode contribuir para essa ativação. A mediação cultural se apresenta como elemento de interação sensível às mudanças sociais e históricas e que pode ajudar a contextualizar as formas simbólicas à luz dessas mudanças, observando eventos históricos ou transformações culturais recorrentes.

Essa teoria de Thompson (2011) também subsidia a ampliação dos processos de mediação, seja ela cultural ou informacional, que precisam levar em conta os contextos de produção, circulação, difusão e de recepção. E, no contexto da Ciência da Informação, nos contextos de apropriação da informação, que não deixa de ser também uma apropriação cultural.

Uma dessas transformações pode ser encontrada na obra de Lapantine e Trindade (2003) através da interpretação do que é real ou imaginário e como as imagens são vistas e percebidas por nós mesmos e pelos demais que convivem conosco.

Há um questionamento feito pelos autores, que é pertinente para a reflexão sobre como a mediação pode ser um processo que preenche de significações e sentidos percepções cotidianas.

Qual é, portanto, a realidade dessa pessoa ou dos objetos sociais e naturais (físicos) que nos circundam? A realidade consiste no fato de que essa pessoa, os objetos sociais (outras pessoas) e o mundo da natureza existem em si mesmos, independentes da

nossa presença e dos significados que atribuímos a todos eles” (Laplantine; Trindade, 2003, p. 11)

O trecho destaca uma reflexão central para muitos debates filosóficos e antropológicos sobre a natureza da realidade e a influência da cultura na construção de significados e compreensões da realidade, sobre pensar o quanto o indivíduo pode existir por si mesmo, e quanto as lentes da cultura, subjetiva e interpretativa, moldam experiências e contextos culturais de cada um e a percepção que cada um tem de si. Nesse sentido, os autores ainda exemplificam que “a imagem que fazemos de uma pessoa [...], não corresponde ao que ela é para si ou para outrem que também a tenha conhecido, pois sempre é uma imagem marcada pelos sentimentos e experiências que tivemos em relação a ela” (Laplantine; Trindade, 2003, p. 11).

Nossas percepções são subjetivas e estão enraizadas em nosso contexto cultural e emocional. Os autores mencionam que a imagem que construímos de uma pessoa nem sempre corresponde à realidade ou à forma como ela se vê, e um pouco mais adiante, ainda discursando sobre o imaginário, fazem uma afirmação que coloca o imaginário no campo representativo, ao dizer que “o imaginário faz parte da representação como tradução mental de uma realidade exterior percebida, mas apenas ocupa uma fração do campo da representação, à medida que ultrapassa um processo mental que vai além da representação intelectual ou cognitiva” (Laplantine; Trindade, 2003, p. 25).

Pensar a mediação cultural como um fenômeno envolto nesse processo de tradução mental destaca a complexidade das próprias representações mentais e como elas estão intrinsecamente ligadas ao contexto cultural e emocional de cada ser cultural, pois, ainda sob a ótica de Laplantine e Trindade (2003, p. 27) “[...] o imaginário reconstrói ou transforma o real”, e entende-se que esta construção e transformação são atos mediacionais porque reconhecem a não neutralidade dos processos culturais, mediacionais e do imaginário.

Por conseguinte, Berger e Luckmann (2004, p. 35) afirmam que “a vida cotidiana se apresenta como uma realidade interpretada pelos homens e subjetivamente dotada de sentido para eles na medida em que forma um mundo coerente”. No decorrer de seu texto, os autores se encaminham para explicar que o homem nasce numa sociedade objetiva, pois já possui regras e estrutura social determinada por um coletivo, e chamam de “outros significativos” aqueles que se encarregam da socialização do sujeito. “Estes outros significativos são-lhe impostos” (Berger; Luckmann, 2004, p. 175).

Entende-se os "outros significativos" como aqueles que desempenham um papel na formação da identidade e na transmissão das normas, regras, códigos e valores da sociedade,

são os elementos que são ensinados no decorrer da vida, que compõe o ser cultural que, para além desse aprendizado, também carrega consigo traços e percepções individuais, por isso é importante destacar o aspecto da subjetividade levantado no pensamento de ambos.

Os outros significativos que estabelecem a mediação deste mundo para ele modificam o mundo no curso da mediação. Escolhem aspectos do mundo de acordo com sua própria localização na estrutura social e também em virtude de suas idiosincrasias individuais, cujo fundamento se encontra na biografia de cada um (Berger; Luckmann, 2004, p. 176).

É possível ver que a mediação opera nesse processo ordenador em ambas as vias, da subjetividade para a objetividade e vice-versa, pois atribuir significado não é uma tarefa apenas objetiva, é um ir e vir que perpassa do âmbito individual ao coletivo, e volta do coletivo ao individual. Nesse processo, os autores relatam múltiplas e diferentes realidades nas quais a nossa consciência se insere de maneira intencional, e diante disso, constrói-se uma realidade maior, chamada por eles de “a realidade da vida cotidiana”.

A realidade da vida cotidiana está organizada em torno do "aqui" de meu corpo e do "agora" do meu presente. Este "aqui e agora" é o foco de minha atenção à realidade da vida cotidiana. Aquilo que é "aqui e agora" apresentado a mim na vida cotidiana é o *realissimum* de minha consciência. A realidade da vida diária, porém, não se esgota nessas presenças imediatas, mas abraça fenômenos que não estão presentes "aqui e agora". Isto quer dizer que experimento a vida cotidiana em diferentes graus de aproximação e distância, espacial e temporalmente (Berger; Luckmann, 2004, p. 39, grifo do autor).

Existe nesse trecho um convite à reflexão sobre como a realidade da vida cotidiana se baseia no "aqui e agora" de nossa experiência, ao mesmo tempo em que pode incorporar elementos ausentes no presente momento. Além de temporal, há uma relação também espacial que se refere a proximidade e distância, e que pode representar aquilo é mais real para nossa consciência em um momento específico. A cultura age sobre as muitas realidades que estão no emaranhado dos nossos dias, sobre as relações espaço-temporais que se encaixam nas várias realidades que estão em nossa consciência. Isso será significativo para entendermos a base antropológica da mediação da informação, que nada mais é do que resultado e consequência das mediações culturais conforme vimos construindo neste trabalho.

Outro aspecto cultural encontrado na obra de Berger e Luckmann (2004, p. 40) em relação à vida cotidiana pode ser analisado a partir do trecho a seguir:

A realidade da vida cotidiana além disso apresenta-se a mim como um mundo intersubjetivo, um mundo de que participo juntamente com outros homens. Esta intersubjetividade diferencia nitidamente a vida cotidiana de outras realidades das quais tenho consciência. Estou sozinho no mundo de meus sonhos, mas sei que o mundo da vida cotidiana é tão real para os outros quanto para mim mesmo. De fato, não posso existir na vida cotidiana sem estar continuamente em interação e comunicação com os outros.

De acordo com os autores, podemos ter experiências solitárias, o exemplo dado do trecho refere-se aos sonhos, mas a vida cotidiana é intrinsecamente conectada à presença e participação de outros, ela é fundamentalmente social, estamos continuamente interagindo e comunicando com outros. Estamos vivendo processos mediacionais na construção coletiva da realidade. Realidade esta, moldada por nossas interações com outros indivíduos através de suas subjetividades, por isso o termo “intersubjetividade”, pois é aquela compartilhada entre os indivíduos.

Estar em “interação e comunicação com os outros” advém do fenômeno gregário das culturas, cujas mediações inseridas nos processos de comunicação e informação advém das ações sígnicas e semiósicas dos próprios signos que revelam para nós as inteligibilidades das próprias culturas e de tudo o que ela promove no “tear de significados”. Ao afirmarmos isso não podemos menosprezar os papéis dos sujeitos no interior de suas culturas e em interações entre si de também operarem mediações complexas, mas são mediações já preconizadas pelos signos que, como dizem Santaella e Cardoso (2020), funcionam como as próprias mediações.

Nesse sentido, mais particularmente pelo papel da infocomunicação no seio de todas as culturas funciona, nos dizeres de Michel Maffesoli, como a “cola do mundo”, a nos unir, a fazermos vibrar com os conhecimentos e entendimentos adquiridos na e pela comunicação (Maffesoli, 2003). Como se percebe, todos esses fenômenos a partir da análise antropológica do conceito de cultura são constituídos culturalmente como sistema modelizantes, como modelos de representação, como sistemas simbólicos de ordenação cultural a partir e por meio dos quais os sentidos e significados culturais vão sendo ordenados a cada cultura. Esses sistemas de ordenação são constituídos de signos, de representações que mediam o entendimento dos sujeitos no interior de cada cultura; mediam a coletividade, na medida em que apresentam acordos tácitos a serem seguidos pelas culturas; mediam ações e processos porque orientam ações – costumes, valores etc. – direcionam medidas, indicam saídas simbólicas; projetam sistemas modelizantes a serem cumpridos. É desses atos, processos e fenômenos de mediação que vão sendo construídos nas culturas pilares como os advindos dos

imaginários, como já citado por Laplantine e Trindade (2003), das memórias, cotidianos e identidades.

Em relação ao aprofundamento semiótico, Geertz (1989, p. 4) defende o conceito de cultura sob este viés, e afirma acreditar que "o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu" e que a cultura não é uma ciência em busca de leis, e sim, de significados. O estar enredado em "teias de significação", como apregoa Geertz (1989), significa que tear significação e sentido é mediar nosso entendimento sobre as coisas e os fenômenos que se nos apresentam aos sentidos. O significado e os sentidos ajudam-nos a entender, a agir, a nos direcionar, a tomar decisões, a ter inteligibilidade dessas representações e dos seus papéis no entendimento das culturas, nas relações individuais e coletivas com elas. Esses atos, processos e fenômenos de significação são atos inaugurais (matriciais) de mediação.

De acordo com o autor, existem relações entre vários fatores da vida humana que podem ser analisadas através de camadas, que seriam os fatores biológico, psicológico, social e cultural. Geertz (1989) chama a relação entre estes fatores de "concepção estratigráfica" onde a vida humana pode ser estudada através desse "edifício" e que o ser humano é o único que possui o nível cultural em suas camadas. Nas palavras do autor, "a cultura, a totalidade acumulada de tais padrões, não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela – a principal base de sua especificidade" (Geertz, 1989, p. 33).

Ainda na concepção do autor, os padrões culturais não se limitam apenas a modelos concretos e imutáveis de comportamento, mas como um "conjunto de mecanismos de controle", que seriam as regras, as instruções e os programas e planos que conduzem a sociedade. Como a mediação se apresenta a esse estrato pode ser encontrado na ideia que "[...] o homem é precisamente o animal mais desesperadamente dependente de tais mecanismos de controle, extragenéticos, fora da pele, de tais programas culturais, para ordenar seu comportamento" (Geertz, 1989, p. 33).

Geertz (1989, p. 32) aponta uma perspectiva de cultura advinda de "mecanismos de controle", que são formas simbólicas culturais que ordenam o comportamento humano, que já se aprende ao nascer, através do aprendizado e do reconhecimento de símbolos que já possuem significados. O autor se refere a gestos, sons, artificios mecânicos e outros objetos que o ser humano "[...] os encontra já em uso corrente na comunidade quando nasce e eles permanecem em circulação após a sua morte, ele se utiliza deles [...]" (Gertz, 1989, p. 33).

Por conseguinte, Michel de Certeau (1994, p. 41) se refere aos modos de proceder do cotidiano como "maneiras de fazer", que segundo o autor "[...] constituem as mil práticas pelas

quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural". O autor separa em trajetórias e táticas esses movimentos cotidianos e coloca em ênfase detalhes que por vezes podem passar despercebidos mas são intrínsecos a qualquer cultura, como o falar, ler, caminhar, cozinhar, etc., e que são práticas contínuas e permanentes.

Essa perspectiva sugere que o papel desempenhado pela cultura influencia a forma como as pessoas se comportam e interagem na sociedade a partir daquilo que não está na sua genética ou em seus aspectos biológicos, fisiológicos ou psicológicos e que existe uma necessidade para além desses fatores do ser humano de construir relações simbólicas. Se a própria cultura não é apenas um conjunto fixo de tradições, a mediação cultural se manifesta através uma série de componentes dinâmicos, adaptáveis e ordenadores da experiência humana, pois o homem necessita dessa ordenação.

Um ponto importante levantado na discussão de Geertz (1989) é o modo como preenchemos espaços em branco atrelados às nossas experiências físicas, “entre o que o nosso corpo nos diz e o que devemos saber a fim de funcionar, há um vácuo que nós mesmos devemos preencher, e nós o preenchemos com a informação (ou desinformação) fornecida pela nossa cultura” (Geertz, 1989, p. 36). Como preenchemos de significados e significações esses vácuos informacionais são interessantes para observar como mediamos nosso entendimento das situações cotidianas. O preenchimento feito com informações, precisas ou imprecisas, sugere que nossa interpretação da realidade depende de como a cultura influencia nossa percepção e compreensão, influência que pode vir dos processos de mediação cultural que nos permitem colocar reações simbólicas sobre reações inatas (Geertz, 1989).

Um exemplo trazido pelo autor é que nossa capacidade de falar é natural, mas a capacidade de falar um idioma ou mais de um, é cultural. Nesse sentido, a forma como entendemos e usamos a linguagem é moldada pela cultura em que fomos criados, o que nos remete, por exemplo, aos sotaques dentro do português, variados de região para região do Brasil. Quando pessoas de diferentes culturas se comunicam, a mediação cultural está no processo de compreensão mútua, visto que as diferenças culturais afetam não apenas o idioma utilizado, mas também a interpretação das mensagens, e a percepção do outro no processo de comunicação.

Em vista disso, Bystrina (1990) apresenta a cultura através de conceitos básicos como signo e semiose, dividindo-os em códigos, textos e seus níveis de intenção e estrutura. Ambos os autores enfatizam a importância da análise dos significados na compreensão da cultura. Enquanto Geertz (1989) destaca que a cultura são as teias em que os seres humanos estão

inseridos somadas a suas análises, Bystrina (1990) fornece explicações teóricas acerca da semiótica da cultura, e traz um conceito muito pertinente, conforme a seguir:

Entendemos por cultura todo aquele conjunto de atividades que ultrapassa a mera finalidade de preservar a sobrevivência material. Ela é constituída de coisas aparentemente supérfluas, inúteis. [...] O que podemos dizer de novo sobre a cultura é que, no seu cerne pulsante, ela existe para si mesma, ou seja, a cultura é pela cultura (Bystrina, 1990, p. 4).

A cultura é intrínseca à própria cultura. A afirmação central do autor é que a cultura existe por si mesma, ou seja, ela não é apenas um meio para atingir algum objetivo externo, mas sim um fim em si mesma. Desse modo, Bystrina (1990) enfatiza a importância da cultura como um aspecto fundamental da humanidade, que vai além da função de satisfazer necessidades materiais ou não busca criar leis, como afirma Geertz (1989), mas que a sua essência está em existir por si mesma, sendo uma parte essencial da identidade e da vida humana.

Conforme Geertz (1989, p. 10, grifo nosso):

[...] a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; **ela é um contexto**, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade.

A visão de cultura como um contexto enfatiza a sua importância como um aspecto fundamental humano, que traz significado e propósito para a perspectiva de interpretação de diversos aspectos da sociedade, reconhecendo que os fenômenos sociais são moldados e influenciados pelos valores, crenças, normas e práticas culturais que permeiam uma determinada comunidade ou grupo social. Fazendo uma conexão entre o contexto, os signos e símbolos semióticos e seus significados: o contexto fornece um cenário, um conjunto de circunstâncias ou condições em que algo ocorre, enquanto os símbolos são utilizados e compreendidos através do significado atribuído a eles de acordo com as ações das pessoas, as relações sociais e as normas culturais e históricas que se estabelecem em todo esse cenário. Estamos, portanto, diante de ações mediacionais culturais, porquanto são elas que nos dão inteligibilidade do mundo cultural e socialmente construído.

Dito isto, ainda sob a ótica do fluxo dos signos, Santaella e Cardoso (2020) encontram na obra de Charles Peirce algumas considerações conceituais pertinentes, como:

[...] a famosa tríade da semiose é uma extração, em nível de abstração máxima, dos três elementos fundamentais de todo processo comunicativo. Em outras palavras, 1. signo - 2. objeto - 3. interpretante é a tríade na qual a tríade do emissor-enunciado-intérprete se transformou quando esta última foi abstraída até atingir a sua essência lógica (Santaella; Cardoso, p. 12).

Ao considerar exemplos de cada elemento da tríade como sendo: o signo como uma palavra, um gesto, um símbolo etc.; o objeto como algo ao qual o signo está relacionado ou que ele representa; e o interpretante como a transformação que um indivíduo receptor faz do signo e do objeto representado por ele em algo de sua compreensão, é possível enfatizar a natureza subjetiva do processo comunicativo. Santaella e Cardoso (2020, p. 12) complementam que "[...] o signo só age como tal, só funciona efetivamente como signo, no momento em que encontra uma mente interpretadora na qual ele passará por uma operação tradutória que o converte em outro signo".

A conversão de um signo em outro signo e as expressões “mente interpretadora e operação tradutória” nos colocam diante de uma reflexão: na possibilidade de ressaltar a participação de pessoas como mediadores culturais, como intermediários na comunicação cultural, como agentes que realizam essa operação tradutória e garantem que o signo seja compreendido de maneira apropriada no contexto cultural do público receptor, temos abertura para conduzir discussões de ordem prática, com base na atividade profissional e institucional, observando como a mediação cultural se aplica em unidades informacionais que se propõem a transmitir a cultura e realizar a conversão desses signos, objetos e interpretantes em “outros significativos” (Berger; Luckmann, 2004).

Conforme Almeida (2012, p. 1), "em agrupamentos humanos, a comunicação surge como um processo de pôr em comum significados, um conteúdo intelectual que remetem ao objeto de referência em uma situação e contexto determinados". O autor contextualiza a Ciência da Informação desde a organização até a disseminação do conhecimento, como uma ciência que deve estar preocupada em traduzir signos e atribuir significados à informação, sobretudo porque as conexões sociais surgem de interações com sentido.

Através do trecho citado, que destaca a importância da comunicação, da atribuição de significados e do contexto na interação entre informação e cultura, podemos seguir com a fundamentação teórica para a mediação cultural de acordo com os autores da Ciência da Informação para abrir o leque de conceitos que são trazidos pela área.

3.3 Mediação cultural na Ciência da Informação

A mediação cultural é um elemento fundamental nos estudos da área de Ciência da Informação (CI), pois possibilita que a informação percorra as etapas enfatizadas pelos teóricos da CI em suas definições, ao mesmo tempo em que é contextualizada culturalmente. À medida que avançamos no século XXI, impulsionados pelas rápidas transformações tecnológicas e sociais, tal contextualização se torna necessária, pois a cultura é viva e os aspectos mediacionais que a permeiam também, principalmente sob a análise antropológica que vem sendo apresentada.

Rodrigues e Crippa (2011) afirmam que não existe uma única corrente de pensamento que aborde as concepções de mediação. As mais variadas áreas e disciplinas fazem uso dela e exploram seus potenciais significados. Contudo, ainda segundo os autores, para o senso comum, “mediação é vista como a ação de servir de intermediário, aquilo ou aquele que está no meio, entre dois pontos, intermediando” (Rodrigues, Crippa, 2011, p. 45).

Dentre os teóricos de CI, destaca-se Feitosa (2016), que faz diversos questionamentos em seu texto acerca da mediação cultural, conforme a seguir:

Assim, mais do que apenas um elemento da comunicação, a mediação é, por excelência, cultural. As diversas modalidades de mediação são apenas sotaques diferenciados dessa mediação cultural. Assim é a mediação informacional. Mas o que é ela? Por que o conceito é tão recorrente na Ciência da Informação e tão pouco refletido sob os auspícios da transdisciplinaridade que reclama sua elucidação? (Feitosa, 2016, p. 102).

O autor questiona a recorrência do termo nos estudos da área, e acentua que há uma diferença entre os sotaques que se aplicam ao que seria de fato a mediação cultural. Tal afirmação sugere que diferentes modalidades de mediação podem ser vistas como variações de um tema cultural amplificado pelo que a CI vem pesquisando. Para Feitosa (2016, p. 110) “a mediação, então, ganha os contornos da interação por se dar nesse espaço entre receber e se apropriar da informação para uma mudança sociocultural”. Através dos contornos de interação que o autor menciona, fica implícito que as pessoas podem não apenas receber informações, mas também interpretá-las, questioná-las e aplicá-las de maneira a promover mudanças significativas em suas vidas, na sua bagagem cultural e na sociedade como um todo.

Por sua vez, Araújo (2016) objetiva argumentar a vinculação entre os conceitos de informação e de cultura. Para o autor,

[...] estudar informação a partir da sua aproximação ao conceito de cultura permite abrir o horizonte para o estudo tanto da dimensão simbólica (semântica) dos fenômenos informacionais quanto, também, para sua inserção no terreno da experiência, sua singularidade enquanto expressão do encontro de dimensões políticas, históricas, sociais, econômicas” (Araújo, 2016, p. 14).

Salienta-se duas perspectivas a partir do trecho citado, em primeiro lugar, ao associar a informação à cultura, o autor destaca a dimensão simbólica da informação, enfatizando que a informação não é apenas um conjunto de dados objetivos, mas também carrega significados culturais e semânticos. Sobre isso, volta-se ao que já foi abordado com os autores que falavam de semiótica e aponta-se novamente o pensamento de Caune (2014), que ressalta a importância de reconhecer que a comunicação humana vai além das palavras faladas ou escritas. Ela envolve uma gama de expressões não verbais que desempenham um papel significativo na cultura e nas interações sociais, o que nos faz retornar aos símbolos e significados estudados semioticamente.

Em segundo lugar, Araújo (2016) aponta que essa abordagem também nos permite examinar a informação em outros contextos, incluindo implicações políticas, históricas, sociais e econômicas. A informação não é vista apenas como um elemento isolado, mas em cada um desses enquadramentos, informação e cultura atuam como parte de um cenário complexo em que as dimensões culturais são fundamentais.

De acordo com Carvalho e Nunes (2021) a mediação, enquanto um ato de comunicação, permite a criação de relações de troca simbólica entre emissores e receptores, de modo a superar as concepções predominantes comumente defendidas no contexto cultural. Percebe-se que todos estes autores ressaltam as trocas simbólicas que são efetuadas no processo comunicacional, e que à medida que se aprofundam os estudos sobre mediação e cultura, esse enlace torna-se mais evidente. Novamente cita-se Caune (2014) como um reforço entre o conceito de cultura no intuito de fazer uma ligação com a mediação no processo comunicacional. O autor escreve sobre cultura e comunicação, e sustenta epistemologicamente que um fundamento está intrínseco ao outro e se fundamenta na capacidade do indivíduo de “cultivar linguagens”, que se refere à habilidade do ser humano de contribuir ativamente com a criação, a interpretação e transformação dos sistemas simbólicos que compõem a comunicação e a cultura, assim como aos processos pelos quais diversos elementos culturais são transmitidos e negociados e dos quais as pessoas se apropriam.

Assim, a linguagem desempenha um papel fundamental nos processos que envolvem mediação cultural, se pensarmos que ela abrange múltiplas formas de expressão cultural, como

arte, música, dança, literatura, entre outras. Essas formas de expressão desempenham um papel importante no que o autor chama de ‘modos de transmissão da cultura’.

O autor afirma que

Na percepção da linguagem como componente da cultura, não podemos nos limitar à linguagem articulada, aquela das línguas naturais. Os seres humanos se comunicam entre si por outros meios além das palavras. Os gestos, as imagens, os sons têm um papel importante, que, no entanto, varia segundo as diferentes culturas. Essa comunicação não linguística não aparece somente no campo da arte; em geral, ela permite a manifestação das emoções, organiza a representação de si mesmo, põe em cena o indivíduo no âmbito de suas atividades sociais (Caune, 2014, p. 33).

A relação entre a linguagem (tanto verbais quanto não verbais) e a mediação cultural desempenha um papel na manifestação de emoções, na representação do indivíduo e nas atividades sociais através de várias etapas também associadas à informação, como a produção, transmissão, circulação e apropriação delas. Diante desses vários contextos, infere-se o que foi afirmado por Mendonça, Feitosa e Dumont (2019, p. 12), que a [...] mediação cultural da informação se mostra como um meio fértil, capaz de acessar as múltiplas relações simbólicas de maneira indissociável ao contexto em que acontecem as interações porque este, por si, já se constitui mestiço e fluido”.

Nesse sentido, a mediação cultural da informação mostra-se inclinada a acessar e compreender as múltiplas camadas de significado que existem nas demandas comunicacionais de ordem individual e coletiva. De forma atuante, a mediação nos ajuda a reconhecer símbolos que não têm significado absoluto, mas são moldados por culturas distintas e pelas interações que ocorrem dentro delas. Essa compreensão nos permite ser mais sensíveis e eficazes na comunicação, na representação de nós mesmos e na participação nas atividades sociais. Nunes e Cavalcante (2017, p. 12), por sua vez, afirmam que a mediação cultural “está relacionada à forma com a qual os sentidos são postos em movimento, sendo constantemente reelaborados pelos próprios indivíduos ao se apropriarem de signos e linguagens”.

Sobre o movimentar-se da informação, os autores ainda esmiúçam alguns processos informacionais relacionados a comunicação e mediação, conforme a seguir:

A mediação pode ser compreendida como resultado de um processo no qual informação, produtor, audiência e dispositivos tecnológicos estão em constante interação, possibilitando uma complexa negociação de significados. A circulação de significados é mais do que um mero fluxo em dois estágios, não estando restrito à transmissão e à recepção de informações, ao contrário, age abrangendo tanto os textos como os usos e apropriações que os indivíduos fazem de tais textos em diferentes contextos. A apropriação pode se dar já no processo de mediação, efetivando-se no

instante em que um produto ou bem cultural, seja uma obra de arte, um livro, uma peça teatral ou a apresentação de um espetáculo etc., é capaz de modificar o comportamento ou as práticas sociais de um indivíduo (Nunes; Cavalcante, 2017, p. 11).

A citação enfatiza que a apropriação pode ocorrer durante o processo de mediação, quando um produto cultural ou bem é capaz de influenciar o comportamento ou as práticas sociais de um indivíduo, que refletem na sua relação social com o meio que está inserido. Há uma troca nesse processo, conforme afirmam Brentan Junior, Martins e Santos Neto (2018) que na mediação cultural há possibilidade de contemplação de vários cenários histórico-sociais em relação à cultura do sujeito, além de permitir a interação com outras culturas. Para os autores, a mediação cultural pode ser encarada como um método que busca “unir o sensível ao simbólico, isto é, o sujeito ao objeto cultural” (Brentan Junior; Martins; Santos Neto, 2018, p. 7).

De acordo com os autores, integrar o aspecto emocional ao simbólico é fundamental para promover a socialização e potencializar a capacidade de utilizar a cultura como uma ferramenta de transformação tanto pessoal quanto social, através dos elementos culturais. Nesse contexto, a mediação cultural possibilita que os indivíduos se engajem de maneira mais ativa e significativa com os elementos de convivência social que os rodeiam. Sobre isso, Gardin e Cavalcante (2020, p. 2) afirmam:

É nesse aspecto que a cultura possui maior potencial emancipador nos processos de convivência e libertação dos sujeitos a partir da sua criação de significados, bem como da sua resignificação, do seu processo de comunicação, da sua socialização, integrando ação transformadora desses elementos humanos.

A citação ressalta a capacidade da cultura de promover a emancipação dos indivíduos, sugerindo que a comunicação e a socialização desempenham papéis intrínsecos nesse processo. Infere-se que a cultura não apenas inspira, mas também capacita as pessoas a efetuarem mudanças na sociedade por meio desses elementos essenciais.

Vale ressaltar acerca das mudanças proporcionadas pela mediação cultural, uma das vertentes da pesquisa que deu origem ao livro "a invenção do cotidiano", de Michel de Certeau (1994, p. 50) "[...] se dedicou sobretudo às práticas do espaço, às maneiras de frequentar um lugar [...]" e o autor traz uma diferença entre espaços e lugares a partir de suas transformações e a das relações mutáveis entre ambos exemplificada no trecho a seguir: "Em suma, *o espaço é um lugar praticado*. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres" (Certeau, 1994, p. 202, grifo do autor). Essa transformação dos

espaços e lugares em práticas cotidianas e cultura serve de aporte para o tópico a seguir, que trata das políticas públicas voltadas para a cultura, pois se há uma transformação e uma ocupação de espaços, há uma legislação que orienta e oferece diretrizes sobre sua utilização.

Em vários estudos da CI, há a associação da mediação cultural com produtos ou bens ou ações culturais que atingem os indivíduos e potencializam esses processos de mediação. Nota-se, por exemplo, no Grupo de Trabalho sobre mediação, do encontro de pesquisadores da área, alguns artigos que focam, por exemplo, bibliotecas universitárias ou comunitárias atreladas à mediação cultural (Viana; Pieruccini, 2021; Silva; Cavalcante, 2018). São nesses lugares (dentre outros) que a mediação cultural acontece de forma prática, para além das delimitações teóricas a que a área também vem se debruçando, tópico que será aprofundado a seguir, sob o viés das práticas institucionais de mediação.

Sobre as diversas possibilidades de aplicação prática, Andretta e Perroti (2019, p. 6) afirmam que

A mediação cultural apareceria como uma expressão/termo guarda-chuva, para referir-se a uma grande heterogeneidade de atividades oriundas das áreas da educação e da cultura ou ainda, a um conjunto de práticas mais ou menos reconhecidas entre certas ofertas culturais, ligando-se a noções de animação cultural, ação cultural, desenvolvimento cultural e serviços educacionais. Juntamente a esta expressão consolidou-se a função de “mediador”, um intermediário entre as obras e as produções artísticas e os públicos aos quais se destinam.

