

**Tradução e transcrição nas práticas curatoriais
contemporâneas:
~~PROJETO PALIMPSESTO~~**

Isabeli Francine Santiago

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Orientadora Prof^ª. Doutora Inês Moreira.

Porto, 2018.

Tradução e transcrição nas práticas curatoriais contemporâneas:

~~PROJETO PALIMPSESTO~~

Isabeli Francine Santiago

24/07 A 06/08

~~PALIMPSESTO / ISABELI SANTIAGO /
/ BEATRIZ ALCANTARA / ALICIA MEDEIROS /
/ BRUNA FERREIRA / PRISCILLA DAVANZO /
/ GABRIELA GOMES / MARGINAL CURATORS /~~



Rua Mouzinho da Silveira, 234/6/8

24/07 A 06/08

~~PALIMPSESTO / ISABELI SANTIAGO /
/ BEATRIZ ALCANTARA / ALICIA MEDEIROS /
/ BRUNA FERREIRA / PRISCILLA DAVANZO /
/ GABRIELA GOMES / MARGINAL CURATORS /~~

FAJDP
FACULDADE DE ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Orientadora Prof^a. Doutora Inês Moreira.

Porto, 2018.

DEDICATÓRIA

À minha irmã Lara.

AGRADECIMENTOS

*Agradeço a todas as mulheres que me precederam na luta para que hoje
as minhas palavras tivessem uma chance.*

RESUMO

O presente relatório apresenta uma reflexão sobre as possibilidades de tradução e transcrição nas práticas curatoriais contemporâneas, de modo articulado com as práticas artísticas e literárias, através do formato expositivo. A proposta teórica parte das noções concebidas por Haroldo de Campos, teórico da transcrição (Campos, 1977), na proposta prática, experimenta-se a curadoria como exercício de síntese *transcriativa*.

Desde 1960 que a curadoria de arte tem se afirmado como uma profissão multidisciplinar, cujas manifestações surgem inscritas em linguagens e práticas diversificadas, exibidas em diversos locais e instituições culturais. Nesta conjuntura, em que o curador se estabelece como agente ativo e determinante na pós-produção cultural, propõe-se relacionar a prática curatorial com o exercício de tradução (***transcrição***) e, conseqüentemente, pensar o curador como tradutor.

Ao longo deste trabalho as possibilidades de tradução e transcrição nas práticas curatoriais são abordadas sob o ponto de vista teórico, ao qual corresponde o primeiro capítulo, e ao nível prático, desenvolvido no segundo e no terceiro capítulos. Na primeira parte do texto a noção de curadoria enquanto exercício de produção de discurso é analisada de forma análoga aos processos filológicos e literários de tradução no sentido de estabelecer afinidades metodológicas. No segundo capítulo estas questões teóricas são enquadradas a partir da análise de casos de estudo – quatro exposições de arte desenvolvidas entre os anos de 1985 e 2009 - que refletem as possibilidades tradutórias no contexto curatorial sob prismas distintos, da transliteração espacial às abordagens filosóficas, fundadas no conceito e na linguagem. No terceiro capítulo encontra-se a memória descritiva do PROJETO PALIMPSESTO, o exercício curatorial prático desenvolvido no ano de 2017/18 que sintetiza a proposta teórica apresentada no primeiro capítulo.

Palavras-chave

Tradução; transcrição; curadoria; literatura; coletivismo; feminismo.

ABSTRACT

The current report conveys a reflection about the possibilities of translation and transcreation in contemporary curatorial practices in articulation through display formats with artistic and literary practices. The theoretical proposal departs from the notions conceived by Haroldo de Campos, theorist of transcreation (Campos, 1977), while the practice-led proposal is a curatorial exercise of transcreative synthesis.

Since 1960, art curatorship has established itself as a multidisciplinary profession whose manifestations are inscribed in diverse practices and languages and displayed in various domains and cultural institutions. In this conjuncture, in which the curator is an active and decisive agent in cultural post-production, the proposal is to relate curatorial practice with the translation (transcreation) exercise and, consequently, think about the curator as a translator.

Throughout this report the possibilities of translation and transcreation are approached through a theoretical point of view in the first chapter and a practical one advanced in the second and third chapters. In the first part an analysis of curatorship as discourse production effort is analyzed in analogy to the philological and literary processes of translation to establish methodological affinities. In the second chapter these theoretical issues are framed through a multiple case studies analysis – four art exhibitions developed between 1985 and 2009 – which reflects translational possibilities in the curatorial context through different ways, from spatial transliteration to philosophical approaches. The third chapter consists in a descriptive document of PROJETO PALIMPSESTO, the practice-led curatorial exercise developed during the academic year of 2017/18 which synthesizes the theoretical proposal advanced in the first chapter.

Keywords

Translation; transcreation; curatorship; literature; collectivism; feminism.

ÍNDICE

0. Introdução	5
1º Capítulo - Enquadramento teórico	7
a. Tradução e transcrição, entre literatura e prática curatorial	7
b. Transcrição	12
c. A curadoria como exercício de tradução, o curador como intérprete	16
d. Prática: coletivismo e curadoria polifônica	22
2º Capítulo - Entre livro e exposição: casos de estudo	27
a. <i>Shandyismus: Authorship as Genre</i>	28
b. <i>Les Immatériaux</i>	34
c. <i>Grande Sertão: Veredas</i>	40
d. <i>Machado de Assis, mas este capítulo não é sério</i>	47
3º Capítulo - PROJETO PALIMPSESTO	55
Palimpsesto: entre técnica, camadas e conceito	56
<i>As Cidades Invisíveis</i> : um pretexto	58
Pesquisa Curatorial	61
Fase 1- Em busca de possibilidades: a decantação temática do livro	62
Fase 2- Pesquisa e seleção das artistas	66
Fase 3 - Das oficinas coletivas à colaboração remota	69
Fase 4- Processo de produção e montagem	71
Considerações finais	94
Bibliografia	96
Anexos	101

Lista de figuras

Figura 1. Shandyismus, vista da exposição. Foto: Wachter, C. (2007). Shandyismus: Autorschaft als Genre. Obtido de Secession: https://www.secession.at/exhibition/shandyismus/	28
Figura 2. Interior do livro e do catálogo da exposição, fotografia de Isabeli Santiago	30
Figura 3. Interior do livro, página marmoreada. Fotografia de Isabeli Santiago	31
Figura 4. Interior do livro, página negra. Fotografia de Isabeli Santiago.	31
Figura 5. Vista da exposição. Foto: Wachter, C. (2007). Shandyismus: Autorschaft als Genre. Obtido de Secession: https://www.secession.at/exhibition/shandyismus/	32
Figura 6. Vista de "Les Immatériaux," Centre Pompidou, Paris, 1985. Obtido de art agenda: https://www.art-agenda.com/reviews/les-immatériaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistene/ [Consultado em 28-03-2018]	34
Figura 7. O Labirinto da Linguagem, registo fotográfico de Les Immatériaux. Exhibition History. (s.d.). Obtido de Emma Gradibn: https://emmagradin.wordpress.com/2013/10/01/exhibition-history-study-work-in-progress-les-immatériaux-curated-by-jean-francois-lyotard	36
Figura 8. Plano espacial, o labirinto da linguagem (5 zonas assinaladas a cores). Obtido de Emma Gradibn: https://emmagradin.wordpress.com/2013/10/01/exhibition-history-study-work-in-progress-les-immatériaux-curated-by-jean-francois-lyotard-centre-pompidou-1985/	38
Figura 9. Vista da exposição Grande Sertão: Veredas. Fotografia de: Otero, A. (2006). Exposição Grande Sertão: Veredas. Obtido de Estúdio Carlos Fortes: http://www.estudiocarlosfortes.com/pt-BR/projects/grande-sertao-Veredas-exhibition	40
Figura 10. Livro: Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa, edição comemorativa (s.d.). Obtido de Saraiva: https://www.saraiva.com.br/grande-sertao-Veredas-ed-comemorativa-9241676.html . [Consultado em 14-08-2018]	41
Figura 11. Vista da exposição Grande Sertão: Veredas. Carlos, pormenor páginas suspensas (2006). Museu da Língua Portuguesa. Obtido de Crônicas Cariocas: http://cronicascariocas.blogspot.com/2006/12/museu-da-Ingua-portuguesa.html [Consultado em 15-08-2018]	44
Figura 12. Vista da exposição Grande Sertão: Veredas. Carlos, pormenor mapa do sertão (2006). Museu da Língua Portuguesa. Obtido de Crônicas Cariocas: http://cronicascariocas.blogspot.com/2006/12/museu-da-Ingua-portuguesa.html [Consultado em 15-08-2018]	44
Figura 13. Pormenor tambor de leitura, exposição Grande Sertão: Veredas. Fotografia de: Otero, A. (2006). Exposição Grande Sertão: Veredas. Obtido de Estúdio Carlos Fortes: http://www.estudiocarlosfortes.com/pt-BR/projects/grande-sertao-Veredas-exhibition	45
Figura 14. Vista da exposição Grande Sertão: Veredas. Fotografia de: Otero, A. (2006). Exposição Grande Sertão: Veredas. Obtido de Estúdio Carlos Fortes: http://www.estudiocarlosfortes.com/pt-BR/projects/grande-sertao-Veredas-exhibitio	45
Figura 15. Vista da exposição. Machado, C. (s.d.). EXPOSIÇÕES: Machado de Assis, mas este capítulo não é sério. Obtido de Caca Machado: http://cacamachado.net/?p=154 [Consultado em 12-08-2018]	47

Figura 16. Imagem do livro Memórias Póstumas de Brás Cubas. (s.d.). Obtido de Guerra e Paz: https://www.guerraepaz.pt/classicos-guerra-e-paz/216-memorias-postumas-de-bras-cubas.html	48
Figura 17. Vista da exposição, pormenor dos chapéus. Schlindwein, M. (2008). Museu da Língua Portuguesa abre mostra sobre Machado de Assis. Obtido de Governo do Estado de São Paulo: http://www.saopaulo.sp.gov.br	51
Figura 18. Vista da sala “Meu caro crítico”. Schlindwein, M. (2008). Museu da Língua Portuguesa abre mostra sobre Machado de Assis. Obtido de Governo do Estado de São Paulo: http://www.saopaulo.sp.gov.br	51
Figura 19. Vista da sala “Olhos de ressaca” Machado de Assis, mas este capítulo não é sério. (2008-2009). Obtido de Museu da Língua Portuguesa: http://museudalinguaportuguesa.org.br/memoria/exposicoes-temporarias/machado-de-assis-mas-este-capitulo-nao-e-serio/	52
Figura 20. Pormenor da página do palimpsesto de Arquimedes submetida a processos de recuperação (antes/depois). http://archimedespalimpsest.org/about/imaging/processing.php [Consultado em 15-06-2018].....	56
Figura 21. Capa do livro As Cidades Invisíveis. (s.d.). Obtido de Dom Quixote: http://www.dquixote.pt/pt/literatura/romance/traduzido/as-cidades-invisiveis/	59
Figura 22. Encontro presencial, Rota do Chá, Porto, 2018 (da esquerda p/ direita: Priscilla, Alícia, Isabeli, Beatriz, Gabriela). Arquivo pessoal. Captura de ecrã; Obtido de https://www.instagram.com/isabeli_francis/?hl=pt	70
Figura 23. Vista da sala de exposições do Espaço Associ'Arte. Registo pessoal de Isabeli Santiago, maio 2018.....	72
Figura 24. Pormenor peça ID Palimpsesto (solução expositiva: legenda). Fotog. de J. Austin.....	76
Figura 25. Vista da exposição PROJETO PALIMPSESTO (painéis suspensos: soluções expositivas). Fotog. de J. Austin.....	77
Figura 26. Pormenor peça ID Palimpsesto.....	77
Figura 27. HOW TO TRAVEL AND WALK DOWN THE STREET WITHOUT BEING.....	79
Figura 28. Composição ID Palimpsesto (3 fases do processo: linguagem; registo fotográfico; intervenções no espaço público), Beatriz Alcantara. Fotog.: Isabeli Santiago (arquivo pessoal).....	81
Figura 29. ID Palimpsesto (composição p&b). Beatriz Alcantara. Fotog. de Isabeli Santiago (arquivo pessoal).....	81
Figura 30. ID Palimpsesto (we are also on the street of Porto / Rua de Ceuta). Beatriz Alcantara.	83
Figura 31. Dobrar o corpo sem curvar o espírito ... Bruna Ferreira. Fotog. de J. Austin.....	84
Figura 32. Dobrar o corpo sem curvar o espírito... Bruna Ferreira (alternativa à folha de sala; design por Beatriz Alcantara).....	85
Figura 33. Dobrar o corpo sem curvar o espírito ... ‘.....	85
Figura 34. Pormenor mapping home. Gabriela Gomes. Fotog. Isabeli Santiago (arquivo pessoal).....	87
Figura 35. mapping home (peça e legenda). Gabriela Gomes. Fotog. de J. Austin..	88
Figura 36. um beijo uma fonte (painel direito). Priscilla Davanzo. Fotog. de J. Austin.....	89

Figura 37. um beijo uma fonte (registo de performance).....	90
Figura 38. Processo (by Margina Curators - paínel processo). Fotog. de J. Austin...	91
Figura 39. Processo (by Marginal Curators - painel compilação teórica). Fotog. de Isabeli Santiago (arquivo pessoal).....	92
Figura 40. Guaiá (vídeo e instalação); I. e E. Santiago. Fotog. de Isabeli Santiago (arquivo pessoal).	93

0. Introdução

Partindo das noções concebidas por Haroldo de Campos, teórico da transcrição (Campos, 1977), e entendendo a curadoria como exercício de síntese *transcriativa*, este relatório apresenta uma reflexão sobre as possibilidades de tradução e transcrição nas práticas curatoriais contemporâneas, de modo articulado com as práticas artísticas e literárias, através do formato expositivo. Desde 1960 que a curadoria de arte se tem afirmado como uma profissão multidisciplinar cujas manifestações surgem inscritas em linguagens e práticas diversificadas. Consequentemente o entendimento da curadoria presa à transladação de discursos alheios, fechados e sistemáticos, foi sendo abandonada por propostas que admitiam o cunho autoral do curador. Nesta conjuntura, assistimos ao curador estabelecer-se como agente ativo e determinante na pós-produção cultural, interessa-nos relacionar a prática curatorial com o exercício de tradução (*transcrição*) e, consequentemente, pensar o curador como tradutor. Ao longo das páginas deste relatório as possibilidades de tradução e transcrição nas práticas curatoriais são abordadas sob o ponto de vista teórico (1º Capítulo) e prático (2º e 3º Capítulo).

No primeiro capítulo a reflexão sobre a tradução é introduzida sob o contexto filológico, literário e da crítica textual a partir dos quais os conceitos de tradução, tradutor, texto e paráfrase são também perspetivados. A partir do contexto literário a noção de curadoria enquanto exercício de produção de discursos, resultantes da síntese entre as dimensões conceptuais e objetivas das manifestações artísticas e culturais, é apresentada de forma análoga no texto no sentido de estabelecer afinidades metodológicas.

Após o enquadramento teórico da questão segue-se análise de casos de estudo que formulam o segundo capítulo. Os objetos de análise são exposições de arte desenvolvidas entre os anos de 1985 e 2009, em Paris, França, em Viena, Áustria e em São Paulo, Brasil, (*Shandyismus; Les Immatériaux; Grande Sertão: Veredas; Machado de Assis, mas este capítulo não é sério*) em que as intersecções entre arte e linguagem, arte e literatura, são exploradas sob abordagens curatoriais distintas,

desde a *transliteração* pela cenografia espacial à tradução conceptual, filosófica e metafísica.

O terceiro capítulo, por sua vez, resume o exercício prático proposto como dissertação de mestrado, o projeto curatorial PROJETO PALIMPSESTO, e sintetiza pela prática experimental a proposta de reflexão estruturada teoricamente. O projeto parte da obra “As Cidades Invisíveis” (Ítalo Calvino) e está desenvolvido segundo as intersecções metodológicas entre a tradução literária e a transcrição, propondo uma proposta curatorial fundada no coletivismo (ativismo curatorial; curadoria polifónica) em que as hierarquias de poder do sistema das artes são questionadas e reconfiguradas.

Finalmente importa contextualizar subjetivamente o contexto em que este relatório se foi construindo. Se por um lado a tradução e a transcrição surgem em continuidade de uma série de trabalhos académicos desenvolvidos sob esta temática (licenciatura e mestrado), por outro, reporta a uma vivência pessoal permeada por estas questões. Desde a infância que a minha relação com a literatura se desenvolve no contexto de deslocamento (geográfico e psicológico) no sentido em que encontrei na leitura e nos livros algum refúgio para gerir uma vida deslocada. Além de ser brasileira residente em Portugal (portanto estrangeira) desde 2016 que, entre trabalho e faculdade (trabalhadora-estudante) estou em contato constante com pessoas em trânsito. A minha segunda profissão – assistente de gestão hoteleira – permite-me aceder, através das pessoas, a outras realidades o que torna possível perspetivar as questões que reportam a minha vivência subjetiva (a língua, o ser estrangeira, o deslocamento geográfico, as diferenças culturais, etc) numa dimensão mais alargada e coletiva. É neste enquadramento, como consequência de uma série de camadas de vivência, que se desenha o conceito do PROJETO PALIMPSESTO. A proposta de trabalhar coletivamente, a partir de uma curadoria polifónica, privilegiando os relatos e as experiências em primeira pessoa reflete também a posição e a condição em que o presente trabalho foi desenvolvido.