Os mediadores são agentes intermediários que desempenham um papel crucial na promoção e facilitação do acesso do público à cultura. Eles ajudam a tornar as obras e produções artísticas mais acessíveis, compreensíveis e envolventes para o público, estabelecendo uma ligação vital entre os criadores culturais e o público que deseja consumir ou interagir com essas criações, seriam o que pode-se chamar de “ponte” no processo mediacional, mas atentando-se ao fato que também interferem com sua bagagem cultural. Conforme afirmam Kupiec, Neitzel e Carvalho (2014) “esse processo não é neutro e compreendemos, aqui, que o mediador, seja no espaço educativo formal ou não formal, não é sujeito neutro, pois faz escolhas”.

O “sujeito mediador” que interessa a esta pesquisa é o curador de exposições. Ele que faz esse processo prático e usual que será melhor explicado nos capítulos seguintes em conjunto com a observação das leis que regem a cultura em nosso país. O tratamento do combo “mediação cultural + curadoria + políticas públicas” é o que nos coloca dentro dos museus a observar a mediação cultural a agir como estrutura de significação que vai além da linguagem que se limita apenas ao uso de palavras, conforme dito por Caune (2014), mas que também podem ser transformados pelas práticas cotidianas dos curadores, dos usuários, da identidade

dos museus que recebem as exposições, e pode ser influenciada através do modo como sua estrutura funcional é percebida e utilizada pela sociedade através da forma como as políticas públicas são executadas por essas instituições.

Almeida (2007) apresenta três aspectos importantes que devem ser considerados no que se refere à mediação cultural relacionada à CI. Esses pontos são: a concepção de mediação como resultado da ação dos meios de comunicação e informação, o papel dos mediadores diante das novas tecnologias apresentadas pela sociedade da informação e a formação de profissionais da Ciência da Informação aptos a enfrentar os desafios de se capacitar para ambos os cenários.

Destes pontos, o terceiro remete a formação e capacitação dos profissionais da CI, e o primeiro, à concepção ou ideias de mediação, isso significa desenvolver habilidades que permitam atuar em ambientes diversos, com recursos diversos, sejam físicos ou virtuais, e que podem advir de outras áreas do conhecimento, desde que haja capacitação visando promover a mediação e alcançar o público de modo a incorporar novas metodologias e ferramentas que possam ser utilizadas na mediação cultural.

A partir de então, a subseção a seguir se destina às informações sobre a mediação cultural como instrumento político, de forma a reforçar o que foi apresentado por Almeida (2007), levando em conta o acompanhamento da execução de políticas públicas como uma nova ferramenta incorporada à mediação cultural.

3.4 Políticas públicas: um instrumento de mediação cultural

Ao apresentar as políticas públicas como instrumentos de mediação cultural que promovem o acesso à cultura, preservam o patrimônio cultural, incentivam a diversidade cultural, estimulam a produção cultural, dentre outros aspectos, também se faz necessário caracterizar as políticas públicas, tanto do ponto de vista teórico e conceitual quanto do ponto de vista prático. Souza (2006, p. 26) resume políticas públicas conforme apresentado abaixo:

[...] campo do conhecimento que busca, ao mesmo tempo, "colocar o governo em ação" e/ou analisar essa ação (variável independente) e, quando necessário, propor mudanças no rumo ou curso dessas ações (variável dependente). A formulação de políticas públicas constitui-se no estágio em que os governos democráticos traduzem seus propósitos e plataformas eleitorais em programas e ações que produzirão resultados ou mudanças no mundo real.

De acordo com o trecho, a formulação de políticas públicas é um campo dinâmico que busca tanto implementar as ações governamentais quanto analisar seus impactos, podendo

sugerir alterações conforme necessário. Ainda segundo o autor, é uma área multidisciplinar que possui implicações teórico-metodológicas e práticas e estão ligadas ao governo ou ao Estado, para sua elaboração, implementação e constante verificação e acompanhamento (Souza, 2006). Numa perspectiva prática, destaca-se o trecho em que o autor afirma que:

[...] políticas públicas, após desenhadas e formuladas, desdobram-se em planos, programas, projetos, bases de dados ou sistema de informação e pesquisas. Quando postas em ação, são implementadas, ficando daí submetidas a sistemas de acompanhamento e avaliação” (Souza, 2006, p. 26)

O processo de mediação cultural relacionado às políticas públicas proposto no *corpus* dessa pesquisa é observado sob o viés antropológico, e a partir da prática, inclina-se a fazer o acompanhamento do que está sendo executado no âmbito cultural através da curadoria de exposições. A importância da sociedade é indiscutível em todas as etapas, pois a participação social nessas etapas é diretamente proporcional às conquistas e garantias obtidas junto ao Estado (Höfling, 2001).

O autor destaca que os fatores culturais são elementos aliados aos processos incorporados na análise das políticas públicas e que “[...] historicamente vão construindo processos diferenciados de representações, de aceitação, de rejeição, de incorporação das conquistas sociais por parte de determinada sociedade” (Höfling, 2001, p. 39). A cultura desempenha um papel significativo nesse contexto e a participação social na formulação e implementação de políticas culturais garante que essas políticas atendam às necessidades e aos interesses das comunidades locais, em esferas e escalas diferentes, como municípios, estado e nação.

Höfling (2001) enfatiza a reivindicação de demandas para conquista de novos direitos a partir da participação social no seguinte trecho:

A relação entre sociedade e Estado, o grau de distanciamento ou aproximação, as formas de utilização ou não de canais de comunicação entre os diferentes grupos da sociedade e os órgãos públicos [...] estabelecem contornos próprios para as políticas pensadas para uma sociedade. Indiscutivelmente, as formas de organização, o poder de pressão e articulação de diferentes grupos sociais no processo de estabelecimento e reivindicação de demandas são fatores fundamentais na conquista de novos e mais amplos direitos sociais, incorporados ao exercício da cidadania (Höfling, 2001, p. 39)

Essa abordagem salienta a necessidade de engajamento ativo da sociedade civil na reivindicação e no estabelecimento de políticas que promovam uma sociedade mais justa e inclusiva, e que acompanhe as políticas públicas e os direitos adquiridos através delas. Nesse

sentido, faz-se necessária uma reflexão de como a mediação cultural pode se encaixar nesse processo prático.

Se a cultura por si só requer das análises semióticas seu embasamento teórico e suas reflexões antropológicas, o conceito de mediação caminha nesse mesmo sentido, e pode ser somado às perspectivas práticas e políticas em que pode enveredar seus caminhos. Almeida (2012) estabelece três níveis de interpretação sobre mediação para melhor esclarecimento: o nível etimológico, que trata da ideia elementar de que mediação é a ação de se interpor entre outros dois elementos; o sócio-simbólico, que busca compreender a cultura e a linguagem como formas primárias de mediação, e o institucional e profissional, que segundo o autor:

[...] consideramos como mediadores profissionais as pessoas empregadas e remuneradas para desempenhar atividades exclusivamente de atendimento ao público, ocupando-se a maior parte de seu tempo de trabalho procurando aproximar pessoas a obras de cultura nos mais diversos ambientes e instituições (Almeida, 2012, p. 3).

Nesse sentido, Dufrêne e Gellereau (2004) afirmam que um dos motivos que torna a mediação cultural um objeto difícil de ser pensado é que muitos profissionais do mundo da cultura ou do apoio sociocultural (bibliotecários, funcionários de museus e até diretores artísticos) estão nessa gama institucional com dificuldade de encontrar uma homogeneidade de práticas ou conceitos sobre o que de fato é mediação. Para os autores, a ideia de mediação cultural se baseia na distinção entre os domínios da produção artística e do público e mediador seria aquele que possui recursos para viabilizar as circunstâncias do encontro entre esses domínios, concordando assim com Almeida (2012) em relação ao nível profissional.

Esse profissional – ou o conjunto deles – deve fazer uso de políticas públicas para desempenhar seu papel no que diz respeito à mediação cultural, pois elas devem fornecer diretrizes, recursos e suporte para os profissionais culturais. Feitosa (2016, p. 103) evidencia que quando há oferta e procura informacional, deve-se levar em conta "a dimensão cultural da informação, seus processos de semiose informacional e as possibilidades de se aferir as chamadas mediações socioculturais". Toma-se, a partir dessa afirmação, que as políticas públicas são uma possibilidade de mediação sociocultural que, em seus valores simbólicos, vai além apenas de uma cultura de “uso” de exposições de arte, se tomarmos como exemplo o objeto de estudo dessa pesquisa.

Advoga-se que a mediação cultural, ainda que de forma prática e “transformada” em objeto curatorial, dentro de uma mostra e de um museu específico, seja compreendida antropologicamente, com foco nas culturas e suas dinâmicas, no caso, na cultura nordestina do

Brasil e dos artistas que serão avaliados, mas apresenta-se também um contraponto entre dois autores que abordam as políticas públicas culturais. Por um lado, sob a ótica político-prática, Botelho (2001, p. 74) ressalta a complexidade de influenciar a cultura apenas de maneira antropológica, através de políticas, conforme a citação a seguir:

Para que a cultura, tomada nessa dimensão antropológica, seja atingida por uma política, é preciso que, fundamentalmente, haja uma reorganização das estruturas sociais e uma distribuição de recursos econômicos. Ou seja, o processo depende de mudanças radicais, que chegam a interferir nos estilos de vida de cada um, nível em que geralmente as transformações ocorrem de forma bem mais lenta: aqui se fala de hábitos e costumes arraigados, pequenos mundos que envolvem as relações familiares, as relações de vizinhança e a sociabilidade num sentido amplo, a organização dos diversos espaços por onde se circula habitualmente, o trabalho, o uso do tempo livre, etc. Dito de outra forma, a *cultura é tudo* que o ser humano elabora e produz, simbólica e materialmente falando (Botelho, 2001, p. 74, grifo do autor).

Para a autora, a cultura de forma institucionalizada torna mais propícia a execução de uma política por se tratar de um ambiente concreto, ou visível. A presença de um ambiente institucionalizado e de natureza tangível torna o foco principal das políticas públicas culturais, ou voltadas para a cultura, detentoras de uma vantagem evidente. Dentro deste contexto, lida-se com um âmbito que possibilita a análise de problemas de forma sistemática, a alocação de recursos e a resolução de lacunas, por meio da definição de objetivos a curto, médio e longo prazos (Botelho, 2001).

Em contrapartida, Rubim (2020, p. 42) faz uma importante reflexão sobre a atuação da sociedade sobre as políticas culturais, ao dizer que “a governança da sociedade, na atualidade, transcende o estatal”, visto que somente políticas que estão apresentadas ao debate e à análise pública podem ser consideradas essencialmente como políticas públicas de cultura e segue afirmando que tais políticas “podem ser desenvolvidas por uma pluralidade de atores político-sociais, não somente o Estado [...]” (Rubim, 2020, p. 42).

Enquanto Botelho (2001) argumenta que a transformação cultural demanda não apenas intervenções políticas, visto que a cultura é intrinsecamente ligada aos hábitos e costumes arraigados nas comunidades e que é mais viável aplicar políticas em ambientes tangíveis, Rubim (2020) enfatiza que políticas verdadeiramente públicas devem surgir do debate e da análise pública, podendo ser desenvolvidas por uma diversidade de atores político-sociais, não se limitando ao Estado, a mediação cultural observa ambos os fenômenos e se apresenta ao contexto em que elas são produzidas e inseridas, provocando aí, verdadeiras mediações

socioculturais (Feitosa, 2016), no contexto antropológico cujo autores sociais que formulam e praticam essas políticas podem estar inseridos.

Um ponto de atenção ao falar de políticas públicas para a cultura é a atuação de Organizações Sociais (OS) que possuem parceria com o Poder Executivo e realizam atividades voltadas para o interesse da população. A subseção seguinte destaca algumas características das OS e como sua atuação na administração pública auxilia na implementação de políticas públicas em razão da pesquisa ser realizada numa instituição gerida por uma OS.

3.4.1 Organizações sociais e a atuação na administração pública

De acordo com o Ministério da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos (MGI), uma Organização Social (OS):

É uma pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos, que obteve a qualificação de organização social por meio de decreto presidencial, para realizar atividades de interesse público. Essa organização, em parceria com o Estado, executará atividades de interesse público, voltadas ao ensino, à pesquisa científica, à tecnologia, ao meio ambiente, à cultura e à saúde (Brasil, 2022).

A lei que rege as organizações sociais no Brasil é a Lei Federal nº 9.637, de 15 de maio de 1998 (Brasil, 1998). Essa legislação tem como finalidade reforçar as iniciativas de colaboração entre o poder público e o Terceiro Setor (Corazza, 2017). No âmbito cultural, como apontado nas definições em meio a outras áreas de interesse e atuação de políticas públicas, essas organizações sociais fomentam a preservação, a difusão e o desenvolvimento da cultura através da capacidade de operar de forma mais ágil e eficiente em comparação com instituições públicas, porém mantendo o compromisso com o interesse público. A esfera cultural, muitas vezes, depende de parcerias e financiamentos que, por meio dessas organizações, pode se potencializar através de parcerias e da gestão compartilhada com o governo.

Ponte (2012, p. 85) afirma que “as OSs são, a princípio, entidades cuja qualificação – ou até mesmo criação – é incentivada pelo poder público, para gerir um patrimônio ou uma atividade do Estado”. Através desse incentivo, aparelhos culturais como museus, bibliotecas, teatros e outras instituições podem ser mantidos e geridos com maior flexibilidade, permitindo a criação de projetos que dialoguem diretamente com as necessidades e interesses da sociedade.

Ainda de acordo com o MGI (Brasil, 2022):

[...] o Estado transfere a execução de atividades de interesse público a uma pessoa jurídica, de direito privado, sem fins lucrativos. A OS se compromete a realizar as atividades e alcançar os resultados previstos em um contrato de gestão; e contrapartida, o Estado fomenta essas atividades, por meio de transferência direta de recursos, e fiscaliza a atuação da OS, por meio do acompanhamento e avaliação dos resultados.

Esse modelo de administração suscita discussões acerca da independência cultural, mas o intuito do MGI ao reforçar essa afirmativa é endossar que publicização não é terceirização. Embora o Estado preserve o monitoramento e a supervisão, a implementação é delegada a instituições privadas, dessa forma, tal estrutura revela um aspecto atual da interação entre o público e o privado também na configuração do panorama cultural.

Historicamente, Ponte (2012) apresenta a publicização na área cultural, sendo o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura pioneiro nesse aspecto, quando em 1998 o Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC), entidade qualificada como OS pelo governo estadual adotou a gestão de espaços culturais por meio da publicização. Assim, “o Ceará serviu de exemplo aos estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso, Pará e Bahia” (Ponte, 2012, p. 92).

Hoje, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura é gerido pelo Instituto Dragão do Mar (IDM), que possui 26 anos de atuação e traz em sua definição o seguinte escopo:

Somos especialistas na gestão de experiências de formação e fruição cultural em artes, patrimônio e memória, gastronomia social, esporte e meio ambiente. Atualmente somos responsáveis pela administração de 16 espaços e equipamentos públicos, em parceria com o Governo do Ceará, além de elaborar, executar e fazer a gestão de diversos projetos que promovem o desenvolvimento sociocultural. São muitos e diversos os espaços que fazem parte de nosso portfólio de gestão: teatros, cinemas, museus, bibliotecas, planetário, escolas, centros culturais, de formação e difusão (IDM, c2022).

O Instituto Dragão do Mar (IDM), sucessor do IACC, expandiu significativamente seu escopo, administrando 16 espaços culturais, além de desenvolver uma ampla gama de projetos voltados para a formação e o acesso à cultura, ao esporte e ao meio ambiente. O IDM se apresenta como um especialista em "gestão de experiências", e abriu margem para outras OSs dentro do estado do Ceará, como o Instituto Mirante, organização social que gere a Pinacoteca do Ceará, equipamento que sedia as exposições pertencentes a esta pesquisa.

O Instituto Mirante é uma organização que “foi qualificada pelo Poder Executivo do Estado do Ceará como Organização Social, na forma da Lei estadual no 12.781, de 30 de dezembro de 1997 e suas alterações posteriores, mediante a edição do Decreto no 34.237, de 13 de setembro de 2021” (Instituto Mirante, c2022).

Com isso em mente, o próximo capítulo, que aborda a curadoria de exposições, busca manter o enfoque histórico, conceitual e, principalmente, mediacional que tem sido explorado desde a discussão sobre o conceito de cultura. Além disso, apresenta uma gama de possibilidades que a curadoria oferece, indo além das exposições de arte, com uma subseção dedicada às práticas curatoriais no campo museológico e na Ciência da Informação como um todo.

A seção seguinte proporciona uma compreensão teórica da relação entre as teorias discutidas anteriormente e os dados de pesquisa que serão explorados posteriormente. Isso se dá pela inserção da curadoria de exposições no contexto da cultura e das políticas culturais, analisadas também de maneira prática por meio dos objetos estudados. No entanto, é essencial primeiramente aprofundar a teoria que sustenta a parte museológica e curatorial.

4 CURADORIA DE EXPOSIÇÕES: UMA POSSIBILIDADE EM MUITAS CURADORIAS

Curadoria é um termo que pode ser utilizado com múltiplos objetivos, dependendo da área do conhecimento em questão. Assim como cultura, com todo o seu leque de possibilidades conceituais e abordagens com amplos vieses, o conceito e a prática da curadoria podem estabelecer conexões diretas com o trabalho de diversos domínios e profissionais distintos, como os de biblioteconomia e museologia, de forma a possibilitar o diálogo entre essas áreas como uma prática multidisciplinar que envolve a seleção, organização e interpretação de materiais ou informações dentro de um determinado contexto.

Uma possibilidade em muitas curadorias significa um extrato daquilo que a curadoria pode oferecer, e é a perspectiva sob a qual este trabalho se debruça de forma específica: a curadoria de exposições, através da forma como a curadoria é feita, incluindo uma análise etimológica sobre os elementos constituintes da palavra em si, o ato de colecionar, a história das exposições e a figura do curador, que são caminhos que ampliam a compreensão teórica sobre o assunto e ajudam no alcance dos objetivos desta pesquisa.

Também se faz necessário analisar as práticas curatoriais na esfera biblioteconômica e museológica e como elas podem colaborar com os estudos da Ciência da Informação diante de uma perspectiva mediacional e cultural, destacando sempre a curadoria de exposições como o objeto principal de investigação e aprofundamento, visto que outras curadorias podem ser apresentadas de forma superficial nesse escopo. A análise das práticas curatoriais permite evidenciar como as instituições culturais abordam a representação de coleções e acervos através de diferentes perspectivas.

4.1 Curadoria de exposições: aspectos históricos e conceituais

Quando uma análise é feita de forma etimológica, busca-se entender como uma palavra foi formada, quais foram suas fontes linguísticas e como seu significado evoluiu ao longo do tempo. Curadoria é uma palavra latina, que segundo Steimer e Crippa (2017) possui duas origens: a primeira significa "cuidar, zelar, tratar"; e a segunda vem do tupi-guarani, com um significado interessante: "um veneno de ação paralisante, com efeito letárgico e de catarse, usado para caça" (Steimer; Crippa, 2017, p. 138).

Costa e Magalhães (2021, p. 3) reforçam o primeiro significado ao afirmar que curar "numa acepção primeira diz respeito ao cuidado com alguém ou alguma coisa". Ao pensar em "curar", ou ter cuidado com algo ou alguém, a atenção dedicada ao bem-estar físico, emocional e espiritual de uma pessoa ou até mesmo de um objeto, pode ter diferentes significados e interpretações. Nesse contexto, percebe-se que o termo por si só é dinâmico, embora o conceito e a aplicação sejam adotados de maneira enfática pela museologia, quando relacionado à curadoria de arte.

Curadoria esta que remete diretamente às exposições como um campo também a ser estudado. Couto (2016, p. 3658) define a exposição como "[...] uma prática a ser ordenada e orientada com auxílio de interfaces profissionais preparados para produzir e traduzir novidades capazes de emocionar usuários". Destaca-se o verbo emocionar utilizado pelo autor, pois mais que fazer com que o usuário se aproprie da informação passada numa exposição, pode existir também o aspecto afetivo a ser criado com as obras, artistas e a mostra como um todo. Oliveira (2016) afirma que o estudo das exposições através de sua historiografia ainda se encontra em construção e deve levar em conta uma série de fatores como abordagem e relações interdisciplinares. Segundo o autor

Os estudos sobre exposições dissecam o programa curatorial - compreendendo todos os seus aspectos conceituais e materiais -, mas ainda carece de construção historiográfica da perspectiva do sujeito visitante. A ideia de uma virada educacional, no campo da curadoria, só demonstra a necessidade de investigações nesse sentido. (Oliveira, 2016, p. 39-40)

Assim, a adaptabilidade ou a transição dos significados da palavra curadoria, atrelada à necessidade de investigação sobre a história das exposições, para além do escopo puramente museológico, e aplicado em mais de um cenário e contexto, se deve ao fato de serem conceitos que evoluem ao longo do tempo. De acordo com Gamboggi (2014), essa trajetória incorpora essencialmente práticas que garantem a funcionalidade da curadoria e sua contínua transformação: a observação, a coleta, o tratamento e a administração da informação ou de coleções e acervos.

Para que uma exposição aconteça é necessário um espaço expositivo. O'Doherty (2002) aborda sobre a relação entre o recinto e os objetos que compõem uma exposição e como o espaço de uma galeria pode influenciar e ser influenciado por aquilo que é colocado nele. Segundo o autor "[...] as coisas transformam-se em arte num recinto onde as ideias predominantes sobre arte concentram-se nelas" (O'Doherty, 2002, p. 3) e as ideias vão se

modificando de época para época. As galerias de arte acompanham os períodos da arte. Numa visão modernista dos espaços expositivos “[...] as coisas fazem o espaço existir” (O’Doherty, 2002, p. 36) e assim, infere-se uma narrativa e uma forma particular de se interagir com a arte, que nos leva a refletir sobre como o ambiente de exposição pode tanto amplificar quanto restringir contextos e influenciar a percepção e a interpretação por parte do público para com as obras.

Nesse sentido, Ott (2013, p. 149) afirma que “arte pode assumir diversos significados em suas várias dimensões, mas como conhecimento proporciona meios para a compreensão do pensamento e das expressões de uma cultura”. Ott (2013) complementa a reflexão de O’Doherty (2002) ao enfatizar que a arte vai além de sua forma física ou estética, mas um refletor de expressões e pensamentos de uma cultura. Enquanto O’Doherty discute como o espaço expositivo molda a percepção da obra, Ott acrescenta uma dimensão mais ampla e que nos remete a cultura apresentada por Geertz (1989) e Bystrina (1990), mesclando o valor da arte à sua capacidade de comunicar significados complexos sobre o contexto cultural em que é criada.

De acordo com Ott (2013, p. 157):

Os museus são repositórios de objetos com significado. Nós guardamos as coisas que nos são caras, mas, mesmo assim, os objetos nas coleções dos museus são meramente objetos. As obras como as que pertencem ao acervo dos museus, destituídas do valor monetário que a sociedade lhes atribui, servem para lembrar-nos das ideias que as inspiraram. Assim sendo, nós aprendemos e também nos afetamos pela arte.

A arte nos impacta e nos afeta porque transcende a materialidade, atingindo um sentido mais profundo que ecoa as ideias e os princípios que motivaram sua criação. Ao entrarmos em contato com os objetos no museu ou numa galeria de arte, não estamos apenas observando uma peça estética ou histórica, mas estamos sendo afetados pelas ideias que essas obras carregam e colocando sobre elas nossa babagem cultural. Há uma troca. Quando uma exposição é pensada, emoções são colocadas no processo de sua curadoria.

Cury (2012) complementa que as exposições, possuindo ou não um “patrimônio musealizado”, se colocam diante do público “por meio de articulações conceituais estruturadas em narrativas postas à disposição do público de museu para recepção”. Segundo a autora existe um aspecto importante a ser considerado no momento que uma exposição está sendo concebida, que é a expografia, ou seja, “a práxis da exposição como estratégia de comunicação em museu. Níveis de domínio, o teórico, o conceitual e o metodológico que dialogam para a produção de exposições” (Cury, 2012, p. 3).

Bourdieu (2007) realiza um amplo estudo sobre a visitação dos museus da Europa e nos apresenta uma ampla gama de estatísticas relacionadas a quem são as pessoas que visitam os museus o porquê elas o fazem. É interessante observar que essas estatísticas levam a constatação de que a o público frequenta os museus por privilégio e erudição muito mais que por - nas palavras do autor - “necessidades culturais”, mas que quando o fazem, o tempo dedicado à contemplação, interpretação e o saborear as significações das obras é um bom indicador, porém ainda relacionado àqueles que carregam uma bagagem cultural específica.

Tal ideia, de que apenas alguns possuem o capital cultural necessário para "decifrar" uma obra de arte, ressalta o caráter elitista do consumo cultural, e corrobora a ideia apresentada anteriormente por Laraia (2001) de que há limitação cultural nos indivíduos pois não há como todos serem completamente ativos e participantes em uma cultura. Nesse sentido, a arte e os espaços que a abrigam, como os museus, podem reforçar desigualdades sociais ao privilegiar aqueles que já possuem o conhecimento e os códigos necessários para sua compreensão.

Para diminuir essas diferenças, museus e espaços expositivos no geral podem considerar cuidadosamente uma das etapas do processo de curadoria de uma exposição, que é a expografia, ou seja, a forma como as obras são organizadas e apresentadas ao público. A maneira como os objetos são dispostos, a clareza das informações fornecidas e o uso de recursos podem criar aspectos de mediação entre as obras de arte e os espectadores.

Sobre expografia, Couto (2016, p. 3660) esmiuça melhor o termo na seguinte definição:

Defino, portanto como Expografia todas as atividades de preparação do espaço expográfico, na elaboração da linguagem comunicacional, através de material e equipamentos, tais como: construção de mobiliários (vitrinas; suportes fixos e semifixos); acabamentos de pintura; painéis gráficos com textos; apresentação e aprovação do Layout e dos aspectos funcionais do espaço (setorização, composição e fluxos) locomoção do acervo e reserva técnica; projetos de segurança do ambiente (controle de temperatura e condicionamento de ar, umidade, acessibilidade em geral, alarmes e incêndio); colocação de telas e instalação de desumidificadores, instalação do sistema integrado de automação (de som, de vídeo, de iluminação); comunicação e produção gráfica (divulgação, produção de catálogo da exposição, convites) além da preparação das atividades educacionais e oficinas sensoriais, entre outras.

Esse conceito reflete no que diz Latorraca *et al.* (2014, p. 107), que afirma que "o fim do museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte". Ao criar uma atmosfera propícia à contemplação e reflexão, os museus buscam estimular a percepção do público, aprofundar sua compreensão das obras de arte e até mesmo promover uma conexão emocional com elas. Essa experiência sensorial e intelectual pode ser enriquecedora e inspiradora, e parte da disposição das obras no

decorrer das salas e ambientes museográficos, mas tudo isso necessita de estudo e vem de mudanças e aperfeiçoamento ao longo da história.

As constantes afirmativas por parte dos autores sobre a necessidade de aprofundar os estudos na área desenrolam-se em duas linhas paralelas na abordagem da curadoria de exposições e das coleções, uma em textos advindos da história da arte e outra em textos de autores da CI. As pesquisas que envolvem a curadoria sob a ótica dos próprios curadores, artistas, diretores de museus de arte tem uma visão artística já intrínseca em relação à dos pesquisadores e teóricos da CI que, por exemplo, observam a curadoria e as coleções com um norte mais institucional e pragmático do que artístico.

Renault e Araújo (2015) observam o ato colecionador do ponto de vista da biblioteconomia, da arquivologia e da museologia e destacam três momentos importantes na história do ato de colecionar. Os autores categorizam o ato de colecionar pontuando períodos específicos:

Assim, propõe-se uma primeira tentativa de caracterização do ato colecionador que pode ser apresentada em três momentos não excludentes: uma primeira abordagem **Renascentista** caracterizada por um espírito pré-científico que gira em torno da empiria e é movido por uma curiosidade que leva a colecionar os objetos em exaustividade, porém tendendo à unicidade; um segundo momento ligado ao espírito **Iluminista**, tendo como principal característica o acirramento do espírito científico e o aprimoramento dos arranjos das coleções e por fim uma característica **Contemporânea** marcada pela serialização dos objetos e pelo acirramento do consumo (Renault; Araújo, 2015, p. 82, grifo dos autores).

Segundo os autores, o renascentismo se retrata pela valorização do indivíduo, enquanto o iluminismo "culminou na sistematização dos grandes esquemas de classificação" (Renault; Araújo, 2015, p. 83) e o período contemporâneo se caracteriza pelo consumismo. Importante destacar o aspecto cultural do que Renault e Araújo (2015) chamam de ato colecionador, pois cada período histórico também possui culturas diferentes. Marshall (2005, p. 14) considera, no primeiro parágrafo de seu texto, a abordagem cultural do ato de colecionar ao afirmar que "o colecionismo desponta como um dos fundamentos culturais de mais profundo enraizamento e de mais amplas consequências em toda a trajetória humana".

Prosseguindo a perspectiva a partir de um enfoque cultural e visando estabelecer, em sua análise, uma interlocução com o colecionismo enquanto fenômeno social, Espírito Santo (2011, p. 30) considera que "[...] compreende-se o colecionismo como coletar, reunir e compor acervos ou arranjar peças consideradas de cunho memorialistas, com traços fetichistas, com propriedades históricas e artísticas, num determinado espaço e tempo". A autora sugere que o colecionismo é uma forma de expressão cultural e social que se conecta com a memória, o

simbolismo, a história e a arte. Estabelecendo a premissa de que o ato de colecionar é um caminho para o ato de expor, a história das exposições e o que é exposição são aspectos que devem ser considerados.