1º Capítulo - Enquadramento teórico

a. Tradução e transcrição, entre literatura e prática curatorial

Tra-du-ção

Susbtantivo feminino

1. Acto de traduzir;
2. O que se traduz;
3. Obra traduzida
4. [figurado] Significação; interpretação; explicação (Tradução, 2018)

No enquadramento genérico e literal a maioria dos dicionários define tradução como (1) acto de traduzir; (2) O que se traduz; (3) Obra traduzida. Já no sentido figurado (4), encontramos: significação; interpretação; explicação; onde o tradutor é colocado como *intérprete* ou vertedor, de língua ou de sentido, literal ou subjetivo, respetivamente. A partir desta última definição, assente na subjetividade, tanto do que é traduzido, como de quem traduz (o intérprete) e a forma como o faz, que pretendemos situar a nossa reflexão. Assumindo que o pensar sobre tradução é, antes de mais, um exercício de pensamento sobre o amplo universo da linguagem, como tal, compreende-se que as discussões sobre tradução tenham encontrado neste contexto, especialmente desenvolvido e associado às manifestações literárias, o seu terreno privilegiado.

Todas as manifestações da vida intelectual do homem podem ser concebidas como uma espécie de linguagem, e esta conceção, segundo um método verdadeiro, perspetiva em geral outras questões. Pode falar-se de uma linguagem da música, da plástica, da justiça [...]. Neste contexto, linguagem significa o princípio orientado para a comunicação dos conteúdos intelectuais, nos referidos domínios: na técnica, na arte, na justiça ou na religião. Numa palavra: toda e qualquer comunicação de conteúdos é linguagem, sendo a comunicação através da palavra apenas um caso particular, subjacente a conteúdos humanos ou que nele se baseiam (justiça, poesia, etc.) (Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, 2012, p. 149)

Em *O Escritor Invisível* (Pinho, 2006) o autor, sintetiza os cinco princípios basilares que enquadram a prática da tradução. Enquanto ação a tradução é vista, como o gesto elementar de reescrita de um texto original numa outra língua, diferente daquela em que foi inicialmente concebido. Por outro lado, no campo das subjetividades, na tradução alterna-se o dominar e o ser dominado pelo contexto discursivo em que esta se realiza (cf Lefevere, 1992). Esta alternância pode ser de certa forma conflituosa na medida em que o tradutor, ainda que profundamente conhecedor da cultura original, se vê na impossibilidade de encontrar na cultura para a qual se traduz um equivalente que remeta a cultura do original, dando azo a substituições. Nestes casos, da substituição dos originais, cabe ao tradutor encontrar na cultura estrangeira soluções que melhor sirvam ao propósito da tradução, respeitando o quanto possível e ainda que de forma aproximada o texto original.

Enquanto profissão traduzir é também servir a divulgação e ao mercado editorial, sendo que em ambos os contextos o tradutor recebe influências e atende a limitações que condicionam a forma como a obra traduzida é apresentada. A tradução é ainda um dos principais instrumentos de desenvolvimento da língua *porque serve propósitos de inovação e acrescentamento à língua para a qual se traduz e também porque a enriquece, entre outros aspectos, com novo vocabulário ou com novas formas estilísticas* (cf Lefevere, 1992:46). Consequentemente ao tradutor é exigido uma certa capacidade inventiva de *(re)criação e inovação* moderada, contudo, para que se preserve do original às suas características identitárias (Pinho, 2006) Finalmente, a tradução é *meio educacional* (Pinho, 2006) pois fornece *novos meios e informação* que permitem ampliar a educação dos novos leitores.

A tradução enquanto conceito surge *como meio de comunicação entre povos e culturas* (Pinho, 2006) e no atual paradigma em que estes intercâmbios estão exponencialmente intensificados muito se tem refletido acerca dos seus conceitos, limites e definições sem que haja qualquer definição consensual dada a complexidade da tarefa. Neste contexto dois grandes posicionamentos teóricos adquirem destaque, um deles que performa a tradução como arte e o outro enquanto ciência. Arte na medida em que inicialmente se desenvolveu associada a tradução de textos literários

(textos poéticos, textos dramáticos, textos em prosa) e ciência porque, cada vez mais, está orientada para conteúdos científico-técnicos e encontra-se assim expresso um reflexo do paradigma da globalidade contemporânea.

Para a reflexão que aqui iniciamos é a tradução como arte que nos interessa dissecar, não no contexto literário, do texto dramático ou de prosa, mas, como apresenta Jorge A. e Pinho, considerando o essencial *acerca de um conceito e tantas variações:* “Do conjunto de reflexões analisado devem realçar-se aqui (...) as diferenças naturais entre os diversos géneros de textos, as quais implicam uma atitude diferente por parte de cada tradutor perante os textos que trabalha (Pinho, 2006, p. 88).

Se conceptualmente a tradução pode ser classificada de formas distintas, também a sua manifestação enquanto exercício pode agregar variações consequentes do texto a partir do qual se desenvolve e, sobretudo, do sujeito que as executa – o tradutor. Deste modo, numa primeira fase, a possibilidade de tradução deverá passar pela identificação e classificação do original: o texto.

A palavra textus consolida-se relativamente tarde na língua latina (com Quintiliano [Institutio oratória, IX, 4, 13]) como participio passado de texere empregue em sentido figurado: metáfora que considera o conjunto linguístico do discurso como um tecido (...) (Enciclopédia Einaudi; Literatura-Texto, 1989, p. 152).

A partir do século XX, o entendimento de *texto* afirmou-se como realização escrita do *tecido linguístico de um discurso* (Enciclopédia Einaudi; Literatura-Texto, 1989). Este tecido é composto por uma série de caracteres (letras, acentos, pontuação) que, uma vez articulados e organizados segundo a matriz discursiva da linguagem, permitem a construção de um significado e consolidam a possibilidade da sua repetição (Enciclopédia Einaudi; Literatura-Texto, 1989) considerada como a sua característica fundamental. Relativamente a repetibilidade há que considerar a potencialidade do *texto* podendo este ser múltiplas vezes reproduzido e reescrito, ainda que com caracteres, instrumentos, e materiais diferentes, sem que deixe de ser o mesmo texto. Sublinha-se ainda que se considerarmos os conceitos de arquétipo e original a manifestação física e escrita é uma concretização material empobrecida de um

conteúdo que é na sua essência pura construção mental, respetivamente. Se quisermos levar a questão ainda mais adiante compreenderemos o posicionamento apresentado no sentido do *texto enquanto conceito limite*; isto é; uma concretização que oscila entre a antinomia de significante (função simbólica e material) e significado (contexto linguístico e semiótico). Por outras palavras podemos dizer que o texto escrito é uma tentativa de compromisso entre a construção mental (texto original) e as possibilidades da sua materialização física (arquétipo) tendo em conta os constrangimentos deste processo de transladação, tais como as especificidades das línguas (da versão original e para a qual se traduz); assumindo assim a dimensão da indeterminabilidade da tradução e privilegiando o que é essencial (informação estética).

Em *Word and Object*, de Willard Quine (Mora, 1979), a indeterminação da tradução é explorada a partir do ponto de vista do linguista e associada a diferentes hipóteses analíticas de tradução. Segundo Quine, cada sistema linguístico possui o seu próprio código e os conflitos associados à tradução decorrem justamente da tentativa de recodificar um *original* para um sistema que difere totalmente do de sua génese. Neste sentido o processo de passagem de um sistema para o deve sempre admitir uma dimensão de indeterminação. Uma das consequências desta constatação é a inexistência de universalidades linguísticas, ou de mecanismos inatos, que tornem a tradução pura e simples. Outra tese é que os problemas de indeterminação da tradução não afetam apenas os seus significados, mas, também as referências, levando-nos a crer na impossibilidade de traduzir perfeitamente (no sentido da transliteração) o que quer que seja. Esta impossibilidade, por sua vez, gera a abertura para a consciência de variedades interpretativas que surgem no pensamento de Quine associada as noções de flexibilidade e gradualismo. Ainda sobre esta questão Walter Benjamin (Benjamin, Escritos sobre mito e linguagem, 2011), centrado na subjetividade do tradutor, situa a importância de analisar o objeto (texto original) de forma a entender as suas possibilidades tradutórias, assumindo que ao longo do processo de tradução algo será inevitavelmente perdido ou modificado. O autor refere ainda uma condição essencial da obra original que poderá ou não ser literalmente

traduzida exigindo assim, consoante a sua própria especificidade, a readaptação ou a reinterpretação do significado original da mesma.

Traduzir é voltar a escrever um texto original numa outra língua [ou linguagem]. Mas essa reescrita, e as intenções que a ela presidem reflectem necessariamente uma interpretação por parte do tradutor e surgem como formulações inovadores. Encarando desta forma, o tradutor é um manipulador (cf. Lefevere, 1992:xi), alguém com poder para inculcar e veicular novas ideias, novas mundivisões na sociedade para a qual traduz (Pinho, 2006, p. 12).

b. Transcrição

(...) "A verdade é que a nossa maneira de compreender e mais ainda de reformular o conteúdo de um texto consiste em chegar à sua constituição semiótica <traduzindo-a> imediatamente por palavras. As infinitas paráfrases possíveis, as formalizações ensaiadas, passam sempre por este estágio semiótico até encontrarem expressões verbais. Define-se um texto mediante outro texto, num processo sem fim." (Enciclopédia Einaudi; Literatura-Texto, 1989, p. 152)

Se até aqui dedicamo-nos essencialmente a compreender o exercício da tradução a partir do *texto* e das suas possibilidades de reprodução em diferentes níveis: da construção mental à materialidade da escrita, de uma língua para outra, no tempo e no espaço etc; importa-nos agora focar nesta prática sob a perspectiva de quem a executa, a do tradutor. Para tal emprestaremos à definição de *paráfrase* algumas noções basilares necessárias à introdução da *transcrição*, metodologia tradutória segundo a qual nos posicionamos.

pa·rá·fra·se

substantivo feminino

1. *Explicação prolixa do texto de um livro ou documento.*
2. *Tradução livre e desenvolvida.*
3. *Comentário.* (Paráfrase, 2008-2013)

Enquanto recurso a paráfrase serve para ampliar a informação contida numa composição textual ou até mesmo aquela que é formulada oralmente. Esta ampliação da mensagem pressupõe a existência de um original, que contém a informação a ser decantada, um emissor que a reproduz e, conseqüentemente, um recetor a quem esta reprodução se destina. O termo *paráfrase*, derivado do latim *paraphrasis*, surge nos dicionários contemporâneos associado a dois termos essenciais à nossa reflexão, tais como à transcrição e à transliteração. Deste modo poder-se-á designar como paráfrase a tentativa de reprodução de uma mensagem original, fundada no processo de extração do seu conteúdo e significados, e que pode se concretizar segundo diferentes modos: desde a reescrita e produção de um novo *texto* formalmente distinto, porém de igual significado, à variação por recurso ao sinónimo que, alterando as palavras,

mantém a sintaxe do original. Assim, a paráfrase se constitui como uma versão adaptada do original (mensagem) que, simplificando ou alterando a sua forma e linguagem, tem o intuito de preservar o seu conteúdo. Neste enquadramento, a paráfrase poderá então ser configurada como *tradução livre*, uma vez que abriga dimensões explicativas e interpretativas por parte do agente que lhe dá corpo.

Paráfrase sumária ou paráfrase integrativa organizam-se decerto em enunciados linguísticos o «conteúdo» de um texto, mas, justamente, como tradução de uma substância semiótica. No momento em que as paráfrases passassem a ser consideradas apenas no seu aspecto linguístico, far-se-ia apenas a substituição de um texto por outro. (Enciclopédia Einaudi; Literatura-Texto, 1989, pp. 156,157)

Haroldo de Campos (1929-2003), teórico da *transcrição*, introduz-nos ao ato de traduzir sob a perspetiva do tradutor, com especial enfoque na dimensão da subjetividade. O autor começa por definir tradução como uma atividade crítica que se quer comprometida com o atual e experimental. Consequentemente, atribui ao tradutor o dever de uma ação criativa e responsável de modo a que seu gesto transgrida a posição de mediano médio, tal qual configurada por Maiakóvski: *"Entre escritor e leitor posta-se o intermediário, e o gosto dos intermediários é bastante intermédio. Mediocre mesnada de medianeiros médios pulula na crítica e nos hebdomadários"* (Campos, 1977, p. 10).

Campos situa o tradutor como crítico, ao qual se exige uma abertura ao signo novo e uma contínua capacidade de renovar a partir das estruturas rígidas com as quais é confrontado extraindo dessas a forma aberta, o imprevisível, a surpresa e a mobilidade da informação original. Neste sentido, a tradução literal é abandonada por uma nova conceção de tradução – **a transcrição** - inscrita no domínio do poético e que configura o tradutor como intérprete: *A tradução aqui – tradução criativa, recriação, transcrição- é vista como forma de crítica, e seu exercício manifesta, na prática textual* (Campos, 1977, p. 10).

Partindo da tradução de Sófocles por Hoelderlin (séc.XIX), executada segundo um processo experimental, Campos discorre sobre o erro criativo e a genial compreensão antecipadora, associando-os ao bom e o mau tradutor. O caso da palavra vermelha de Hoelderlin, se tornou paradigmático pois propunha uma aproximação à

essência do trágico presente no original, em detrimento da correção linguística e gramatical da língua recetora. Segundo Haroldo, este exemplo fundamenta a importância do enquadramento subjetivo do quem e do para quem se traduz, face ao o que é traduzido; bem como de uma proposta de tradução abrangente que examina o original como um todo. Nesta lógica o mau tradutor seria aquele que apenas *transmite* ou *comunica*, e que é engolido pelo original, enquanto o bom tradutor, contrariamente, verte da obra original, como Bense estabelece, a sua *informação estética*. Este processo, de reconfiguração sob licença poética, destaca a subjetividade, a sensibilidade e o cunho autoral do tradutor. Neste enquadramento o processo de tradução é análogo a produção de uma *coisa outra*, representante da obra original. Por outro lado, a proposta de Hoelderlin, incompreendida à sua época, assume a forma de uma chave metodológica de subversão das barreiras da linguagem, pois revela o cuidado de admitir uma leitura que se adapte ao público da contemporaneidade.

Se recuarmos na História da Teoria da Literatura a questão da subjetividade do agente face ao texto sobre o qual intervém, do erro e da distorção do original eram tópicos de reflexão que surgiam associados às práticas literárias, tais como a cópia e a transcrição dos *códex*. Ainda que neste contexto não se esteja a discutir a tradução propriamente como a concebemos na contemporaneidade é curioso observar uma certa abertura à indeterminação, à adaptação – *diassistema* (Enciclopédia Einaudi; Literatura-Texto, 1989, p. 164)-, mesmo quando se trata de copiar ou transcrever um mesmo texto, numa mesma língua, apenas para um suporte diferente com o intuito de prolongar a sua durabilidade.

Um texto é uma estrutura linguística que realiza um sistema. Cada copista tem o seu próprio sistema linguístico, que entra em contacto com o sistema do texto no decurso da transcrição. Se for cuidadoso, o copista procurará deixar este intacto; mas é impossível que o sistema do copista não intervenha neste ou naquele aspecto. Pelo facto de os sistemas em causa serem históricos, eliminar o sistema individual é tão impossível como anular a historicidade. Quando muito, o respeito por textos de carácter religioso, jurídico ou literário aumentará a atenção; contudo, existem textos que, para manter uma certa atualidade, parecem encorajar a intervenção dos sistemas interpretativos. A infidelidade dos copistas foi o preço que se pagou pela sobrevivência: um texto só pode viver se for deformado” (Enciclopédia Einaudi; Literatura-Texto, 1989, p. 164).

À parte do conceito de diassistema explorado metodologicamente por Bédier (1864 – 1938) outros nomes da filologia novecentista, tais como Pasquali (1885-1952) e Lichacev (1906-1999), assumem as *deformações e adulterações* como desdobramentos essenciais para o *conhecimento da história do texto e da cultura em geral, através do tempo deformado* (Enciclopédia Einaudi; Literatura-Texto, 1989, p. 164). Nesta concepção o que poderia ser desvalorizado como erro ou má tradução passa a ser considerado como condição essencial para a sobrevivência do texto uma vez que o tradutor ao ampliar o original, multiplicando as suas possibilidades de reatualização e leitura em diferentes contextos, acrescenta-lhe valor. Este posicionamento de Pasquali e Lichacev adquire ainda mais força se considerarmos a questão do *erro* a partir da ação do próprio autor enquanto copista:

[...] ao copiar o seu texto para um material consistente, o próprio autor é um copista (ainda que com características próprias e sem combinações diassistemáticas): pode omitir, substituir inconscientemente, ceder a associações mentais, cair em trivialidades, incorrer em qui pro quo. Durante a transcrição realiza-se um «ditado mental» que cria um espaço entre a leitura e a escrita: espaço de articulação tácita e de verbalização, no qual podem surgir erros evidentes. É este espaço que nos separa irremediavelmente do texto (Enciclopédia Einaudi; Literatura-Texto, 1989, p. 165).

Assumindo que o *ditado mental*, enquanto distanciamento subjetivo, espacial, cultural, histórico, geográfico face ao texto original, estará sempre presente, seja no processo de cópia ou de tradução, independentemente se executada pelo autor ou pelo tradutor o conceito de original perde força, tal como postula Silvio Avalle (1920-2002). Sobre este tópico o filólogo italiano refere o conceito de *original* como sendo problematicamente ambíguo, daí não haver unanimidade de posicionamentos dentro da crítica textual. Por esta razão, Avalle acaba por concluir que: *[...] A impressão que nos fica é que o original, tal como geralmente se entende, isto é, como texto perfeito em cada uma das suas partes, nunca existiu*» (Enciclopédia Einaudi; Literatura-Texto, 1989, p. 165).

c. A curadoria como exercício de tradução, o curador como intérprete

On the one hand curating is a cross-disciplinary profession that often "translates" different theoretical concepts uncritically into exhibitions or other curatorial projects and events, thus overrating theory and treating it as "prolepsis" (Milevska, 2007).

Desde 1960 que a curadoria de arte tem se afirmado como uma profissão multidisciplinar e cujas manifestações surgem inscritas em linguagens e práticas diversificadas. Contudo, dado o seu embasamento e estreita ligação ao campo teórico a prática curatorial foi, durante muito tempo, percebida como um mero exercício de tradução (sensível, espacial, visual, narrativa, editorial etc), muitas vezes acrítica, de conceitos que remetem ao domínio das ideias.