Bottallo (2004, p. 41) afirma que “a exposição é uma construção, um produto diferente dos objetos [...] crivadas de valores que devem ser trazidos à tona” enquanto Cury (2005) complementa que os elementos que constituem uma exposição são concebidos ou selecionados sob duas perspectivas: quando ele é adquirido e incorporado ao acervo de uma instituição; e quando ele é agrupado a outros elementos para compor uma mostra. Aqui a autora considera a coleção já pertencente a uma instituição e não apenas como uma coleção individual, o que remete ao ato colecionador a partir do período iluminista até o contemporâneo, seguindo o recorte temporal já citado por Renault e Araújo (2015).

Nesse sentido, Obrist (2010, p. 15) afirma que “à medida que avançamos no século XX, a história das exposições parece inseparável das grandes coleções da modernidade” e que “muitos diretores fundadores de museus de arte moderna, por exemplo, aparecem entre os curadores pioneiros, de Alfred Barr, primeiro diretor, em 1929, do MOMA de Nova York, a Hofmann que em 1962 criou o museu do Século XX de Viena” (Obrist, 2010, p. 15).

A história da curadoria e das exposições se entrelaça não só ao colecionismo e às coleções de arte, mas também à figura do curador e é importante afirmar que o seu histórico é muito particular. Na obra de Obrist (2010), afirma-se o curador como uma figura que esteve até os anos 70 atrelado à função de maneira estritamente museológica. Essa visão começou a mudar quando os eventos (como bienais e exposições comemorativas) passaram a ser mais espetacularizados e houve um período de tensão entre o curador e o artista de fato, pelo caráter cenográfico e por toda a gama de particularidades que as montagens de uma mostra exigiam. Permitir que profissionais de outras áreas se aventurassem na curadoria de arte não foi bem-visto nesse período, pois muitas vezes era possível confundir quem era o artista real da mostra.

No prefácio da obra de Obrist (2010, p. 14), Leonzini afirma que “[...] a verdadeira razão de ser do curador permanece, em grande medida, indefinida. Não se distingue nenhuma metodologia real ou legado claro, apesar da atual proliferação de estudos sobre curadoria”. A inexistência de uma abordagem concreta nos estudos sobre curadoria implica que não há um conjunto específico de passos ou orientações que os curadores possam seguir ao elaborar suas exposições ou projetos curatoriais. Em vez disso, o processo de curadoria pode ser altamente subjetivo e variar conforme as preferências individuais, o contexto cultural e o tema específico da mostra.

Barbosa (2013, p. 139) afirma que “a execução da curadoria de exposições segue princípios específicos visando referenciar a presença do objeto no espaço e dar importância ao contexto no qual é colocado”. Analisando contextos e a subjetividade de cada curador, Obrist (2010) em seu livro "uma breve história da curadoria" realiza várias entrevistas em tom jornalístico - e não acadêmico - com vários curadores de vários países acerca de suas experiências e projetos curatoriais realizados. Ao entrevistar Walter Hopps, o autor faz uma interessante pergunta sobre essa "falta de roteiro" ou abordagem mais aberta sobre como realizar uma exposição, ao questionar a necessidade de estratégias flexíveis na proximidade com a obra de cada artista e resposta recebida é justamente que "um conjunto de obras feitas por determinado artista possui um tipo de classificação diferente" (Obrist, 2010, p. 29).

A carência de um legado evidente pode insinuar que a prática curatorial ainda não estabeleceu um corpo sólido de conhecimento e princípios que são amplamente aceitos e transmitidos de uma geração para outra, mas isso tem a ver com o fato que cada curador precisa entender e se conectar com o artista, com a proposta da exposição. Isso pode tornar o campo da curadoria mais propenso à experimentação e abrir um leque de possibilidades já que está geralmente ligada à crítica, e uma de suas principais características são as dimensões pedagógica, cultural, política, dentre outras, que permeiam o objetivo final de uma exposição e que mudam ao longo do tempo.

É necessário entender que para que uma exposição aconteça, a figura do curador é imponente e lembrada como a mais importante, mas diversos são os profissionais envolvidos em todo o processo. Osório (2018, p. 71), sobre elementos que auxiliam o curador, afirma que “traz para o embate poético com as obras, elementos cenográficos, textos, objetos, documentos que não se pretendem arte, mas cuja presença produz novas e outras leituras potencializadoras da experiência e do(s) partido(s) conceitual(ais) proposto(s) pela exposição” enquanto Chiarelli (1998, p. 12) aponta que

Em tese, o curador de qualquer exposição é sempre o primeiro responsável pelo conceito da mostra a ser exibida, pelas escolhas das obras, da cor das paredes, iluminação, etc. No entanto, para que suas ideias viabilizem-se de maneira satisfatória no espaço de exposição, é fundamental o diálogo intenso com outros profissionais que atuem na instituição onde ocorrerá a mostra [...]

Além das obras em si, a curadoria adiciona elementos cenográficos, textos, objetos e documentos que contribuem para gerar novas e diferentes leituras da experiência artística. Esses elementos potencializam a compreensão do conceito subjacente à exposição, ampliando a

imersão do público nas ideias e propostas apresentadas. Cury (2012, p. 3) reforça que "os objetos museológicos correlacionados entre si em um espaço dado" possuem melhor articulação e entendimento quando sugerem certos significados que vêm atrelados a outros componentes de suporte e apoio, como a linguagem utilizada e os próprios recursos físicos, como mobiliário e o circuito proposto, como já mencionado por Osório (2018).

De acordo com Caune (2014), as sensações causadas por uma exposição que leva em conta os elementos acima citados e se encontram numa perspectiva mais dinâmica, findam numa relação dual com o visitante (por ele e para ele) e implicam em um sistema de ordenação distinto daquele do típico que o autor chama museu conservador. É um percurso que consiste, como atividades de coleta de informações, registro de informações e o acompanhamento da exposição. Segundo o autor, "a organização do local em função do 'conceito' da exposição escolhido é coordenada no quadro de um sistema integrado de diferentes serviços" (Caune, 2014, p. 18).

Um exemplo interessante sobre pensar todo o conceito de uma exposição é o relato do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), através do seu grupo de estudos sobre curadoria, que realizou uma série de exposições em 1998 e 1999, ao qual chamaram de "exercício concreto", que tinha por objetivo discutir as dificuldades das práticas expositivas e sobretudo "resgatar a prática curatorial como terreno de investigação, da pesquisa e da especulação intelectual" (Chiarelli, 1999, p. 11).

Nesse sentido investigativo, percebe-se o destaque dado à importância da curadoria na construção do discurso expositivo como meio de estabelecer uma conexão significativa entre a obra de arte e o público, ideia reafirmada ao considerar que a curadoria também relaciona-se à crítica, quando segundo Barão (2009, p. 299):

[...] a exposição assume, no caso de ser comissariada por um crítico, um papel muito semelhante ao do texto crítico. Ambos os instrumentos pretendem estabelecer a comunicação numa triangulação que envolve o texto, em sentido estrito (texto de crítica), o texto, em sentido lato (exposição) e o leitor/espectador da exposição.

A citação aprofunda a ideia de que a exposição e a crítica estão intrinsecamente ligadas, e ambas desempenham um papel crucial na comunicação com o público. Isso significa que a escolha das obras, a organização do espaço expositivo e a criação de uma narrativa coerente são aspectos fundamentais da curadoria, numa nova perspectiva de biblioteca abordada por Morais e Celestino (2017) que afirmam que uma nova concepção de biblioteca se apresenta como um local dinâmico, diversificado e cada vez mais adaptado à realidade atual de seus

usuários. Segundo as autoras, a visão tradicional da biblioteca como um lugar para armazenar livros, manter silêncio e onde o acervo só pode ser organizado em estantes de forma pré-determinada está sendo desconstruída quando se constrói um espaço como reflexo cada vez maior da identidade da comunidade a que se destina.

A ótica defendida por Morais e Celestino (2017, p. 11) é que "a biblioteca também possui, ou deveria possuir, um forte vínculo com esse instrumento de inserção cultural e pedagógica", que é a arte. Assim como a crítica escrita, considerada uma forma de curadoria, na medida em que orienta o olhar do espectador e o ajuda a compreender o significado das obras expostas, o leque de possibilidades sobre quais formas de curadoria existem na biblioteca reforça a busca por aporte teórico que investiga outras práticas curatoriais exercidas pela biblioteconomia e pela museologia e como elas podem dialogar com a Ciência da Informação.

4.2 Práticas curatoriais na esfera biblioteconômica, museológica e na Ciência da Informação

A prática de curadoria pode estar intimamente relacionada com o desempenho dos profissionais de biblioteconomia e museologia, de maneiras diversas em cada uma de suas respectivas unidades de informação, porém sem descartar a possibilidade de interação entre ambas. A sinergia, dentro da perspectiva cultural já apresentada, entre bibliotecas e museus, suscita oportunidades de práticas curatoriais em várias dimensões, levando em consideração características específicas de cada formação e a complexidade intrínseca das informações abrangidas pelas três disciplinas.

Ao se pensar em curadoria de arte, geralmente se pensa primeiro no artista ou no profissional formado em Museologia. No entanto, é necessário trazer à tona a discussão sobre quais são as bases de formação do profissional envolvido na prática curatorial. É inegável que deve ser alguém que possua amplo conhecimento sobre o acervo e saiba como apresentá-lo ou representá-lo de modo que o mesmo promova diálogos com seus públicos; que o acervo em exposição promova leituras e práticas leitoras diversas; que as representações contidas nas exposições, expanda os seus conteúdos em semioses; que o museu fale e se expresse pelas e a partir das exposições; que as narrativas daí possibilitadas produza mais informação e conhecimento sobre os temas abordados.

Mas importa ressaltar que a biblioteconomia e a museologia, bem como a CI não se debruçam apenas sobre a curadoria do ponto de vista expositivo ou de montagem de mostras e

exposições, existem outras possibilidades curatoriais que são estudadas em nossa área e que podem ser mencionadas por estarem atreladas (ainda que indiretamente) à curadoria de artes e exposições. Dias (2019) trata o bibliotecário como um curador de informações e elenca uma série de atributos que um curador deve ter, entre eles características como conhecer bem o seu público, curiosidade, se especializar, ser avaliador/mediador/agregador, organizado e curioso.

Todas essas características trazidas pela autora são de um profissional que busca fazer o seu melhor quando está a lidar com informação. A autora trata especificamente de curadoria no âmbito digital e afirma que o bibliotecário curador pode ser um profissional relacionado à TI e que "cabe então ao bibliotecário, na função de curador da informação, selecionar, organizar, disponibilizar e orientar o acesso à informação e conduzir os alunos aos caminhos da pesquisa e do conhecimento" (Dias, 2019, p. 42).

Nesse sentido, a biblioteconomia vem estudando a curadoria de dados de pesquisa, que como apontam Paletta e Gonçalves (2016), se trata de quando os pesquisadores e acadêmicos divulgam suas pesquisas, teses e dissertações, eles costumam apresentar apenas os resultados obtidos, deixando de lado os conjuntos de dados que serviram como base para esses resultados. Porém, se esses dados fossem compartilhados também, abrir-se-iam oportunidades para realizar novas investigações utilizando os mesmos dados. Além disso, seria possível realizar comparações e combinações com informações provenientes de outras pesquisas, simplificando e agilizando ainda mais a troca de conhecimentos.

Segundo os autores

O tipo de dado usado pela área de geografia é diferente dos tipos usados pela astronomia, história, ciência da informação, meio ambiente, entre outras, no entanto, os aspectos específicos de cada área influenciam a curadoria e preservação, então, a visão do conjunto dos dados é importante para saber que dados acrescentar, descartar ou preservar. Vemos a necessidade do trabalho conjunto do bibliotecário com profissionais de outras áreas (Paletta; Gonçalves, 2016, p. 53).

A colaboração entre bibliotecários e demais profissionais é crucial nesse cenário. As habilidades do bibliotecário voltadas para organização, classificação, metadados e gestão de informações, se unem às habilidades dos especialistas de outras disciplinas e trazem conhecimento sobre os dados específicos da sua área. Trabalhando em conjunto, eles podem identificar níveis de relevância, e como preservar de maneira adequada os dados de valor de acordo com o prazo estabelecido. Porque conforme Sayão e Sales (2012), muitos estudos vêm sendo desenvolvidos na área de curadoria digital, a qual reúne ações da última década do que diz respeito à conservação de arquivos digitais. Os autores afirmam que "o foco da curadoria

digital está na gestão por todo o ciclo de vida do material digital, de forma que ela permaneça continuamente acessível e possa ser recuperado por quem dele precise" Sayão e Sales (2012, p. 184).

Outro ponto que a biblioteconomia toma para estudos é a curadoria de conteúdo, que de acordo com Tanus *et al.* (2022, p. 10) envolve "potencializar a ação de disseminação seletiva da informação" através de atividades que encontram, selecionam, agrupam, organizam e compartilham conteúdos específicos que servem para determinado fim ou público-alvo. Os autores salientam que tais atividades:

[...] também estão presentes nos processos da curadoria de conteúdo digital, tendo aqueles profissionais competências para criar serviços e produtos para as bibliotecas e empresas, por exemplo. Contudo, a prática da curadoria de conteúdo não é única e exclusivamente realizada pelo bibliotecário, sendo uma atividade desenvolvida por diversos outros profissionais com conhecimentos sobre redes sociais, tecnologias digitais, marketing, dentre outros (Tanus *et al.*, 2022, p. 10)

Logo, a curadoria de conteúdo também se relaciona com a curadoria digital e necessita, como já mencionado anteriormente, da associação de bibliotecários com outros profissionais. Assim, a habilidade de curadoria de conteúdo vai além da mera coleta e disponibilização de informações, mas perpassa por um processo estratégico que requer compreensão das necessidades do público-alvo/usuários, análise crítica das fontes e adaptabilidade às mudanças tecnológicas. Nota-se que os caminhos da biblioteconomia se estreitam aos da tecnologia da informação ao tratar tais temáticas.

No âmbito museológico, Cury (2020, p. 170) trata a curadoria como a culminância de um conjunto de ações museais, que são "a formação de coleções, estudos da cultura material, a salvaguarda (conservação e documentação) e a comunicação (exposição e educação)". A abordagem da autora ressalta que a curadoria vai além da simples organização de objetos em mostras e exposições, envolvendo uma série de atividades interconectadas e que são fundamentais para a execução de várias atividades por parte dos museus.

Estas atividades não necessariamente se limitam ao que acontece dentro das paredes do museu, Cury (2020, p. 174) coloca o museu numa esfera que "se adequa constantemente a realidades diversas, a parâmetros da diversidade e participação, e à ampliação de alcances sociais". Para a autora, seria uma forma muito restrita ponderar o alcance do museu e a estrutura do patrimônio apenas àquilo que se musealiza de forma institucional, e afirma ser necessário compreender o público do museu não apenas como aqueles que frequentam a instituição, porque os muros do museu não impedem que o seu acervo alcance o lado de fora. Entende-se, nesse

sentido, que a curadoria faz parte também do processo de apropriação que o usuário faz da informação recebida nessas instituições e afeta a forma como ele a usa em sociedade.

Carvalho (2018, p. 71) analisa o elo museológico (e arquivístico) e a definição de documento com vistas a coleções orgânicas de "correspondências, manuscritos, documentos particulares, máquinas de escrever, mobiliários, entre outros objetos, produzidos, adquiridos e /ou acumulados [...]" e como a curadoria pode se relacionar com estas coleções documentais. Segundo o autor, a atividade curatorial é uma tendência no sentido educativo, embasada na promoção artística, científica, cultural e literária de arquivos e museus, que incita a ponderar sobre a importância dos serviços pedagógicos e o desempenho da mediação no contexto das unidades informacionais.

Assim, o foco nas questões técnicas de museus, suas exposições e a organização e a recuperação da informação nelas contidas intentam mostrar que as ações biblioteconômicas de curadoria podem ser também técnicas, mas o principal interesse desta pesquisa é na curadoria de exposições, ensejada por dois aspectos da mediação cultural: a de natureza antropológica e semiótica e a de natureza institucional (instrucional, tutorial, pedagógica etc) que será analisada conforme descreve a metodologia a seguir.

5 APRESENTAÇÃO DOS DADOS

Este trabalho situou em seu referencial teórico a importância simbólica da cultura e da mediação cultural em diversos contextos. A partir de então, a apresentação dos dados acontece através de um recorte que busca ressaltar tópicos de políticas públicas culturais, a nível nacional, que estão relacionados à curadoria de exposições, ainda que de maneira implícita. Isso se deve ao fato de que, ao buscar nos referidos planos as palavras “curadoria” e “exposições”, não foram encontrados resultados explícitos.

Serão adotados como objetos de pesquisa: o Plano Nacional de Cultura (PNC), através da Lei nº 12.343/2010 (Brasil, 2010) e das informações históricas e noticiadas no site oficial destinado ao plano mantido pelo Ministério da Cultura (MinC); e duas exposições que compõe a mostra “Bonito pra Chover, situada na Pinacoteca do Ceará, em Fortaleza. As exposições se chamam “No lápis da vida não tem borracha” e “Amar se aprende amando”, cujas informações serão detalhadas nas subseções subsequentes.

A leitura do PNC foi feita objetivando encontrar dentro dos capítulos e anexos que compõem as leis, quaisquer atividades que possam estar relacionadas com o processo curatorial de uma exposição, entendendo como essas atividades foram aplicadas, de forma prática, nas exposições da Pinacoteca do Ceará, a serem analisadas posteriormente à luz das entrevistas realizadas com os curadores das exposições.

Ruoso (2023) traz, sob a forma de ensaio, um relato de experiência em que a pesquisadora esteve como curadora de um dos equipamentos da Secretaria de Cultura do Ceará, e destaca a importância de estar em consonância com o plano estadual de cultura do estado para a realização de seu trabalho. De acordo com a autora

No ano de 2016, assumi a curadoria do Museu de Arte Sobrado Dr. José Lourenço, da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará com a missão de elaborar um programa curatorial que pudesse atender as demandas presentes no Plano Estadual de Cultura 2016 – 2020. Para pensar um programa curatorial era necessário considerar: 1) A história do Sobrado Dr. José Lourenço; 2) A missão da instituição; 3) Algumas metodologias de curadoria de exposições; 4) A organização de coleções de arte contemporânea; 4) Os diferentes públicos e 5) O papel da instituição na formação dos membros cooperadores dos mundos da arte e dos artistas.

Os tópicos enumerados nesse trecho ressaltam, portanto, a abordagem aprofundada e estratégica que a autora utiliza na hora de planejar o trabalho que virá a ser executado, destacando a importância de estar em consonância com o que propõe a Secult-CE. Desenvolver um programa curatorial é de uma complexidade que deve atentar não apenas às expectativas

presentes, mas também ao planejamento cultural a longo prazo do estado e da instituição que estará recebendo a exposição, no caso citado, o Sobrado Dr. José Lourenço, um dos equipamentos também pertencentes à Secult-CE.

Entende-se, portanto, que as decisões tomadas durante o processo de curadoria não se limitam apenas ao âmbito imediato do evento, mas têm implicações significativas em um cenário cultural mais amplo e que a mediação cultural pode se apresentar como forma de instrumento a ser posto em prática, como os planos legislativos para as propostas curatoriais executadas pela Pinacoteca do Ceará em suas exposições.

A partir desse ponto, os planos são recortados e o conteúdo interessante para esta temática estão dispostos nos quadros que se seguem. É importante apresentar, de antemão, os princípios do PNC na íntegra, para contextualizar e mostrar quais são os fundamentos da cultura no Brasil, conforme a legislação. O Quadro 1 abaixo ilustra os princípios dispostos no plano:

Quadro 1 – Princípios dos Planos Nacional de Cultura

Princípios do Plano Nacional de Cultura
I – liberdade de expressão, criação e fruição;
II – diversidade cultural;
III – respeito aos direitos humanos;
IV – direito de todos à arte e à cultura;
V – direito à informação, à comunicação e à crítica cultural;
VI – direito à memória e às tradições;
VII – responsabilidade socioambiental;
VIII – valorização da cultura como vetor do desenvolvimento sustentável;
IX – democratização das instâncias de formulação das políticas culturais;
X – responsabilidade dos agentes públicos pela implementação das políticas culturais;
XI – colaboração entre agentes públicos e privados para o desenvolvimento da economia da cultura;
XII – participação e controle social na formulação e acompanhamento das políticas culturais.

Fonte: Plano Nacional de Cultura (Brasil, 2010).

Acredita-se que todos os princípios que orientam a cultura no Brasil devem ser considerados na elaboração de uma exposição. Esses princípios são apresentados de forma geral e são detalhados nos capítulos subsequentes dos planos. Assim, a partir do artigo 2º, que trata

dos objetivos do plano, são selecionados incisos, parágrafos e tópicos que atendem aos objetivos desta pesquisa e seguem dispostos em quadros identificados de acordo com os capítulos e anexos do mesmo.

Em seguida, dados das exposições selecionadas na Pinacoteca do Ceará são detalhados em quadros que apresentam todas as obras das exposições, com o quantitativo, as descrições de títulos, materiais utilizados, datas das obras e a quem pertence a coleção, o que nos dará um panorama que possibilita nos aproximar dos artistas que compõem as exposições e seus devidos contextos.

Os dados referentes à legislação e as informações gerais sobre as exposições são inicialmente apresentados de forma “crua”. A discussão e o cotejamento entre eles, as teorias, os autores e a premissa desta pesquisa serão analisados em seções posteriores. A partir das entrevistas dos curadores, os dados apresentados serão resgatados e passarão por uma análise aprofundada em relação às temáticas já abordadas no referencial teórico. Posteriormente, o material documental será detalhado e contará também com sua devida análise.

5.1 O Plano Nacional de Cultura (PNC)

Mais que uma Lei, “o Plano Nacional de Cultura (PNC) é um conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias, ações e metas que orientam o poder público na formulação de políticas culturais” (Brasil, 2024). O histórico do PNC obedece a uma cronologia que é bem demarcada no site do governo, trazendo alguns marcos que são fundamentais para entender como o plano não se restringe apenas a uma lei.

A partir de 2003, realizou-se um conjunto de seminários denominado “Cultura para Todos” em todo o Brasil, que serviu de pontapé inicial para que outras atividades culturais fossem ganhando força e chegassem ao congresso quase uma década depois. Destacam-se também a criação da Agenda 21 de Cultura para as cidades e a Conferência Nacional de Cultura, que teve quatro edições ao longo dessas duas décadas, incluindo a quarta edição ainda recente, realizada no mês de março de 2024, em Brasília-DF (Brasil, 2024).

Nas subseções a seguir, o texto da Lei do PNC será tomado como o documento que dá norte a esta etapa. “O Plano baseia-se em três dimensões de cultura que se complementam: a cultura como expressão simbólica; a cultura como direito de cidadania; a cultura como potencial para o desenvolvimento econômico” e está dividido em 14 diretrizes, 36 estratégias, 274 ações e 53 metas. O plano possui validade de 10 anos, de acordo com seu artigo 1º, mas passou por

duas prorrogações nos anos de 2021 e 2022, possuindo vigência até dezembro de 2024 (Brasil, 2024).

5.1.1 O PNC quanto aos objetivos

O capítulo 1 da Lei 12.343, de 2 de dezembro de 2010 (Brasil, 2010) traz no artigo 2º os objetivos do PNC, totalizando 16 incisos, dentre os quais destacam-se os que compõem o quadro 2. São objetivos que foram selecionados pois condizem com aspectos que se entende serem necessários para uma exposição ser iniciada e posta em prática. Trazendo de volta a afirmação de Barbosa (2013, p. 139), que “a execução da curadoria de exposições segue princípios específicos visando referenciar a presença do objeto no espaço e dar importância ao contexto no qual é colocado”, destacam-se os seguintes objetivos do PNC:

Quadro 2 - Objetivos selecionados do Plano Nacional de Cultura

II – proteger e promover o patrimônio histórico e artístico, material e imaterial;
III – valorizar e difundir as criações artísticas e os bens culturais;
IV – promover o direito à memória por meio dos museus, arquivos e coleções;
VII – estimular o pensamento crítico e reflexivo em torno dos valores simbólicos;
XII – profissionalizar e especializar os agentes e gestores culturais;

Fonte: Plano Nacional de Cultura (Brasil, 2010).

De acordo com o quadro acima, a opção de destacar objetivos que tem propósito a salvaguarda do patrimônio, o incentivo à memória e o fomento ao pensamento reflexivo ressalta a relevância da curadoria de exposições como uma ferramenta estratégica na valorização e difusão da cultura. Contudo, destaca-se o último inciso que aborda a profissionalização e especialização dos agentes culturais e sua pertinência para ampliar a análise através de uma abordagem mais prática.

5.1.2 O PNC quanto ao que compete ao poder público

O capítulo 2 do PNC inicia-se no artigo 3º trazendo 12 incisos e 6 parágrafos, dos quais destacam-se os que estão no quadro 3:

Quadro 3 – Competências do poder público no Plano Nacional de Cultura

V – promover e estimular o acesso à produção e ao empreendimento cultural; a circulação e o intercâmbio de bens, serviços e conteúdos culturais; e o contato e a fruição do público com a arte e a cultura de forma universal;
VII – articular as políticas públicas de cultura e promover a organização de redes e consórcios para a sua implantação, de forma integrada com as políticas públicas de educação, comunicação, ciência e tecnologia, direitos humanos, meio ambiente, turismo, planejamento urbano e cidades, desenvolvimento econômico e social, indústria e comércio, relações exteriores, dentre outras;

Fonte: Plano Nacional de Cultura (Brasil, 2010).

A ênfase nos incisos V e VII, diante das competências do poder público, evidencia a articulação integrada entre políticas públicas de diferentes áreas, sobretudo as citadas no inciso VII. É uma abordagem que reforça a importância da cultura como um eixo transversal, capaz de atravessar e se manter em diálogo com vários setores, e contribuir para o avanço social e econômico do país, visto que os incisos escolhidos para este quando tratam a cultura como um empreendimento.

5.1.3 O anexo do PNC e as estratégias e ações do capítulo 1 do anexo – Das competências do poder público

O anexo do plano possui 5 capítulos e serão apresentadas a seguir, diretrizes, estratégias e ações que, estão relacionados com o processo curatorial de uma exposição. O PNC reforça sua ideia de cultura na introdução do anexo: “o Plano reafirma uma concepção ampliada de cultura, entendida como fenômeno social e humano de múltiplos sentidos. Ela deve ser considerada em toda a sua extensão antropológica, social, produtiva, econômica, simbólica e estética” (Brasil, 2010). Nesse sentido, segue o quadro 4 que amplia as afirmações trazidas pelo quadro anterior, ainda sobre as competências do Estado, e que devem ser observadas num projeto curatorial:

Quadro 4 – Competências do poder público no Plano Nacional de Cultura - Anexo

PROTEGER E PROMOVER A DIVERSIDADE CULTURAL, reconhecendo a complexidade e abrangência das atividades e valores culturais em todos os territórios, ambientes e contextos populacionais, buscando dissolver a hierarquização entre alta e baixa cultura, cultura erudita, popular ou de massa, primitiva e civilizada, e demais discriminações ou preconceitos.

<p>AMPLIAR E PERMITIR O ACESSO compreendendo a cultura a partir da ótica dos direitos e liberdades do cidadão, sendo o Estado um instrumento para efetivação desses direitos e garantia de igualdade de condições, promovendo a universalização do acesso aos meios de produção e fruição cultural, fazendo equilibrar a oferta e a demanda cultural, apoiando a implantação dos equipamentos culturais e financiando a programação regular destes.</p>
<p>PRESERVAR O PATRIMÔNIO MATERIAL E IMATERIAL, resguardando bens, documentos, acervos, artefatos, vestígios e sítios, assim como as atividades, técnicas, saberes, linguagens e tradições que não encontram amparo na sociedade e no mercado, permitindo a todos o cultivo da memória comum, da história e dos testemunhos do passado.</p>
<p>AMPLIAR A COMUNICAÇÃO E POSSIBILITAR A TROCA ENTRE OS DIVERSOS AGENTES CULTURAIS, criando espaços, dispositivos e condições para iniciativas compartilhadas, o intercâmbio e a cooperação, aprofundando o processo de integração nacional, absorvendo os recursos tecnológicos, garantindo as conexões locais com os fluxos culturais contemporâneos e centros culturais internacionais, estabelecendo parâmetros para a globalização da cultura.</p>
<p>DIFUNDIR OS BENS, CONTEÚDOS E VALORES oriundos das criações artísticas e das expressões culturais locais e nacionais em todo o território brasileiro e no mundo, assim como promover o intercâmbio e a interação desses com seus equivalentes estrangeiros, observando os marcos da diversidade cultural para a exportação de bens, conteúdos, produtos e serviços culturais.</p>

Fonte: Plano Nacional de Cultura (Brasil, 2010).

O quadro destaca a visão ampliada de cultura pelo PNC, sempre pontuando a ampliação de aspectos como acesso e comunicação, e apresenta uma abordagem inclusiva que reconhece tanto as dimensões simbólicas e artísticas quanto as sociais e econômicas da cultura. Essa perspectiva fornece uma base conceitual sólida para o planejamento cultural, enfatizando a importância de contemplar a diversidade cultural em todas as suas manifestações e contextos, evitando classificações hierárquicas entre culturas acadêmicas, populares ou de massa.

Nesse sentido, a introdução de diretrizes como a promoção do acesso universal, a preservação do patrimônio material e imaterial e o estímulo à comunicação entre agentes culturais, destacam a interseção entre direitos culturais e políticas públicas. A universalização

do acesso e a equalização da oferta e demanda cultural refletem o compromisso com a inclusão e equidade no campo cultural, enquanto a preservação do patrimônio garante a continuidade da memória coletiva. No contexto curatorial, essas competências oferecem um quadro estratégico abrangente para projetar exposições que dialoguem tanto com o público local quanto com o global, promovendo integração, acesso e comunicação, como pontos chave.

5.1.3.1 Estratégias e ações do capítulo 2 do anexo – Da diversidade

No segundo capítulo do anexo do PNC, encontram-se aspectos sobre a diversidade e a valorização dela através de expressões artísticas. Segundo o plano:

A diversidade cultural no Brasil se atualiza – de maneira criativa e ininterrupta – por meio da expressão de seus artistas e de suas múltiplas identidades, a partir da preservação de sua memória, da reflexão e da crítica. As políticas públicas de cultura devem adotar medidas, programas e ações para reconhecer, valorizar, proteger e promover essa diversidade (Brasil, 2010).

Sobre os tópicos retirados deste capítulo, que mencionam medidas, programas e ações voltadas para a valorização da diversidade cultural brasileira, apresenta-se o quadro 5. A numeração apresentada segue a mesma que consta no capítulo original da lei.

Quadro 5 – Valorização da diversidade no PNC

2.4.5 Estimular a compreensão dos museus, centros culturais e espaços de memória como articuladores do ambiente urbano, da história da cidade e de seus estabelecimentos humanos como fenômeno cultural.
2.5 Estabelecer um sistema nacional dedicado à documentação, preservação, restauração, pesquisa, formação, aquisição e difusão de acervos de interesse público e promover redes de instituições dedicadas à memória e identidade dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira.
2.5.2 Fomentar a instalação de acervos mínimos em instituições de ensino, pesquisa, equipamentos culturais e comunitários, que contemple a diversidade e as características da cultura brasileira.
2.5.3 Garantir controle e segurança de acervos e coleções de bens móveis públicos de valor cultural, envolvendo a rede de agentes responsáveis, de modo a resguardá-los e garantir-lhes acesso.

2.5.7 Fomentar e articular, em rede, os museus comunitários, ecomuseus, museus de território, museus locais, casas do patrimônio cultural e outros centros de preservação e difusão do patrimônio cultural, garantindo o direito de memória aos diferentes grupos e movimentos sociais.
2.5.8 Estimular a criação de centros integrados da memória (museus, arquivos e bibliotecas) nos Estados e Municípios brasileiros, com a função de registro, pesquisa, preservação e difusão do conhecimento.
2.5.9 Fomentar a instalação e a ampliação de acervos públicos direcionados às diversas linguagens artísticas e expressões culturais em instituições de ensino, bibliotecas e equipamentos culturais.
2.7 Fortalecer e preservar a autonomia do campo de reflexão sobre a cultura, assegurando sua articulação indispensável com as dinâmicas de produção e fruição simbólica das expressões culturais e linguagens artísticas.
2.7.5 Estabelecer programas na rede de equipamentos culturais voltados a atividades de formação de profissionais para a crítica e a reflexão cultural.
2.7.15 Desenvolver linhas de pesquisa no campo dos museus, coleções, memória e patrimônio e na área de arquitetura dos museus.

Fonte: Plano Nacional de Cultura (Brasil, 2010).

O quadro de valorização sublinha a importância de medidas e ações direcionadas à diversidade cultural brasileira. Os tópicos escolhidos para compor o quadro 5 trazem uma abordagem abrangente, que busca fortalecer a integração entre museus, centros culturais e espaços de memória com o ambiente urbano e os fenômenos culturais das cidades. Ao promover sistemas nacionais de preservação, documentação e difusão de acervos, o plano aponta para a necessidade de articular redes institucionais que assegurem a memória e a identidade de diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. Esse enfoque para a curadoria de exposições garante que a diversidade cultural se torne mais acessível e reconhecida como um pilar fundamental da identidade da cultura nacional.

Ao incentivar a articulação de museus comunitários e outros espaços de preservação, o plano reconhece a importância de iniciativas locais no fortalecimento do patrimônio cultural. Na construção de um plano curatorial, certamente medidas voltadas à formação de profissionais e ao desenvolvimento de linhas de pesquisa sobre memória, patrimônio e arquitetura dos museus são igualmente significativas, e asseguram a continuidade de uma reflexão crítica e

técnica sobre o processo de curadoria de exposições. Num contexto geral, essas ações reforçam o papel do Estado como mediador e facilitador de políticas culturais que promovam inclusão social e sustentabilidade, temas abordados pelos curadores entrevistados futuramente.

5.1.3.2 Estratégias e ações do capítulo 3 do anexo – Do acesso

O terceiro capítulo do anexo do PNC está voltado para a apresentação de estratégias e ações referentes ao acesso dos brasileiros à arte e à cultura, bem como à qualificação de ambientes e equipamentos culturais, à capacitação de criadores e produtores culturais e para a formação do público. De acordo com a Lei (Brasil, 2010), esse acesso “pressupõe novas conexões, formas de cooperação e relação institucional entre artistas, criadores, mestres, produtores, gestores culturais, organizações sociais e instituições locais”. A numeração do quadro a seguir segue a mesma disposição encontrada no plano, onde é possível ver apenas os tópicos selecionados.

Quadro 6 – Estratégias e ações referentes ao acesso no PNC

3.1.9 Garantir que os equipamentos culturais ofereçam infraestrutura, arquitetura, design, equipamentos, programação, acervos e atividades culturais qualificados e adequados às expectativas de acesso, de contato e de fruição do público, garantindo a especificidade de pessoas com necessidades especiais.
3.1.11 Instalar espaços de exibição audiovisual nos centros culturais, educativos e comunitários de todo o País, especialmente aqueles localizados em áreas de vulnerabilidade social ou de baixos índices de acesso à cultura, disponibilizando aparelhos multimídia e digitais e promovendo a expansão dos circuitos de exibição.
3.1.13 Mapear espaços ociosos, patrimônio público e imóveis da União, criando programas para apoiar e estimular o seu uso para a realização de manifestações artísticas e culturais, espaços de ateliês, plataformas criativas e núcleos de produção independente.
3.1.20 Estabelecer parcerias entre o poder público, escritórios de arquitetura e design, técnicos e especialistas, artistas, críticos e curadores, produtores e empresários para a manutenção de equipamentos culturais que abriguem a produção contemporânea e reflitam sobre ela, motivando a pesquisa contínua de linguagens e interações destas com outros campos das expressões culturais brasileiras.

3.1.21 Fomentar a implantação, manutenção e qualificação dos museus nos Municípios brasileiros, com o intuito de preservar e difundir o patrimônio cultural, promover a fruição artística e democratizar o acesso, dando destaque à memória das comunidades e localidades.

3.2.2 Atualizar e ampliar a rede de centros técnicos de produção e finalização de produtos culturais, aumentando suas capacidades de operação e atendimento, promovendo a articulação com redes de distribuição de obras, sejam as desenvolvidas em suportes tradicionais, sejam as multimídias, audiovisuais, digitais e desenvolvidas por meio de novas tecnologias.

Fonte: Plano Nacional de Cultura (Brasil, 2010).

O quadro 6 apresenta diversas estratégias e ações que possuem o intuito de expandir o acesso dos brasileiros à arte e à cultura, bem como os espaços e equipamentos culturais. O ponto central dos tópicos destacados é a criação e conservação de ambientes culturais adequados, que proporcionem infraestrutura de qualidade, acervos e programação diversificada, atendendo às expectativas e necessidades do público, incluindo pessoas com deficiências.

Ações como a implantação de espaços audiovisuais em regiões vulneráveis, a utilização de imóveis públicos para manifestações culturais, e o fortalecimento de museus e centros de produção cultural em todo o território buscam assegurar um acesso mais inclusivo e ampliado à cultura, quando trata-se de curar uma exposição, pois a colaboração entre o setor público, artistas e especialistas garante que esses espaços e iniciativas atendam às demandas da produção artística e incentivem a pesquisa sobre a temática.

5.1.3.3 Estratégias e ações do capítulo 4 do anexo – Do desenvolvimento sustentável e socioeconômico

O quarto capítulo do anexo do PNC inicia-se dizendo que “A cultura faz parte da dinâmica de inovação social, econômica e tecnológica” (Brasil, 2010). Dentre as estratégias e ações captadas nesse capítulo, segue o quadro 7.

Quadro 7 – Estratégias e ações referentes ao desenvolvimento sustentável no PNC

4.1.8 Estimular o reaproveitamento e reciclagem de resíduos de origem natural e industrial, dinamizando e promovendo o empreendedorismo e a cultura do ecodesign.

4.4.1 Desenvolver e gerir programas integrados de formação e capacitação para artistas, autores, técnicos, gestores, produtores e demais agentes culturais, estimulando a profissionalização, o empreendedorismo, o uso das tecnologias de informação e comunicação e o fortalecimento da economia da cultura.
4.4.13 Estimular e promover o desenvolvimento técnico e profissional de arquitetos, designers, gestores e programadores de equipamentos culturais, para sua constante atualização, de modo a gerar maior atratividade para esses espaços.
4.4.14 Estimular e formar agentes para a finalização de produtos culturais, design de embalagens e de apresentação dos bens, conteúdos e serviços culturais, ampliando sua capacidade de circulação e qualificando as informações para o consumo ampliado.

Fonte: Plano Nacional de Cultura (Brasil, 2010).

O quadro 7 destaca a relevância da cultura como um impulsionador de inovação social. Uma das principais estratégias apresentadas é o estímulo ao reaproveitamento e à reciclagem de resíduos, incentivando práticas sustentáveis, como o ecodesign. Ambos os curadores das exposições analisadas incorporam elementos de sustentabilidade nas discussões apresentadas posteriormente, alinhando-se com os pontos abordados neste quadro. Não apenas nesse contexto, mas também no que se refere ao incentivo ao aperfeiçoamento técnico e profissional dos envolvidos na gestão de espaços culturais. Esse processo contínuo de atualização visa aumentar a atratividade desses ambientes, tornando-os mais acessíveis e interativos ao público, e constitui um componente essencial do projeto curatorial, refletindo uma integração das práticas culturais com as necessidades atuais dos museus e centros culturais e também do meio ambiente.

5.1.3.4 Estratégias e ações do capítulo 5 do anexo – Da participação social

Dentre as estratégias e ações do capítulo 5, voltado para a participação social, uma se destaca, conforme mostra o quadro 8, visto que o público dos equipamentos culturais precisa também ter voz ativa e estar presente em diversas atividades culturais propostas pelos estados e municípios. Ao pensar numa curadoria composta por coletivos, a participação popular também se faz presente nesse garimpo de mediações que apresentamos nestes dados. No que diz respeito à curadoria feita por parte de um profissional ou da instituição, destaca-se o tópico a seguir.

Quadro 8 – Estratégias e ações referentes à participação social no PNC

5.1.3 Potencializar os equipamentos e espaços culturais, bibliotecas, museus, cinemas, centros culturais e sítios do patrimônio cultural como canais de comunicação e diálogo com os cidadãos e consumidores culturais, ampliando sua participação direta na gestão destes equipamentos.

Fonte: Plano Nacional de Cultura (Brasil, 2010).

O quadro 8, apesar de destacar apenas um ponto do PNC, traz uma síntese de muito do que já foi comentado nos quadros anteriores, enfatizando que os públicos dos espaços culturais são importantes enquanto presença ativa e engajada nas ações culturais promovidas pelos equipamentos. A estratégia de potencializar espaços como bibliotecas e museus, principalmente, propõe que esses locais não apenas ofereçam serviços culturais, mas também se tornem canais de comunicação e diálogo com os cidadãos.

Além disso, a curadoria realizada por coletivos, como mencionado no trecho anterior ao quadro, reflete esta abordagem inclusiva, onde as vozes da comunidade são ouvidas e valorizadas. Ao pensar em curadorias colaborativas, em vez de uma curadoria única de um profissional ou instituição, cria-se um espaço mais democrático para o intercâmbio de ideias e visões culturais, o que enriquece as manifestações artísticas e a experiência do público. Essa participação ativa é fundamental para fortalecer a conexão entre as políticas culturais e as reais necessidades e desejos das comunidades.

Os trechos abordados em todos estes quadros são melhor detalhados na seção que trata da análise à luz das entrevistas dos curadores das exposições que servem de objeto para esta pesquisa.

5.2 A Pinacoteca do Ceará

A Pinacoteca do Ceará, inaugurada em dezembro de 2022, é uma adição recente ao cenário cultural de Fortaleza. Sua abertura faz parte de um processo de revitalização que se acentuou no período de afrouxamento da pandemia de Covid-19 na cidade, e que incluiu o estabelecimento de diversos novos espaços culturais. Em sua descrição a Pinacoteca evidencia que possui

[...] a missão de salvaguardar, preservar, pesquisar e difundir a coleção de arte do Governo do Estado, sendo espaço de ações formativas com artistas, comunidade escolar, famílias, movimentos sociais, organizações não-governamentais e demais profissionais do campo das artes e da cultura. Trata-se de um espaço de experimentação, pesquisa e reflexão para promover o diálogo entre arte e educação a partir de práticas artísticas. (Pinacoteca [...], c2023).

O trecho, retirado do próprio site da Pinacoteca, destaca-a como um espaço versátil, no qual se desdobram atividades artísticas, experimentação, pesquisa e reflexão. A fomentação do diálogo entre arte e educação é ressaltada como um propósito central, sublinhando a relevância de trazer integração a esses dois campos para aprimorar a vivência cultural e educacional dos envolvidos no processo, sejam os artistas, o público, ou o próprio pessoal que integra o quadro funcional do equipamento.

“A Pinacoteca do Ceará é um museu integrante da Rede Pública de Equipamentos da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará (Secult - CE)” (Pinacoteca [...], c2023), sendo gerido em parceria com o Instituto Mirante, uma Organização Social, que não possui fins lucrativos, e “com o objetivo primordial de contribuir com a gestão de políticas culturais do Estado do Ceará, proteger, salvaguardar e incentivar o fomento às iniciativas artístico-culturais e o patrimônio histórico e cultural” (Instituto Mirante, c2022). O instituto atualmente contribui com a administração de oito equipamentos culturais em todo o Ceará, tanto na capital, quanto no interior.

Desde sua inauguração, a Pinacoteca possui uma mostra composta por três exposições, chamada “Bonito pra chover”. As três exposições são “Se arar”, que reúne obras de vários artistas de diferentes gerações cearenses, contendo um extenso acervo e mais de 200 artistas integrando-a; “No lápis da vida não tem borracha”, que comemora o centenário de nascimento do cearense Aldemir Martins, dono de um repleto acervo artístico focado em seus desenhos, que recebeu a curadoria de Rosely Nakagawa, em conjunto com Walério Américo; e a exposição “Amar se aprende amando”, que celebra outro centenário, do nascimento do artista Antonio Bandeira, que enfoca sua obra figurativa em diversos tipos de suportes, e possui curadoria de Bitu Cassundé, com assistência de Chico Cavalcante.

Das três obras que compõem a mostra, duas foram selecionadas para integrar esta pesquisa: “No lápis da vida não tem borracha” e “Amar se aprende amando”. A escolha de deixar de fora a exposição “Se arar” se justifica por dois motivos principais: a quantidade de artistas e obras nessa exposição é muito grande, demandando um detalhamento documental que se estenderia para além do que comporta a proposta dessa dissertação; o outro motivo é que a mesma será desmontada pela Pinacoteca no fim do mês de março de 2024. Dessa forma, optou-

se por seguir com as duas exposições que continuarão compondo a mostra para além desse período e possuem apenas dois artistas em específico, sendo uma exposição para cada, propiciando uma centralização documental e facilitadora na análise do acervo dos artistas.

Nesse sentido, abre-se um parêntese para uma breve subseção que apresenta a vida, história e obra dos artistas e visa contextualizar a relação entre eles antes de adentrar no conteúdo das suas exposições, assim, há possibilidade de familiarização com as pessoas cujas obras são os elementos-chave da prática curatorial que será analisada em seguida. Martins e Bandeira foram artistas importantes e reconhecidos na área das artes plásticas cearense, que dividiram não apenas o ano e o estado onde nasceram, mas mantiveram uma amizade e alguns ideais e objetivos que contribuíram para a história e para o cenário artístico do Ceará.

5.2.1 Aldemir Martins e Antonio Bandeira – Os artistas

Dois artistas cearenses contemporâneos e que comemoraram seus centenários de nascimento em 2022, no ano de inauguração da Pinacoteca do Ceará. Se conheceram no serviço militar e estiveram juntos em momentos importantes para a arte cearense como um todo, integrando o grupo de artistas que compôs a renovação da arte no Ceará, na década de 40. Os dois, em conjunto com outros nomes de referência no campo da arte cearense, como Raimundo Campos, Mário Barata, Barbosa Leite, etc., fundaram em 1942 a Sociedade Cearense de Artes Plásticas, o grupo “ARTYS”, e em 1945, fundaram o Centro Cultural Cearense de Artes Plásticas (Moulin; Matuck, 1999; Ayala, 1986a).

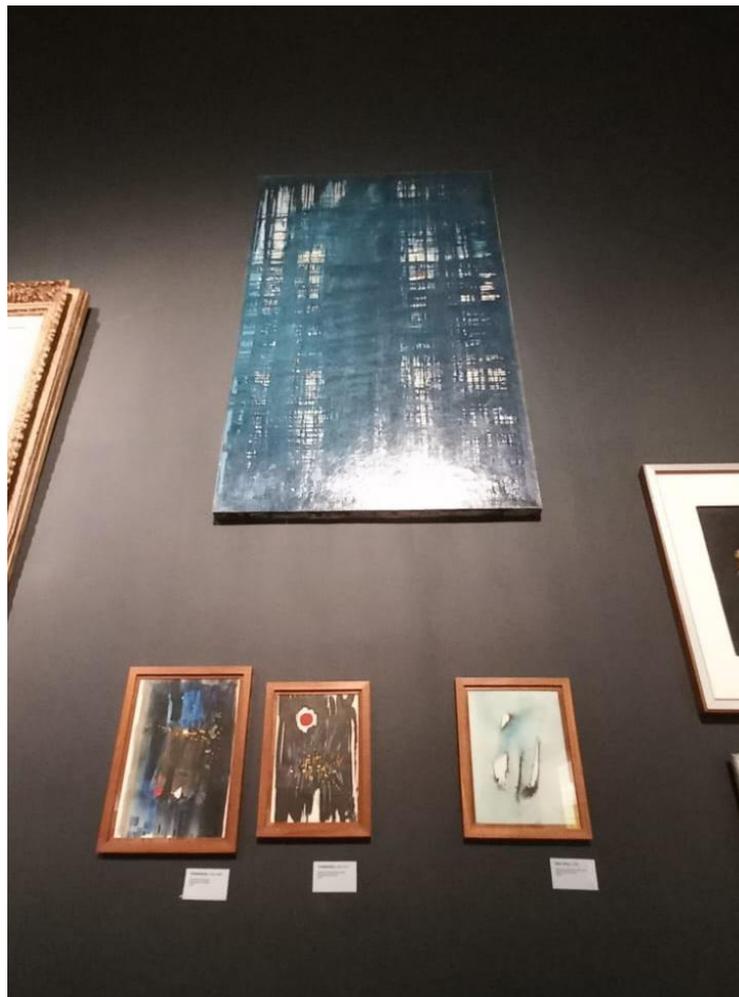
Antes dos projetos mencionados, os dois também estiveram juntos no serviço militar obrigatório, sendo convocados para o Exército em 1941, e em consequência da Segunda Guerra Mundial, mantiveram o alistamento até 1945. Nesse período inclusive, Aldemir Martins passou a ser conhecido como “Cabo Pintor” após vencer um concurso interno no Exército (Moulin; Matuck, 1999). Depois disto, Martins permanece no Brasil e firma residência em São Paulo enquanto Bandeira se muda para a França, porém ambos estiveram também por um tempo no Rio de Janeiro. Muitos eram os projetos no Brasil e no exterior, e apesar dos caminhos distintos que seguiram, as vezes eles se entrecruzavam por conta da arte.

Antonio Bandeira nasceu em Fortaleza e faleceu em Paris, França, no ano de 1967. O pintor se mudou para Paris em 1946 e concretizou “uma bem-sucedida carreira artística, confirmando-se como um dos mais altos representantes do abstracionismo na Arte Brasileira” (Ayala, 1986a, p. 71). A relação de Bandeira com a pintura era o que ele costumava chamar de

“um jogo” e suas pinceladas firmes, entre manchas abstratas e o geométrico determinavam suas composições. O artista retornou ao Brasil em 1951, passando a residir no Rio de Janeiro e fez grandes exposições nesse período, mas possuía uma estreita relação com a sua cidade natal e é chamado por Costa (2012) de “O filho que vai e volta”. Muitas representações urbanas estão na obra abstrata de Bandeira e temos como alguns exemplos, pinturas nomeadas de “A grande cidade vertical” ou “Cidade em festa”. Em Fortaleza ou Paris, era a cidade que o inspirava.

Algumas obras de Bandeira até hoje são salvaguardadas pelo Museu de Arte da UFC (MAUC), enquanto outras encontram-se na exposição da Pinacoteca do Ceará. Um exemplo de onde podemos ver o traço abstrato do pintor e o imaginário voltado para a cidade é o quadro a seguir, que lembra um prédio com janelas, e outras de suas abstrações em tamanho menor, conforme mostra a Figura 1:

Figura 1 – Quadros de Antonio Bandeira expostos na Pinacoteca do Ceará



Fonte: elaborado pela autora.

Já Aldemir Martins nasceu em Ingazeira, Ceará, e consolidou uma carreira iconográfica que “infiltra-se no traço ou na pincelada com que traça a crônica da contemporaneidade” (Ayala, 1986b, p. 60). O artista residiu no Rio de Janeiro e em São Paulo no ano de 1946, e faleceu no ano de 2006, na cidade de São Paulo. Aldemir se destacou nas bienais de desenho de São Paulo e Veneza como um dos desenhistas mais completos internacionalmente. Dentre estas premiações destaca-se o Prêmio de Desenho na Bienal de Veneza, obtido em 1956 (Ayala, 1986b, p. 60). Sua exposição na Pinacoteca possui uma correspondência que informa a premiação da Bienal de Veneza, conforme a Figura 2 a seguir:

Figura 2 – Correspondência da Bienal de Veneza para Aldemir Martins



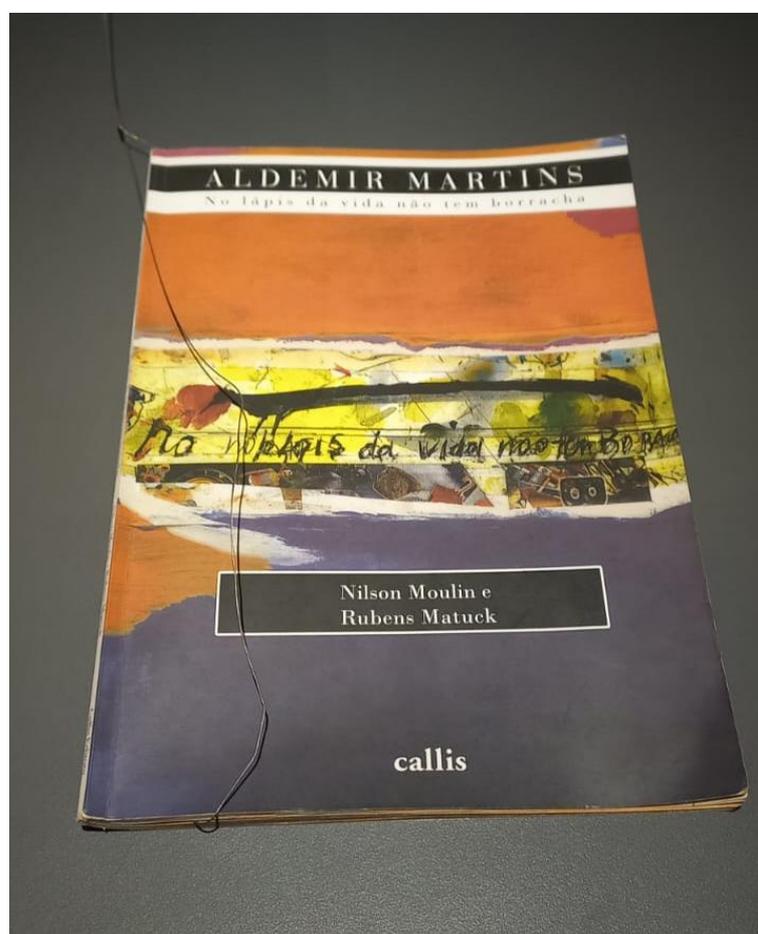
Fonte: Elaborado pela autora.

Aldemir participou do Salão Nacional de Belas Artes pela primeira vez, em 1945 e em 1947 realiza sua primeira exposição internacional, na Tchecoslováquia. Outro ponto importante em sua trajetória é o ano de 1951, onde esteve em Fortaleza por alguns meses e voltou para São Paulo viajando de pau-de-arara, numa viagem de 11 dias que resultou numa série de desenhos chamada “paus-de-arara”, que lhe rendeu um prêmio na 1 Bienal de Artes de São Paulo.

Aldemir utilizou o prêmio para visitar a Bahia e seguir desenhando no tema rendeiras e cangaço. Sua década de 50 foi repleta de ilustrações, exposições, mostras individuais e coletivas. (Moulin; Matuck, 1999).

Os autores deste livro, Nilson Moulin e Rubens Matuck, que é uma obra que também faz parte da exposição, e ambos possuem o mesmo nome: “No lápis da vida não tem borracha”, conforme mostra em seguida a figura X, fazem uma linha do tempo com os vários prêmios e os diversos trabalhos de Aldemir e afirmam que “a obra de Aldemir ainda não dispõe de uma bibliografia à altura de sua grandeza, força e importância enquanto patrimônio nacional” (Moulin; Matuck, 1999, p. 44).

Figura 3 – Livro de Nilson Moulin e Rubens Matuck na exposição



Fonte: elaborado pela autora.

Nota-se a importância de ambos os artistas para o período em que estiveram atuantes, a nível local, nacional e internacional. Aldemir Martins e Antonio Bandeira levam em seus lápis e pinças uma parte do Ceará para o mundo sob óticas únicas e de valor reconhecido para além

daquilo que podemos estimar. Adentrar em suas exposições organizadas pela Pinacoteca do Ceará é conhecer e reconhecer um pouco de cada um deles em nós mesmos, através das memórias e vivências que trazemos e se reconhecem em suas artes e naquilo que a mostra nos conta, através de sua curadoria.

A seguir, apresenta-se o conteúdo das exposições em números, tipos de obras, textos curatoriais e outros fatores que as compõem.

5.2.2 Apresentação das exposições

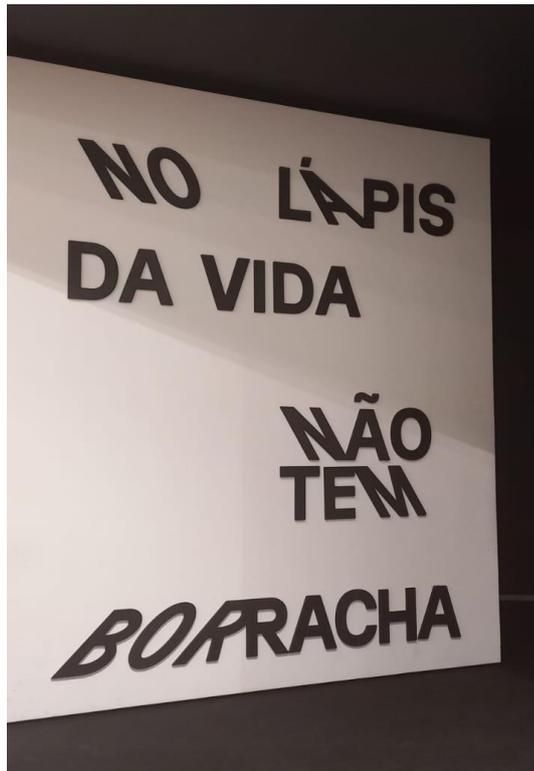
Inicialmente, traz-se ambientação para os espaços de entrada das exposições. A figura 4 mostra o hall de entrada da Pinacoteca com o letreiro da mostra “Bonito pra Chover”, a figura 5 mostra o mural de acesso à exposição de Aldemir Martins, “No lápis da vida não tem borracha” e a figura 6 mostra o mural de acesso à exposição “Amar se aprende amando”, de Antonio Bandeira.

Figura 4 – Letreiro da mostra “Bonito pra Chover”



Fonte: elaborado pela autora.

Figura 5 – Letreiro da exposição “No lápis da vida não tem borracha”



Fonte: elaborado pela autora.

Figura 6 – Letreiro da exposição “Amar se aprende amando”

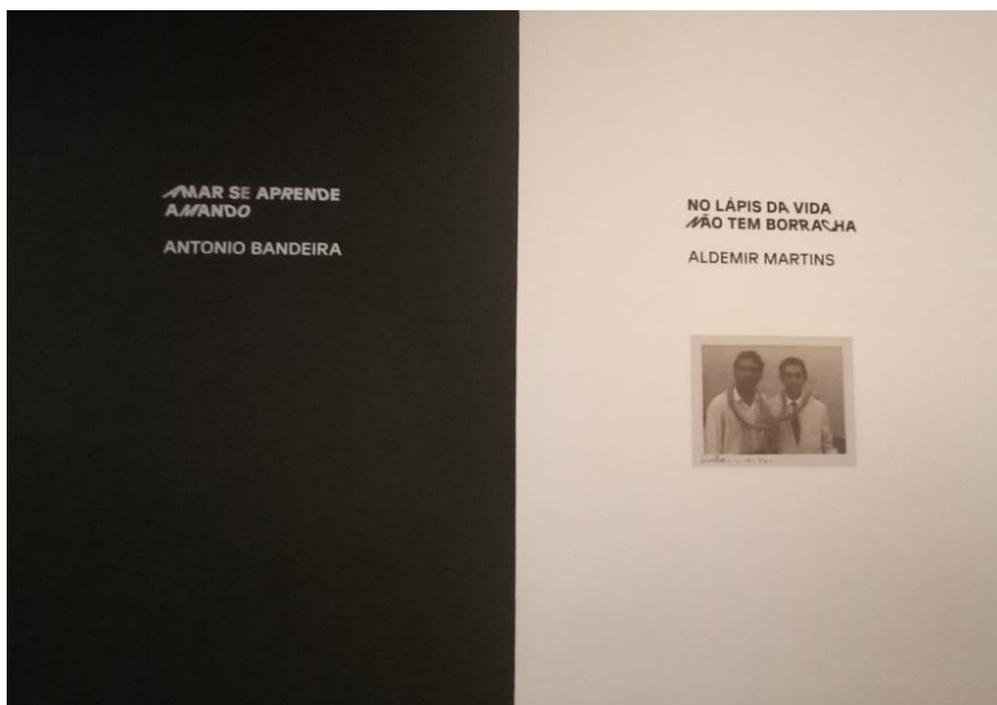


Fonte: elaborado pela autora.