Apenas na viragem do século XX, paralelamente ao *Educational Turn* e ao *New Institutionalism*, que se alargou o debate da prática curatorial como um campo expandido, aberto à experimentação e onde o papel do curador assume maior relevância. Precisamente neste contexto de alteração de paradigma do universo artístico que outras questões, tais como a imersão das práticas criativas no exercício curatorial e o seu contrário, passaram a integrar a discussão. Consequentemente o entendimento da curadoria presa à transladação de discursos alheios, fechados e sistemáticos, foi sendo abandonada por outras propostas que admitiam o cunho autoral do curador. Nesta conjuntura, em que assistimos o curador se estabelecer como agente ativo e determinante na pós-produção cultural, que nos interessa relacionar a prática curatorial com o exercício de tradução (*transcrição*) e, consequentemente, pensar o curador como tradutor.

cu·ra·do·ri·a

substantivo feminino

1. Cargo de curador. (Curadoria, 2008-2013)

cu·ra·dor |ô|

(latim curator, -oris)

substantivo masculino

1. O que administra bens alheios por encargo judicial.
2. [Regionalismo] Tratador de cavalos (Curador, 2008-2013).

A popularização do termo “curadoria”, como aponta Obrist (n.1968), tem contribuído para a sua banalização ao mesmo tempo que amplia o seu significado. Assim, a percepção contemporânea que temos da curadoria e que não é consensual resulta de um aglomerado de sentidos que foram sendo evoluídos, substituídos e, inclusivamente, sobrepostos ao longo da História. Consequentemente a definição de “curador” acompanhou todo este processo, sendo formulada simultaneamente daí a dificuldade que temos em, por vezes, eleger uma definição fechada. Apesar de todas as discussões em torno das indefinições terminológicas, parece ser consensual que a prática curatorial se estabeleceu como uma atividade de produção de discursos que enquadram as manifestações artísticas de diferentes formas, especialmente através do formato expositivo; afirmando o curador como *Ausstellungsmacher* - *fazedor de exposições* - (Obrist, 2014, p. 15). As exposições de arte, por sua vez, têm adquirido o estatuto de centros ritualísticos contemporâneos e é curioso observarmos a relevância destes eventos na medida em que a partir do século XX, especialmente desde 1950, já não falamos de História da Arte, mas sim de História das Exposições.

To study the practice of curating is to reveal the ways in which art has been displayed, mediated, and discussed as part of our histories of exhibition making (O'Neill, 2012, p. 1).

Se Obrist¹ nos fala das exposições do ponto de vista da cultura social, enquanto eventos e espaços que se afirmam como os novos centros de culto na contemporaneidade; O'Neill apresenta um parecer mais complexo associado ao curso da História da Arte, da Crítica de Arte e, se assim o quisermos, da (proto) História da Curadoria. Segundo O'Neill parte fundamental da reflexão sobre as práticas curatoriais passa pelo estudo da história das exposições uma vez que este tem sido este o formato privilegiado para expor, mediar e discutir *arte* (O'Neill, 2012). Assim, através da historiografia é possível traçar uma perspetiva diacrónica das estratégias metodológicas segundo as quais a arte e os seus contextos foram expostos e assimilados, o que permite projetar as suas possibilidades de reconfiguração futuras.

Ao situarmos a curadoria como um exercício de produção de discurso consequente do cruzamento entre as dimensões conceituais e objetivas das manifestações artísticas e que, por sua vez, resultam formalmente em exposições, a metodologia da tradução surge-nos como análoga. Isso decorre, em parte, da tentativa de comunicar transpondo a partir de um *original*, seja ele conceitual ou plástico, o seu conteúdo para um regime sensorial distinto, de modo a torná-lo palpável, acessível e legível para um público alargado. A prática curatorial revela-se assim como então um complexo exercício de linguagem. Se quisermos desenvolver esta construção de forma análoga ao que a teoria da literatura e a crítica textual propõem: a arte enquanto formulação conceptual serve como *texto original*; podendo esta ter uma primeira tradução/transladação material ou não; o curador é o tradutor e intérprete e, finalmente, a exposição se configura como media e linguagem simultaneamente,

¹ Nota da autora:

Entre março-junho de 2017, realizou-se na Faculdade das Belas-Artes do Porto uma *venue* da *Do it* na qual tive a oportunidade de participar, enquanto estudante de mestrado (MEA) no apoio à produção e à curadoria. O exemplo da *do it* - uma exposição-evento – serve para ilustrar esta noção de *novos centros de culto da contemporaneidade* a qual Obrist se refere. Tendo em conta que todas as peças partem de instruções a dimensão interpretativa e, consequentemente, performativa são de maior importância. Assim, o conceito desenvolvido pelo curador pode também relacionar-se à noção de *transcrição* que temos vindo a considerar.

do it é uma exposição do curador Hans Ulrich Obrist que se renova em diferentes lugares do mundo desde 1993 e se concretiza pela primeira vez em Portugal. 23 instruções de artistas internacionais são interpretadas e materializadas por dezenas de participantes. In FBAUP. (s.d.). *Do it*. Obtido de Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto: <http://www.fba.up.pt/2017/03/09/do-it/>

consolidando espacialmente *o texto traduzido*, arquétipo do original (*arte*), porém, ela própria uma versão autoral. Consequentemente, perspetivar a *exposição* como *texto* – entenda-se enquanto estrutura de linguagem, manifestação cultural, torna-se fundamental para traçar as possibilidades de imersão das práticas literárias no contexto das práticas curatoriais.

Nas mais diversas culturas surge periodicamente a tendência para considerar o mundo como um texto, e, consequentemente, o conhecimento do mundo é equiparado à análise filológica desse texto: à leitura, à compreensão e à interpretação» [Lotman e Uspenskij 1973, p. XVI] (Enciclopédia Einaudi; Literatura-Texto, 1989, p. 172)

A conceção do mundo como um *texto* surge em finais do século XIX, desenvolvida no contexto histórico-literário do *simbolismo*; escola poética que se distinguiu fundamentalmente pela procura da *verdade metafísica* através do *signo*. Para os simbolistas o universo era uma metáfora sobredimensionada elaborada sob lógicas de correspondência - *como uma hierarquia de textos encabeçadas por um Texto Universal* (Enciclopédia Einaudi; Literatura-Texto, 1989, p. 172); sendo o signo o instrumento de linguagem que permitiria a decifração de tais conteúdos metafísicos. Era pelo recurso ao signo que se tornava possível a transferência de uma construção mental/metafísica em diferentes níveis, neste caso o da linguagem através da sua manifestação física e gráfica, mas que não deixa de ser simbólica: a palavra.

A noção do universo enquanto construção hierárquica-textual tem sido alvo de investigação e reflexão na contemporaneidade onde surge associada à *cultura* no sentido da comunicação (*linguagem*); isto é: qualquer manifestação orientada para a comunicação/transmissão de algo pode ser enquadrada sob a lógica estrutural do *signo* enquanto composição, ainda que não seja um texto escrito.

Em sentido lato, podemos chamar texto a qualquer tipo de comunicação registada num determinado sistema de signos. «Nesta perspectiva podemos considerar textos um bailado, um espetáculo teatral, um desfile militar e todos os outros sistemas de signos relativos a comportamento, do mesmo modo que aplicamos este termo a um texto escrito numa língua natural, a um poema ou a um quadro» [Lotman 1973, p. 61, nota I] (Enciclopédia Einaudi; Literatura-Texto, 1989, p. 172).

Nesta lógica de pensamento, pela perspectiva moderna-contemporânea, se assumirmos que a cultura é definida por um complexo sistema de signos é válido considerar as manifestações voltadas para a sua expressão como *texto*, tal como concebido por Lotman e Uspenskij. Ainda sobre esta questão encontramos no pensamento de Foucault a formulação da *episteme* como uma sobreposição contínua de elementos que se relacionam pelas manifestações discursivas, a partir das quais se torna possível refletir, analisar, classificar um determinado objeto face ao seu contexto.

«Perante uma cultura voltada predominantemente para a expressão e fundada na possibilidade de uma significação exacta, isto é, em especial de uma denominação exacta, o mundo inteiro pode aparecer como um texto constituído por signos de vária ordem em que o conteúdo é dado a priori, e em que será indispensável apenas conhecer a língua, isto é, conhecer as relações entre os elementos da expressão e o conteúdo; por outras palavras, o conhecimento do mundo é equiparado à análise filológica». [1971, trad. It. P.73] (Enciclopédia Einaudi; Literatura-Texto, 1989, p. 172).

A reflexão até aqui desenvolvida permitiu-nos traçar um paralelo teórico entre as práticas associadas à tradução, no contexto literário, e às práticas curatoriais, no contexto artístico. Nesta sequência foram tratados de forma análoga os conceitos de texto *original/ texto traduzido; autor/tradutor, tradutor/curador* tendo em conta as especificidades de cada um dos contextos; sendo que na primeira parte tratamos destas questões do ponto de vista da Literatura e da Filologia; onde nos detivemos nas definições de bom/mau tradutor. Retomaremos agora estas questões a partir de uma perspectiva mais prática, focada na ação e na figura do curador no contexto das exposições, reenquadrando-a segundo a conceção de *transcrição* de Haroldo de Campos.

Ao focar no ato da *tradução* sob a perspectiva do curador, no contexto das exposições de arte, torna-se manifestamente clara a dimensão subjetiva do processo sendo que este, o curador, transita de mero tradutor para intérprete e autor. Esta transição dá-se, à semelhança do *ditado mental* previsto nas cópias e traduções literárias, aquando do processo de contato com o *original*. Assim como o copista e tradutor, ao mobilizar a *informação original* (conceitual, plástica, formal, estética) reorganizando-a segundo um novo suporte e/ou linguagem (espacial; expositivo), o

curador fá-lo criticamente²; Isto é, o *texto original*: os objetos ou as formulações conceptuais produzidas pelos artistas (autores) são organizados e distribuídos espacialmente pelo curador, através da linguagem expositiva, ampliando os seus contextos. Nesta proposta curatorial de apresentação criam-se novas relações entre os elementos *originais* alargando as suas possibilidades de interpretação sobretudo porque o curador as ordena sob lógicas singulares (desde o seu conteúdo plástico as afinidades conceptuais), mas, também porque abre caminho a subjetividade do observador. Através da exposição, este exercício de tradução e transladação criativa, a voz curatorial assume relevância quando o curador, ao assimilar o *original*, interpreta-o noutra dimensão, sob novos formatos, sob um novo código de linguagem, cria uma *coisa outra* que alusiva à sua génese se revela um *novo texto*. Neste segmento, ao ultrapassar a mediação acrítica o curador legitima o seu cunho autoral ao mesmo tempo que se aproxima da noção de *bom tradutor*, tal como previsto por W. Benjamin.

² Nota da autora: ver PROJETO PALIMPSESTO capítulo III.

d. Prática: coletivismo e curadoria polifônica

[...] like that of the translator, the role of the curator has undergone a significant shift in social and cultural value, and involves the rewriting of historical texts and the filtering of what is communicated. It is in this transformational action that Buden finds the authorial voice of the curator. From this perspective, the curator is simultaneously understood as a potential barricade and a builder of bridges (Stainforth, 2016).

Enquanto *fazedor de exposições (exhibition maker)* a ação do curador, como resume Obrist pode ser entendida como a tentativa de criar ligações entre objetos (obras de arte, arquivos), não-objetos (culturas, experiências) e pessoas (indivíduos de diferentes contextos) de modo a gerar novas realidades (Obrist, 2014). Neste sentido as propostas curatoriais de tradução/transcrição adquirem um sentido alargado com a reformulação interpretativa das possibilidades da arte, enquanto linguagem, aplicada de modo a estabelecer diálogos, fomentando a (re)criação colaborativa a partir de realidades pré-existentes.

(...) curating makes art go public. From this tenet (...) performing the curatorial extends beyond the seemingly simple task of making art public through the layered processes of framing, post-production and montage, highlighting the temporal qualities of curating, and arguing for its potential to create friction and produce new ideas (Lind, Performing the Curatorial: Within and Beyond Art, 2013)

Nesta conjuntura, em que o curador atua como *middleman* (Mediador) a prática curatorial assume uma dimensão marcadamente política; primeiramente porque se tratando de uma atividade de produção de discursos e de reenquadramento do conhecimento prevê um público para o qual se dirige, mas, também, porque vai sendo definida perante a contemporaneidade e os seus contextos. Por esta razão, como escreve Buden, o curador, pela sua prática, tanto pode atuar como *construtor de pontes*, no sentido positivo, ou como *construtor de barricada*, negativamente.

Acerca da prática curatorial Johan Lundh, curadora e tradutora, destaca a dimensão *performativa*, no contexto da arte contemporânea, enquanto consequência da diluição das fronteiras e flexibilização das hierarquias que permitiu a apropriação e

aplicação de metodologias artísticas-criativas, anteriormente restrita aos artistas para outros segmentos do universo artístico, nomeadamente à curadoria. Como já foi discutido anteriormente esta reorganização do “sistema das artes”, iniciada em 1960, estendeu os limites da prática curatorial não apenas pelas intersecções com a prática artística, mas, sobretudo, pela abertura às outras disciplinas, dentre muitas a Literatura, por exemplo, como temos vindo a refletir. É também pela multidisciplinariedade que Maria Lind, crítica de arte, desenvolve a noção de *curadoria performativa*:

Because the curatorial has clear performative sides, ones that seek to challenge the status quo, it also includes elements of choreography, orchestration, and administrative logistics—like all practices working with defining, preserving, and mediating cultural heritage in a wider sense (Performing the Curatorial, s.d.).

Agora, interessa-nos compreender de que modo essa *performatividade* pode ser desenvolvida de modo político e alargado à esfera social. Para tal reflexão apresentaremos as propostas de relação entre *curadoria* e *contexto*, a partir do pensamento de duas autoras: Aneta Szylak (n.1959) e Ine Gevers (n.1960).

curating context’ is not really a discipline or a methodology, but rather an approach that reveals not only a way of understanding an artwork as a possibility, but also as a way of understanding the task of the curator not simply as displaying artworks, but as transgressing the limitations of the very context of art (Martinon, 2013, p. 215).

Szylak, curadora e teórica, introduz-nos à *Curadoria de contexto*, como um posicionamento teórico-prático, como uma abordagem expansiva que prevê a expansão dos limites e restrições do universo artístico através da prática curatorial. A autora desenvolve esta abordagem a partir de dois conceitos centrais: ativação e fricção; o primeiro relativo ao objeto artístico e o segundo a partir da relação deste com o contexto envolvente, considerando todas as suas dimensões física, geográfica, histórica, política e conceptual.

Curating is a practice that permits the creation of different interpretative contexts, embracing different political, social and psychological positions, theories and ideologies, at the same time as making critical connections between them. To put it more simply, it is about opening up ‘spaces’, within which different discourses can be brought into relationship with one another, ‘spaces of transformation’ in which both critical and self-critical engagement are put into work as the chief transforming agents (Gevers, 1995, pp. 41,42).

Para Gevers, a partir da prática curatorial torna-se possível pensar sobre os contextos de forma interseccional estabelecendo conexões entre os diferentes elementos e agentes que o compõe. Segundo a autora, através desta abordagem cria-se uma espécie de “espaço imaginário” aberto a intersubjetividade, voltado para a transformação social e comprometido com o observador, num nível estético, ético e cognitivo ao oferecer-lhe possibilidades interpretativas amplificadas em oposição ao enquadramento estanque e isolado.

Context is something that we tend to perceive as a frame but in fact, context is not fixed; its edges are blurred, its texture rich and folded. It is there as a pre-existing order, a surrounding condition (physical, economic, historical, visual, textual and/or political) and yet it has palimpsestic aspects. Context is a reservoir of knowledge that only comes to the fore with a curatorial practice (Martinon, 2013, p. 221).

Entendendo o contexto, tal como ambas autoras o configuram, como uma condição flexível, alvo de constantes processos de resinificação decorridos no tempo e no espaço, compreendemos a importância de uma abordagem curatorial expansiva e ativa que mesmo ao considerar o passado saiba se posicionar criticamente no futuro. A pergunta que agora se coloca é: quais são as estratégias curatoriais que, partindo da ativação do contexto, podem expandir-se à arena política? Falaremos então do coletivismo.

À semelhança de grande parte das abordagens metodológicas que aqui temos vindo a apresentar também o *coletivismo* transita das práticas artísticas para a atividade curatorial. No contexto artístico (Lind, *The collaborative turn*, 2007) - desde o Barroco, passando pelos experimentos Surrealistas, o Teatro Construtivista, o grupo Fluxus; a *Factory de Andy Warhol*- são abundantes os exemplos de produção assumidamente colaborativa.

Embora na sua génese a coletividade não tenha sido conscientemente assumida como escolha metodológica a partir de 1960, sobretudo com a ascensão do *Conceptualismo* que tem pontuado significativamente a produção artística, podendo-se mesmo dizer que na contemporaneidade é uma *tendência*. Esta popularização do

trabalho coletivo, referida por alguns teóricos como parte *Collaborative Turn*, ocorre, primeiramente, porque a colaboração surge como alternativa ao ideal individualista preconizado pelo artista génio; por outro lado a colaboração é uma poderosa estratégia política que questiona e desafia as noções de identidade artística e autoria; finalmente porque responde direta e ativamente ao contexto no qual se desenvolve enquanto alternativa possível, como por exemplo face à precariedade, contornando-a em diferentes níveis.

Assim, à semelhança das práticas artísticas, no contexto da curadoria a preferência pela prática polifónica, fundada na coletividade, pode ser configurada como um posicionamento político-ativista uma vez que amplia os contextos (pela interação dos diferentes atores com embasamentos e referências plurais). Por outro lado, a coletividade dá azo a abordagens alternativas na produção e difusão de conhecimento e, embora inicialmente fundada na marginalidade, pode ser perspectivada dentro do contexto institucional como estratégia de criação de “pontes”, no sentido de promover diálogos.

The latter show a pronounced affinity with activism and other current ways of getting together around shared concerns, as well as marked interest in alternative ways of producing knowledge (Lind, The collaborative turn, 2007).