5.2.2.1 Os textos curatoriais

As exposições dividem espaços vizinhos e os textos curatoriais de cada uma estão lado a lado, em paredes de cores opostas, sendo a de Bandeira numa parede de fundo preto com as letras brancas, e a de Aldemir, em parede branca com letras pretas. Também é visível uma foto dos dois artistas juntos, no lado branco, conforme mostra a figura 7:

Figura 7 – Paredes em preto e branco das exposições



Fonte: elaborado pela autora.

A seguir, o quadro 9 mostra o texto curatorial inicial completo da exposição “Amar se aprende amando”, assinada por Bitu Cassundé, curador, e Chico Cavalcante Porto, assistente curatorial.

Quadro 9 – Texto curatorial da exposição “Amar se aprende amando”

Com uma natureza sinuosa, que tem como estratégia inicial um percurso pela autoimagem e por diferentes possibilidades biográficas, a mostra **Amar se aprende amando** comemora o centenário do artista cearense Antonio Bandeira (1922-1967). Nela, busca-se subverter alguns processos habituais de leitura, reflexão e percepção

que, de certo modo, são calcados numa perspectiva eurocêntrica e branca, que nos chega de cima para baixo, provocando apagamentos e criando mitologias que referendam, em muito, “o outro”. Refletir sobre o contexto no qual o artista se forma e percebe o mundo – por meio das suas relações com o lugar, os entornos, as pessoas, as instituições e o cotidiano – contextualiza um importante território para este projeto.

A exposição parte de um mergulho na coleção do artista Antonio Bandeira da Pinacoteca do Estado do Ceará, adquirido em sua maioria no início dos anos 2000. O recorte apresentado é composto por mais de 600 itens, que incluem, além de um conjunto significativo de obras, um vigoroso percurso pela instância experimental do artista. É um caminho de intimidades e afetos que atravessa as diferentes fases de sua produção; não possui um caráter retrospectivo – na verdade, evidencia o gesto da sua composição poética, apresentando um conjunto de cadernetas, desenhos automáticos, colagens, estudos e telas que possibilitam uma leitura genética de seus trabalhos e delineiam a anatomia de alguns processos até a sua finalização. A exposição também é atravessada pelo interesse do artista na poesia, registrado em alguns poemas que contornam a mostra.

Antonio Bandeira nasceu na região central de Fortaleza, em 1922. Filho do ferreiro Sabino e de Dona Maria do Carmo, instaurou, por meio da sua produção plástica, uma potente modernidade em Fortaleza. Bandeira amava essa cidade, e a exposição é dedicada ao território afetivo que ele construiu a partir da sua relação com ruas, amigos, flamboyants, mercados e bares; a partir da sua luz e, principalmente, da cartografia sentimental que o artista elaborou em sua obra, com destaque para o seu interesse pela cultura popular, afro-brasileira, e para a produção de seus exus, figurações, retratos, paisagens e cidades.

Evocar uma ancestralidade negra, afirmativa e protagonista, que se elabora pelo desbravamento do mundo, de um corpo preto e nordestino, vindo de família simples, que ousa mover-se para outro lugar, é uma das propostas da exposição. Os encontros e as parcerias configuram um lugar elementar de construções coletivas, que abrigam e fortalecem a sua trajetória. Na exposição, evidenciamos uma pequena parte dessas

incontáveis convivências que se relacionam diretamente ao projeto curatorial: a jornalista Eneida, a arquiteta Lina Bo Bardi e o reitor Martins Filho.

A mostra se inicia com um percurso biográfico que indica interesses, posicionamentos e afirmação do artista. Os imponentes “Autorretratos no espelho” (1945) e “Autorretrato na garrafa” (1946) recebem o público, e a metáfora da imagem refletida revela a diversidade de sua figuração. Outra parte fundamental da exposição é formada pelos estudos e processos que se relacionam com as obras “Composição” (Bicho), de 1947, e “Favela”, de 1949, as quais trazem questões centrais da sua produção, como as cidades e arquiteturas – com seus contextos orgânicos e boêmios – e os estudos de corpos, rostos, anatomias e antropomorfias. Esse vasto núcleo também abarca algumas experimentações em colagens, design gráfico e ilustrações. A parte final dedica-se à fase abstrata do artista, a sua produção a partir de Paris, a sua aproximação com Bryen e Wols, com quem formou o grupo BANBRYOLS e o contexto de seu abstracionismo no Brasil. Todas essas referências compõem uma grande cronobiografia, composta por imagens e textos.

Escapando de um engessamento linear e cronológico, e por entender que a trama do bordado histórico se faz de forma sinuosa e irregular, a exposição propõe uma experiência insular, no qual conversam cronologias, linguagens, parcerias, modos de fazer e operar em distintos sistemas, ao transgredir polaridades e evocar contaminações políticas e sociais. Arquipélagos que são autônomos, mas formam um grande corpo entre fragmentos que demandam novas arqueologias e leituras. Do poema de Carlos Drummond de Andrade de 1954 retiramos uma frase que sintetiza em muito as práticas de Antonio Bandeira, o gesto afetivo, a sedução certa, o aprender fazendo e a esperança no caminhar que se anuncia na frase: **Amar se aprende amando.**

Fonte: Cassundé, 2022.

O texto curatorial de Bitú Cassundé (2022) traz uma visão detalhada e interessante sobre a obra de Antonio Bandeira, combinando sua história de vida com uma análise de como suas experiências sociais, culturais e políticas influenciaram sua arte. A exposição, conforme será apresentado nos quadros de especificação das obras, não segue o formato tradicional de mostrar

a obra do artista de forma cronológica, mas foca nos processos criativos de Bandeira e como ele experimentou diferentes formas de expressão ao longo da vida.

Além disso, o texto busca repensar a história de Bandeira de uma maneira mais inclusiva, destacando suas influências e parcerias com outras pessoas importantes, como a jornalista Eneida e a arquiteta Lina Bo Bardi. Isso ajuda a mostrar como a arte de Bandeira estava conectada com movimentos sociais e culturais mais amplos e como ele colaborou com outros para criar algo significativo.

O texto também critica a ideia de contar a história de forma simples e cronológica, sugerindo que a vida e a arte de Bandeira devem ser vistas de maneira mais fluida e aberta. O próprio curador em sua entrevista falará acerca de sua marca pessoal ter esse aspecto que foge do “cubo branco” e do alinhamento proposto por museus mais clássicos. A exposição é organizada de forma a misturar diferentes períodos da vida do artista, experiências e influências, criando uma vivência mais livre, onde diferentes partes da sua história se unem de forma não linear.

Por fim, o texto termina com uma frase de Carlos Drummond de Andrade que resume a ideia central da exposição: "Amar se aprende amando". Essa frase reflete o espírito da exposição, que quer mostrar como a arte de Bandeira foi sempre uma forma de amor e de aprendizagem, um processo contínuo de criação. Esta frase também se encontra na entrada da exposição, destaca em vermelho, junto com o poema completo.

O próximo quadro mostra o texto curatorial de “No lápis da vida não tem borracha”, que tem por curadora Rosely Nakagawa.

Quadro 10 – Texto curatorial da exposição “No lápis da vida não tem borracha”

Aldemir Martins é a própria origem da palavra desenho. Desenho que vem de desejo, desígnio.

O desejo de mudança fez Aldemir ampliar seus horizontes para além de suas origens. Desde menino, dedicou-se ao desenho. Ao ser enviado para o Colégio Militar de Fortaleza, logo se tornou orientador artístico de classe. Serviu no Exército em 1943, quando conheceu Antonio Bandeira e conquistou seu primeiro prêmio, ao vencer o concurso de pintura de viaturas do Exército, recebendo a patente de Cabo Pintor.

Desenhou o caminho de sua formação para não se perder na vaidade do menino prodígio, buscando novos colegas e parceiros contemporâneos, migrantes e imigrantes. Ainda em Fortaleza, atuou na criação do Centro Cultural de Belas Artes (CCBA), que viria a se tornar a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP). Em companhia de Mário Baratta, Barboza Leite, Antonio Bandeira e Chabloz, criou o movimento de renovação artística no Ceará. Tornou-se ilustrador de jornais e revistas da imprensa cearense, tendo reconhecida a qualidade de seus desenhos, xilogravuras e aquarelas. Em 1945, seguiu para o Rio de Janeiro, com Antonio Bandeira, Roberto Feitosa e Inimá de Paula, para participar de uma exposição coletiva a convite de Chabloz.

Estruturou seu futuro quando foi para São Paulo, em 1946, com o objetivo de, entre outras coisas, escapar de ser funcionário público no Rio de Janeiro.

Designado para realizar sua primeira exposição individual com desenhos e pinturas, instalou-se definitivamente na cidade, onde retomou sua atividade de ilustração para jornais e revistas. Esse meio jornalístico proporcionou a Aldemir uma grande rede de relacionamentos com escritores, intelectuais e personalidades influentes, como Assis Chateaubriand, Alfredo Mesquita, Domingos Carvalho da Silva, José Escobar Faria, Mário da Silva Brito, Jorge Medauar, André Carneiro, Dulce Carneiro, César Mémolo Júnior, entre outros. Desde então, integrou entusiasticamente o movimento artístico brasileiro.

Em 1949, fez um curso de História da Arte no Museu de Arte de São Paulo (Masp), ainda na Rua Sete de Abril, com Pietro Maria Bardi. Também estudou gravura com Poty, tornando-se monitor no ensino de artes junto de Flávio Motta e Thomas Farkas.

Em 1950, nasceu seu filho Pedro Martins, do casamento com Amélia Bauerfeld.

Em 1951, já um artista reconhecido, foi convidado a voltar ao seu estado para fazer dois painéis para o Ceará Rádio Clube e realizar uma exposição individual na União Cultural Brasil-Estados Unidos, em Fortaleza.

Nessa viagem, decidiu retornar a São Paulo em um caminhão pau de arara, por dentro do Sertão, iniciando uma série de desenhos de temática nordestina, que caracterizaria sua obra a partir de então.

Ao receber o Prêmio de Aquisição na 1ª Bienal de Artes de São Paulo, usou o dinheiro do prêmio para voltar ao Nordeste e conhecer o roteiro do cangaço. Acompanhado por José Zanini Caldas e Mário Cravo Jr., conheceu Pajeú das Flores, Caruaru, Jeremoabo, Paulo Afonso, Canudos, Riacho do Navio, Pedra do Buick e a outras regiões da caatinga nordestina. Nesse período, trabalhou com diversos artistas brasileiros e imigrantes, como Alfredo Volpi, Rebollo, Marcelo Grassman, Otávio Araújo Fernando Lemos.

Em 1952, participou do 2º Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e fez parte da mostra coletiva que percorreu algumas capitais da América do Sul (Santiago, Buenos Aires e Caracas). Ainda em 1952, foi premiado na Bienal de Veneza e integrou a Exposição Coletiva Itinerante de Artistas Brasileiros, que visitou países como Japão, Estados Unidos, México, Chile e Bolívia.

Nesse mesmo ano, casou-se com Cora Pabst.

O desenho de Aldemir designa sua inserção cultural e social no panorama da arte sul-americana. Sua força expressiva, sua persistência e seus laços afetivos e de lealdade firmaram presença nos meios artísticos e na sociedade brasileira.

O forte e instigante desenho de Aldemir é símbolo de enfrentamento, superação de fronteiras e resistência.

Por diversas vezes foi premiado em bienais nacionais e internacionais. Em 1956, ganhou o prêmio Presidente del Consigli dei Ministri, da 28ª Bienal de Veneza, atribuído ao Melhor Desenhista Internacional.

Em 1958, realizou uma série de exposições nos Estados Unidos, e foi convidado a permanecer no país a convite do Departamento de Estado Americano, quando visitou Filadélfia, Chicago, Detroit, Boston e New York.

Nesse ano, nasceu sua filha Mariana Pabst Martins.

Na década de 1970, recebeu um convite para conhecer o Japão, com o objetivo de ver de perto a cultura que conheceu através das obras dos artistas japoneses imigrantes e

radicados no Brasil – Manabu Mabe, Tikashi Fukushima, Kazuo Wakabayashi, Yioshia Takaoka, entre muitos outros.

Na década de 1980, a convite do governo chinês, visitou a China na companhia de Sun Chia Chin, Che Kong Fang, entre outros artistas chineses, e de Rubens Matuck, artista brasileiro. Conheceu mais profundamente o país, que havia aprendido a admirar com pintores como Chang Dai Chien, o qual residiu no Brasil, em Mogi das Cruzes (SP) entre 1953 e 1970.

Viajou por diversos países da Europa e morou em Roma. Mas sempre afirmou com orgulho: “Nunca deixei de ser cearense”.

* Essa é uma conhecida frase escrita em traseira de caminhões (exemplo da filosofia dos irmãos da estrada), favorita de Aldemir Martins. Foi título de um livro sobre o artista escrito por Nilson Moulin e Rubens Matuck, um dos seus discípulos. [referente ao asterico que consta no título da exposição]

Fonte: Nakagawa, 2022.

O texto curatorial de Rosely Nakagawa (2022) conta a história de Aldemir Martins de maneira envolvente, mostrando como ele se destacou como desenhista e as influências que marcaram sua vida e sua arte. Rosely deixa claro em sua entrevista a intenção de destacar a dedicação de Aldemir ao desenho e sua busca constante por novas oportunidades e parcerias, o que ajudou a expandir seus horizontes e a firmar seu nome no cenário artístico, tanto no Brasil quanto fora dele.

A exposição como um todo fala sobre a trajetória de Aldemir, desde suas raízes simples em Fortaleza até se tornar um nome importante no mundo das artes. O texto conta sobre seus primeiros passos na arte, sua contribuição para a criação do Centro Cultural de Belas Artes no Ceará, e sua participação em exposições no Rio de Janeiro e São Paulo. A busca por conhecimento e novas trocas com outros artistas ajudaram a definir o estilo único de Aldemir, que se destacou no desenho, xilogravura e aquarela.

O texto também fala sobre a importância do Nordeste, especialmente do Sertão, na formação artística de Aldemir. Ao viajar pelo interior nordestino e conhecer as histórias do cangaço, ele encontrou inspiração para desenhos que marcaram sua obra. Esse vínculo com o

Nordeste se reflete nas bienais importantes que ele participou, como a Bienal de Veneza, e nas exposições internacionais, que ajudaram a mostrar seu trabalho no cenário global.

5.2.2.2 Documentos expostos – títulos e quantidades

Esta subseção se destina ao quantitativo e ao detalhamento das obras de ambas as exposições. Os quadros mostram a quantidade de obras e recursos visuais disponíveis, suas devidas descrições através do título, do material utilizado, da data e a quem a coleção pertence.

As exposições são diferentes entre si em todos os aspectos, pois os artistas e os curadores são diferentes, logo, cada uma possui uma curadoria própria e pensada para dispor os itens que possui com identificações dispostas pelo espaço também de forma distinta. Na exposição do artista Aldemir Martins, todas as obras recebem uma identificação, através de etiquetas que estão próximas dos itens e é fácil relacionar as informações com a obra. Nesse caso, é possível ver que todos os itens possuem sua identificação de forma individual e a organização do quadro relativo à esta exposição respeita a ordem alfabética dos títulos de obras e, para os casos de obras com o mesmo título, a data da obra se encontra em ordem crescente de ano.

Na exposição do artista Antonio Bandeira, a identificação não acontece exatamente da mesma forma. Em alguns casos, visto que algumas obras do artista, por possuírem a mesma temática, ou mesmo tipo de material utilizado em sua composição, foram agrupadas e as etiquetas classificam um coletivo de obras. Ainda aparecem aquelas individuais e serão devidamente descritas também, porém o quadro de detalhamento desta exposição possui uma coluna a mais, para identificação do quantitativo de itens que pertencem àquele conjunto de obras de mesma temática.

A seguir, O quadro 16 apresenta a descrição dos documentos pertencentes à exposição “No lápis da vida não tem borracha” e o quadro 17 explicita as obras da exposição “Amar se aprende amando”, com as devidas interpretações quantitativas após cada um.

Quadro 11 – Detalhamento de obras da exposição “No lápis da vida não tem borracha”

	OBRA/ TÍTULO POR ETIQUETA	MATERIAL UTILIZADO	DATA DA OBRA	DIREITO DA COLEÇÃO
01	Álbuns de fotografias e recortes	Álbuns com fotografias dos principais eventos e exposições, recortes de jornal com material de divulgação, convites e notícias em geral	Sem data	Acervo Mariana Pabst

		sobre a vida e obra do artista Aldemir Martins, organizado por sua esposa Cora Pabst. (Texto da Pinacoteca)		
02	Aquarelas para a linha de aparelhos de jantar Goyana	Nanquim e guache sobre papel	1965	Pinacoteca do Ceará
03	Baiana	Nanquim sobre papel	1961	Coleção Mariana Pabst Martins
04	Balaio	Impressão Offset sobre papel	1964	Coleção Mariana Pabst Martins
05	Bellini, Copa do Mundo 1958	Nanquim sobre papel	Sem data	Coleção Mariana Pabst Martins
06	Cangaceiro	Nanquim e aquarela sobre papel	1952	Coleção Mariana Pabst Martins
07	Cangaceiro	Nanquim sobre papel	1958	Coleção Mariana Pabst Martins
08	Cangaceiro	Nanquim sobre papel	1960	Coleção Mariana Pabst Martins
09	Cangaceiro	Nanquim sobre papel	1965	Coleção Mariana Pabst Martins
10	Cangaceiro	Nanquim sobre papel	1965	Pinacoteca do Ceará
11	Cangaceiro a Cavalo	Nanquim sobre papel	1960	Coleção Mariana Pabst Martins
12	Casa Veral/Illustração para jornal	Nanquim sobre papel	1949	Coleção Mariana Pabst Martins
13	Cavalo	Nanquim e aquarela sobre papel	1971	Coleção Mariana Pabst Martins
14	Ciranda	Nanquim sobre papel	1949	Coleção Mariana Pabst Martins
15	Cora	Grafite sobre papel	Sem data	Coleção Mariana Pabst Martins
16	Cora	Nanquim sobre papel	1954	Coleção Mariana Pabst Martins

17	Cora	Nanquim e aquarela sobre papel	1955	Coleção Mariana Pabst Martins
18	Cora	Nanquim e aquarela sobre papel	1955	Coleção Mariana Pabst Martins
19	Cora	Nanquim e aquarela sobre papel	1955	Pinacoteca do Ceará
20	Cora	Nanquim e aquarela sobre papel	1955	Coleção Mariana Pabst Martins
21	Cora	Nanquim sobre papel	1955	Coleção Mariana Pabst Martins
22	Cora	Nanquim e aquarela sobre papel	1955	Coleção Mariana Pabst Martins
23	Cora	Nanquim e aquarela sobre papel	1955	Coleção Mariana Pabst Martins
24	Cora	Nanquim e aquarela sobre papel	1955	Coleção Mariana Pabst Martins
25	Cora	Nanquim e aquarela sobre papel	1955	Pinacoteca do Ceará
26	Cora	Nanquim e aquarela sobre papel	1955	Coleção Mariana Pabst Martins
27	Cora	Nanquim e aquarela sobre papel	1955	Coleção Mariana Pabst Martins
28	Cora	Nanquim sobre papel	1956	Coleção Mariana Pabst Martins
29	Cora	Nanquim sobre papel	1965	Coleção Mariana Pabst Martins
30	Cora	Nanquim sobre papel	1965	Coleção Mariana Pabst Martins
31	Cora	Nanquim sobre papel	1965	Coleção Mariana Pabst Martins
32	Cora	Nanquim sobre papel	1966	Coleção Mariana Pabst Martins

33	Cora Dormindo	Nanquim sobre papel	1958	Coleção Mariana Pabst Martins
34	Cora e Mariana	Grafite sobre papel	Sem data	Coleção Mariana Pabst Martins
35	Espaço com vídeo projetado e imagens e textos passando na parede a fundo da exposição	-	-	-
36	Cora e Mariana	Nanquim sobre papel	1959	Coleção Mariana Pabst Martins
37	Estudos para o livro Poemas do Mar, de José Paul Moreira da Fonseca	Grafite sobre papel	Sem data	Coleção Mariana Pabst Martins
38	Exu	Nanquim e aquarela sobre papel	1966	Coleção Mariana Pabst Martins
39	Fauna do sertão	Nanquim sobre papel	1967	Coleção Mariana Pabst Martins
40	Figura	Nanquim sobre papel	1962	Coleção Mariana Pabst Martins
41	Figura	Nanquim sobre papel	1963	Coleção Mariana Pabst Martins
42	Figura	Nanquim sobre papel	1963	Coleção Mariana Pabst Martins
43	Figura	Nanquim sobre papel	1966	Coleção Mariana Pabst Martins
44	Figuras	Nanquim sobre papel	1966	Coleção Mariana Pabst Martins
45	Futebol	Nanquim sobre papel	1965	Pinacoteca do Ceará
46	Futebol	Nanquim sobre papel	1965	Coleção Mariana Pabst Martins
47	Futebol	Nanquim sobre papel	1965	Coleção Mariana Pabst Martins
48	Futebol	Nanquim sobre papel	1965	Pinacoteca do Ceará

49	Galo	Caneta hidrográfica sobre papel	Sem data	Coleção Mariana Pabst Martins
50	Galo	Nanquim e aquarela sobre papel	1956	Coleção Mariana Pabst Martins
51	Galo	Nanquim sobre papel	1960	Coleção Mariana Pabst Martins
52	Galo – Sem título	Escultura em resina e aço	Sem data	Pinacoteca do Ceará
53	Galo – Sem título	Escultura em aço inox	1997	Pinacoteca do Ceará
54	Ilustração para capa do livro No tempo do Flamboyant	Nanquim sobre papel	Sem data	Coleção Mariana Pabst Martins
55	Ilustração para o livro Vidas Secas, de Graciliano Ramos	Nanquim sobre papel	1965	Pinacoteca do Ceará
56	Ilustrações para o livro Balaio – 15 imagens	Nanquim e aquarela sobre papel	1962	Coleção Mariana Pabst Martins
57	Ilustrações para o livro Navio Negreiro, de Castro Alves – 13 imagens	Nanquim sobre papel	1988	Coleção Mariana Pabst Martins
58	Ilustrações para o livro Pasárgada, de Manuel Bandeira	Nanquim sobre papel	Sem data	Coleção Mariana Pabst Martins
59	Independência/Ilustração para bilhete da Loteria Federal	Técnica mista sobre papel	1969	Coleção Mariana Pabst Martins
60	Interior de Casa	Nanquim sobre papel	1946	Coleção Mariana Pabst Martins
61	Lampião/Figurino para peça de teatro de Rachel de Queiroz	Nanquim e aquarela sobre papel	Sem data	Coleção Mariana Pabst Martins
62	Lavrador	Nanquim sobre papel	1958	Coleção Mariana Pabst Martins
63	Louva-a-deus	Nanquim e aquarela sobre papel	Sem data	Coleção Mariana Pabst Martins
64	Mariana	Nanquim sobre papel	1959	Coleção Mariana Pabst Martins
65	Mariana	Nanquim sobre papel	1959	Pinacoteca do Ceará

66	Mariana	Nanquim sobre papel	1960	Pinacoteca do Ceará
67	Mariana	Nanquim sobre papel	1960	Coleção Mariana Pabst Martins
68	Mariana	Nanquim sobre papel	1960	Coleção Mariana Pabst Martins
69	Mariana	Nanquim sobre papel	1964	Coleção Mariana Pabst Martins
70	Mariana	Nanquim e aquarela sobre papel	1965	Coleção Mariana Pabst Martins
71	Mariana	Grafite sobre papel	1970	Coleção Mariana Pabst Martins
72	Mariana com Ramo de Flores	Nanquim e grafite sobre papel	1966	Coleção Mariana Pabst Martins
73	Mariana em Roma	Nanquim sobre papel	1961	Coleção Mariana Pabst Martins
74	Mariana em Roma	Nanquim sobre papel	1961	Coleção Mariana Pabst Martins
75	Mariana na Cadeira de Balanço	Nanquim sobre papel	1961	Coleção Mariana Pabst Martins
76	Mariana no Dia 6 de Maio de 1959	Nanquim sobre papel	1959	Coleção Mariana Pabst Martins
77	Menino	Nanquim sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará
78	Mesa da Casa, A	Nanquim sobre papel	1949	Coleção Mariana Pabst Martins
79	Mesa de Bar	Aquarela sobre papel	1949	Coleção Mariana Pabst Martins
80	Mulher	Nanquim sobre papel	1966	Coleção Mariana Pabst Martins
81	Mulher	Nanquim sobre papel	1966	Coleção Mariana Pabst Martins
82	O	Nanquim sobre papel	1948	Coleção Mariana Pabst Martins

83	Pássaro	Nanquim sobre papel	1960	Coleção Mariana Pabst Martins
84	Pássaro	Nanquim sobre papel	1965	Coleção Mariana Pabst Martins
85	Pássaro	Nanquim sobre papel	1966	Coleção Mariana Pabst Martins
86	Peixe	Nanquim sobre papel	1964	Coleção Mariana Pabst Martins
87	Pelé	Óleo sobre tela	1966	Pinacoteca do Ceará
88	Pelé Camisa 10 e Autorretrato	Nanquim sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará
89	Plantas	Nanquim e aquarela sobre papel	Sem data	Coleção Mariana Pabst Martins
90	Praia Grande, Casa Sergio Milliet	Nanquim sobre papel	1946	Coleção Mariana Pabst Martins
91	Purificação pela Falência	Óleo sobre tela	1967	Pinacoteca do Ceará
92	Quadro de informações em braile com código NFC para celular (1)	Recurso em português, inglês e braile		
93	Quadro de informações em braile com código NFC para celular (2)	Recurso em português, inglês e braile		
94	Rendeira	Nanquim sobre papel	1956	Pinacoteca do Ceará
95	Rendeira	Nanquim sobre papel	1966	Coleção Mariana Pabst Martins
96	Retrato	Nanquim sobre papel	1949	Coleção Mariana Pabst Martins
97	Retrato de Antonio Bandeira	Giz de cera sobre papel	1945	Coleção Mariana Pabst Martins
98	Retrato de José Manuel	Nanquim sobre papel	1946	Coleção Mariana Pabst Martins
99	Retrato de Luiz Coelho	Nanquim sobre papel	1946	Coleção Mariana Pabst Martins

100	Retrato de Menino	Nanquim sobre papel	Sem data	Coleção Mariana Pabst Martins
101	Retrato de Arnaldo	Nanquim sobre papel	1946	Coleção Mariana Pabst Martins
102	Retrato do artista Marcelo Grassmann	Nanquim sobre papel	1946	Coleção Mariana Pabst Martins
103	Sala da Casa 1477	Nanquim sobre papel	Sem data	Coleção Mariana Pabst Martins
104	Seca	Grafite sobre papel	1945	Pinacoteca do Ceará
105	Seca	Nanquim sobre papel	1945	Pinacoteca do Ceará
106	Sem título	Nanquim sobre papel	Sem data	Coleção Mariana Pabst Martins
107	Sem título	Óleo sobre tela	1947	Pinacoteca do Ceará
108	Sem título	Óleo sobre tela	1947	Pinacoteca do Ceará
109	Sem título	Nanquim sobre papel	1949	Pinacoteca do Ceará
110	Sem título	Óleo sobre tela	1959	Pinacoteca do Ceará
111	Sem título	Nanquim sobre papel	1963	Coleção Mariana Pabst Martins
112	Sem título	Óleo sobre tela	1966	Pinacoteca do Ceará
113	Sem título	Óleo sobre tela	1980	Pinacoteca do Ceará
114	Sinal em libras do Artista Aldemir Martins	Recurso de imagem demonstrando sinal em libras	-	Pinacoteca do Ceará
115	Soldados enchendo cantis	Nanquim sobre papel	1945	Coleção Mariana Pabst Martins
116	Tatu bola	Nanquim sobre papel	1985	Coleção Mariana Pabst Martins
117	Tiradentes/Illustração para bilhete da Loteria Federal	Guache sobre papel	Sem data	Coleção Mariana Pabst Martins
118	Via Reggia	Nanquim sobre papel	1960	Coleção Mariana Pabst Martins

119	Vendedor de seguros/Figurino para peça de teatro de Rachel de Queiroz	Nanquim e aquarela sobre papel	Sem data	Coleção Mariana Pabst Martins
120	Vestido da Casa, Noiva, Vestido da Caatinga/ Figurino para peça de teatro de Rachel de Queiroz	Nanquim e aquarela sobre papel	Sem data	Coleção Mariana Pabst Martins
121	Violeiro	Nanquim sobre papel	1967	Coleção Mariana Pabst Martins
122	Viva Mariana no 13 de Julho	Nanquim sobre papel	1961	Coleção Mariana Pabst Martins

Fonte: Elaborado pela autora.