A partir da noção de *ativismo curatorial*, Maura Reilly e Dorothee Richter refletem sobre a curadoria enquanto ativismo e resistência pelo dilatamento das suas esferas de ação no contexto do feminismo. Neste sentido, as curadoras apontam uma série de estratégias curatoriais que definem a *curadoria feminista*, tais como a igualdade de representação estatística; a revisão de termos e reformulação de glossários; a correta citação das referências históricas revertendo a supressão das minorias ao longo do curso da historiografia da arte; a utilização da linguagem etc.

The notion of “the curatorial” implies a problematic ennoblement of curating as a meaning producing activity which takes place (as I see it) in a politically and ideological contested field. [...] I would propose staying with. re-contextualizing, historicising, localising and being aware of the political demands and alliances. Feminist curating is part of a political movement (Richter & Reilly, 2016).

Embora o exemplo da curadoria feminista tenha sido o referido é importante compreender que a curadoria enquanto posicionamento político e estratégia ativista enquadra-se em diversos contextos e iniciativas que se manifeste contra as hegemonias que definem privilégios de um grupo seletivo oprimindo as minorias através das diferentes estruturas DE poder socialmente impostas (do poder capital às questões culturais mais específicas: como a arte e a linguagem).

Ativismo curatorial define-se como a prática de organizar exposições de arte tendo como principal objetivo assegurar que grandes grupos de pessoas não serão marginalizados ou excluídos das grandes narrativas da História da Arte. É uma prática que se compromete com iniciativas anti-hegemónicas e que dão voz àqueles que historicamente foram silenciados, e, como tal se concentra principalmente no trabalho produzido por mulheres, artistas negros, não europeus e/ou artistas queer (Reilly, 2014)

2º Capítulo - Entre livro e exposição: casos de estudo

A proposta de investigação/projeto aqui apresentados surgem enquanto consequência de um percurso académico oscilante entre a História da Arte, a Filosofia, a Curadoria e as práticas artísticas, mas, também, do interesse pessoal gerado a partir de uma biografia acidentalmente nômade, desenvolvida em meio a livros, viagens e idiomas plurais.

Assim, se por um lado esta dissertação resume uma série de tópicos tratados no contexto de formação universitária, por outro resgata obras literárias que foram fundamentais na formulação do meu pensamento crítico e de minha construção identitária *em trânsito*, tal como *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino. Neste sentido tentei que em todo o processo, teórico e prático, o estreitamento desses limites: do pessoal, imaginário e singular ao político, concreto e coletivo, fosse perceptível.

No curso da investigação foi necessário recorrer a diferentes autores – filólogos, críticos literários, curadores, críticos de arte, artistas – de contextos e geografias distintos na tentativa de estabelecer afinidades entre a prática curatorial e a literatura. Do ponto de vista do pensamento teórico esta coordenada oblíqua entre Literatura e curadoria foi desenvolvida de forma análoga ao exercício da tradução, presente na primeira parte do texto.

Agora, na segunda parte, os limites da prática curatorial e as possibilidades de diálogo com a literatura serão explorados de um ponto de vista mais concreto a partir do estudo de exposições que refletem de certa forma esta questão. Para tal foram elegidas quatro exposições: *Shandyismus* (2007); *Les Immatériaux* (1985); *Grande Sertão: Veredas* (2006-07); e *Machado de Assis, mas este capítulo não é sério* (2008-09) e sendo que cada um dos casos de estudo manifesta uma particularidade que nos interessa considerar para que a tradução-transcrição nas práticas curatoriais contemporâneas possa ser perspectivada em contextos mais amplos.

a. Shandyismus: Autorship as Genre

Curadoria de Helmut Draxler, Secessão de Viena, 2007.

Shall we for ever make new books, as apothecaries make new mixtures, by pouring only out of one vessel into another? (Sterne, 1760)



Figura 1. Shandyismus, vista da exposição. Foto: Wachter, C. (2007). Shandyismus: Autorschaft als Genre. Obtido de Secession: <https://www.secession.at/exhibition/shandyismus/>

It is the medium of the exhibition itself, in all the formats of its potential, that motivates and inspire Shandyism, Autorship as Genre; and specially also with a view to the intelectual blueprint of Lawrence Sterne's The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman, the question how autorship relates to the exhibition as a medium, and which shapes and turns such a realization can take. (...) In translating this intelectual contente, the exhibition's curator, Helmut Draxler, brings it together in a variety of ways – both didactic and open. This is evident, for instance, in the sellection of the individual works that in themselves explicitly negotiate the question of autorship in art (...) ((org.), Shandyismus; Autorship as Genre, 2007, p. 257).

Entre arte, livro e exposição

A exposição *Shandyism, Authorship as Genre* ((org.), Shandyismus; Authorship as Genre, 2007, p. 257), realizou-se na Secessão de Viena, em 2007, com curadoria de Helmut Draxler (n.1956). Mais do que uma exposição que se desenvolve a partir de um livro - *A Vida e as Opiniões de Tristram Shandy*, de Laurence Sterne -, a inovação, o sucesso e a complexidade do evento devem-se, sobretudo, à abordagem curatorial que concretiza. Se quisermos resumir a proposta de Draxler podemos fazê-lo a partir de quatro tópicos fundamentais: a questão da autoria, as possibilidades de tradução de conteúdos intelectuais, as relações entre objetos/conteúdos distintos (media, forma, expressão, cronologia, contexto de produção) e, finalmente, a exposição como *medium* e as suas potencialidades.

O livro

A Vida e as Opiniões de Tristram Shandy foi escrito entre 1759 – 1767, por Laurence Sterne (1713-1768). A obra inaugura, conceptual e formalmente, a complexa reflexão sobre o género do *romance*, posteriormente retomando no *Ulysses*, de James Joyce, já no séc. XX.

Ao longo da obra a ideia de *livro como medium* é explorada exaustivamente por Sterne, seja do ponto de vista da estrutura intelectual da escrita ou através da forma do objeto. O autor brinca com os cânones de redação ao subverter elementos tais como a sintaxe, enredo, alinhamento narrativo que concretiza pela forma (design editorial) pela inserção de *elementos performativos*, tais como páginas em negro ou marmoreadas (ver figs. 3 e 5); repetição de caracteres ou interrupção de sentenças, por exemplo. Todos estes recursos são explorados de forma análoga e simultânea, pelo que a narrativa dita a estrutura gráfica do livro e esta serve para sublinhar a proposta conceptual literária.

Outra componente fundamental da obra é a sua proposta de reflexão política que se desenvolve de forma ampla, seja no contexto da sua produção, desde a autoria, ao desenvolvimento conceptual à sua concretização enquanto objeto e sua respetiva comercialização (imprensa); à dimensão subjetiva do autor (a crítica à Literatura, no lato senso) e a abertura interpretativa que este oferece ao leitor. Assim, a obra se consagra como um complexo exercício de linguagens que propõe um diálogo aberto, entre autor e leitor, onde ambos refletem sobre os *convenção e originalidade* ((org.), Shandyismus; Autorship as Genre, 2007, p. 259), a partir das práticas de produção e consumo.



Figura 2. Interior do livro e do catálogo da exposição, fotografia de Isabeli Santiago

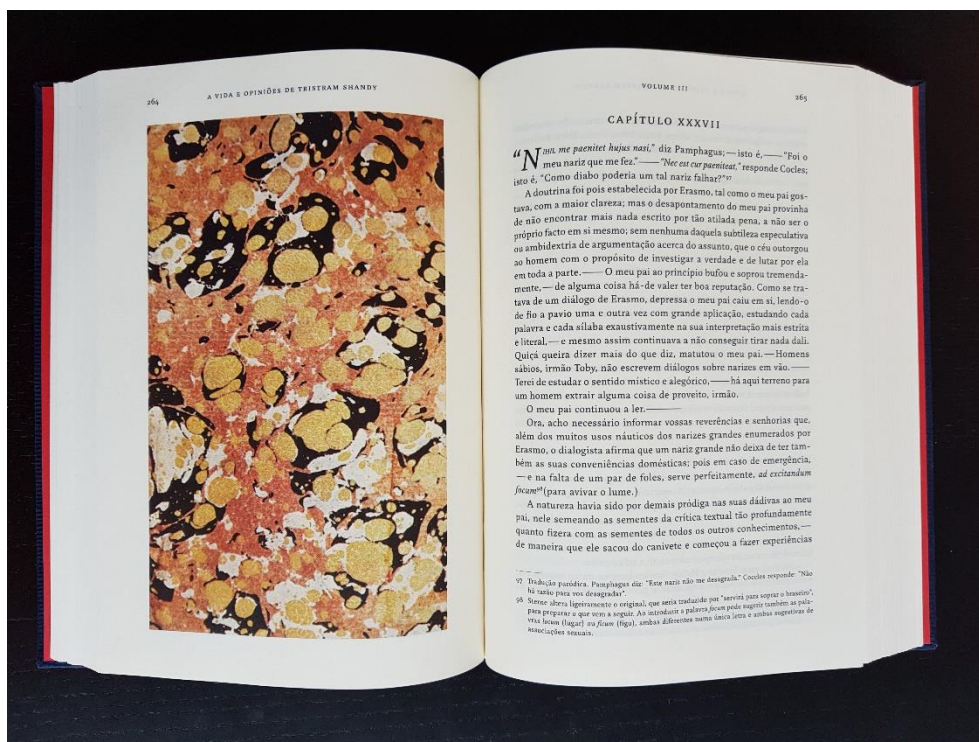


Figura 3. Interior do livro, página marmoreada. Fotografia de Isabeli Santiago

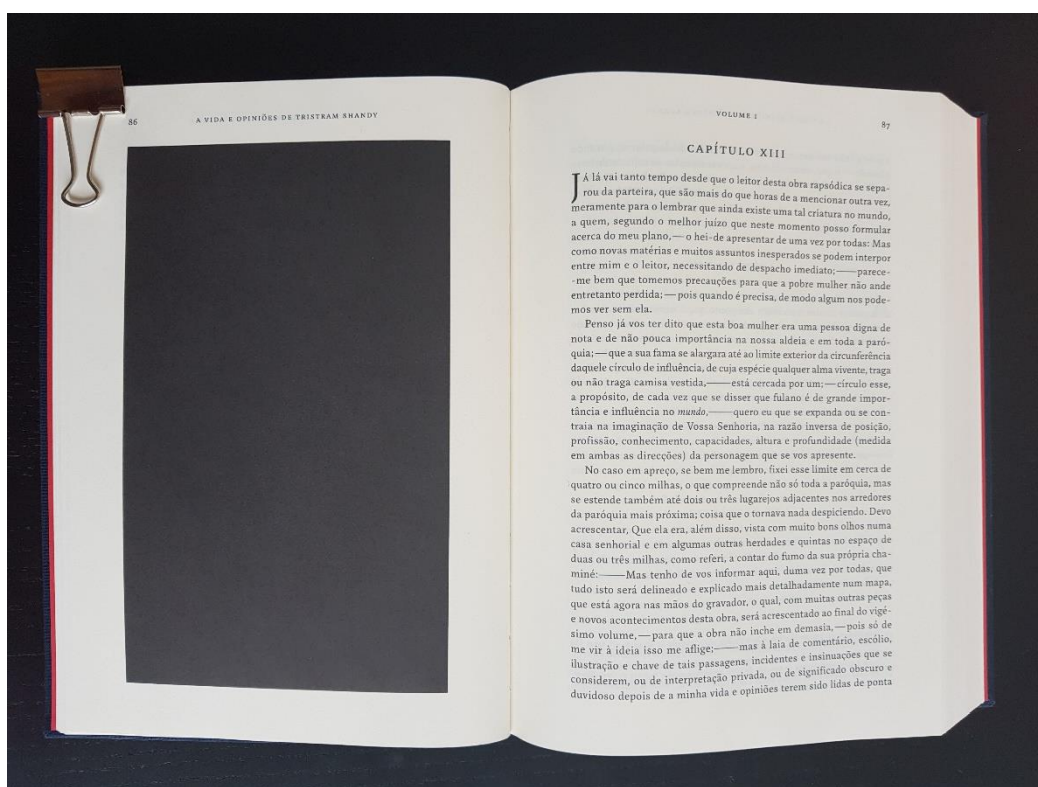


Figura 4. Interior do livro, página negra. Fotografia de Isabeli Santiago.

A exposição: entre página e parede

An analogy between wall and book page recurs again and again, while the exhibition architecture, like many, of Sterne's sentences, is actually made up of quotations (...) In other words: the architecture is not the functional bearer of this show: it itself is on show ((org.), Shandyismus; Autorship as Genre, 2007, p. 260)



Figura 5. Vista da exposição. Foto: Wachter, C. (2007). Shandyismus: Autorschaft als Genre. Obtido de Secession: <https://www.secession.at/exhibition/shandyismus/>

Sobre a forma e conteúdo da exposição Draxler sublinha a importância de compreender a exposição não como uma tentativa de tradução estrita, espacial, concreta, pictórica, do livro; mas antes enquanto uma complexa proposta de reflexão contemporânea que retoma a síntese de Sterne. Por outras palavras o *Shandyism* é postulado enquanto possibilidade de pensamento sobre um contexto histórico definido de um ponto de vista crítico e tematicamente orientado, neste caso sob as questões de *autoria*.

Assim, a exposição é uma espécie de citação sobredimensionada concebida pelo curador a partir do vocabulário metodológico e gráfico presente no livro, aplicado ao formato expositivo através de estratégias curatoriais que buscam a conexão entre diferentes medias e áreas do saber, leia-se pontos de intersecção entre livro (objeto), a literatura, o cinema, a filosofia e as práticas artísticas contemporâneas ((org.), *Shandyismus; Autorship as Genre*, 2007) (ver figs. 2 e 5).

Um último paralelo entre o intento literário de Sterne e a curadoria de Draxler merece a nossa atenção, trata-se da sua dimensão filosófica e política da exposição. Através da expografia materializa-se o desafio autocrítico a que esta se propõe: além de desafiar o cânone estabelecido no que toca à linguagem curatorial e os modelos de apresentação institucional, alarga a discussão ao espectador ao expor a sua desconstrução espacial enquanto reflexo da dimensão conceptual. Aqui, as barreiras de autoria, originalidade e hierarquia social, à semelhança do que se passa nos relatos de *Tristram*, são também exploradas crítica e ironicamente: obras previamente produzidas, obras comissionadas para a exposição, peças originais, cópias, artistas consagrados, artistas emergentes, pintura e performance surgem articuladas com a mesma dignidade espacial, dialogando entre si.

The political significance of Shandyism is therefore not a critique of ideology in the sense of the revelation of truth, but rather a critique of representation in the sense of na opening up of intermediate spaces in which the contradictions between diferente categorical authorities are addressed and hither to unprecedented relations are produced ((org.), *Shandyismus; Autorship as Genre*, 2007, p. 260).

b. Les Immatériaux

Curadoria de Jean-François Lyotard e Thierry Chaput; Centre Pompidou, Paris, 1985.

Les immatériaux, inaugurou em 1985 no Centre Pompidou, Paris, com curadoria do filósofo Jean-François Lyotard e de Thierry Chaput. A exposição concebida, conceptual e espacialmente, segundo uma abordagem estética, metafísica e filosófica assinala um importante ponto de viragem na história das exposições ao mesmo tempo que inaugura possibilidades metodológicas e de linguagem do ponto de vista curatorial.



Figura 6. Vista de “Les Immatériaux,” Centre Pompidou, Paris, 1985. Obtido de art agenda: <https://www.art-agenda.com/reviews/les-immatériaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistene/> [Consultado em 28-03-2018)

In “Les Immatériaux” Lyotard attempted to use all the tools in his arsenal, from the latest technology to the full human sensorium, to query if and how our relationship to the world had fundamentally changed. For (...)Lyotard’s vision for an exhibition is worth looking back on (Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard and Bernard Blistène).

O conceito: entre a reflexão filosófica e suas possibilidades de tradução material.

Les Immatériaux was a 'presentation of ideas' in the specific sense of 'presentation' and 'idea' which Lyotard was trying to articulate at the time (Rajchman, 2009).

Ao contrário dos demais casos de estudos em que as exposições partem de uma obra literária, *Les Immatériaux* tem a particularidade de se desenvolver a partir de um conceito filosófico: *a incerteza*. Consequentemente a curadoria se distingue metodologicamente do que até então fora praticado pelo facto de Lyotard ser ele próprio filósofo, dedicado à teoria e à docência desta disciplina. Logo, se por um lado a exposição incita à reflexão sobre a *imaterialidade* (o virtual) e os seus possíveis impactos na relação entre os seres humanos e o *material* (o concreto, real); por outro concretiza um importante exercício de tradução e de linguagem. Tradução no sentido em que o conceito filosófico – *a incerteza* – é transportado para a dimensão da arte, linguagem porque este transporte se dá segundo as possibilidades interseccionais dos dois campos epistemológicos. Se na filosofia o conceito reporta a dimensão estética e metafísica no contexto artístico a sua projeção passa inevitavelmente pela tentativa da sua materialização, seja através da linguagem curatorial e/ou pela forma, neste caso o formato expositivo.

A palavra, contudo, seja falada (áudio) ou enquanto construção simbólica, surge na exposição como coordenada no *labirinto da linguagem*. A instalação espacial labiríntica oferecia cinco caminhos possíveis (ver nota de imprensa³ e fig.8), cada um

³ Nota de imprensa: *A exposição, tudo a mesma coisa! O que mostramos e como?*

Os percursos têm em comum uma progressão geral, que, abandonando o corpo, maciço, para se converter na linguagem. A entrada faz-se através de um portal, escuro, misterioso, que exhibe um baixo-relevo egípcio de uma deusa que oferece o sinal de vida. Seguem cinco portas que, tomando emprestado do teatro sua relação particular com o corpo, introduzem cinco questões que compõem a "questão".

1. De onde vêm as mensagens (qual é a sua origem)? 2. A que se referem (com que assunto se relacionam)? 3. De acordo com qual código são descodificáveis (qual é a matriz)? 4. Em qual suporte estão inscritas (qual é o material)? 5. Como são transmitidas aos destinatários (qual é o material dessa dinâmica)?
Essas sequências são ilustradas com objetos emprestados de áreas heterogêneas (pintura, biologia, fotografia, arquitetura, astrofísica, música etc.) agrupados sob uma única pergunta, que ilumina um aspeto da complexidade.

Les Immatériaux. (s.d.). Obtido de monoskop: REF: https://monoskop.org/Les_Immat%C3%A9riaux

deles com pelo menos sessenta micro divisões, sendo que a cada itinerário correspondia uma palavra em sânscrito.

A exposição: o labirinto da linguagem

[the exhibition was] conceived as a dramaturgy of information for the post-modern condition by its curator (Rajchman, 2009)



Figura 7. O Labirinto da Linguagem, registo fotográfico de Les Immatériaux. Exhibition History. (s.d.). Obtido de Emma Gradibn: <https://emmagradin.wordpress.com/2013/10/01/exhibition-history-study-work-in-progress-les-immatériaux-curated-by-jean-francois-lyotard>

A proposta expográfica assumiu contornos dramáticos manifestos não apenas na cenografia do espaço, mas, também, pela utilização de estímulos variados: luz, som, imagens, etc, para a construção de uma atmosfera estética que reportasse ao conceito filosófico orientador; arriscaríamos dizer em jeito de *obra-de-arte-total*.

Lyotard was keen to insist that the aim of Les Immatériaux was not to display objects, but to make visible, even palpable (and so present) a kind of 'post-industrial' techno-scientific condition, at once artistic, critical and curatorial. Far from the informational ideals of 'communication' Les immatériaux presented a condition of unease, a sense of disarray, itself given and facilitated by the great aesthetic figure of the labyrinth (Rajchman, 2009)

Sinteticamente a exposição pode ser designada como uma metáfora sobredimensionada. O desenho do espaço, concebido à semelhança de uma estrutura labiríntica, ocupou toda a extensão do 5º piso da instituição, algo inédito até a época. Contrariando o *programa cartesiano*, fundado na ordem, na racionalidade e na objetividade, a tradução espacial proposta por Lyotard procurou, através de estímulos diversos, reforçar física e fenomenologicamente a noção de *incerteza*. Se até então, no contexto das exposições de arte, a visão fora o sentido privilegiado associada à visualização dos objetos, em *Les Immatériaux* encontramos um amplo jogo de sentidos e a secundarização dos elementos concretos; barreiras físicas e iluminação foram cuidadosamente projetados para dificultar a visão ao espetador, obrigando-o a recorrer ao tato ou a audição para apreender o espaço. Assim, o desconforto físico e sensorial, que serviam para ativar no espectador um estado de alerta permanente, eram fatores fundamentais para a experiência.



Figura 8. Plano espacial, o labirinto da linguagem (5 zonas assinaladas a cores). Obtido de Emma Gradibn: <https://emmagradin.wordpress.com/2013/10/01/exhibition-history-study-work-in-progress-les-immatériaux-curated-by-jean-francois-lyotard-centre-pompidou-1985/>

Enquanto construção estética multidimensional fundada na dramaturgia da informação o curador procurou articular conteúdos de diferentes áreas (literatura, tecnologia) às possibilidades da sua exposição através dos formatos tecnológicos. Exemplo desta abordagem são os textos, de autores como Franz Kafka, Antonin Artaud, etc; disponíveis na exposição através de áudio-guias e que surgiam associados a projeções visuais, no sentido de enquadrar e ampliar o seu conteúdo como uma espécie de referência cruzada. Aqui, importa relembrar o intento curatorial de Lyotard, que concebeu a exposição como uma manifestação física, espacial, como uma inscrição do pensamento, no contexto da crise dos anteriores instrumentos de comunicação, escrita, memória e difusão de ideias, ocasionado pela ascensão da tecnologia.

Finalmente, gostaria de pontuar a importância do gesto curatorial de Lyotard sob uma perspetiva mais abrangente. Já aqui apresentamos o cariz inovador da sua proposta no sentido da interdisciplinaridade (filosofia e arte) que concretiza pela articulação de medias, mas, também pela expografia. Agora, importa referir os impactos que resultaram da sua curadoria no que toca a instituição, ao arquivo e à experiência. No que toca à instituição, ao transportar um seminário filosófico para o contexto de um museu, Lyotard desafiou e ampliou os limites de comunicação e difusão de conhecimento historicamente associados a estas estruturas. Por outro lado,

ao focar-se em conceitos, na apresentação de ideias e em domínios imateriais, impulsionou a reflexão sobre questões associadas ao arquivo e à documentação (como registar esta exposição sendo que o seu foco principal não é a de expor objetos? Como transportar a sua experiência para o formato de catálogo? Etc). Por último, refere-se o ponto de viragem que *Les Immatériaux* inaugura do ponto de vista da experiência do espectador na medida em que, pela construção espacial, fomenta a sua participação ativa não apenas no sentido fenomenológico, mas, sobretudo, intelectual.

c. Grande Sertão: Veredas

Curadoria de Bia Lessa; Museu da Língua Portuguesa, São Paulo; 2006-07.

A exposição *Grande Sertão: Veredas*, concebida a partir da obra literária homônima de Guimarães Rosa, teve lugar no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, entre 2006-2007, com curadoria de Bia Lessa. A mostra desenhada em jeito de instalação, reproduzindo o percurso de algumas das personagens do livro, convidava o espectador à imersão no universo sertanejo de G. Rosa.



Figura 9. Vista da exposição Grande Sertão: Veredas. Fotografia de: Otero, A. (2006). Exposição Grande Sertão: Veredas. Obtido de Estúdio Carlos Fortes: <http://www.estudiocarlosfortes.com/pt-BR/projects/grande-sertao-Veredas-exhibition>

O livro

Grande Sertão: Veredas, considerado uma das obras essenciais da Literatura Brasileira, foi escrito por Guimarães Rosa (1908-67) e publicado pela primeira vez em 1956. O romance destaca-se pela sua complexidade formal expressa também na sua dimensão; ao longo de seiscentas páginas ausentes de indicações de capítulo, Rosa articula em jeito de síntese o modernismo literário brasileiro. Esta fusão expressa-se formalmente pela inventividade linguística especialmente presente nos neologismos, que viriam a tornar-se a “assinatura” do autor, bem como na temática – *o regionalismo* – e, finalmente, na estruturação da narrativa que se divide segundo momentos do enredo, ao invés da paginação e dos capítulos como comumente se fazia.

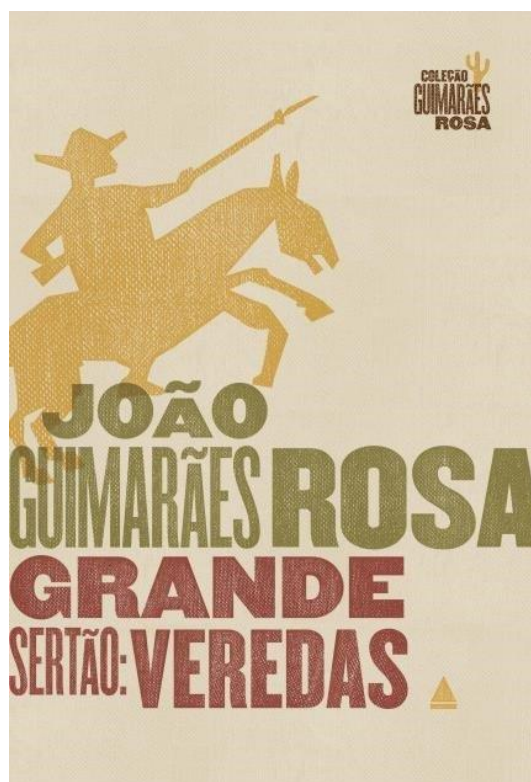


Figura 10. Livro: Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa, edição comemorativa (s.d.). Obtido de Saraiva: <https://www.saraiva.com.br/grande-sertao-Veredas-ed-comemorativa-9241676.html>. [Consultado em 14-08-2018]

sertão

(origem obscura)

substantivo masculino

1. *Lugar agreste e inculto, afastado de povoações.*
2. *Floresta no interior de um continente, longe da costa.*
3. *[Brasil] Região pouco povoada do interior do Brasil (ex.: sertão alagoano)*
(Sertão, 2008-2013)

Fundamental na obra é também o espaço, que Guimarães Rosa desenvolve pelo cruzamento de duas dimensões: a geográfica e a psicológica, a partir de uma temática existencialista da condição humana. Esta abordagem encontra-se explícita nas palavras do autor quando afirma que "*O sertão é o mundo*", desvelando a grande metáfora do romance. O sertão é a vida e a sua travessia, a existência; deste modo espaço e linguagem surgem de forma análoga na obra. Ao longo do enredo são introduzidas questões filosóficas de cariz universal pelo que o sertão, enquanto espaço terreno seja uma particularidade do Brasil, serve para emoldurar a reflexão a partir de situações concretas, conferindo-lhes uma base de realidade. Por outro lado, o *Sertão* e suas particularidades – a cultura dos jagunços, o universo violento e fundamentalmente masculino – serve para introduzir o *contraditório complementar*, como sublinha a curadora Bia Lessa. Este complementar, o amor, é tratado em diferentes contextos desde a *guerra, a vida e a morte*, à reflexão sobre as questões de género pela relação entre Riobaldo e Diadorim (ver bónus track⁴).

⁴ Maria Bethânia / Grande Sertão Veredas [Diadorim]. (2017). Obtido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=oOdGvuzQjBA&t=4s> [Consultado em 12-09-2018]

A exposição

À luz do que temos vindo a discutir – *a relação entre literatura e arte e as consequentes possibilidades de tradução através práticas curatoriais* – poderíamos situar esta exposição como um exemplo de transliteração espacial, isto é uma tentativa de tradução que transporta o conteúdo original para um suporte distinto, através de uma linguagem variante da qual foi concebida. Por esta razão focaremos na abordagem curatorial desenvolvida por Bia Lessa que, a partir da sua experiência profissional enquanto arquiteta, cenógrafa e diretora teatral, tentou que a mostra emulasse fisicamente a noção de *espaço* tal como G. Rosa aborda no livro.

O espaço: um sertão povoado de palavras

Criada com materiais simples de construção, como tijolos, areia, água e madeira, a exposição levava o visitante ao sertão da obra de Guimarães Rosa (Grande Sertão:Veredas).

Se na obra o *espaço* é explorado de forma bidimensional – geográfica e psicológica – também na mostra encontramos esta complexidade. A curadora optou por uma abordagem espacial cenográfica em que os diferentes níveis de informação surgem articulados, distinguidos através dos materiais e da sua disposição, de forma a possibilitar ao visitante esta dupla leitura do *espaço*. Assim, as palavras de G. Rosa habitam o espaço em diferentes níveis: desde o chão, com as inscrições planificadas em areia, às estruturas em tijolo empilhado, também sobre os tambores de lata, às paredes, com o bordado em grande escala, chegando ao teto onde telas de grande dimensão reproduzem páginas originais, corrigidas e rasuradas manualmente pelo autor (ver figs.11, 12, 13 e 14).

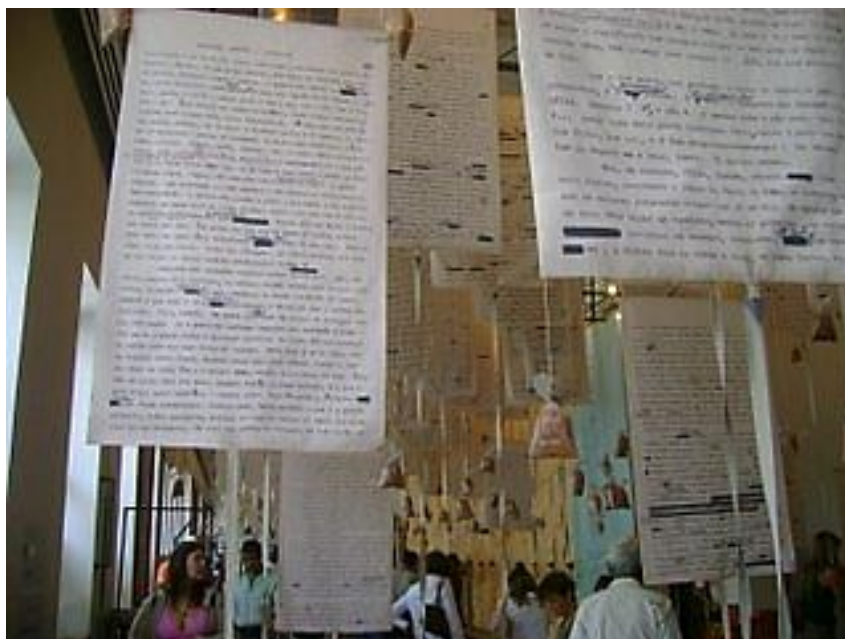


Figura 11. Vista da exposição Grande Sertão: Veredas. Carlos, pormenor páginas suspensas (2006). Museu da Língua Portuguesa. Obtido de Crônicas Cariocas: <http://cronicascariocas.blogspot.com/2006/12/museu-da-lingua-portuguesa.html> [Consultado em 15-08-2018]



Figura 12. Vista da exposição Grande Sertão: Veredas. Carlos, pormenor mapa do sertão (2006). Museu da Língua Portuguesa. Obtido de Crônicas Cariocas: <http://cronicascariocas.blogspot.com/2006/12/museu-da-lingua-portuguesa.html> [Consultado em 15-08-2018]



Figura 13. Pormenor tambor de leitura, exposição Grande Sertão: Veredas. Fotografia de: Otero, A. (2006). Exposição Grande Sertão: Veredas. Obtido de Estúdio Carlos Fortes: <http://www.estudiocarlosfortes.com/pt-BR/projects/grande-sertao-Veredas-exhibition>

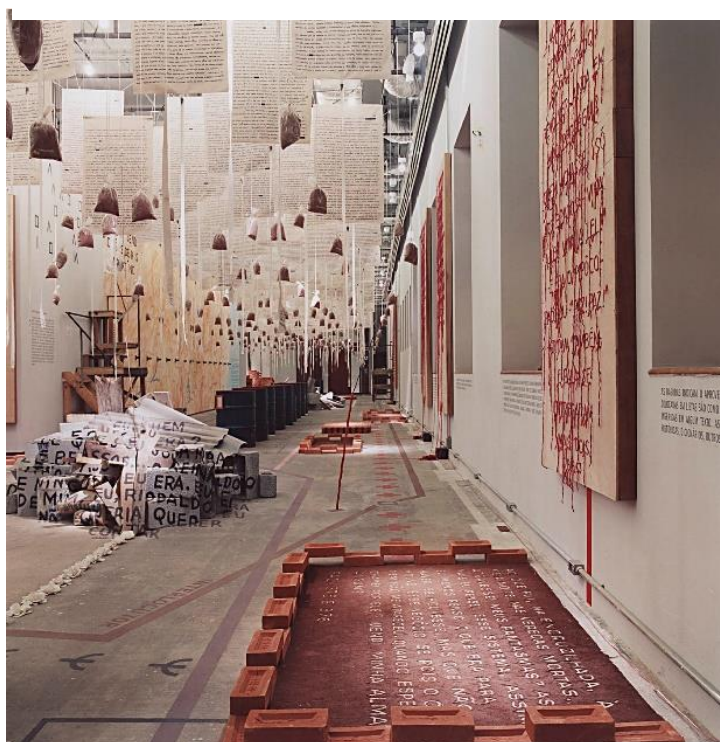


Figura 14. Vista da exposição Grande Sertão: Veredas. Fotografia de: Otero, A. (2006). Exposição Grande Sertão: Veredas. Obtido de Estúdio Carlos Fortes: <http://www.estudiocarlosfortes.com/pt-BR/projects/grande-sertao-Veredas-exhibitio>

Em uma das paredes da sala, a ocupar toda a sua superfície, encontra-se uma reprodução do mapa do *Sertão* (ver fig.12), sendo que este elemento serve para contextualizar o espaço coletivo em que as personagens se deslocam. Outras indicações sinaléticas oferecem ao espectador a possibilidade de, dentro do *Sertão*, escolher a vereda a seguir baseada no percurso de algumas das personagens (Diadorim, Diabo, interlocutor). Esta estratégia de “coordenadas” serve também para, à semelhança do livro, dividir o espaço através de indicações do enredo.

Outras estratégias curatoriais, fundadas na interatividade, foram utilizadas por Bia Lessa na tentativa de contornar os constrangimentos associados à tradução do conteúdo original e que reportam para a relação entre pessoa (leitor) e objeto (livro). Neste sentido, além dos painéis suspensos que permitiam a leitura de trechos mais extensos da obra era possível ouvir-se as palavras de G. Rosa pela voz de Maria Bethânia, gravada e disponível na mostra.

O que torna a abordagem curatorial tão interessante neste estudo de caso, do meu ponto de vista, é a forma como a curadora consciente das impossibilidades tradutórias do suporte (livro) foca no seu conteúdo a partir de um conceito central (espaço) que desenvolve a partir das suas habilidades (arquitetura, cenografia) mas sempre em citação física (através dos materiais) e conceptual (pelo ambiente psicológico criado) do original. Por outro lado, Bia Lessa ao propor ao espectador novas formas de ler através da interatividade, revela uma reflexão sobre o próprio ato da leitura em si e da adequação das estratégias curatoriais e artísticas no sentido de ampliar as suas possibilidades.

d. Machado de Assis, mas este capítulo não é sério

Curadoria de Vadim Nikitin e Cacá Machado, Museu da Língua Portuguesa, São Paulo; 2008-09.

Entre julho de 2008 e março de 2009 o Museu da Língua Portuguesa acolheu a mostra *Machado de Assis, mas este capítulo não é sério*. Com curadoria de Vadim Nikitin e Cacá Machado, a exposição nasceu em jeito de homenagem à figura de Machado de Assis (1839-1908), tanto como autor como quanto indivíduo, assinalando o centenário de sua morte.



Figura 15. Vista da exposição. Machado, C. (s.d.). EXPOSIÇÕES: Machado de Assis, mas este capítulo não é sério. Obtido de Caca Machado: <http://cacamachado.net/?p=154> [Consultado em 12-08-2018]

O livro

Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas (Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, 2016).