De acordo com o quadro acima, Aldemir Martins tem obras expostas pela Pinacoteca do Ceará que datam entre 1945 e 1997. Um percurso de 52 anos que atravessa 117 obras; um espaço expositivo com álbuns, recortes e correspondências do autor, organizados por sua esposa, Cora; um espaço audiovisual onde passam fotos, vídeos e textos relacionados ao autor; e três recursos de acessibilidade, envolvendo libras, braile e a tecnologia NFC para quem apontar o celular para o código.

Num comparativo entre décadas, Aldemir produziu bastante na década de 60, onde as obras atingem a marca de 50 das 117 expostas. O ano que mais aparece na mostra é 1965, que possui 13 obras, seguido de 1966 e 1955, ambos com 11 obras. Por sua vez, a década de 50 aparece com 24 das obras selecionadas para a exposição, e a década de 40 se apresenta 19 vezes ao público. Para os anos 70, 80 e 90, consta na exposição 2, 3 e 1 obra, respectivamente. Os artefatos que não possuem data registrada aparecem 20 vezes durante o percurso da exposição.

Outros aspectos que se destacam a partir da análise do quadro fazem referência ao conteúdo dos desenhos, entre registros de retratos de amigos, família, ambientes, personagens regionais e ilustrações com uma finalidade específica, Cora e Mariana, esposa e filha de Aldemir, aparecem em 34 desenhos, sendo 19 apenas dedicados à Cora, 14 à Mariana, e 1 para as duas juntas. Aldemir também expõe ilustrações para 6 livros, com destaque para Pasárgada, de Manoel Bandeira, 1 jornal, 2 bilhetes de loteria federal e 3 ilustrações de figurinos para uma peça de teatro de Rachel de Queiroz.

Sobre o material utilizado para os desenhos, a tinta nanquim aparece massivamente em sua exposição, figurando como “nanquim sobre papel” em 74 das obras expostas, uma vez

apenas ele aparece misturado à guache, uma vez também misturado à grafite e por 21 vezes aparece como “nanquim e aquarela sobre papel”. As pinturas em “óleo sobre tela” aparecem 7 vezes, o grafite 5 vezes, e se destacam duas esculturas em forma de galo que estão localizadas no início da exposição, sendo elas nos materiais: resina e aço; e aço inox. Dentre os retratos de amigos e artistas, Aldemir pintou Antonio Bandeira, conforme mostra a figura 8.

Figura 8 – Retrato de Antonio Bandeira, por Aldemir Martins



Fonte: Elaborado pela autora.

A seguir, a exposição do artista Antonio Bandeira, detalhada conforme o quadro 12:

Quadro 12 – Detalhamento de obras da exposição “Amar se aprende amando”

	OBRA/ TÍTULO POR ETIQUETA	MATERIAL UTILIZADO	DATA DA OBRA	DIREITO DA COLEÇÃO	QUANTIDADE DE ITENS
01	Abstração sobre fundo branco	-	1964	Pinacoteca do Ceará	-
02	Árvore em cinza	Têmpera sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-

03	Assinatura	Têmpera e grafite sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
04	Assinatura do artista em braile	-	-	Pinacoteca do Ceará	-
05	Autorretrato na garrafa	Óleo sobre tela	1946	Pinacoteca do Ceará	-
06	Autorretrato no espelho	Óleo sobre tela	1945	Pinacoteca do Ceará	-
07	Autorretratos	Grafite e nanquim sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	03
08	Autorretratos	Grafite sobre papel	1946	Pinacoteca do Ceará	-
09	Bicho	Óleo sobre madeira	1947	Pinacoteca do Ceará	-
10	Bicho (obra acessível)	Óleo sobre madeira	1947	Pinacoteca do Ceará	-
11	Boemia	Tinta indelével, nanquim, grafite, carvão e pastel sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	32
12	Carta escrita por Bandeira à Fortaleza	-	Fortaleza, junho de 1963	Pinacoteca do Ceará	-
13	Cartas diversas	-	-	Pinacoteca do Ceará	07
14	Casa de pescador	Óleo sobre madeira (ou eucatex)	1942	Pinacoteca do Ceará	-
15	Casal	Lápis de cor, grafite e tinta sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
16	Cenas do cotidiano	Grafite, nanquim, tinta ferrogálica sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	24
17	Cidade	Óleo sobre tela	1959	Pinacoteca do Ceará	-
18	Cidade	Têmpera sobre tela	1959	Pinacoteca do Ceará	-
19	Cidade	Tinta indelével sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
20	Cidades	Nanquim sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	6
21	Composição	Lápis de cor e nanquim sobre papel	1948	Pinacoteca do Ceará	-
22	Composição	Nanquim, têmpera, pastel e grafite sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	2

23	Composição	Pastel e têmpera sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
24	Composição	Têmpera sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
25	Composição abstrata	Aquarela sobre papel colado em tela	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
26	Composição abstrata	Óleo e colagem sobre tela	1955	Pinacoteca do Ceará	-
27	Composição abstrata	Óleo sobre tela	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
28	Composição abstrata	Óleo sobre tela	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
29	Composição abstrata	Têmpera sobre papel	1959	Pinacoteca do Ceará	-
30	Composição abstrata	Têmpera sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
31	Composição abstrata	Têmpera sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
32	Composição abstrata	Têmpera sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
33	Composição em negro	Óleo sobre madeira	1962	Pinacoteca do Ceará	-
34	Composição (fazenda)	Têmpera sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
35	Crepuscular	Aquarela e nanquim sobre papel	1967	Pinacoteca do Ceará	-
36	Estudo	Têmpera sobre papel	1947	Pinacoteca do Ceará	-
37	Estudos	Caneta-tinteiro, grafite, nanquim e aquarela sobre papel cartão	Sem data	Pinacoteca do Ceará	05
38	Estudos	Lápis de cor, grafite, aquarela, nanquim e datilografia sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	06
39	Estudos	Nanquim, aquarela grafite e pastel sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	06
40	Estudos de corpo	Grafite, nanquim, carvão, tinta indelével e lápis de cor sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	22
41	Estudos de corpo	Lápis de cor, nanquim, caneta-tinteiro, tinta	Sem data	Pinacoteca do Ceará	13

		indelével, aquarela e grafite sobre papel			
42	Estudos do bicho	Grafite, caneta-tinteiro, pastel e aquarela sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	35
43	Estudos do corpo	Nanquim e carvão sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	12
44	Explosão em azul, lilás e branco	Óleo sobre tela	1967	Pinacoteca do Ceará	-
45	Exus	Técnicas variadas	Sem data	Pinacoteca do Ceará	59
46	Favela	Óleo sobre tela	1949	Pinacoteca do Ceará	-
47	Figura sentada	Carvão sobre papel	1945	Pinacoteca do Ceará	-
48	Figuras	Grafite, colagem e pastel sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	06
49	Figuras	Têmpera sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
50	Fotografia em Preto e Branco de Antonio Bandeira em exposições	Fotografias	Sem data	Pinacoteca do Ceará	13
51	Fotografia em Preto e Branco de Antonio Bandeira sozinho	Fotografias	Sem data	Pinacoteca do Ceará	25
52	Interior do ateliê na Rua Paissandú	Óleo sobre tela	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
53	Interplanetaire	Têmpera sobre papel	1956	Pinacoteca do Ceará	-
54	Keté sujinho de terra	Colagem sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	07
55	Keté sujinho de terra	Colagem sobre papel (quadro frente e verso)	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
56	Linha do tempo (Eventos da vida e obra – de 1922 a 1967)	-	-	Pinacoteca do Ceará	-
57	Longínqua, branca, amarela	Têmpera e nanquim sobre papel	1967	Pinacoteca do Ceará	-

58	Nocturne	Óleo sobre tela	1965	Pinacoteca do Ceará	-
59	Noturno	Óleo sobre tela	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
60	Outono	Óleo sobre tela	1967	Pinacoteca do Ceará	-
61	Paisagem com trecho de praia	Nanquim sobre papel	1943	Pinacoteca do Ceará	-
62	Palhaços	Nanquim, aquarela e têmpera sobre papel	1948 e 1953	Pinacoteca do Ceará	06
63	Paris	Óleo sobre tela	1967	Pinacoteca do Ceará	-
64	Passagem pelo Rio Jaguaribe (Aracati)	Óleo sobre tela	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
65	Poema	Nanquim sobre papel	1944	Pinacoteca do Ceará	-
66	Poema artístico	-	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
67	Quadro de informações em braile com código NFC para celular	Recurso em português, inglês e braile		Pinacoteca do Ceará	02
68	Quadro sem etiqueta de identificação	-	-	-	04
69	Recorte de jornal	-	-	Pinacoteca do Ceará	01
70	Recursos em libras	Tablet (audiovisual)	-	Pinacoteca do Ceará	-
71	Retratos	Grafite, nanquim, tinta indelével e carvão sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	15
72	Retratos	Nanquim, carvão, grafite, tinta indelével, caneta-tinteiro, pastel e lápis de cor sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	46
73	Retratos	Nanquim, grafite, carvão e pastel sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	18
74	Sagrada família	Grafite, nanquim e carvão sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	19
75	Sem título	Bico de pena e água de nanquim	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-

76	Sem título	Caneta-tinteiro sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	44
77	Sem título	Grafite, nanquim, caneta-tinteiro e lápis de cor sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	06
78	Sem título	Grafite, nanquim, tinta indelével e lápis de cor sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	11
79	Sem título	Lápis de cor e grafite sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	11
80	Sem título	Lápis de cor, pastel e grafite sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	14
81	Sem título	Nanquim, grafite, pastel e lápis de cor sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	12
82	Sem título	Nanquim e têmpera sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	05
83	Sem título	Nanquim e têmpera sobre papel	1961	Pinacoteca do Ceará	-
84	Sem título	Nanquim e têmpera sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	07
85	Sem título	Nanquim sobre cartão	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
86	Sem título	Pastel, têmpera e lápis de cor sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
87	Sem título	Óleo sobre tela	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-
88	Sem título	Têmpera sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	05
89	Sem título	Têmpera sobre papel	1959	Pinacoteca do Ceará	-
90	Sem título	Tinta ferrogálica e nanquim sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	24
91	Sem título	Tinta ferrogálica sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	18
92	Sem título	Tinta indelével sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	40
93	Sinal do artista em libras	-	-	Pinacoteca do Ceará	-

94	Texto (Cidade queimada de sol)	-	-	Pinacoteca do Ceará	-
95	Texto (Criar seres que não existem)	-	-	Pinacoteca do Ceará	-
96	Texto (Sou vagabundo na França)	-	-	Pinacoteca do Ceará	-
97	Texto de José Tarcisio	-	Rio, junho de 1969	Pinacoteca do Ceará	-
98	Texto de Carlos Drummond de Andrade	-	Rio, junho de 1969	Pinacoteca do Ceará	-
99	Texto de Eneida de Moraes – Guardava dentro de si as cores da infância	-	Rio, julho de 1969	Pinacoteca do Ceará	-
100	Textos	Nanquim, grafite, caneta-tinteiro, tinta indelével e ferrogálica sobre papel	Sem data	Pinacoteca do Ceará	11
101	Urbanismo	Têmpera e nanquim sobre papel	1967	Pinacoteca do Ceará	-
102	Ville	Óleo sobre tela	Sem data	Pinacoteca do Ceará	-

Fonte: Elaborado pela autora.

A leitura interpretativa do quadro mostra que Antonio Bandeira tem obras expostas pela Pinacoteca do Ceará que datam entre os anos de 1942 e 1967, sendo este o ano da morte do artista. São 25 anos e pelo menos 600 obras, pois temos várias pequenas obras agrupadas, como mostra a última coluna; alguns textos que se encontram na mostra datam de 1969, após sua morte, mas são de autoria de outros artistas, direcionados à Bandeira. A mostra possui também pelo menos 58 títulos que não possuem data (incluindo títulos com alguns agrupamentos de obras). Possui espaços expondo correspondências do autor, e uma linha temporal com seus principais marcos (eventos da vida e obra – de 1922 a 1967), possui vídeos e textos relacionados ao autor; bem como recursos de acessibilidade, envolvendo libras, braile e a tecnologia NFC para quem apontar o celular para o código.

Comparando as três décadas que concentram as obras da exposição, Bandeira possui 13 obras na década de 40, 7 na década de 50 e 11 na década de 60. Vale ressaltar que o ano de sua morte conta com 6 obras e é, dentre os datados, o que maior se apresenta em quantidade.

Quanto ao material utilizado em cada obra, Bandeira faz um mix de técnicas na maioria de suas obras, sendo poucas as que possuem uma técnica só. Dentre as que o artista usou apenas uma, destaca-se o óleo sobre tela, que aparece 15 vezes na mostra, seguido da têmpera sobre papel, em 12 títulos dispostos na exposição, depois o óleo sobre madeira, aparecendo 4 vezes, o nanquim sobre papel, aparecendo 3 vezes, a colagem sobre papel e a tinta indelével sobre papel, ambos 2 vezes, e grafite sobre papel, nanquim sobre cartão, tinta ferrogálida sobre papel, têmpera sobre tela, carvão sobre papel e caneta tinteiro sobre papel, todos aparecem uma única vez. Quanto ao mix de tintas e técnicas, Bandeira mistura vários (por exemplo, Tinta indelével, nanquim, grafite, carvão e pastel sobre papel) em pelo menos 39 títulos.

A sua obra concentra muitas abstrações, estudos temáticos (como nos casos “estudos do corpo e estudos de bicho”) e diversos itens - ou agrupamento de itens - sem título. Apesar da abstração, muito da obra de Bandeira remete às cidades e sua relação com tudo aquilo que é urbano.

6 ANÁLISE DOS DADOS

6.1 Análise à luz das entrevistas

Nesta seção, a análise do material coletado e previamente apresentado é explorada por meio das associações feitas a partir das entrevistas com os curadores das exposições da Pinacoteca do Ceará, Rosely Nakagawa e Bitú Cassundé. A tentativa de compreender a relevância das falas dos entrevistados coloca os dados apresentados em foco, buscando identificar as conexões entre os temas abordados por eles, através da entrevista temática, e as discussões presentes no referencial teórico desta dissertação, especialmente no que se refere à mediação cultural e à curadoria de exposições.

A partir das falas dos entrevistados, o cotejamento entre o referencial teórico, os dados dos planos de políticas públicas culturais e os elementos documentais das exposições será trazido de volta aos trechos apresentados, com o objetivo de aprofundar a análise em questão. As entrevistas foram estruturadas para seguir três nichos principais: perguntas relacionadas aos planos de políticas públicas, questões sobre os aspectos e particularidades das exposições e, por fim, uma pergunta em que foi solicitado que o entrevistado falasse livremente sobre a relação entre mediação cultural e a curadoria realizada por eles.

6.1.1 Os curadores

No início, foi apresentado nas entrevistas uma minibiografia de cada curador e pedido que cada entrevistado destacasse projetos e exposições anteriores em que estiveram engajados e que considerassem interessante ressaltar. A seguir, uma introdução profissional de cada curador e mais alguns trechos das entrevistas em que os próprios fazem acréscimos.

Rosely Nakagawa é formada em Arquitetura pela Universidade de São Paulo (USP) em 1977, tem especialização em Museologia em 1979, também pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), e tem uma especialização em comunicação e semiótica pela PUC-SP, no mesmo ano. Tem várias exposições a nível nacional e internacional, com portfólio com vários nomes de artistas conhecidos. Criou o espaço cultural Citibank, atuou lá como curadora de 1985 a 1990, foi curadora na Casa Fuji também entre 1997 e 2004, e atualmente, está como diretora da Secult no Cariri. A curadora acrescenta:

A partir de 1987 eu comecei a trabalhar com o Ceará, convite ainda da secretária Violeta Arraes, quando nós trouxemos a exposição da Anna Mariani para um Congresso do Semiárido, do que foi realizado em Fortaleza nessa data de 1987 e 1988, e comecei a colaborar com o Memorial da Cultura Cearense, antes, Museu da Cultura Cearense, em 1999, quando foi criado o Instituto Dragão do Mar. [...] Eu comecei a atuar no Sesc Pompeia, que foi o primeiro espaço expositivo criado pela rede Sesc de São Paulo, onde o interesse na cultura, na formação de uma cultura brasileira, estava começando ali na primeira exposição que nós fizemos lá em 1987, que era sobre a arte e a cultura sempre aliada com o conhecimento mais vernacular, que de alguma maneira foi se desenhando aqui para essa minha função agora depois de 45 anos (Nakagawa, 2024, entrevistada).

Já o curador Bitù Cassundé, é formado em letras português/espanhol pela Universidade Federal do Ceará em 2006, tem mestrado em arte pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 2010, foi curador do Museu de Arte Contemporânea do Ceará, de 2013 a 2020, coordenou o laboratório de artes visuais do Porto Iracema das Artes, de 2013 a 2018, dirigiu o Museu Murilo La Greca em Recife, no período de 2009 a 2011, e aí tem participações especiais em diversas equipes curatoriais, destaquei aqui o Sesc 24 de maio em São Paulo, em 2019, no projeto “A Nordeste”, e também no programa “Rumos - Artistas Visuais” do Itaú Cultural, em São Paulo, de 2008 e 2009. Seu currículo é extenso em projetos e pesquisas e atualmente ele ocupa o cargo de Gerente de Patrimônio e Memória do Centro Cultural do Cariri, na cidade do Crato, no Ceará. O curador acrescenta:

[...] nesse ano eu abri “bloco do prazer” no Museu de Arte do Rio, no mês de maio, no início de maio, acredito, e é uma exposição muito importante, é uma exposição que discute as questões relacionadas à corpo, festa, redemocratização, a partir também de uma música de Fausto Nilo, que é “bloco do prazer”, e a música ficou muito famosa na voz de Gal Costa, nos anos 80, e a gente pega essa música para discutir o Brasil desse período, e eu abro agora, dia 20 de junho, na próxima semana, uma exposição do MON, em Curitiba, no Museu Oscar Niemeyer, que é uma exposição também de Efraim Almeida, chamada “o jardim”, então esses são os meus últimos projetos curatoriais, são projetos em outras instituições (Cassundé, 2024, entrevistado).

Ambos os curadores compartilham de uma curadoria que não apenas exhibe arte, mas também promove um entendimento mais profundo das dinâmicas sociais, políticas e culturais que moldam o material em que eles se propõem a trabalhar. Nakagawa se mostra voltada à cultura vernacular, sem perder as raízes populares, através da solidez de sua formação e da diversidade de sua atuação, e Cassundé utiliza a curadoria para questionar e explorar temas contemporâneos, oferecendo ao público novas perspectivas sobre a história e identidade dos autores e de sua brasilidade. Juntos, eles ilustram a diversidade de abordagens que enriquecem o campo da curadoria de exposições no Brasil, contribuindo para a formação de um discurso

cultural reflexivo e conectado com as realidades locais, assim como cada exposição que eles elaboraram para a Pinacoteca do Ceará.

6.1.2 As particularidades das exposições

Cada exposição conta uma história a partir da perspectiva dos profissionais que a constroem, e o processo curatorial é anterior a abertura da exposição ao público. Nesse sentido, perguntou-se para os curadores **como foi o primeiro contato com a Pinacoteca do Ceará acerca da montagem da exposição?**

Os curadores relatam:

Como consultora na Secult para a reformulação da biblioteca do Ceará, por exemplo, eu tinha feito no Sesc em São Paulo, em 2016, uma exposição que se chamava “Tarefas Infinitas”, que era uma exposição sobre a trajetória do livro, como é que o livro passa de uma publicação tradicional para uma obra de arte, que é, na verdade, uma interpretação do livro e como é para a forma de criação... e contando isso para o secretário [...] que estava como gestor, ele me convidou para fazer a curadoria de uma exposição com esse mesmo tema na inauguração da biblioteca. E quando a Pinacoteca foi inaugurada, coincidia com o centenário do Antonio Bandeira e do Aldemir Martins, e o Aldemir Martins era um artista... é um artista do qual eu tenho muita proximidade, ele era um objeto de pesquisa de uma publicação que eu já tinha feito, de um livro, e é um artista muito próximo, então eu fui convidada para fazer a exposição retrospectiva dele, porque era um desejo, eu já tinha mostrado esse desejo lá no Memorial da Cultura Cearense (Nakagawa, 2024, entrevistada).

[...] quando esse acervo do Antônio Bandeira chegou, ele foi acondicionado na reserva técnica do Museu de Arte Contemporânea, onde eu trabalhava. Então era um acervo que eu conhecia e era um acervo que parte dele... eu acho que a minha primeira curadoria foi uma curadoria chamada “todos os verbos no feminino” [...] era um recorte desse acervo de Antônio Bandeira. Então, eu tinha uma familiaridade com esse acervo e esse acervo durante muito tempo ficou na reserva técnica, nas mapotecas, não era moldurado e nunca tinha... muita coisa não tinha sido apresentada ao público. Então, quando surgiu o convite, o convite parte da instituição, partiu do diretor da instituição, Rian, que me convidou para pensar uma exposição em torno do centenário de Antônio Bandeira. E a minha ideia era apresentar, já inicialmente, aquele material que nunca tinha sido apresentado publicamente, aquele material que sua maioria ainda estava na mapoteca, nunca tinha sido moldurado e que o público não conhecia (Cassundé, 2024, entrevistado).

Destaca-se nos trechos apresentados o conceito anteriormente apresentado por Berger e Luckmann (2004), sobre a organização da realidade cotidiana em torno do "aqui e agora", e como essa realidade se estende para além do imediato, abrangendo fenômenos distantes no tempo e no espaço. Nakagawa, ao relatar sua experiência, revela como sua familiaridade com o artista Aldemir Martins, advinda de muito tempo, moldou seu cotidiano e a colocou em

contato a Pinacoteca do Ceará, conectando experiências passadas com o presente de seu trabalho.

Da mesma forma, Cassundé, ao refletir sobre sua curadoria do acervo de Antônio Bandeira, destaca como a proximidade com obras que estavam armazenadas e não exibidas por muito tempo se torna central em sua prática curatorial e como a percepção acerca de um acervo pode ser dinâmica e envolver elementos presentes fisicamente e outros que não estão imediatamente disponíveis, mas que ainda fazem parte da realidade cotidiana. Essas experiências refletem a ideia de que o “aqui e agora”, também no trabalho de curadoria, sofre influência por relações e conhecimentos que atravessam diferentes temporalidades e distâncias.

Também foi questionado para os curadores **quanto tempo levou desde o convite da Pinacoteca até a inauguração da exposição, envolvendo suas pesquisas, elaboração e execução do projeto curatorial**. Nesse caso, os curadores variaram em suas respostas. Nakagawa foi bem assertiva e direta ao dizer que o seu processo levou quatro anos: “em quatro anos eu já fui levantando algumas coisas e eu estava também muito em contato com a filha do artista, que pretendia fazer um evento para a celebração do centenário” (Nakagawa, 2024, entrevistada).

Em contrapartida, Cassundé informou que algumas mudanças de datas aconteceram e o seu projeto variou de um ano a um ano e meio. O curador aprofunda sua fala sobre o tempo de projeto, devido à pesquisa, conforme citado a seguir:

O que é uma curadoria? Curadoria é um exercício aprofundado de pesquisa. Tudo é pesquisa. Então, quanto mais tempo você tem para esse momento inicial de pesquisar, mergulhar nesse universo do artista, porque esse universo vai sempre se desdobrar, porque na pesquisa você vai descobrir caminhos novos, leituras novas, novos documentos, novos personagens, novas questões. Então, a pesquisa é muito importante e o tempo de pesquisa é fundamental para que você consiga compreender mais daquela matéria que você está mostrando no projeto. E você possa articular melhor esses dados, essas datas, o próprio processo poético do artista e o percurso desse processo durante a sua produção (Cassundé, 2024, entrevistado).

A partir da fala e da experiência relatada pelos curadores, há uma interseção entre o que Cury (2012) define como a concepção da exposição — uma estratégia de comunicação complexa e multidimensional — e o que os próprios apontam como a importância da pesquisa aprofundada e do tempo necessário para construir narrativas significativas nas exposições de cada um. O tempo de pesquisa destacado por ambos os curadores se alinha à ideia de que a idealização de uma exposição requer uma base sólida de investigação, articulação de informações e entendimento profundo da obra do artista, confirmando a visão de Cury (2012)

sobre a expografia como um processo estruturado teórico e pode ser também interpessoal, visto que a curadora Nakagawa também possuía contato direto com a família do artista e a filha esteve como parte integrante do seu processo de pesquisa e colaboração no acervo exposto, conforme mostra o quadro 16, com o quantitativo de obras de Aldemir.

No que diz respeito à mediação cultural, as ideias Araújo (2016) se fazem presente nas falas de ambos os curadores acerca de pesquisa e concepção expositiva, pois permite examinar as informações em diferentes contextos — políticos, históricos, sociais e econômicos. O “exercício aprofundado de curadoria”, trazido por Cassundé, reforça o papel da pesquisa e do tempo dedicado à esta, enquanto mediação cultural capaz de expandir o entendimento do público sobre as obras expostas, indo além de questões simples a respeito da experiência estética. Quando uma exposição aborda implicações mais amplas, aprofundadas por ambos os curadores no tempo que estiveram trabalhando as mostras antes mesmo delas virem à público, reforça que elas não apenas apresentam as obras, mas também mediam um diálogo entre o público e os contextos de onde essas obras emergem, facilitando uma reflexão crítica sobre o seu significado na sociedade.

A questão a seguir, dando continuidade à temática da entrevista foi **como se dá a elaboração do projeto de expografia, quais os demais profissionais e tipos de técnicas envolvidos nesse processo? E se cada curador entrevistado possui uma marca que considera uma assinatura própria dentro dos seus projetos.**

A expografia é sempre desenhada por um arquiteto. Porque é uma ocupação do espaço que não é uma adaptação, é considerar o espaço existente como um espaço de fruição da exposição. [...] a exposição envolve também a concepção de um espaço, assim como quando você está falando de um curador que tem uma formação mais literária ou jornalística, a informação é sempre mais privilegiada, acho que tem aí uma marca que é o resultado de uma formação mesmo, não é? (Nakagawa, 2024, entrevistada).

Como eu sou arquiteta, o meu projeto de expografia sempre é junto com o projeto curatorial, ele nunca é pensado independente, eu sempre penso na hora no espaço, de uma maneira mais produtiva, visível, pensando na acessibilidade, na altura, na reciclagem, na distribuição do espaço, então eu acabo interferindo sempre no projeto expográfico, pensando também na visitação, na acessibilidade como leitura e como mediação (Nakagawa, 2024, entrevistada).

Para Bitú,

O projeto expográfico sai da cabeça do curador e é executado pelo arquiteto. Então, quem vai definir o que é o projeto expográfico é a curadoria. Quem articula e comanda isso é a curadoria. Quem escolhe o arquiteto para trabalhar com o projeto geralmente é a curadoria. [...] Então, a gente tem essa mediação, né? A gente não pode delirar e querer um projeto expográfico que a instituição não possa também oferecer. Então,

tem mediações orçamentárias, tem mediações inúmeras e também tem que discutir e avaliar junto com a instituição a possibilidade de execução e as possibilidades técnicas também: saber se o espaço é adequado para aquele tipo de projeto expográfico. Saber se o projeto expográfico funciona dentro daquele espaço (Cassundé, 2024, entrevistado).

Eu gosto muito de pensar a montagem de exposição, a disposição dos quadros na parede, fugir de um cartesianismo numa montagem. Fugir, e numa ideia muito asséptica de cubo branco, daquela coisa muito cura, muito imaculada do espaço museal. [...] Então, se há uma marca, é uma possibilidade, talvez, de sair de um cartesianismo muito burocrático, que às vezes nos engessam. De pensar os trabalhos mais desordenados no espaço, menos racionais nas suas montagens (Cassundé, 2024, entrevistado).

Retomando autores que abordaram o conceito de expografia, como Couto (2016) e Latorraca *et al.* (2014), essa é uma prática que envolve uma série de atividades que vão desde a preparação do espaço e elaboração da linguagem visual até a implementação de aspectos técnicos, como segurança, climatização e automação, além de considerar a comunicação e a mediação com o público, bem como a criação de uma atmosfera no ambiente expositivo que facilite a compreensão das obras.

Para Nakagawa, “o curador tem que ser a pessoa mais transparente e invisível dentro do projeto [...] eu acho que o curador é uma pessoa que tem que ser muito invisível, no resultado final”. (Nakagawa, 2024, entrevistada). Ela argumenta que o arquiteto exerce um papel crucial na criação do ambiente expositivo, unindo o projeto expográfico ao curatorial com ênfase na acessibilidade e na interação. Já Bitú destaca o protagonismo do curador, que concebe o projeto expográfico e encarrega o arquiteto de sua implementação. Ambos concordam que o desenvolvimento de uma exposição requer cooperação, mas Bitú enfatiza as restrições práticas que podem variar de acordo com cada instituição, enquanto Nakagawa foca na funcionalidade e na experiência do espaço para os visitantes. Ambas as respostas abrangem as colaborações necessárias para que cada curador tenha uma abordagem distinta e que influencia no resultado das exposições.

A exposição enquanto resultado de um projeto expográfico também nos leva de volta a Michel de Certeau e suas práticas do cotidiano que “[...] constituem as mil práticas pelas quais usuários se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural” (Certeau, 1994, p. 41), pois a forma como o visitante percorre e vivencia o espaço expositivo pode ser entendida como uma reapropriação do ambiente projetado pelos curadores e arquitetos. A experiência do visitante se torna uma “prática do cotidiano”, na qual ele se apropria do ambiente para construir sua própria narrativa a respeito da mostra.