Memórias Póstumas de Brás Cubas (1881), considerado como umas das principais obras da Literatura Brasileira é também uma referência clássica na Literatura Universal. O livro, como aponta a crítica, concretiza um importante marco não apenas no percurso de Machado, mas, também, na História da Literatura Brasileira pois inaugura o *realismo literário*, sendo também o primeiro exemplar de narrativa fantástica do Brasil.

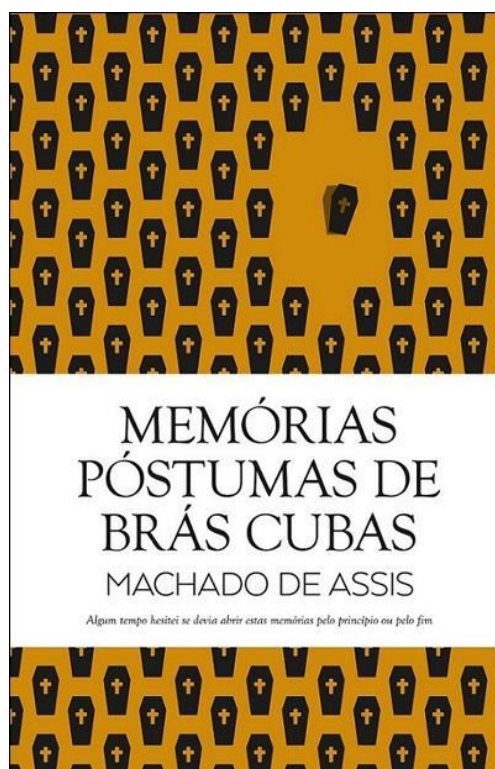


Figura 16. Imagem do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. (s.d.). Obtido de Guerra e Paz: <https://www.guerraepaz.pt/classicos-guerra-e-paz/216-memorias-postumas-de-bras-cubas.html>

O cariz inovador do livro expressa-se em níveis distintos: do formal, ao conceptual e temático. Nesta obra Machado rompe com o naturalismo e o realismo tal como explorado por seus contemporâneos e adota, sob influência de autores como *Laurence Sterne* (especialmente a obra *A Vida e as Opiniões de Tristram Shandy*), uma forma livre e aberta. Esta nova postura manifesta-se no livro pela presença de recursos como a ironia e o humor que pontuam a tentativa de interação com o leitor e, também, através da intertextualidade. Por outro lado, do ponto de vista temático, a obra revela um cariz reflexivo, fundado na narrativa de um povo e seus costumes através de temas fraturantes da sua contemporaneidade, tais como a escravatura e a consequente diferença de classes. Neste segmento a obra permite leituras amplas, seja do ponto de vista historiográfico, sociológico e, ainda, filosófico.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, uma outra dimensão é também fundamental: a subjetividade, a voz de Machado que se vai revelando entre um capítulo e outro; daí ter sido esta a obra selecionada pelos curadores Vadim Nikitin e Cacá Machado, para servir de fio condutor à mostra.

A exposição: entre livro, autor, obra e vida.

Baseada em "Memórias Póstumas de Brás Cubas" – uma de suas obras mais famosas, ao lado de Helena e Dom Casmurro -, a exposição levava o visitante a desmistificar esse escritor que, apesar do peso de sua obra, era um homem comum (Machado de Assis, mas este capítulo não é sério, 2008-2009).

Ao analisar a exposição é notória a proposta "antológica" que a abordagem curatorial concretiza. Segundo os curadores *a ideia era trazer o escritor para dentro do espaço e fazer o visitante perceber o quanto sua obra é descontraída e acessível* (Machado de Assis, mas este capítulo não é sério, 2008-2009). Esta tentativa se materializa em diferentes níveis seja do ponto de vista conceptual, mas, sobretudo, pelo desenho do espaço, pela seleção de conteúdo. De facto, nesta mostra, há um diálogo muito próximo entre forma e conteúdo, oferecendo ao espectador possibilidades de leitura muito complexas. Esta complexidade, dada pelo abundante cruzamento de informação é, de certa forma, suavizada pelas estratégias de display e pelas ferramentas-guias disponíveis.

Assim, a imersão no universo Machadiano fazia-se através de recursos diversos: desde a palavra escrita (textos de parede, documentos impressos e projetados etc) à palavra falada (áudio guias, peças multimédia, eg: cinema-biblioteca), sendo que os elementos cenográficos (escrivadinha, chapéu, tabuleiro de xadrez) remetiam constantemente à presença simbólica e ao universo particular do autor (ver figs. 17 e 18).

Cenograficamente o desenho da exposição foi inspirado na estrutura física do livro (ver fig.15) a cada sala correspondia um capítulo tematicamente orientado; também a folha de sala assumiu esta referência: *ao chegar à exposição, todos recebiam um livreto-guia, uma espécie de narrador da visita* (Machado de Assis, mas este capítulo não é sério, 2008-2009). Deste modo a linguagem do escritor e a estrutura interna das suas obras conceptualizavam o espaço.



Figura 17. Vista da exposição, pormenor dos chapéus. Schlindwein, M. (2008). Museu da Língua Portuguesa abre mostra sobre Machado de Assis. Obtido de Governo do Estado de São Paulo: <http://www.saopaulo.sp.gov.br>

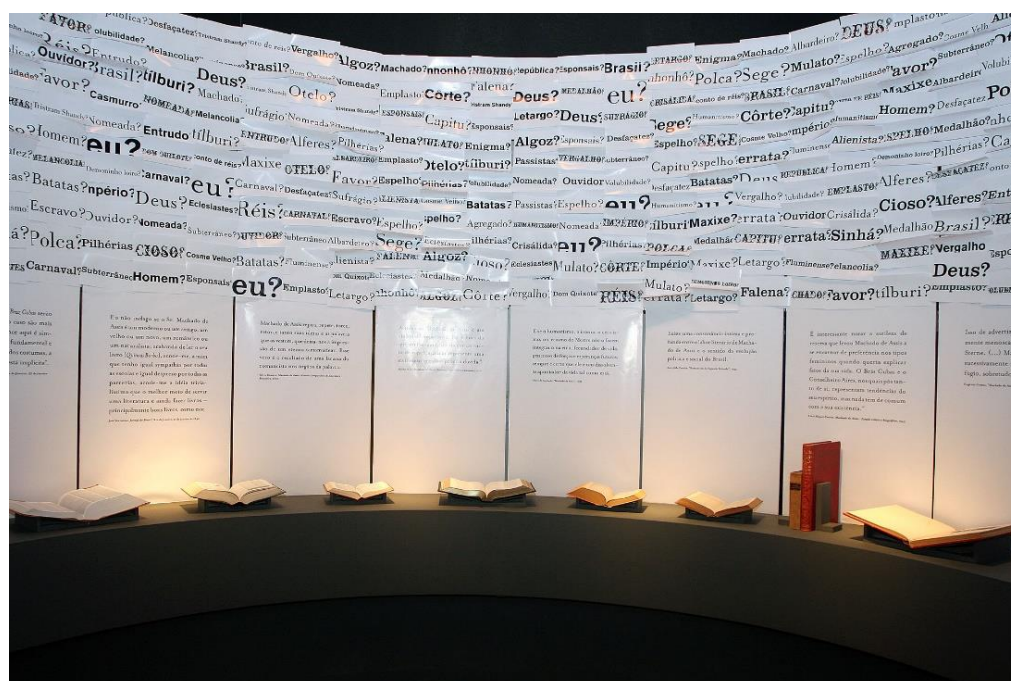


Figura 18. Vista da sala "Meu caro crítico". Schlindwein, M. (2008). Museu da Língua Portuguesa abre mostra sobre Machado de Assis. Obtido de Governo do Estado de São Paulo: <http://www.saopaulo.sp.gov.br>

Segundo Vadim Nikitin (ver bônus track)⁵, a solução expográfica resultou da tentativa de reunir, de forma sucinta, o espectro de temas explorados pelo autor dispersos no seu conjunto de obras. No capítulo-sala *Olhos de ressaca*, por exemplo, figuras literárias como *Capitu* surgiam ao lado de sinhás e mulheres escravizadas, para sintetizar temáticas como o feminino e a escravidão. Aqui, destaca-se a articulação de conteúdos literários, de autoria de Machado, com fotografias e documentação de época, estratégia presente ao longo de toda a mostra que parte do específico (a obra; *Capitu*) para o geral (o feminino).



Figura 19. Vista da sala “Olhos de ressaca” Machado de Assis, mas este capítulo não é sério. (2008-2009). Obtido de Museu da Língua Portuguesa: <http://museudalinguaportuguesa.org.br/memoria/exposicoes-temporarias/machado-de-assis-mas-este-capitulo-nao-e-serio/>

Em jeito de conclusão podemos afirmar que através da curadoria foram traçados percursos pluridimensionais que permitiam ler a vida e a obra de Machado de Assis simultaneamente contextualizada face a realidade histórica brasileira. Esta pluridimensionalidade é, do meu ponto de vista, o que concretiza o complexo exercício

⁵ Visita guiada com o curador <https://www.youtube.com/watch?v=3CVQ4NOA744> (Parte I)
<https://www.youtube.com/watch?v=GyAGpfmVGmQ&t=311s> (Parte II)

de tradução levado a cabo pelos curadores; é importante sublinhar que esta tradução abarca desde o design expositivo (que parte do livro objeto e alia-o à forma como internamente o autor os estruturava), à personalidade de Machado (ironia, o humor). Se quisermos ir mais longe, do ponto de vista do espectador, à semelhança da exposição *Grande Sertão: Veredas*, há uma reflexão partilhada sobre a leitura e as suas possibilidades.

3º Capítulo - ~~PROJETO PALIMPSESTO~~

Relatório de projeto

"Palavra puxa palavra, uma ideia traz outra, e assim se faz um livro, um governo, ou uma revolução, alguns dizem mesmo que assim é que a natureza compôs as suas espécies." (Assis, 2018)

Palimpsesto: entre técnica, camadas e conceito

pa·limp·ses·to |ê|

substantivo masculino

Manuscrito em pergaminho que os copistas na Idade Média apagaram, para nele escrever de novo, e cujos caracteres primitivos a arte moderna não conseguiu fazer reaparecer (Palimpsesto, 2008-2013).



Figura 20. Pormenor da página do palimpsesto de Arquimedes submetida a processos de recuperação (antes/depois). <http://archimedespalimpsest.org/about/imaging/processing.php> [Consultado em 15-06-2018]

Partindo das noções concebidas por Haroldo de Campos, teórico da transcrição (Campos, 1977), e entendendo a curadoria como exercício de síntese *transcritiva* propomo-nos a explorar as possibilidades de tradução e transcrição nas práticas

curatoriais contemporâneas, de modo articulado com as práticas artísticas e literárias, através do formato expositivo.

Escolheu-se para o projeto o conceito fundador de *palimpsesto* que reporta aos manuscritos em pergaminho, datados da Idade Média, elaborados a partir de um processo de reaproveitamento do suporte. A técnica do palimpsesto (**ver bónus track⁶**). consistia na raspagem do texto primário de modo a esbater os caracteres para que sobre eles se pudesse escrever um novo texto. Devido as propriedades da tinta o “apagamento” nunca era completo sendo que dos antigos caracteres remanesciam manchas de cor e vestígios ilegíveis.

Através de uma metodologia transdisciplinar (curatorial, artística e literária) propõe-se o exercício de múltipla tradução⁷ a partir da obra *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino (1923-1985). Uma primeira tradução será efetuada pelas artistas sobre a qual desenvolverei uma segunda interpretação, fundada na linguagem e nas ferramentas curatoriais. Falamos então de múltipla tradução seja do ponto de vista da língua; lembrado que o texto em português é ele próprio já uma tradução do original italiano; dos atores: artistas traduzem o texto, a curadora interpreta a tradução dos artistas; e dos suportes: da palavra impressa no papel a sua transladação para diferentes medias e suportes e, finalmente, a sua tradução para o formato expositivo.

Assim, a adaptação da técnica do *palimpsesto* pela sua tradução conceptual e espacial serve no sentido de articular as diferentes camadas compostas pelas intersecções entre as temáticas do livro, as propostas artísticas e a pesquisacuratorial.

⁶ Nota da autora: *The Conservation of the Archimedes Palimpsest by Abigail Quandt*. (s.d.). Obtido de The Archimedes Palimpsest: <http://archimedespalimpsest.org/about/conservation.php> [Consultado em 02-06-2018]

***As Cidades Invisíveis*: um pretexto**

O livro

*As Cidades Invisíveis*⁸ é um dos livros que costumo classificar como *boomerangue*, pois ressurge, de forma recorrente e muitas vezes inesperada, no meu percurso pessoal e acadêmico. O livro, um “clássico” da literatura contemporânea é, ele próprio, um complexo exercício de linguagem, composto por camadas de teor formal, subjetivo, histórico, narrativo etc; pelo que a sua utilização como ponto de partida pareceu-me amplamente adequado ao PROJETO PALIMPSESTO.

Na formulação do seu *edifício verbal* (Júdice, 2015)⁹ Calvino regressa à tradição literária italiana, de onde recupera uma série de elementos (contos da tradição oral, estrutura de enredo em jeito de “*matrioska*”, etc), para depois apresenta-los de forma crítica e reconstituída a luz da sua contemporaneidade (ver bônus track¹⁰).

⁸ Barni, R. (2013). *Literatura Fundamental*. Obtido de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=WDYp9hnZvuI>

⁹ ***As Cidades Invisíveis***, publicado em 1972 em plena maturidade do autor é um exemplo de tudo aquilo que caracteriza a obra de Calvino: a forte presença de esquemas narrativos tradicionais, a dúvida colocada ao leitor a cada instante e que o envolve não só na trama *romanesca* como na busca de soluções para o enigma do próprio livro e, em termos gerais, da própria noção de literatura. Será um romance que estamos a ler? Será uma narrativa histórica? Será um texto biográfico ou mesmo autobiográfico? A cada momento a dúvida coloca-se, e a alternância entre capítulos em itálico, em que se estabelece o diálogo entre Marco Polo e Kublai Kan, e os outros capítulos em que vão sendo apresentadas as descrições das 55 cidades visitadas, com elementos contemporâneos que tornam inverosímil que seja o olhar de Marco Polo a descrevê-las, constitui um outro fator de perturbação do leitor (Júdice, 2015, p. 12).

¹⁰ Nota da autora: vale a pena prestar atenção no facto de que o próprio Calvino se testa enquanto escritor a partir do exercício de transcrição ao adaptar contos clássicos italianos que faz, misturando aos conteúdos originais conteúdos biográficos e contemporâneos. No que toca a voz autoral, é de sublinhar a maneira como o autor joga com este elemento tão presente de forma fenomenológica na narrativa oral, na bidimensionalidade do papel e da palavra escrita. Calvino atinge com o seu edifício verbal uma dimensão tridimensional da palavra, escrevendo como quem fala para que quem leia possa ouvir

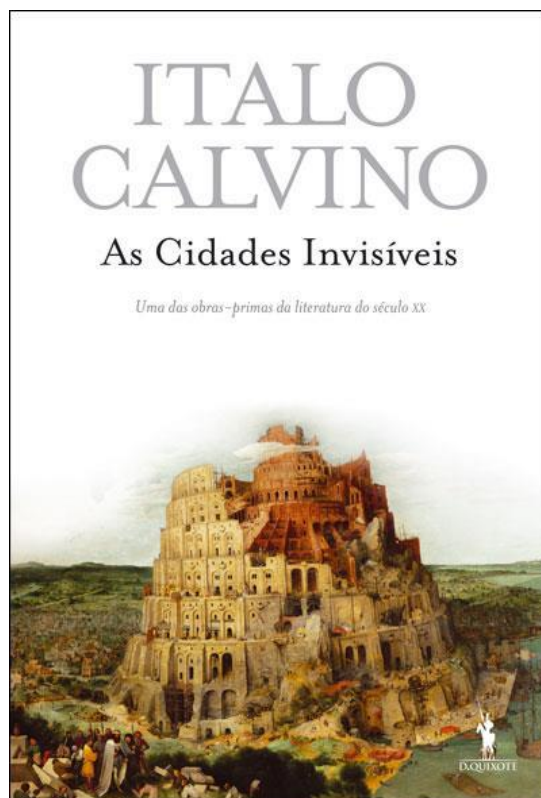


Figura 21. Capa do livro *As Cidades Invisíveis*. (s.d.).
Obtido de Dom Quixote:
<http://www.dquixote.pt/pt/literatura/romance/traduzido/as-cidades-invisiveis/>

O autor, que desenvolveu grande parte da sua produção no contexto do *Oulipo*, formulou nas suas *Cidades Invisíveis* uma síntese da proposta do movimento. O (*Ouvroir de Littérature potentielle*¹¹) buscava, fundamentalmente, testar os próprios limites da literatura a partir do cruzamento das suas ferramentas (linguagem) com outras áreas (matemática). Estas experiências eram levadas a cabo a partir de exercícios de *restrição* (tais como o *abecedário*, a *lipograma*, *N+7*, *bola de neve*), muito semelhante ao que na arte foi desenvolvido no *dadaísmo*, por exemplo. No caso das *Cidades Invisíveis*, Calvino transporta essas experiências na estruturação interna do livro, que concebe a partir de equivalências matemáticas e da numerologia (55 cidades > organizadas em capítulos > subdivididos entre 8 substantivos + 3 adjetivos = $11 \times 5 = 55$).

¹¹ Nota da autora: *oficina de literatura potencial; literatura em potência* (tradução livre)

A pluralidade da obra pode ser ainda vista no *atlas multi-dimensionado* que nasce do cruzamento entre o real (cidades reais), o imaginado (os nomes femininos), o singular (a condição de Marco Polo) e o coletivo (os estrangeiros); cada uma dessas dimensões surge no enredo de forma *potencial*, podendo ser facilmente confundida com a vida do autor e, também, com a do leitor pelas questões que levanta. Falamos de *ser estrangeiro*; do sentimento de *saudade* de “casa”; da constante sensação de deslocamento aquando da movimentação geográfica; do binómio quase antagónico que se cria entre o “eu” e o “outro”, etc.

O enredo e as personagens

Em *Cidades Invisíveis*, Calvino retoma os relatos de *Il Millione* (séc. XIII)¹², uma espécie de diário em que o jovem italiano Marco Polo narra as suas aventuras ao longo do território asiático. Partindo da narrativa tradicional, (atribuída a Rustichello da Pisa a quem Polo teria ditado suas viagens em contexto de cárcere) que pode ser dividida em quatro pequenos livros, Calvino concebe o enredo a partir da interação e dos diálogos entre o jovem veneziano e o imperador Kublai Kan. Esta abordagem é formalmente visível no livro pelos textos capitulares em itálico, em jeito de microestrutura que servem, entre outras funções, como chaves de leitura temática.

Nada garante que Kublai Kan acredite em tudo o que diz Marco Polo ao descrever-lhe as cidades que visitou nas suas missões, mas a verdade é que o imperador dos tártaros continua o ouvir o jovem veneziano com maior atenção e curiosidade do que a qualquer outro seu enviado ou explorador (Calvino, 2015, p. 21).

O diálogo que inicia a obra (citação acima) serve para resumir o enredo: Marco Polo, jovem veneziano, relaciona-se com Kublai Kan num contexto de subserviência enquanto seu enviado (diplomata/explorador) ao qual foi incumbida a missão de viajar pelo império e reportar ao imperador o estado dos seus domínios. Ao longo do livro são dadas ao leitor indicações de um longo período temporal, notando-se inclusivamente o estreitamento da relação entre as duas personagens, porém o abismo

¹² Também conhecido como “O livro das Maravilhas” ou “As Viagens de Marco Polo”.

hierárquico (imperador – servo) continua vincada, sendo que Marco Polo nunca deixa de ser e sentir-se estrangeiro.

Pesquisa Curatorial

Considerado que, desde o princípio, o PROJETO PALIMPSESTO assumiu a *forma aberta* todo o seu desenvolvimento conceptual e formal resultou de um diálogo contante e de um processo de negociação entre curadora e artistas. Por esta razão, o presente relatório evidencia avanços e recuos temporais para que a *memória descritiva* de toda a sua elaboração seja o mais completa possível.

Inicialmente, a reflexão *sobre tradução e transcrição nas práticas curatoriais contemporâneas* foi por mim projetada sob um ponto de vista teórico; posteriormente, com a investigação que me levou aos estudos de caso compreendi a necessidade de transportar para o concreto, em jeito de exercício, a minha proposta.

Após a extensa pesquisa bibliográfica que culminou na seleção d'As Cidades Invisíveis como mote seguiu-se um processo de "decantação" da forma e do conteúdo do livro. Sucessivas releituras me levaram ao conceito de *palimpsesto* e me fizeram perspetivar a obra sobre a minha própria experiência. Assim entendi que já não se tratava de desenvolver um projeto *tradução* de conteúdo (enredo) mas sim, à semelhança da abordagem curatorial de Draxler procurar o "conceito" que pudesse ser extraído do livro. Neste sentido pareceu-me desafiante trabalhar o livro de forma coletiva, em diálogo contrariando a verticalidade hierárquica do sistema artístico, mas, também, pela possibilidade de multiplicar a dimensão subjetiva e os olhares sobre a obra, tendo em conta a complexidade de leituras que oferece.

O trabalho coletivo, pelos desafios que levanta, exige uma estruturação metodológica prévia e foi neste sentido que, apoiada pela orientadora desenvolvi a estratégia curatorial do projeto; contemplando desde a dimensão da investigação (pesquisa teórica e curatorial, seleção das artistas), à planificação logística da exposição (local, cronograma, orçamento, recursos).

Fase 1- Em busca de possibilidades: a decantação temática do livro

A busca pelas possibilidades *tradutórias* entre livro e exposição conduziu-me a um processo de decantação literária a partir do qual foram selecionadas as seguintes temáticas: a viagem (real e imaginária); a língua (linguagens); a mulher (o feminino); as cartografias (atlas e mapas).

A viagem

Embora a categorização do livro como *literatura de viagem* seja problemática a viagem enquanto tema no sentido de deslocamento geográfico e, sobretudo, psicológico é incontestável. A seleção da *viagem existencialista*, chamemos-lhe assim, foi a primeira temática selecionada para o PROJETO PALIMPSESTO justificando-se pelas possibilidades de conexão com a condição de estrangeiro que a figura de Marco Polo personificava e, conseqüentemente, pelas relações de poder que daí se estabeleciam, representadas pelo imperador, e que poderiam ser projetadas e discutidas na exposição.

- Então é mesmo uma viagem na memória, a tua! (...). É para fazer passar uma carga de nostalgia que foste tão longe! (Calvino, 2015, p. 111)

- Viajas para reviver o teu passado? – era agora a pergunta do Kan que também podia ser formulada assim: - Viajas para achar o teu futuro? (Calvino, 2015, p. 42)

A língua e a linguagem

Uma associação literal ao tema – *tradução e transcrição nas práticas curatoriais contemporâneas* – serviria para justificar a inclusão sobre a língua no PROJETO PALIMPSESTO; esta, porém seria uma justificação demasiado redutora quando aqui se defende uma noção expandida das práticas curatoriais. Na verdade, além desta afinidade primária com a literatura e a tradução, importa a reflexão sociológica que desta temática se pode extrair e que se configura, fundamentalmente, em questões mais complexas que reportam à interação e à comunicação, ao o *eu* e o *outro*.

... Recém-chegado e ignorando completamente as línguas do Levante, Marco Polo não podia exprimir-se de outro modo que não fosse retirando objetos das suas malas (...) (Calvino, 2015, p. 51)

De todas as mudanças de língua que tem de enfrentar o viajante em terras longínquas, nenhuma iguala a que o espera na cidade de Hipácia, porque não diz respeito às palavras, mas sim às coisas (...) (Calvino, 2015, p. 59)

"(...) Mas, quando era o jovem veneziano a fazer o seu relatório, estabelecia-se uma comunicação diferente entre ele e o imperador." (Calvino, 2015, p. 37)

A mulher

Ao fazer a lista dessas 55 cidades, Diomira, Isidora, Doroteia, Zaira, Anastásia (...) verificamos que se trata de nomes inventados, nenhuma delas correspondendo a algum sítio real. Nomes femininos, muitos correspondendo a nomes próprios, sugerem um percurso erótico por cidades que oferecem ao narrador os seus nomes (...) (Júdice, 2015, pp. 13-14)

A questão do feminino n *As Cidades Invisíveis* constitui uma espécie de enigma; não se sabe ao certo a razão que justifica a opção de Calvino em nomear as suas cidades como se de mulheres se tratassem. Os nomes, que aparecem pelo menos 55 vezes na obra servem fundamentalmente para personificar as cidades, sublinhando a dimensão do ficcional na narrativa. Porém, uma leitura crítica revela, neste recurso à nomenclatura feminina, a constante erotização social da figura da mulher. Neste sentido, partindo do livro é possível abrir um diálogo sobre representatividade dos géneros.

"Eu deveria agora enumerar as mercadorias que aqui se compram (...) falar das mulheres que vi tomar banho na piscina de um jardim e que às vezes convidam – conta-se o transeunte a despir-se e a correr atrás delas na água." (Calvino, 2015, p. 28)

O homem que cavalga longamente por terrenos bravios sente o desejo de uma cidade. Finalmente chega a Isidora cidade onde (...) quando o forasteiro está indeciso entre duas mulheres encontra sempre uma terceira (...) (Calvino, 2015, p. 24)

Passa uma rapariga que faz rodar uma sombrinha apoiada no ombro, e abana também um pouco o redondo das ancas (...) Uma vibração de luxúria move continuamente Cloé, a mais casta das cidades. (Calvino, 2015, p. 63)

Cheguei ali muito jovem, uma manhã, muita gente a correr pelas ruas a caminho do mercado, as mulheres tinham belos dentes e olhavam-nos bem nos olhos(...) (Calvino, 2015, p. 25)

(...) homens de nações diferentes tiveram esse sonho igual, viram uma mulher correr de noite por uma cidade desconhecida, por trás, de cabelos compridos, e estava nua. (Calvino, 2015, p. 57)

A qualquer hora, levantando os olhos por entre as canalizações, não é raro entreve-se uma ou muitas jovens magras, não altas de estatura, que se deliciam nas banheiras, que se curvam debaixo dos duches suspensos no vácuo, que fazem abluções, ou que se limpam, ou se perfumam, ou penteiam as longas cabeleiras ao espelho (...) parecem contentes, estas mulherzinhas: de manhã ouvimo-las cantar. (Calvino, 2015, pp. 61,62)

Os mapas

No livro, à semelhança do que ocorre com a *viagem*, os elementos cartográficos reportam às duas dimensões da narrativa: a real (geográfica) e a ficcionada (psicológica/existencial). Para o projeto expositivo esta temática foi incluída no sentido que permitia também projetar a construção de um *espaço multi-dimensionado*, seja este físico e coletivo; imaginado e subjetivo.

Um mapa de Esmeraldina deveria compreender, assinalados a tinta de cores diferentes, todos estes traçados, sólidos e líquidos, à vista e ocultos. (Calvino, 2015, p. 102)

O verdadeiro mapa do universo é a cidade de Eudóxia tal como é, uma mancha que alastra sem forma, com ruas todas em ziguezague (...)(Calvino, 2015, p. 110)

O Grão Kan possui um atlas em que todas as cidades do império e dos reinos circunvizinhos estão desenhadas (...) O Grão Kan possui um atlas cujos desenhos figuram o globo terráqueo todo junto e continente por continente (...) O atlas também apresenta cidades que nem Marco nem os geógrafos sabem se existem e onde ficam, mas que não podiam faltar entre as formas de cidades possíveis (...) O atlas tem esta qualidade: revela a forma das cidades que ainda não têm forma nem nome. (Calvino, 2015, pp. 145-147)

Fase 2- Pesquisa e seleção das artistas

Uma vez selecionadas as temáticas avancei para a pesquisa de artistas e colaboradores cujo perfil pessoal e profissional revelasse afinidades com a proposta do projeto. Dada a complexidade do livro e a abordagem curatorial pretendida, diversificada e polifónica, era de maior interesse que o coletivo tivesse áreas de formação e interesse plurais.

Ao longo deste processo de pesquisa artística e desenvolvimento do quadro teórico, foram sendo definidos critérios que me auxiliaram na seleção dos nomes aos quais eu gostaria de direccionar o convite. Uma curadoria expansiva, politicamente orientada, que se pretende reativa face aos contextos com os quais se relaciona, exigia um filtro crítico sobre a minha própria realidade.

Olhei para a minha Cidade, O Porto. Com base nas notícias que fui lendo, conversas que fui tendo, das discussões que ouvia nos transportes públicos ou no café da Faculdade elaborei uma lista de temáticas atuais e fraturantes que pautam a vida na cidade, tais como: imigração, turismo e gentrificação, assédio, trabalho precários, habitação.

Assim, o convite foi direccionado a cinco mulheres (Alícia Medeiros, Bruna Ferreira, Beatriz Alcântara, Gabriela Gome e Priscilla Davanzo) e fez-se pessoalmente e digitalmente uma vez estas residem entre Portugal e Brasil. Os critérios de seleção foram, evidentemente, a formação diferenciada que cada uma possuía – arquitetura, design, literatura, bem como pelos trabalhos previamente desenvolvidos que demonstravam afinidade temática e conceptual com a proposta do projeto; mas também, e em igual importância, o facto de todas elas serem mulheres brasileiras que tiveram nos seus percursos a experiência de imigração e residência em países estrangeiros.

Perfil das Artistas

Alícia Medeiros¹³

Alícia Medeiros nasceu em Manaus, Brasil em 1988. Vive e trabalha em Porto, Portugal. É licenciada em Arquitetura e Urbanismo pela UNESP (BR); mestre em Arte e Design Para o Espaço Público pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (PT). Atualmente cursa o Doutorado em Arte e Design na Universidade do Porto. Trabalha ao nível das mídias móveis e do caminhar como prática artística/performance desde 2010, intensificando o trabalho nesta área desde 2013 (Medeiros, 2018).

Beatriz Alcantara¹⁴

Beatriz Alcantara (n.1988). Designer com pretensões artísticas e estudante do mestrado em curadoria da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Brasileira, vivendo em Portugal, minha prática se dá na interconexão de técnicas, vivências culturais, sociais e políticas que me compõem. Acredito que a arte não aconteça sem contexto, que design não se deve limitar a função, a subjetividade precisa ser sempre considerada e a experiência, o meio (processo) é sempre um objetivo maior. A partir da ideia de (re)significação e da noção de pós-colonialismo, me interesso pelos estudos de descolonização e (des)modernização, principalmente nos seus desdobramentos estéticos que visam a reestruturação das atuais estruturas de poder (Alcantara,2018)

Bruna Ferreira¹⁵

Bruna Ferreira nasceu em 1990, em Brasília. É graduada em Letras - Língua Portuguesa e mestra em Literatura pela Universidade de Brasília. Entre 2013 e 2017 morou em Portugal, cursando o doutoramento em Modernidades Comparadas na Universidade do Minho. Nesse período, atuou como militante das pautas do feminismo negro, formando o coletivo "Chá das Pretas", no Porto, onde também participou de atos pela democracia no Brasil e em defesa dos direitos das mulheres. (Ferreira, 2018)

¹³ Para mais informações consultar: <http://cargocollective.com/aliciamedeiros/About-Me>; <https://www.behance.net/aliciamedeiros>

¹⁴ Para mais informação consultar: <https://www.behance.net/bialcan>

¹⁵ Para mais informações consultar: <https://medium.com/@brunasilfer>

Gabriela Gomes¹⁶

Gabriela Gomes (n.1987, Niterói) é fundadora e diretora criativa da Dupla-Face, um estúdio de conteúdo e design; é também responsável pela direção de arte da Agulha, um jornal de cultura e artes com distribuição gratuita no Rio de Janeiro. Desde 2010 que trabalha como designer para marcas como Elle Magazine, Harper's Bazaar Magazine, Coca-Cola Brasil, FARM. Além da arte, escrever poemas e artigos são outras das suas paixões. (Gomes, 2018)

Priscilla Davanzo¹⁷

Priscilla Davanzo (n. 1978, São Paulo). Artista multimídia. O corpo, normalmente, é a temática central dos seus trabalhos. A artista serve-se do seu próprio corpo onde performa técnicas de sutura, cortes e piercing; é considerada como um expoente de performance art ou de body artista no Brasil. (Davanzo, 2012)

¹⁶ Para mais informações consultar: <https://www.behance.net/gahbe>; <https://aduplface.com/>

¹⁷ Para mais informações consultar: <https://www.behance.net/priscilladavanzo>

Fase 3 - Das oficinas coletivas à colaboração remota

Aquando do convite foi disponibilizado a todas as artistas um dossiê digital que continha parte basilar da pesquisa teórica, alguns elementos de referência (visual, artística, literária); bem como excertos d'*As Cidades Invisíveis*; entre outros documentos. Esta estratégia foi adotada, numa primeira fase, no sentido de promover o diálogo, a partilha de informação, a criação coletiva e o acompanhamento processual; mas também tendo em vista suas possibilidades futuras como repositório de referências e arquivo. Toda esta compilação viria posteriormente a revelar-se fundamental, especialmente na fase de produção da exposição.

O processo criativo do PROJETO PALIMPSESTO decorreu fundamentalmente na primavera e no verão de 2018. Neste intervalo temporal tiveram lugar uma série de eventos presenciais e “remotos”, tais como sessões de trabalho coletivo, reuniões de projeto, acompanhamento de produção, etc.

Nas sessões de trabalho coletivo, numa primeira fase foram apresentadas às artistas as questões transversais à volta do livro, relativas ao seu enredo, forma, conteúdo bem como a pré-seleção temática, feita pela curadora. No primeiro encontro cada uma das artistas falou sobre o seu *background* e de que forma pensavam estabelecer ligações com a proposta curatorial tendo em conta o dossiê de projeto que previamente tinham recebido. Na fase seguinte foram agendadas sessões coletivas (todas as artistas + curadora) e individuais (artista + curadora) voltadas para o acompanhamento criativo de cada uma das propostas. Assim, coletiva e individualmente, curadora e artistas, trabalharam o livro e o seu conteúdo de forma diversa, sendo a adaptação dos exercícios literários baseados no *Oulipo* um exemplo dessas abordagens. Este processo foi fundamental no sentido em que todas as envolvidas puderam partilhar e acompanhar o desenvolvimento das propostas

individuais, sendo que este diálogo serviu para definir o modo como as peças foram espacialmente dispostas, no contexto da exposição.

Ao longo de todo este processo a comunicação acabou por vir a revelar-se um desafio. A correspondência digital que já tinha sido estabelecida entre curadora (residente em Portugal) e Bruna (residente no Brasil) passou a ser a única possibilidade de interação com as demais artistas, seja por motivo de viagem (Gabriela e Alícia foram ao Brasil) ou por incompatibilidade de horários (Beatriz, Isabeli e Priscilla). Neste sentido, a ferramenta que começou por servir para a partilha de documentos e comunicação remota alternativa estabeleceu-se como norma. A impossibilidade do diálogo presencial associada a dificuldade em encontrar um local para acolher a exposição gerou complicações acrescidas ao desenvolvimento das peças e, por esta razão, estabeleceu-se uma espécie de *curadoria por instrução*.