Em relação a uma marca ou assinatura nos projetos de curadoria, observa-se que a formação de cada entrevistado influencia significativamente suas respostas. Nesse sentido, retomando Geertz (1989), que afirma que o modo como preenchemos lacunas está vinculado às nossas experiências físicas e à realidade condicionada pela maneira como a cultura molda nossa percepção e entendimento, uma influência derivada dos processos de mediação através da formação de cada um dos entrevistados, permite sobrepor as reações simbólicas às reações instintivas, através do que cada um agregou em seu repertório de vivências acadêmicas e profissionais. Enquanto Nakagawa enfatiza a sustentabilidade, abordando questões como reciclagem e acessibilidade, Cassundé desafia normas espaciais, propondo uma experiência mais fluida e menos formal para o espectador. Sua formação em letras pode favorecer uma curadoria mais interpretativa e menos rígida, com montagens mais orgânicas e desordenadas, em oposição a métodos mais racionais e organizados, como ele próprio relata.

Por sua vez, Caune (2014) em seu discurso sobre cultura e comunicação, destaca o papel dinâmico do indivíduo na interpretação e transformação dos sistemas simbólicos. Isso se relaciona diretamente com a prática expográfica abordada por Couto (2016) e Latorraca et al. (2014), reforçado nas falas dos curadores através daquilo que eles querem comunicar aos visitantes. A visão de Caune (2014) reforça a análise de como a comunicação, a cultura e a expografia das exposições estão interligadas e como cada indivíduo absorve de forma distinta os processos em torno da prática curatorial, seja ele o profissional responsável pela curadoria, os profissionais técnicos que dão suporte, ou o público.

6.1.3 Sobre as políticas públicas e as exposições

O bloco inicia-se com o seguinte questionamento: **Quando você constrói um projeto curatorial, o que você considera importante incluir porque percebe que são pautas que estão presentes dentro do contexto de políticas públicas culturais?**

É imensamente fundamental criar estratégias para se pensar a curadoria também dentro de uma perspectiva ampla que esteja em processos educativos de pensar a ativação dessa exposição através de programas educativos e profissionais que trabalhem essa questão de uma forma mais ampla, mais se relacionando com o território, se relacionando com diferentes dificuldades, a questão das acessibilidades e programas acessíveis que permitam amplificação maior de acesso e que permitam que esses programas, eles se articulem cada vez mais e ampliem essa possibilidade de abarcar e abraçar novos públicos e novos públicos acessíveis, então é entender curadoria também numa perspectiva não só burocrática de alguém que pensa no projeto para uma instituição, mas é pensar esse indivíduo também com um profissional que articula essas questões de uma forma mais integrada com essas

especificidades da educação, da acessibilidade, do território, da própria instituição que recebe o projeto (Cassundé, 2024, entrevistado).

Bem, eles [os frequentadores do Centro Cultural do Cariri] entram nos espaços expositivos, [...] eles não entrariam ali nos espaços positivos, não fosse esse parque. Então, mais do que ações educativas e visitas monitoradas, eu acho que os museus precisam promover atividades extramuros com a comunidade, abrindo o espaço não só como porta, como conversa, como mediação, mas abrindo mesmo o seu espaço expositivo para fora, extrapolando o espaço interno com ações externas e que não necessariamente sejam ligadas diretamente com a exposição, mas com ações de aproximação, conversa e até de linguagem. Então essa aproximação com o objeto nem sempre tem a lógica do curador, tem a lógica do mundo das artes visuais. Essa aproximação de repertório, de linguagem em comum, ela muito mais do que uma linguagem, ela tem que ser um percurso provocado, eu acho. Então eu acho que isso é uma questão para colocar mesmo como plano, uma outra abordagem (Nakagawa, 2024, entrevistada).

Sobre a importância de pensar a curadoria de exposições dentro de um plano de políticas públicas, os curadores destacam algumas palavras-chave que podemos relacionar com o conteúdo apresentado nos quadros referentes ao PNC. Na primeira fala, do curador Bitú Cassundé, destacam-se os “programas educativos”, que dentro dos objetivos do PNC, apresentados anteriormente no quadro 2, apresentam relação com incisos VII e XII, transcritos respectivamente como “estimular o pensamento crítico e reflexivo em torno dos valores simbólicos” e “profissionalizar e especializar os agentes e gestores culturais”. Tais incisos podem ser interpretados, portanto, para transformar a curadoria em uma ferramenta essencial para o desenvolvimento cultural e educativo, promovendo uma reflexão abrangente sobre a arte e sua interação com a sociedade, através de um programa educativo eficaz, ao mesmo tempo que fortalece o papel dos profissionais da cultura na construção de um ambiente profissional mais crítico e engajado.

Outra palavra-chave trazida por Cassundé, é a “acessibilidade” ou os “programas acessíveis”. As questões de acesso são aprofundadas no quadro 6, que detalha as estratégias e ações referentes ao acesso no PNC, onde aparecem questões relacionadas a infraestrutura, ao audiovisual e tecnologias, ao mapeamento de espaços ociosos, à capacitação do atendimento. Mas o curador traz um novo sentido quando menciona o acesso, um sentido agregador sobre trazer novos públicos através de uma curadoria que pensa em atrair novas pessoas para a instituição. Esse tipo de acesso conversa diretamente com o texto referente às competências do poder público apresentadas no quadro 4, texto que se inicia com “ampliar e permitir o acesso [...]” pois a ampliação do acesso constitui uma das principais responsabilidades do poder público no campo da cultura. A noção de “programas acessíveis” deve ir além de questões físicas ou tecnológicas, contemplando também uma dimensão social e educativa, para

democratizar o acesso às produções culturais e ao espaço das instituições culturais, através da mediação cultural implícita que este trabalho propõe e já posto anteriormente por Feitosa (2016, p. 103) ao dizer que "a dimensão cultural da informação, seus processos de semiose informacional e as possibilidades de se aferir as chamadas mediações socioculturais".

A próxima pergunta é direcionada exatamente a este tópico, mas ao longo da entrevista os curadores flutuaram suas respostas de forma que contemplaram mais de um tópico dentro das respostas que foram sendo dadas.

Assim, A próxima pergunta segue ainda a temática de sustentabilidade e acessibilidade. **Como recursos de acessibilidade e sustentabilidade entram dentro dos seus projetos curatoriais?** Acerca do tema, os autores trouxeram à tona as seguintes discussões:

Em relação a essas outras questões, essa dimensão com meio ambiente também, são questões que a gente está... São questões muito importantes hoje para pensar o contemporâneo, essa dimensão da natureza, essa dimensão que nos atravessa de um desgaste natural, nessa relação que se dá, principalmente, pela violência do homem com a natureza e a total falta de responsabilidade de preparo para lidar com todas essas questões climáticas que a gente atravessa agora. Geralmente, essas instituições grandes, que possuem uma equipe estruturada, um orçamento estruturado para esses projetos, eles possuem ou uma curadoria educativa, e articula todas essas questões, e vai trabalhar juntamente com o curador no pensamento dessas articulações (Cassundé, 2024, entrevistado).

O curador enfoca a preparação de grandes instituições, contando que elas tenham uma equipe estruturada para pensar questões nesse sentido, sempre colocando o educativo como um ponto a ser observado e que pode articular também questões de acessibilidade ou sustentabilidade. O quadro 7 traz o tópico 4.1.8 que aborda no PNC estratégias e ações acerca do desenvolvimento sustentável. O referido tópico diz que é necessário “Estimular o reaproveitamento e reciclagem de resíduos de origem natural e industrial, dinamizando e promovendo o empreendedorismo e a cultura do ecodesign”, o que vai de encontro exatamente a fala da curadora Nakagawa, que se referiu às questões sustentáveis como o cerne de sua preocupação na hora de utilizar os materiais expográficos:

Os materiais que são usados, eu faço sempre questão de que eles sejam reutilizáveis, [...] se você gastar uma fortuna em materiais que são descartados... de coisas e não são reutilizados. Eu acho que isso é sempre um gasto enorme, eu acho que os espaços museais têm que se estruturar de uma maneira inteligente, para que esse material possa ser flexível o suficiente para acomodar várias exposições (Nakagawa, 2024, entrevistada).

A preocupação da entrevistada em ter como sua marca a reutilização de materiais também pode ser amparada pelos princípios do PNC, através dos incisos VII e VIII, que direcionam para a responsabilidade socioambiental e para a valorização da cultura como vetor do desenvolvimento sustentável. Ao incentivar o reaproveitamento e a reciclagem de resíduos, tanto naturais quanto industriais, e ao fomentar o empreendedorismo ligado ao ecodesign, as diretrizes estabelecidas pelo plano dialogam diretamente com a postura de Nakagawa.

Essa intersecção destaca o papel fundamental das instituições culturais na promoção de práticas sustentáveis, transformando a cultura não apenas em um espaço de criação artística, mas também em um modelo de desenvolvimento consciente e alinhado aos desafios ambientais da atualidade. Enquanto mediação cultural, esse pensamento nos remete a Laplantine e Trindade (2003) e à ideia de que as lentes culturais moldam nossas experiências e percepções individuais, inclusive na forma como cada pessoa se relaciona com o meio ambiente. A consciência ambiental é influenciada por contextos culturais e, quando há uma preocupação com essa temática desde a concepção da exposição, as interpretações culturais impactam o comportamento tanto dos profissionais envolvidos quanto do público em relação à preservação do meio ambiente e à sustentabilidade.

Em relação a acessibilidade, podemos destacar as falas dos entrevistados:

Em relação à Pinacoteca, muito foi desenvolvido por um pensamento também da própria gerência lá de educação e de acessibilidade. Geralmente, essas instituições grandes, que possuem uma equipe estruturada, um orçamento estruturado para esses projetos, eles possuem ou uma curadoria educativa, e articula todas essas questões, e vai trabalhar juntamente com o curador no pensamento dessas articulações. Geralmente, quando o projeto tem questões ou eixos que podem abarcar com mais profundidade todos esses temas, é necessário que se pensem em relações e que se procurem programas, ativações, visitas a diferentes públicos, diferentes mediações com pessoas de áreas diferentes também para articular e ativar questões que estão presentes ali na exposição. Claro que a questão acessível, educacional são estruturantes na construção de uma metodologia, de uma pedagogia ou de um programa que você desenvolve em torno do projeto (Cassundé, 2024, entrevistado).

É, eu acho que tem essa preocupação com a acessibilidade, na verdade, ela não é só característica das exposições, como política pública, ela entrou como uma necessidade de acesso em várias outras ações e acho muito saudável [...] nas exposições ela é um pouco mais complexa porque as obras têm configurações diversas, né, tem as sonoras, tem performance, mas ela é um item de investimento do Estado em qualquer atividade cultural, seja ela uma ação esportiva, de dança. A gente tem sempre uma preocupação com o intérprete de libras. Se for filme, tem uma legenda, para quem tem dificuldade auditiva, tem um som especial legendado, como um som complementar para quem tem dificuldades de audição, então, na verdade, não é um acessório, é um item obrigatório visto como verba especial (Nakagawa, 2024, entrevistada).

Analisando a fala de Cassuné, a Pinacoteca adota uma abordagem cuidadosa no que diz respeito à acessibilidade e à educação, refletindo um esforço conjunto entre gerência, educativo, equipe voltada para a acessibilidade e a curadoria. Esses projetos exigem articulação entre curadores e educadores para desenvolver estratégias que integrem questões educacionais e acessíveis em suas exposições. O objetivo é criar programas e metodologias que dialoguem com diferentes públicos, considerando as especificidades das obras e as demandas de acessibilidade de cada contexto.

À luz das definições apresentadas por de Geertz (1989) a cultura é um contexto no qual as instituições e os comportamentos são compreendidos de maneira inteligível e densa. Nesse sentido, as ações de acessibilidade não são apenas práticas isoladas, mas parte de um contexto cultural mais amplo, que busca descrever e integrar os indivíduos em suas interações com atividades culturais. Além disso, a acessibilidade não se restringe apenas às exposições, mas é uma exigência em diversas áreas da cultura, refletindo uma política pública que prioriza o acesso universal. Como apontado por Nakagawa, isso envolve desde a presença de intérpretes de libras em eventos até legendas e som especial para pessoas com dificuldades auditivas em filmes e outras atividades.

O aspecto acessibilidade enquanto fator de mediação cultural atua como um elemento chave na construção de experiências que não apenas consideram as limitações físicas e sensoriais de certos públicos, mas que também buscam criar pontes de entendimento e conexão entre diferentes formas de expressão artística e seus espectadores. Como Nunes e Cavalcante (2017) destacam anteriormente sobre a mediação cultural estar “relacionada à forma com a qual os sentidos são postos em movimento”, os sentidos são mobilizados e transformados conforme os indivíduos se apropriam dos signos e linguagens artísticas, então, nesse sentido, a acessibilidade, quando bem implementada, potencializa o processo de mediação e apropriação cultural, permitindo que pessoas com diferentes capacidades físicas e sensoriais também participem dessa construção de sentido.

Acerca de formação para os profissionais da área cultural, levantou-se a seguinte pergunta: **você recebeu alguma formação por parte da Pinacoteca do Ceará, ou você deu alguma formação voltada para curadoria de exposições?**

Então, a minha formação, ela é uma formação que vai muito divulgando entre os meus interesses profissionais e os meus interesses institucionais ou os meus interesses vinculados àquilo que eu estou pesquisando e que me interessa, né, então, eu não fiz, eu não sou curador por ter feito um curso de curadoria ou de ter estudado curadoria em uma graduação ou ter feito uma pós em curadoria. Eu sou curador porque eu me

criei dentro de uma instituição, eu tive um acervo que eu pude ter acesso e pesquisar, eu pude desenvolver projetos a partir daquelas pesquisas e esses projetos se tornaram visualmente possíveis através de uma curadoria. [...] pessoalmente eu não fiz, eu já ministrei algumas, já ministrei alguns processos formativos, ou módulos referentes à curadoria, mas sempre algo muito pontual dentro um programa maior (Cassundé, 2024, entrevistado).

Eu já fiz algumas coisas no próprio Museu da Cultura Cearense [...] onde toda vez que nós tínhamos uma exposição, a gente fazia alguma ação de mediação. Então essa construção, digamos assim, da visão do curador, da relação do curador com o artista, da relação do projeto curatorial com o público, o projeto da exposição com o espaço expositivo, são muitas instâncias que a gente tem que procurar trabalhar sempre que pode, até do ponto de vista de expografia, a gente já fez também o curso, onde explicava o papel e a importância da iluminação, do suporte, a interação desses dois elementos com o projeto do artista, com o projeto curatorial, porque são várias pessoas trabalhando para que isso aconteça da forma mais natural possível. [...] sempre que a gente traz um curador, um artista, um técnico, a gente faz questão de organizar uma atividade de formação para que o nosso seja aproveitado o máximo possível nessa interação, não só com o público, mas também com as equipes que trabalham aqui com a gente (Nakagawa, 2024, entrevistada).

A formação de profissionais, seja por parte dos próprios curadores ofertando algum curso ou, em contrapartida, recebendo alguma formação dos equipamentos com quem formam parceria, dialoga com vários incisos e pontos do PNC, contantes nos quadros apresentados no capítulo anterior. No quadro 2, acerca dos objetivos, no quadro 5, sobre a valorização da diversidade, e no quadro 6, sobre estratégias e ações referentes ao acesso. Todos os pontos que esses quadros levantam trazem a capacitação de profissionais como algo motivador para o cenário cultural, como “profissionalizar e especializar os agentes e gestores culturais”; “estabelecer programas na rede de equipamentos culturais voltados a atividades de formação de profissionais para a crítica e a reflexão cultural” e “estabelecer parcerias entre o poder público, escritórios de arquitetura e design, técnicos e especialistas, artistas, críticos e curadores, produtores e empresários para a manutenção de equipamentos culturais [...]”.

Cassundé revela que sua trajetória como curador não se deu por meio de um curso formal de curadoria, mas sim por meio da imersão institucional. Ele teve acesso a acervos e oportunidades para desenvolver projetos práticos, que resultaram em curadorias visuais. A experiência que ele acumulou na prática o fez ministrar alguns módulos de formação relacionados à curadoria dentro de programas maiores.

A fala de Nakagawa complementa esses tópicos ao enfatizar a multiplicidade de elementos envolvidos em uma exposição. Ela exemplifica com a sua atuação no Museu da Cultura Cearense, onde promoveu ações de mediação em organizações de outras exposições e a importância de ter os técnicos integrados a essas formações, pois gera um ambiente de aprendizado contínuo, e enquanto fator de mediação cultural, proporcionar essa imersão leva

em conta a perspectiva do curador, a interação entre o curador e o artista, a conexão do projeto curatorial com o público e a integração da exposição com o espaço expositivo envolve diversas etapas que precisamos sempre buscar desenvolver e aperfeiçoar. Reforçando o que já foi apontado por Carvalheiro (2018), a prática curatorial tem uma função educativa, apoiada na valorização artística, científica, cultural e literária de museus e outras unidades informacionais, o que estimula a reflexão sobre a relevância dos processos formativos e o papel da mediação cultural enquanto suporte de aprendizagem profissional.

Sobre a participação popular, em relação ao que foi destacado nos planos de políticas culturais, mediou-se a pergunta a seguir: **Dentro de alguma curadoria que você já fez, existiu alguma participação do público antes ou durante o processo? Teve alguma atuação prévia da participação popular?**

Existem diferentes formas de se fazer curadoria, a gente está tratando aqui de uma curadoria institucional, uma curadoria institucional pode ser muito bem pensada dentro de um processo coletivo, né. Eu estou tratando aqui com você de uma experiência individual, mas dentro da minha experiência individual existem práticas coletivas. [...] Quando você está só, é de uma forma, quando você está em dupla, é de uma forma, quando você está em grupo, de uma forma, porque existe essa questão da mediação, e vai se articulando entre os processos, porque cada pessoa pensa de uma forma e é necessário chegar a um processo para que o processo avance suas etapas, mas eu trabalho muito dentro de processos coletivos também. [...] processos curatoriais que se articulam de uma forma mais independente, sem estar vinculado à instituição, mas que articulam um espaço independente de arte, uma curadoria que vai pensar o espaço urbano e vai pensar interpretações e se organiza de outra forma. (Cassundé, 2024, entrevistado).

Na verdade, como público, de forma aberta, não, mas com o educativo sempre. A visitação do educativo com o público, ela é muito importante, porque é um olhar crítico já, sobre a questão da ação, acesso, interpretação, leitura dos textos e legendas, acesso a esses títulos e legendas e textos de uma outra maneira, ou a escrita, então, com o educativo, sempre ele é feito antes. [...] Então é essa convivência com as equipes que estão trabalhando, não só para o público, mas com elas próprias, né? O respeito com as equipes que estão ali e, na maioria dos educadores, são pessoas que estão interessadas em ser curadores ou são artistas, né? Então não considerá-los só uma equipe que está lá numa função profissional objetiva, mas que tem uma subjetividade, e sonhos que podem ser construídos em conjunto com a curadoria e com os próprios artistas que estão participando da exposição (Nakagawa, 2024, entrevistada).

Em relação à participação social, destacam-se trechos do PNC que se encontram nos quadros 1 e 8, referentes respectivamente aos princípios do plano e às estratégias e ações referentes à participação social. De acordo com ambos, é importante a “participação e controle social na formulação e acompanhamento das políticas culturais” e “potencializar os equipamentos e espaços culturais, bibliotecas, museus, cinemas, centros culturais e sítios do

patrimônio cultural como canais de comunicação e diálogo com os cidadãos e consumidores culturais, ampliando sua participação direta na gestão destes equipamentos”.

Nos relatos de Cassundé e Nakagawa sobre a participação social, emerge uma reflexão sobre a dinâmica entre a individualidade e a coletividade no processo curatorial. Cassundé enfatiza a adaptação do processo conforme o contexto de cada exposição, seja individual, as vezes em dupla ou de forma coletiva, ressaltando a importância da mediação para articular diferentes perspectivas e projetos também diferentes em vários âmbitos. Por sua vez, Nakagawa destaca a interação constante com equipes educativas, enfatizando não apenas o papel crítico na interpretação das exposições, mas também o reconhecimento da subjetividade dos educadores como potenciais curadores e artistas.

Esses relatos, em consonância com o (PNC), a participação social é vista como subjetiva ou secundária dentro de um processo curatorial. Geralmente o público recebe a exposição e depois disso sua participação pode ser fundamental para a formulação ou a implementação de políticas culturais. Mas pela fala dos curadores, nota-se a relatividade da participação popular diante do tipo das exposições que estão em processo. Apesar de que o PNC destaca a importância de envolver os cidadãos e consumidores culturais no processo decisório e de gestão de equipamentos culturais como museus e centros culturais, a participação na curadoria de exposições não acontece de forma direta.

6.1.4 Sobre mediação cultural e as exposições

As perguntas que encerram ambas as entrevistas se voltam para a temática central desta dissertação, a mediação cultural, e questiona aos entrevistados: **“como você percebe a curadoria de exposição já como um processo de mediação cultural? Você vê o curador já como um mediador?”**

O curador é o primeiro mediador, é a primeira pessoa a ter acesso ao projeto do artista ou ao projeto do museu, e como mediador, ele não pode ser só um intérprete, eu acho que ele tem que ser um ator também, um ator na seguinte construção: de perguntar o máximo sobre o que é aquela obra, o que é aquele projeto, para tentar entendê-lo e compreender, o que é diferente de entender. Compreender para mim é entender e fazer parte dele, fazer parte como ator, como público, como pesquisador. Então, essa mediação para mim é só não estar só no meio, mas fazer parte daquele meio. Então, estudar até a técnica, estudar o conceito, estudar o resultado, o impacto da obra ou das obras ou do projeto. [...] Eu acho que o mediador tem que ser um grande investigador, porque ele só cria o repertório, o repertório não só... verbal, mas o repertório musical, o repertório visual, o repertório humano, de públicos que você começa a conviver, repertório artístico, repertório histórico. Eu acho que esse interesse multidisciplinar, que é o que a gente tem de melhor, sendo um mediador dentro de um espaço cultural

tão privilegiado como são as salas expositivas, os museus, e é muito rico (Nakagawa, 2024, entrevistada).

Uma curadoria é um processo de mediação, mas é um processo de mediação entre a instituição, entre o artista, entre a família do artista, entre a imprensa, certo? Então, a mediação que existe é essa, é uma mediação diplomática que você vai fazer para conseguir uma obra que você quer com o colecionador, que você vai fazer uma mediação com a própria instituição para conseguir um orçamento melhor [...] Então, uma exposição nasce, mas quem cria e quem faz a exposição existir é o programa educativo e é a mediação. Sem isso, a exposição não existe, não se articula com o mundo, não se articula com o público, não se articula com nada. [...] Esse educativo ele vai colaborar e vai pensar todos esses programas que darão vida e que ativarão essa exposição. Então, o educativo é o motor que vai fazer a exposição viver, durante aquele período, articular a exposição de uma forma pedagógica, educacional, acessível para o público, pensando programas diferentes e que a exposição possa ser trabalhada por diferentes olhares, por diferentes aspectos (Cassundé, 2024, entrevistado).

Inferem-se concepções de mediação cultural distintas através das falas dos dois curadores. Enquanto Cassundé, durante toda a entrevista, se manteve um ferrenho defensor do programa educativo dos museus e ressalta que é por esse meio que a mediação se dá e que sem ele “a exposição não existe”, Nakagawa responde de forma mais voltada para a humanização e compreensão da pesquisa, pois ainda que a mediação esteja em uma pessoa só: o curador, ainda assim, a mediação existe. Ela afirma que “o curador é o primeiro mediador”, logo, o processo de mediação cultural se inicia no momento que surge uma inquietação que leva a uma pesquisa e essa pesquisa se ramifica em outras etapas que levam até uma exposição estar totalmente pronta e inaugurada ao público. Um destaque em sua fala é que “entender é diferente de compreender”, pois compreender é fazer parte do processo, e para que exista o processo, há um pontapé inicial que já está carregado de cultura e mediação.

Esse trecho de Nakagawa nos remete à Bystrina (1990, p. 4), que afirma “[...] O que podemos dizer de novo sobre a cultura é que, no seu cerne pulsante, ela existe para si mesma, ou seja, a cultura é pela cultura”, e se ela existe para si mesma e o curador é o primeiro mediador, o processo de mediação cultural se conecta diretamente ao trabalho de pesquisa, expografia, programas educativos e todo o leque por onde uma exposição é construída. Ao dizer que a cultura é um fim em si mesma, Bystrina (1990) coloca uma perspectiva que se conecta diretamente ao trabalho dos curadores e da curadoria de exposições, visto que o processo curatorial vai além da mera organização dos artefatos em um espaço expositivo. Além disso, a fala da curadoria nos remete também às estruturas discursivas capazes de expandir a compreensão simbólica do mundo, alinhando-se à ideia peirceana de "expansão da mente" tratadas anteriormente por Santaella e Cardoso (2020).

A construção de significados (Geertz, 1989) transforma-se em parte integrante do processo cultural e curatorial. O autor afirma que a cultura “[...] é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade”. Em sua citação, “eles” se refere aos “acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos” e pode-se traduzir todos esses elementos ao que a curadora chama de “repertórios”, e dentro do repertório multidisciplinar levantado por Nakagawa, Geertz (1989) sugere uma análise densa, uma descrição detalhada e contextualizada, onde as nuances, significados simbólicos e interpretações essenciais para a atuação em espaços expositivos.

Sobre a fala de Cassundé e a mediação colocada de forma pedagógica, pode-se trazer a tríade da semiose citada por Santaella e Cardoso (2020, p. 12), formada por signo, objeto e interpretante como uma ferramenta para entender as múltiplas camadas de interpretação que ocorrem nas interações entre o público e as exposições. É uma abordagem que coloca o espectador como um agente ativo na construção de significados, mediado por uma estrutura simbólica que é tanto didática quanto reflexiva, a partir da mediação feita pelos programas educativos.

Salienta-se que ambos os curadores dão bastante ênfase à pesquisa dentro do processo curatorial em todas as suas respostas durante as entrevistas, e que essa articulação é uma das principais questões que permeiam o fazer curatorial. Tanto Cassundé quanto Nakagawa destacam a relevância da pesquisa como base fundamental para a construção de suas narrativas curatoriais para que sejam contextualizadas e significativas. A partir da ideia de mediação cultural questionada e apresentada por Feitosa (2016), infere-se que os indivíduos não apenas obtêm informações, mas também as interpretam, refletem sobre elas e as utilizam de modo a gerar mudanças relevantes em suas vidas, no seu repertório cultural e na sociedade em geral. O processo curatorial privilegia essas reflexões e as mudanças que elas podem gerar tanto no curador, “o primeiro mediador”, quanto nos demais profissionais envolvidos em todo o processo, quanto no público, que recebe e coloca sobre a exposição novas interpretações e seu repertório cultural.

6.2 Análise à luz dos elementos documentais

Conforme apresentado nas subseções acerca do detalhamento das exposições, o quantitativo acerca de obras, datas, materiais e pertencimento da coleção é feito abaixo dos próprios quadros que demonstram o material que as exposições levam à público. Nesta seção, no

entanto, intenta-se analisar os dados já apresentados e dialogá-los com pontos do PNC e com autores que compõem o referencial teórico desta dissertação.

Inicialmente, é possível analisar que os elementos documentais das duas exposições condizem com os princípios do PNC e contemplam os incisos apresentados no quadro 1. Em relação à liberdade de expressão, criação e fruição, tanto Aldemir Martins quanto Antonio Bandeira foram livres para expressar as suas obras e seu cotidiano, e a curadoria de ambas as exposições respeita e retrata isso em seus percursos. Outros incisos, como diversidade cultural; respeito aos direitos humanos; direito de todos à arte e à cultura; direito à informação, à comunicação e à crítica cultural e direito à memória e às tradições são contemplados através das exposições por abordagens presentes nas obras e na curadoria. “Amar se aprende amando” e “No lápis da vida não tem borracha” destacam a riqueza e a diversidade cultural brasileira, evidenciando diferentes aspectos de suas trajetórias e influências regionais e internacionais, o que reflete o princípio da valorização da diversidade cultural.

Em relação ao quadro 2 que trata dos objetivos do PNC, temos 4 objetivos claramente contemplados por ambas as exposições através do seu caráter documental, visto que a proteção e promoção do patrimônio histórico e artístico, a valorização e difusão dos bens culturais, a promoção do direito à memória através dos museus e, neste caso, das coleções dos dois artistas cearenses, também estimula o pensamento crítico e reflexivo que está torno dos valores simbólicos das exposições da mostra “Bonito pra chover”.

Nesse sentido, O inciso VII do quadro 2 traz o seguinte texto: “estimular o pensamento crítico e reflexivo em torno dos valores simbólicos”. Ao fazer uma análise dos textos curatoriais apresentados nos quadros 9 e 10, os valores históricos - e poéticos - apresentados reconhecem como suas obras e vidas são oportunidades para reflexão sobre a construção de identidades culturais e a quebra de estereótipos. Ao abordarem questões como ancestralidade, espaço urbano e as conexões com outros países visitados por Bandeira, por exemplo, as exposições e narrativas dos dois artistas convidam o público a um questionamento sobre valores simbólicos dominantes e as tradições tanto estéticas, acerca de seus traços e arte e tradições culturais e regionais.

No caso de Antonio Bandeira, a exposição “Amar se aprende amando” propõe que o público reflita sobre a importância de integrar visões e narrativas que foram historicamente marginalizadas, cumprindo assim o papel de estimular o pensamento crítico. Já a trajetória de Aldemir Martins também se alinha com o estímulo à crítica, ao mostrar como o artista rompeu fronteiras sociais e geográficas por meio de sua arte, e como se conectou a diferentes culturas

e movimentos artísticos internacionais. Quando Laraia (2011, p. 10) nos apresenta a afirmação de que "a natureza dos homens é a mesma, são os seus hábitos que os mantêm separados" e colocamos ela diante de dois artistas que dividem o mesmo ano de nascimento, o mesmo estado natal e o mesmo ciclo de amizades, vemos como os hábitos podem também se manter separados através da arte que eles externam. Ambos os artistas exemplificam o potencial da arte para questionar, resistir e reimaginar os valores simbólicos que regem a cultura e a sociedade, e é possível ver em cada desenho ou pintura elencados nas mostras que suas abstrações se dão conforme a herança cultural que receberam (Laraia, 2011).

A exposição de Aldemir Martins atinge esses propósitos ao exibir 117 peças do artista que cobrem cinco décadas de sua trajetória, com ênfase na preservação de sua jornada pessoal e artística, incluindo cartas, vídeos, recortes e álbuns organizados. Isso reforça o objetivo do PNC de promover o direito à memória, enquanto suas obras ilustram sua vida e relações com outras personalidades culturais, como familiares e amigos. Além disso, a inclusão de ferramentas de acessibilidade e a diversidade de técnicas de pintura utilizadas contribuem para a valorização do legado artístico e estimulam a apreciação crítica e reflexiva do público sobre a mediação cultural intrínseca aos documentos expostos.

Em relação a exposição de Antonio Bandeira, ela abrange um período de 25 anos e dialoga com os objetivos do PNC ao preservar e difundir um acervo significativo de mais de 600 obras, muitas delas explorando técnicas mistas e abstrações que remetem a temáticas urbanas e estudos sobre a figura humana. A exposição de Bandeira, com vídeos, correspondências e uma linha do tempo de sua vida e obra, além de recursos de acessibilidade, reforça a promoção da memória cultural e a preservação do patrimônio artístico.

O quadro 4, que trata das Competências do poder público no PNC traz um trecho sobre a difusão de "bens, conteúdos e valores oriundos das criações artísticas e das expressões culturais locais e nacionais em todo o território brasileiro e no mundo", ao considerarmos que a Pinacoteca do Ceará recebe turistas de vários países e é um local que tem se fortalecido enquanto grande equipamento cultural na nossa cidade, esse quantitativo documental tem um alcance que cria um espaço de reflexão crítica. Assim, reitera-se o papel da Pinacoteca como um agente ativo na construção de uma cidadania cultural, promovendo o direito à memória e ao acesso ao patrimônio artístico, por diversas vezes mencionado no plano.

Para além disso, toda a gama documental apresentada nas exposições, em seus mais variados formatos, técnicas utilizadas, não constituem elementos isolados, mas possuem contextos cuja informação e a cultura interagem como partes de um cenário complexo, no qual

as dimensões culturais desempenham um papel essencial (Araújo, 2016). Nesse sentido, o quadro 5, sobre a valorização da diversidade no PNC, possui o “tópico garantir controle e segurança de acervos e coleções de bens móveis públicos de valor cultural, envolvendo a rede de agentes responsáveis, de modo a resguardá-los e garantir-lhes acesso”, que não só reforça o quanto a Pinacoteca do Ceará, enquanto entidade responsável pela reserva técnica do acervo das exposições, mas propõe que o colecionismo representa uma forma de expressão cultural e social (Santo, 2011), que se relaciona com a mediação cultural através da memória e do simbolismo de cada coleção que está sob seu resguardo.

A reserva técnica que foi apresentada de forma documental nesta dissertação é rica em cultura e significações, pois retomando Bottallo (2004), que afirma que uma exposição possui valores que devem ser trazidos à tona, quando cotejada ao quadro 5, ainda sobre a valorização da diversidade no PNC, reforça o fortalecimento e a preservação da “autonomia do campo de reflexão sobre a cultura, assegurando sua articulação indispensável com as dinâmicas de produção e fruição simbólica das expressões culturais e linguagens artísticas”.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa permitiu compreender a mediação cultural de forma intrínseca aos processos e práticas, tanto na esfera museológica, por meio da curadoria de exposições, quanto em relação às políticas públicas para a cultura. Para isso, foi necessária uma reflexão crítica sobre o conceito de cultura, através do seu estudo antropológico e semiótico, possibilitando relacionar a mediação cultural e seus estudos dentro da Ciência da Informação, com o leque abrangente acerca da cultura no cotidiano dos indivíduos, através de políticas públicas voltadas para essa área.

Em relação à cultura, o levantamento antropológico e semiótico realizado traz a tona um fenômeno multifacetado que ordena simbolicamente a vida social, promovendo um sentimento de pertencimento coletivo, através de ordenações semióticas de partilha e trocas de sentidos por meio da informação. Os fluxos infocomunicacionais advindos dessas ordenações atuam como parte de um tecido discursivo que permite que os significados sejam negociados, reforçando univocidades ou contradições. Assim, a mediação cultural, portanto, torna-se um campo de articulação, onde as práticas posteriormente analisadas como objetos de estudo deste trabalho, como a curadoria de exposições e as políticas culturais, refletem as dinâmicas de pertencimento e transformação cultural.

Neste sentido, o presente estudo teve como objetivo analisar aspectos da mediação cultural que instrumentalizam a relação entre as políticas públicas voltadas para a cultura, representadas pelo Plano Nacional de Cultura (PNC), e a prática curatorial das exposições realizadas na mostra “Bonito pra Chover”, promovida pela Pinacoteca do Ceará. A análise foi exploratória e documental, com um mapeamento do PNC e das exposições “No lápis da vida não tem borracha” e “Amar se aprende amando”, integrantes da mostra. Também realizou-se entrevistas com os curadores das exposições para relacionar os projetos curatoriais com o objetivo da pesquisa. O estudo buscou refletir sobre a relação entre as políticas públicas postas em prática por meio da curadoria dessas exposições e os aspectos da mediação cultural que emergem nessa relação.

No que diz respeito aos objetivos específicos do trabalho, o PNC foi mapeado e situou quais pontos possuem relação com a curadoria de exposições, ainda que de forma indireta, contemplando assim, o objeto a) através da relação com referencial teórico presente no terceiro capítulo, bem como na seção de análise à luz das entrevistas dos curadores. As entrevistas e as tabelas com o conteúdo documental também contemplam a proposta do objetivo b) acerca da

análise do aspecto curatorial das duas exposições escolhidas para o estudo. Por fim, o objetivo c) é satisfeito através da relação entre as políticas públicas, a curadoria de exposições e a mediação cultural que se apresentam nas seções de análises que exploram o embasamento teórico sobre os temas envolvidos, trazendo de volta os autores para o diálogo.

As entrevistas com os curadores foram determinantes para esmiuçar a temática e enriquecer a abordagem através de suas respostas, e das experiências de ambos para o fechamento da pesquisa, sobretudo para visualizar a prática do que está posto no PNC através de uma curadoria de exposições. Percebeu-se que aspectos como: acessibilidade, sustentabilidade, parceria com os programas educativos, pesquisa aprofundada sobre o tema a ser exposto, proximidade com o acervo e a reserva técnica e formação de profissionais são essenciais para o processo curatorial. Tais temas constam como uma preocupação governamental, pois estão na legislação voltada para as políticas públicas culturais, de forma genérica, mas podem ser aplicadas à curadoria de exposição, como vimos constar nas duas exposições, através das entrevistas concedidas.

No que concerne a mediação cultural, o contexto das entrevistas com os curadores revela um processo que vai além da simples comunicação de conteúdos em exposições, reitera-se o papel do curador como o "primeiro mediador", conforme mencionado pela curadora Rosely Nakagawa. Nesse sentido, a mediação cultural, a partir do primeiro indivíduo mediador, ao promover a organização de discursos e trocas semióticas, cria estruturas de sentido que refletem e ampliam a capacidade cognitiva e interpretativa dos sujeitos, quando consideramos o conceito de "expansão da mente" proposto por Peirce (Santaella; Cardoso, 2020).

Tomando como ponto de apoio a perspectiva de Laraia (2001), a mediação cultural aliada à prática curatorial vai além da simples organização visual do acervo, visto que a visão de mundo, os valores e as atitudes sociais são reforçados pela herança cultural do curador, que reinterpreta e recontextualiza as perspectivas do seu trabalho, assim, o curador, ao conduzir o processo de prática curatorial, é parte integrante da mediação entre o público e o acervo exposto, sendo o primeiro a atribuir significados que vão além da organização e disposição dos objetos. Através do que foi amplamente explorado na fala de Geertz (1989), Thompson (2011), Bystrina (1990) e demais autores que propõem uma abordagem densa sobre cultura, entende-se que a curadoria de exposições trabalha através da contextualização dos objetos, e a profundidade da pesquisa e a conexão com o acervo são essenciais para que a mediação seja, por excelência, cultural, conforme afirmado por Feitosa (2016).

De acordo com essa abordagem, trabalhada nos capítulos iniciais de teoria, entende-se que a mediação cultural também atua como facilitadora de um processo de recepção ativa, conforme o que foi apresentado por Thompson (2011). A recepção das formas simbólicas não é uma prática passiva, pelo contrário, ela envolve uma interação crítica e reflexiva entre o público e as obras expostas, entregando ao processo uma dimensão interpretativa que permite que o curador situe as formas simbólicas dentro de contextos atuais, que dialogam com marcos históricos e transformações culturais anteriores e em curso. Nota-se isso de maneira prática quando o curador Cassundé fala de sua marca pessoal nas exposições ser o desejo de fugir de uma disposição linear das obras, mas provocar uma quebra na disposição das mesmas dentro do espaço museal para contextualizar Antonio Bandeira através de sua própria bagagem cultural.

Ao contextualizar esses objetos em relação às experiências coletivas e individuais, a prática curatorial torna-se um meio pelo qual o público pode reinterpretar os significados e atribuir novos valores, promovendo uma expansão de perspectivas. Isso reforça o caráter dinâmico da cultura, visto que cada nova exposição e abordagem mediadora podem abrir espaço para um entendimento mais inclusivo e pluralista, onde múltiplas leituras e significados são não apenas permitidos, mas incentivados, refletindo a complexidade e a pluralidade da herança cultural. Este é um ponto importante a destacar em relação à Ciência da Informação, pois a CI, ao trabalhar a interpretação e a contextualização dos dados, fortalece o entendimento de que a informação não é neutra, mas carregada de significados e valores culturais. Dessa forma, a prática curatorial e a mediação cultural, sob a ótica da CI, compartilham a construção simbólica da informação além do dado bruto, pois estão inerentes às conexões sociais e a atribuição de sentidos.

Acerca das políticas públicas para a cultura, observa-se que elas atuam como um meio de consolidar e ressignificar práticas culturais, buscando englobar uma diversidade de manifestações e vozes e promovendo, assim, uma mediação entre a cultura institucionalizada e as práticas culturais locais e regionais. Em ambas as exposições, nota-se um forte regionalismo, sobretudo nas obras de Aldemir Martins, cujos diversos desenhos sobre o cangaço e as paisagens sertanejas reforçam a ideia das políticas públicas de preservar a memória da arte e dos artistas locais por meio das narrativas contadas por agentes culturais em espaços de cultura. A mediação cultural também ocorre por meio de discussões sobre como as políticas públicas visam ampliar o acesso e incentivar a preservação cultural, propondo uma gama de interpretações sobre a forma de entender essas políticas como instrumentos de democratização.

Conclui-se, portanto, que a mediação cultural está intrinsecamente ligada ao processo de curadoria de exposições e às políticas públicas para a cultura, constituindo um ambiente dinâmico de construção simbólica, no qual os responsáveis pelas políticas, os profissionais envolvidos em uma exposição ou mostra, e o público são partes ativas e integrantes do processo de mediação, por toda a bagagem cultural que carregam através das lentes com as quais veem o mundo (Laraia, 2011).

A pesquisa não se encerra nesse ponto, mas sugere que novas ramificações dentro dessa temática podem ser exploradas e permite que estudos futuros analisem, sob outras óticas, as diferentes maneiras pelas quais a prática curatorial e as políticas culturais públicas podem se adaptar às transformações correntes em outros tipos acervos museológicos. Exemplos como mediação cultural em espaços virtuais e o uso de ferramentas digitais para que permitam outras interações entre público e acervo são elementos que podem protagonizar novos estudos na área de Museologia e Ciência da Informação.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, C. C. Mediação como processo semiótico: em busca de bases conceituais. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**, v. 5, n. 1, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/119422>. Acesso em: 08 out. 2023.
- ALMEIDA, M. A. Mediação cultural e da informação: considerações socioculturais e políticas em torno de um conceito. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 8., 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2007.
- ANDRETTA, P. I. S.; PERROTI, E. Aspectos da mediação e mediação cultural: observações a partir de contratos de leitura em edições de “memórias póstumas de Brás Cubas”. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 20., 2019, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: UFSC, 2019.
- ARAÚJO, C. A. A. Novo quadro conceitual para a Ciência da Informação: informação, mediações e cultura. **Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação**, v. 9, n. 2, set./dez. 2016.
- AYALA, Walmir. **Dicionário de pintores brasileiros**. Rio de Janeiro: Spala Editora, 1986a. volume 1.
- AYALA, Walmir. **Dicionário de pintores brasileiros**. Rio de Janeiro: Spala Editora, 1986b. volume 2.
- BARÃO, A. L. **Egídio Álvaro**: o crítico como comissário. Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, Volume 2, p. 284-299, 2009.
- BARBOSA, C. A era da curadoria. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 2, n. 4, 2013.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, LDA, 2009.
- BERGER, P. L.; LUCKMAN, T. **A construção social da realidade**: tratado de sociologia do conhecimento. 24. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.
- BORKO, H. Information Science: what is it? **American Documentation**, v. 19, n. 1, p. 3-5, jan. 1968. (Tradução Livre).
- BOTELHO, I. Dimensões da cultura e políticas públicas. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/spp/a/cf96yZJdTvZbrz8pbDQnDqk/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 out. 2024.
- BOTTALLO, M. A curadoria de exposições de arte moderna e contemporânea e sua relação com a museologia e os museus. **Revista Concinnitas**, v. 1, n. 6, p. 38-54, 2004.

BOURDIEU, P. **Os usos sociais da ciência**: por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

BRASIL. **Lei nº 9.637, de 15 de maio de 1998**. Dispõe sobre a qualificação de entidades como organizações sociais, a criação do Programa Nacional de Publicização [...] e dá outras providências. Brasília: DOU, 1998. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19637.htm. Acesso em: 22 mar. 2007.

BRASIL. **Lei nº 12.343, de 2 de dezembro de 2010**. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências. Brasília: DOU, 2010. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/112343.htm. Acesso em: 22 mar. 2007.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Sobre o plano**. [Brasília, DF], 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/plano-nacional-de-cultura/texto>. Acesso em: 18 ago. 2024.

BRASIL. Ministério da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos. **Organizações sociais**. [Brasília, DF], 7 nov. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/gestao/pt-br/assuntos/organizacoes-sociais>. Acesso em: 18 ago. 2024.

BRENTAN JUNIOR, E. C.; MARTINS, B. R.; SANTOS NETO, J. A. A mediação cultural e a análise de assunto: mais que discursos, unindo comunidades. **Ponto de Acesso**, Salvador, v.12, n.3, p.3-27, dez. 2018.

BYSTRINA, I. **Semiótica da Cultura**: Alguns conceitos semióticos e suas fontes. São Paulo, Palestra proferida na Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, outubro, 1990.

CAPURRO, R. Epistemologia e Ciência da Informação. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 5., 2003, Belo horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: ENANCIB, 2003. Disponível em: http://www.capurro.de/enancib_p.htm. Acesso em: 06 abr. 2022.

CARVALHO, R. P.; NUNES, J. V. Interseções conceituais sobre mediação: contribuição dos estudos culturais à Ciência da Informação. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 21., 2021, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: IBICT/UFRJ, 2021.

CAUNE, J. **Cultura e comunicação**: convergências teóricas e lugares de mediação. São Paulo: UNESP, 2014.

CAVALHEIRO, M. U. Curadoria educativa em arquivos-museus literários: reflexões iniciais. **Archeion Online**, João Pessoa, v. 6, n. 1, p. 67–79, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/archeion/article/view/37037>. Acesso em: 29 set. 2021.

CEDRO, M. Pesquisa social e fontes orais: particularidades da entrevista como procedimento metodológico qualitativo. **Revista Perspectivas Sociais**, Pelotas, v. 1, n. 1, p. 125-135, mar. 2011.

CELLARD, A. A análise documental. *In*: POUPART, J. *et al.* **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 295-316.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1994.

COSTA, H.; MAGALHÃES, A. G. Breve história da curadoria de arte em museus. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, *São Paulo*, v. 29, p. 1-34, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/185354>. Acesso em: 29 jul. 2021.

COSTA, P. E. B. Cadinho de laços. *In*: CARVALHO, F. G. C. **Antônio Bandeira e a poética das cores**. Fortaleza, CE: Edições UFC, 2012. p. 09-29.

CHIARELLI, T. Anotações sobre arte e história no Museu Paulista. **Arte & política: algumas possibilidades de leitura**. Belo Horizonte: C/Arte, p. 21-46, 1998.

CHIARELLI, T. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos, 1999.

CORAZZA, Bianca. **Organizações Sociais de Cultura: um modelo de gestão sob o ponto de vista da Museologia. Um estudo de caso do Memorial da Resistência de São Paulo**. 2017. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Museologia, University of São Paulo, São Paulo, 2017.

COUTO, H. H. Expografia: design do espaço expositivo. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 12., 2016, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: Blucher Design Proceedings, 2016 Disponível em: <http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/ped2016/0314.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2021.

CURY, M. X. Análise de exposições antropológicas: subsídios para uma crítica. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 12., 2012, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Fiocruz, 2021.

CURY, M. X. **Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CURY, M. X. Política de gestão de coleções: museu universitário, curadoria indígena e processo colaborativo. **Revista CPC**, São Paulo, v. 15, n. 30esp, p. 165-191, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cpc/article/view/172076>. Acesso em: 22 jul. 2022.

D'AMBRÓSIO, U. **Transdisciplinaridade**. São Paulo: Palas Athena, 1997.

DAVALLON, J. A mediação: a comunicação em processo? **Prisma.com (Portugal)**, n. 4, p. 4-37, 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/61109>. Acesso em: 18 ago. 2021.

DIAS, V. F. **Competências e habilidades do profissional bibliotecário como curador digital**: proposta de um tutorial interativo. 2019. 88 f. Dissertação - Mestrado Profissional em Educação e Novas Tecnologias, Centro Universitário Internacional UNINTER, Curitiba, 2019. Disponível em: <https://repositorio.uninter.com/handle/1/454>. Acesso em: 22 ago. 2022.

DUFRÊNE, B.; GELLEREAU, M. **La médiation culturelle**: enjeux professionnels et politiques. *Hèrmes*, n. 38, p. 199-206, 2004.

ESPÍRITO SANTO, S. M. A contribuição do estudo do colecionismo para historiografia do Museu Histórico do antigo "Oeste Paulista". **Transinformação**, v. 23, n. 1, p. 29–37, jan. 2011.

FEITOSA, L. T. Complexas mediações: transdisciplinaridade e incertezas nas recepções informacionais. **Informação em Pauta**, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 98-117, jan./jun. 2016.

FOUCAULT, M. A. **Ordem do discurso**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GAMBOGGI, A. L. O curador como intermediário cultural. **Iara**: Revista de Moda, Cultura e Arte, v. 7, p. 211-222, 2014.

GARDIN, D. A. O.; CAVALCANTE, L. F. D. Mediação cultural como promotora do empoderamento de idosos: o caso das ações culturais da Unati/Unicentro. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, São Paulo, v. 16, p. 1-24, 2020.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

HÖFLING, E. M. Estado e políticas (públicas) sociais. **Cadernos CEDES**, Campinas, ano 21, n. 55, p. 30-41, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-32622001000300003>. Acesso em: 18 ago. 2024.

IDM. Quem somos. c2022. Disponível em: <https://www.idm.org.br/o-idm/>. Acesso em: 13 ago. 2024.

INSTITUTO MIRANTE. Quem somos. c2022. Disponível em: <https://www.institutomirante.org/quem-somos/>. Acesso em: 13 ago. 2024.

KUPIEC, A.; NEITZEL, A. A.; CARVALHO, C. A mediação cultural e o processo de humanização do homem. **Antares: letras e humanidades**, v. 6, n. 11, p. 163-177, jan./jun. 2014.

LAPLANTINE, F.; TRINDADE, L. S. **O que é imaginário**. São Paulo, SP: Brasiliense, 2003.

LARAIA, R. B. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LATORRACA, G. (Ed.). **Maneiras de expor**: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. Museu da Casa Brasileira, Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura do Estado, 2014.

LIMA, T. C. S.; MIOTO, R. C. T. Procedimentos metodológicos na construção do conhecimento científico: a pesquisa bibliográfica. **Revista Katálysis [online]**, v. 10, n. spe. p. 37-45, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rk/a/HSF5Ns7dkTNjQVpRyvhc8RR/abstract/?lang=pt&format=html>. Acesso em: 18 jul. 2022.

MAFFESOLI, M. A Comunicação Sem Fim: Teoria pós-moderna da comunicação. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 20, abr., 2003. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/download/3198/2463/0>. Acesso em: 30 set. 2022.

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. **Técnicas de pesquisa**: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

MARSHALL, F. Epistemologias históricas do colecionismo. **Episteme**, v. 20, p. 13-23, 2005.

MAY, T. **Pesquisa social**: questões, métodos e processos. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2004.

MENDONÇA, I. L.; FEITOSA, L. T.; DUMONT; L. M. M. Por uma relação cultural com a informação. **Tendências da Pesquisa Brasileira e Ciência da Informação**, ANCIB, v. 12, n. 2. 2019.

MINAYO, M. C. S. (org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis: Editora Vozes, 2002. *E-book*.

MORAIS, N. S.; CELESTINO, E. J. M. Obras de artes em bibliotecas: possibilidades além dos livros. In: **Seminário de Informação e Arte**, 5., Redarte, Rio de Janeiro, nov. 2017.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MOULIN, N.; MATUCK, R. **Aldemir Martins**: no lápis da vida não tem borracha. 2. ed. [S.l.]: Callis, 1999.

NUNES, J. V.; CAVALCANTE, L. E. Por uma epistême mediacional na ciência da informação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 18., 2017, Marília-SP. **Anais...** Marília: UNESP, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/104395>. Acesso em: 08 out. 2023.

OBRIST, H. U. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

OLIVEIRA, M. M. Anotações para pesquisa: histórias das exposições e a disseminação do cubo branco como modelo neutro, a partir do Museum of Modern Art, de Nova York. p.39-51. In: CYPRIANO, Fábio; OLIVEIRA, Mirtes Marins de (orgs.). **História das exposições**: casos exemplares. São Paulo: EDUC, 2016.

OSÓRIO, L. C. Virada Curatorial: o pôr-em-obra da exposição como poética relacional. **Revista Poiésis**, v. 16, n. 26, p. 65-80, 29 set. 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22862>. Acesso em: 29 jul. 2021.

PALETTA, F. C.; GONÇALVES, V. J. S. Curadoria digital: o papel das bibliotecas na sociedade em rede. **Pesq. Bras. em Ci. da Inf. e Bib.**, João Pessoa, v. 11, n. 2, p. 047-058, 2016.

PONTE, E. **Por uma cultura pública**: organizações sociais, Oscips e a gestão pública não estatal na área da cultura. São Paulo: Itaú Cultural, Iluminuras, 2012.

PINACOTECA do Ceará. c2023. Disponível em: <https://pinacotecadoceara.org.br/pinacoteca-do-ceara/>. Acesso em: 29 jul. 2022.

RASTELI, A.; CAVALCANTE, L. E. Mediação cultural e apropriação da informação em bibliotecas públicas. **Encontros Bibli: revista eletrônica de biblioteconomia e ciência da informação**, [S. l.], v. 19, n. 39, p. 43-58, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2014v19n39p43>. Acesso em: 27 jul. 2021.

RAYWARD, W. B. The history and historiography of Information Science: some reflections. **Information Processing & Management**, v. 32, n. 1, p. 3-17, 1996.

RENAULT, L. V.; ARAÚJO, C. A. A. O ato colecionador: uma visão a partir das disciplinas de Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia. **InCID: Revista de Ciência da Informação e Documentação**, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 79-92, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/incid/article/view/76155>. Acesso em: 18 ago. 2021.

RODRIGUES, B. C.; CRIPPA, G. A recuperação da informação e o conceito de informação: o que é relevante em mediação cultural? **Perspectivas em Ciência da Informação**, v.16, n.1, p.45-64, jan./mar. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pci/a/dhpFNntNrFbbBFpPwrVzdPr/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 jun. 2023.

RUBIM, A. A. C. Políticas Culturais entre o possível e o impossível. **O público e o privado**, Fortaleza, v. 5, n. 9, p. 33-47, 2020. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/opublicoeoprivado/article/view/2358>. Acesso em: 1 abr. 2024.

RUOSO, C. Do programa curatorial à exposição-fórum: ensaios descoloniais. In: A-MI, J.; GADELHA, K. (org.). **Mapas de um mundo ausente**: ensaios críticos em artes. Fortaleza: Editora Imprensa Universitária da UFC, 2023. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/74199>. Acesso em: 23 maio 2024.

SANTAELLA, L.; CARDOSO, T. Mediação segundo Peirce e Latour. **Lumina**, [S. l.], v. 14, n. 3, p. 5–21, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/31001>. Acesso em: 8 jul. 2023.

SAYÃO, L. F; SALES, L. F. Curadoria digital: um novo patamar para preservação de dados digitais de pesquisa. **Informação & Sociedade: Estudos**, v. 22, n. 3, p. 179-191, 2012.

SILVA, A. P.; CAVALCANTE, L. E. Expressões da memória, cultura e mediação na biblioteca comunitária. *In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO*, 19., 2018, Londrina-PR. **Anais...** Londrina: UFL, 2018. Disponível em: http://enancib.marilia.unesp.br/index.php/XIX_ENANCIB/xixenancib/paper/view/1434. Acesso em: 23 out. 2022.

SILVEIRA, D. T.; CÓRDOVA, F. P. **A pesquisa científica: métodos de pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. p. 33-44, 2009.

SOUZA, C. Políticas públicas: uma revisão da literatura. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 8, n. 16, p. 20-45, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/soc/a/6YsWyBWZSdFgfSqDVQhc4jm/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 out. 2024.

STEIMER, I. S. G.; CRIPPA, G. Curadoria e crítica. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, São Paulo, v. 13, p. 137-144, set. 2017. Disponível em: <https://rbbd.febab.org.br/rbbd/article/view/770>. Acesso em: 27 jul. 2021.

TANUS, G. F. S. C. *et al.* A prática da curadoria de conteúdo em um projeto de extensão da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). **Revista Brasileira de Educação em Ciência da Informação**, São Paulo, v. 9, 2022. Disponível em: <https://portal.abecin.org.br/rebecin/article/view/304>. Acesso em: 16 ago. 2023.

THOMPSON, J. B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 2009.

VIANA, L.; PIERUCCINI, I. Biblioteca universitária e educação: mediação cultural como modelo epistêmico. *In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO*, 21., 2021, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: IBICT/UFRJ, 2021.

APÊNDICE A – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS COM OS CURADORES

BLOCOS DE PERGUNTAS

- GERAL

1 Qual a sua formação acadêmica ou uma breve biografia profissional

- SOBRE A EXPOSIÇÃO

2 Como foi o seu primeiro contato com a Pinacoteca acerca da exposição em questão?

3 Quanto tempo antes da inauguração a exposição começou a ser preparada?

4 Como se deu o projeto de expografia?

5 Como foi o seu processo de pesquisa e a familiaridade com o artista e as obras?

- SOBRE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A CULTURA

7 A pesquisa está buscando no processo de curadoria, a prática de alguns princípios, objetivos e metas do plano de cultura nacional. Você saberia mencionar alguns elementos que considera importantes na prática curatorial que possam estar ligados às políticas públicas culturais?

8 Você participou de alguma formação oferecida por parte da Instituição, ou da Secult-Ce, ou do Instituto Mirante, para essa prática curatorial ou você chegou a dar alguma palestra, aula aberta, entrevista ou forneceu informação para pesquisas relacionadas a curadoria de exposições?

12 Houve algum reaproveitamento de materiais, ou algo reciclado, utilizado no processo de montagem da exposição? Como foi a exposição em termos de sustentabilidade?

14 A exposição possui algum recurso audiovisual? Se sim, fale um pouco sobre o processo de inclusão desse material.

13 Em termo de acessibilidade, o que foi pensado para a exposição?

14 Existiu algum tipo de participação popular que interferiu no processo de curadoria?

- SOBRE MEDIAÇÃO CULTURAL

16 Você percebe a curadoria de exposição como um processo de mediação cultural?

APÊNDICE B – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Modelo de termo enviado aos curadores entrevistados.

Prezado(a) Senhor(a),

Esta pesquisa intitula-se “**Mediação cultural e políticas públicas para a cultura: uma análise sobre curadoria de exposições na Pinacoteca do Ceará**” e está sendo desenvolvida pela pesquisadora Aryadna Pereira de Castro, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal do Ceará (UFC) sob orientação do Prof. Dr. Luiz Tadeu Feitosa. O objetivo geral da pesquisa analisar os aspectos de mediação cultural que instrumentalizam a relação entre as políticas públicas voltadas para a cultura, representadas pelo Plano Nacional de Cultura, e a prática curatorial das exposições realizadas na mostra "Bonito pra Chover", promovida pela Pinacoteca do Ceará. Assim, solicito sua permissão para utilizar os dados da entrevista a mim concedida e apresentá-los nessa dissertação de mestrado ou em forma de comunicação a ser apresentada em congresso e/ou publicação em revistas científicas. Coloco-me à sua disposição para prestar qualquer esclarecimento sobre a pesquisa, em qualquer etapa da mesma.

Eu, _____, declaro que fui devidamente esclarecido(a) sobre a pesquisa e dou o meu consentimento. Estou ciente que receberei uma cópia deste documento.

Fortaleza, __ de _____ de 2024.

Assinatura do Pesquisador

Assinatura do Participante (entrevistado/a)