Figura 22. Encontro presencial, Rota do Chá, Porto, 2018 (da esquerda p/ direita: Priscilla, Alícia, Isabeli, Beatriz, Gabriela). Arquivo pessoal. Captura de ecrã; Obtido de https://www.instagram.com/isabeli_francis/?hl=pt

Fase 4- Processo de produção e montagem

O lugar

Embora o levantamento de equipamentos que pudessem acolher o projeto— desde galerias, salas de exposição, instituições de ensino a associações culturais — tivesse sido iniciado com alguma antecedência a falta de resposta por parte dos espaços, associada aos constrangimentos de calendário (pessoal e dos serviços), fez com que este processo se arrastasse até finais de junho. Ao todo foram contactados cerca de dez espaços (institucionais e alternativos) sendo que quatro deles deram algum tipo de retorno face a proposta apresentada e, apenas dois responderam positivamente (um atelier de arquitetura e a Federação das Associação Juvenis do Distrito do Porto). Em diálogo com orientadora e artistas optou-se pela colaboração com a **FAJDP**, uma vez que era o espaço que apresentava maior flexibilidade de calendário e que dispunha de algum suporte logístico.

Sobre a FAJDP

*A Federação das Associações Juvenis do Distrito do Porto¹⁸ é uma organização não-governamental (ONG) sem fins lucrativos, apartidária e laica (FAJDP, s.d.). Fundada em 1986 é considerada como a primeira estrutura do movimento associativo local em Portugal. A sua principal missão funda-se na representatividade e defesa do movimento associativo juvenil por via da educação e da promoção de uma cidadania ativa. No distrito do Porto está sediada na Casa das Associações, estrutura que dispõe de espaços diversos (*Ninho das Associações; Associar+informação juvenil; Espaço Associ'Arte; Storyboard Café; Coworking Associativo*) orientados para atividades de produção e difusão de conhecimento, tendo em vista o desenvolvimento social e interpessoal.*

¹⁸ Para mais informações consultar: <http://fajdp.pt/fajdp/apresentacao/#>

Espaço Associ'Arte:

Entre normas de utilização e condicionantes do espaço

Situado no último andar da Casa das Associações o Espaço Associ'Arte possui uma sala de exposições que foi disponibilizada para acolher o PROJETO PALIMPSESTO entre 24 de julho e 12 de agosto de 2018.



Figura 23. Vista da sala de exposições do Espaço Associ'Arte. Registo pessoal de Isabeli Santiago, maio 2018.

Aquando da formalização da cedência temporária da sala de exposições do Espaço Associ'Arte para acolher o *PROJETO PALIMPSESTO* foi-me entregue um documento que previa, entre outras formulações burocráticas, a responsabilização pela conservação do espaço e o cumprimento das normas de utilização. Relativamente a este último tópico estavam previstas uma série de restrições que à partida poderiam comprometer a concretização da mostra. Passarei a descrever algumas destas restrições pois, grande parte do design expositivo, foi por elas condicionadas.

Elementos estruturais

Paredes

A utilização da superfície das paredes para fixar elementos, independentemente da técnica ou material (fita-cola, fita cola de papel, fita cola dupla-face, etc) era completamente proibida sendo apenas permitida a utilização das estruturas pré-existentes na sala – grelhas de metal com orifícios que onde ganchos poderiam ser encaixados para suspender objetos-. A este respeito a direção justificava a proibição com base nas experiências anteriores que danificaram as paredes e janelas e que nunca chegaram a ser recuperadas e, neste segmento, cederam-nos alguns ganchos para suspensão que deveriam ser devolvidos no final da exposição.

Janelas

A sala possui três janelas projetadas em vão destacado do plano de parede principal; a utilização destas superfícies que poderiam servir como estruturas de apoio foi-nos autorizada desde que nenhuma técnica ou solução irreversível fosse aplicada.

Estruturas do teto (traves de madeira)

A cedência de utilização destes elementos previa as mesmas condicionantes que as das janelas.

Equipamentos eletrônicos e de suporte

Projektor

Havia apenas um equipamento disponível, sob requisição prévia, para toda a os espaços da Casa; por esta razão, aliado ao facto de não disporem de um computador que pudessem ser emprestados nem de um sistema de segurança que garantisse a vigilância de equipamentos particulares e, ainda, a impossibilidade da utilização de som ambiente, projetar não era uma opção. Assim, para a peça que exigia visualização digital, optou-se pela utilização de equipamentos pessoais (televisão e fones) da curadora sob responsabilidade da mesma.

Computador

Não havia equipamentos disponíveis para empréstimo (apenas os equipamentos de mesa no piso 0 que poderiam ser utilizados temporária e ocasionalmente).

Elementos de suporte elétrico

Foi-nos cedido uma ficha tripla para garantir o funcionamento dos aparelhos eletrônicos (televisão) e para apoiar o processo de produção.

Internet

O edifício encontra-se equipado com internet, porém o sinal do wi-fi no último piso sofre quebras recorrentes. Logo, qualquer tipo de interação *online* e/ou peças que exigissem essa ferramenta não formulava uma possibilidade.

Equipamentos de suporte (variados)

Cadeiras, assentos, mesa e plinto foram disponibilizados durante todo o período da exposição. A limpeza e manutenção da sala era da responsabilidade da curadora.

Longe da intenção em formular um discurso fatalista a listagem acima descrita serve apenas para informar o contexto físico em que a exposição foi desenvolvida especialmente porque este influenciou diretamente nas resoluções curatoriais e expográficas utilizadas. Sublinha-se ainda que apesar das inúmeras restrições e condicionantes espaciais e logísticas, que apontavam alguma precariedade, todas as funcionárias mostraram-se sempre disponíveis para nos auxiliar tendo, algumas vezes, flexibilizado o horário de abertura para que os processos de montagem e ativação da exposição decorressem.

As soluções expográficas

No intuito de conferir uma linguagem espacial unificadora e, tendo em conta as restrições de utilização do espaço, definiu-se a utilização de folhas de grande dimensão de papel cenário sobre as quais seriam fixados os objetos/documentos selecionados pelas artistas.

A inexistência de um orçamento e o cariz de trabalho precário e colaborativo foi desde o início uma condição assumida, por esta razão optou-se pela criação de peças digitais que poderiam ser facilmente impressas em suporte económico e, assim, afixados e articulados nos painéis. Por outro lado, vimos neste constrangimento económico e espacial, uma oportunidade para ampliar a proposta de tradução, ao torna-las visíveis através das resoluções materiais.

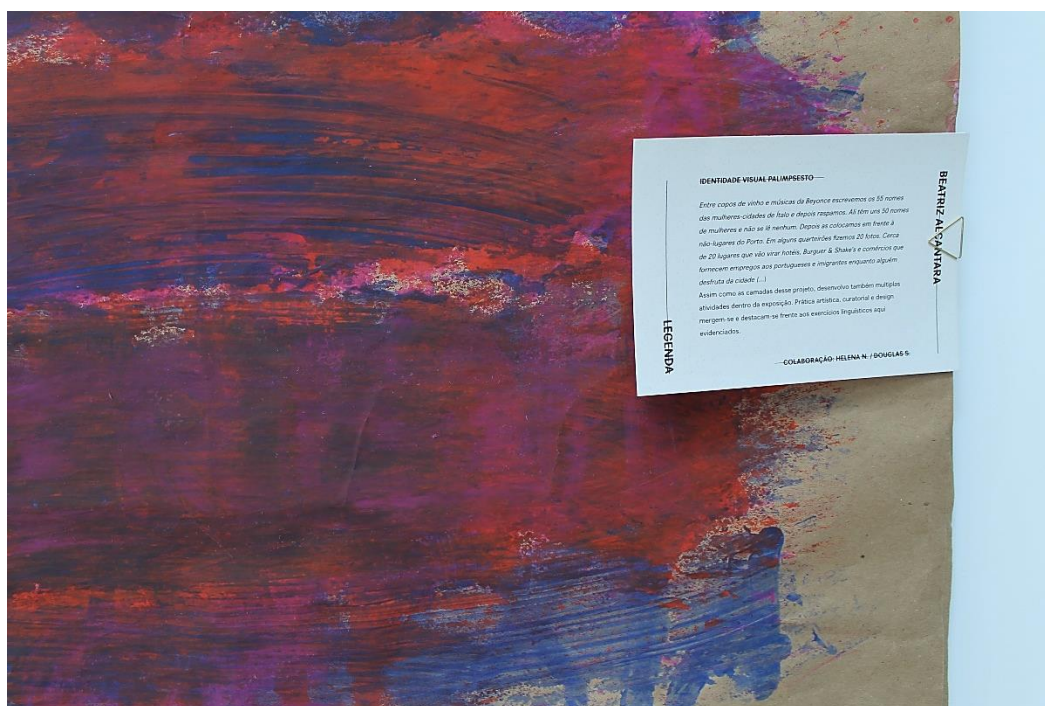


Figura 24. Pormenor peça ID Palimpsesto (solução expositiva: legenda). Fotog. de J. Austin.



Figura 25. Vista da exposição PROJETO PALIMPSESTO (painéis suspensos: soluções expositivas). Fotog. de J. Austin.



Figura 26. Pormenor peça ID Palimpsesto (solução expositiva). Fotog. de Isabeli Santiago (arquivo pessoal).

Orçamento e despesas

Devido a uma série de razões profissionais, pessoais e de contexto e da consequente inexistência de recursos financeiros o projeto avançou sem orçamento definido. Foi previamente acordado que a curadora asseguraria as despesas de produção das peças e, em contrapartida, as artistas abdicavam de compensação monetária.

O balanço final revela um investimento aproximado de 250€, que contempla gastos gerais desde as impressões de documentos, a compra de material necessário para montagem das peças, soluções expositivas, despesas de refeições e transporte.

Embora a linguagem curatorial e as soluções expositivas tenham sido projetadas no sentido de contornar as imposições do espaço, mas, também, visando a redução dos custos importa sublinhar que a concretização do PROJETO PALIMPSESTO só foi possível pela generosidade de todas as pessoas envolvidas que trabalharam de forma voluntária e gratuita.

As peças

Alícia Medeiros

HOW TO TRAVEL AND WALK DOWN THE STREET WITHOUT BEING SEXUALLY HARASSED, 2018.

(performance; instalação)



Figura 27. *HOW TO TRAVEL AND WALK DOWN THE STREET WITHOUT BEING SEXUALLY HARASSED, 2018.* Alícia Medeiros. Fotog. de J. Austin

Em ***HOW TO TRAVEL AND WALK DOWN THE STREET WITHOUT BEING SEXUALLY HARASSED***, através da performance, a artista explora os códigos e os estereótipos de género associado ao feminino e masculino; ao mesmo tempo que questiona os privilégios a estes associados no contexto de deslocamento no espaço público. Para o PROJETO PALIMPSESTO a artista disponibilizou a componente estática e textual da peça (incluí a gravação do caminhar performativo no espaço público excluído da exposição pelos condicionamentos logísticos) (ver figura 27). Na sua proposta a artista parte da abordagem do género, tal como configurado no livro *As Cidades Invisíveis*, que articula com a obra literária de Sónia Serrano – *Mulheres Viajantes* – para, depois, projetá-la na contemporaneidade.

Beatriz Alcantara

ID: *Identidade visual #projetopalimpsesto*, 2018.

(instalação; documentação; processo e arquivo)



Figura 28. Composição ID Palimpsesto (3 fases do processo: linguagem; registo fotográfico; intervenções no espaço público), Beatriz Alcantara. Fotog.: Isabeli Santiago (arquivo pessoal)



Figura 29. ID Palimpsesto (composição p&b). Beatriz Alcantara. Fotog. de Isabeli Santiago (arquivo pessoal).

Descrição¹⁹

A identidade visual do projeto e exposição Palimpsesto é a síntese dos dois conceitos principais apresentados pela curadora Isabeli Santiago: a técnica do Palimpsesto e o Livro Cidades Invisíveis de Ítalo Calvino. Inicia-se pela produção de um cartaz com a sobreposição dos nomes das 55 mulheres-cidades do livro. Em um segundo momento a peça é levada ao encontro de lugares em processos de reestruturação, resignificação, e apagamento, movimento comum hoje no centro da cidade do Porto. É então capturada a presença dessas "mulheres" em frente a esses espaços. Mais tarde os cartazes finais seriam fixados nos respectivos lugares de captura a fim de gerar um efeito de sobreposição das imagens, memórias e contextos.

Método e produção

Feito de forma bastante intuitiva, o material desenvolveu-se durante e através sua execução. Dessa forma acredito-o ser mais artístico que projetual. A conversa com as outras participantes (mais 4 profissionais foram convidadas a criar peças referentes à seleção da curadora) também foi fundamental no sentido em que pude compreender o trabalho como um todo, me inspirar e ser inspirada, mesmo que a execução tenha se dado individualmente. A criação através de uma colaboração (mesmo que de ideias) estabelece uma rede de segurança interna e externa, que vejo de maneira positiva, com devidos cuidados. A formação de um grupo é automaticamente um processo exclusão de outro. Esbarra sempre no risco da discussão fechada, assuntos que só interessam e significam algo dentro desse grupo. É nesse sentido que a representatividade se faz tão importante. Um grupo discute individualidades também representa o todo no qual é inserido. O Brasil e a diáspora atual não se exemplifica nesse grupo de 5 mulheres escolhidas. Mas os contextos diversificados fundamentam a tentativa de atribuição de um viés representativo ao projeto. Essa característica pode ser notada também nas resoluções formais apresentadas, entre cartazes, vídeos, performances e textos.

Conceito

A leitura conceitual da peça pode ser dividida em duas frentes gerais:

Quanto a seu conteúdo político e social trata de feminismo, gentrificação, turismo predatório, economia de bens culturais, apropriação de espaços públicos, resignificação, memória e "flâneur(ismo)", sempre dando margem às novas interpretações. Cada um desses assuntos rendem aqui um artigo a parte.

Quanto à execução híbrida entre o design e a prática artística, um exercício semiótico-metalinguístico cujo objetivo é a reflexão sobre a objetividade material, a reprodutibilidade, a continuidade dos processos e das operações caóticas presente nos relacionamentos humanos e espelhados pela transformação da peça nos espaços públicos da cidade. Mais uma vez a prática artística sobressai frente ao design dada a ontologia estética da arte. À arte permite-se mais do que resoluções funcionais.

¹⁹ Nota da autora: texto sobre a peça ID Palimpsesto, redigido por Beatriz Alcantara.

Ao contrário dos espaços públicos que receberam cartazes únicos, condizentes à cada lugar, no contexto expositivo optou-se pela exposição das peças reproduzidas repetidamente a formarem um painel principal. Em paralelo, foram expostas imagens do processo que queriam confundir documentação e peças finais, a exemplo do cartaz inicial, contendo os 55 nomes das mulheres. Muito embora a exposição tenha sido objetivo primário, o espaço para o qual a peça foi concebida, é mais coerente dizer que a relevância da peça se dá em sua exposição pública, pré-disposta a futuras intervenções e leituras seja no espaço urbano ou em divulgação digital.



Figura 30. ID Palimpsesto (we are also on the street of Porto / Rua de Ceuta). Beatriz Alcantara.
Obtido de <https://www.instagram.com/p/Blf6PPXATIX/?hl=pt&taken-by=marginal.curators>

Bruna Ferreira

Dobrar o corpo sem curvar o espírito, um texto para outras mulheres pretas

(texto; instalação)

Há um ano estou trabalhando num restaurante pra pagar as taxas escolares do meu doutorado em literatura na Universidade do Minho (6 mil euros, pelo menos). Comecei como copeira. A primeira vez que vi meu reflexo no espelho, de uniforme e avental, luva e touca na cabeça, vi-o embaçado pelas lágrimas silenciosas que vinham da garganta. Como eu vim parar aqui, como eu me enfiei nesse buraco? Acudiram-me uns pares de olhos cravados em faces pretas como a minha. Minha mãe cabeleireira, minha tia feirante, minha avó mãe-crecheira, a outra merendeira. Todas elas com uma acusação em forma de pergunta: você se acha mesmo melhor que a gente? Ter lido uma meia dúzia de livros tirou a força dos seus braços? O seu Homero e o seu Dante, Machado e Camões, Goethe e Cervantes te fazem boa demais pra esse nosso avental de toda a vida? (Ferreira, 2016)



Figura 31. Dobrar o corpo sem curvar o espírito ...
Bruna Ferreira. Fotog. de J. Austin



Figura 32. Dobrar o corpo sem curvar o espírito... Bruna Ferreira (alternativa à folha de sala; design por Beatriz Alcantara).



Figura 33. Dobrar o corpo sem curvar o espírito ... Bruna Ferreira (pormenor solução expositiva).

Tendo em conta as particularidades desta peça desenvolveu-se uma solução expositiva que refletia a desconstrução da estrutura textual.

O texto original foi seccionado em folhas de pequena dimensão, organizadas em duas caixas: 1) para levar, 2) para deixar). Sendo que a primeira caixa permitia ao visitante seleccionar os excertos que mais gostasse para levar consigo e a segunda era destinada a intervenção escrita (sublinhar, comentar).

Sobre a peça²⁰

O texto "Dobrar o corpo sem curvar o espírito" foi originalmente escrito e publicado por mim na internet em agosto de 2016. Foi o produto espontâneo de uma longa e dolorosa reflexão que havia começado quando eu me mudei de Brasília para Braga, em 2013, e que ganhou uma nova complexidade a partir de 2015, quando eu, mestra em Literatura e então doutoranda na Universidade do Minho, comecei a trabalhar como copeira / empregada de mesa em um restaurante na Baixa do Porto.

Inicialmente, quando a Isabeli Santiago me convidou para fazer parte do projeto de curadoria Palimpsesto, tendo como ponto de partida o Cidades Invisíveis de Italo Calvino, eu me dispus a criar algo especialmente para o projeto, porém, no meu atual contexto, de volta ao Brasil e mãe, não me foi possível. Recuperamos, então, esse texto, que, à época da publicação, foi compartilhado 650 vezes, e recebeu 2600 "gostos" e que, por ser tão íntimo e honesto, ressoou e continua a ressoar aos ouvidos de muitas mulheres, especialmente negras, especialmente imigrantes, especialmente as que percorreram, no Brasil, o caminho da ascensão social via educação/embranquecimento e que, de repente, em Portugal ou na Europa, viram-se confrontadas com a sua inescapável negritude e todo o imaginário eurocêntrico sobre seus corpos.

Participei, portanto, deste projeto à distância. A curadora foi a responsável por dar forma e concretude às minhas palavras, e por arranjar o modo de exibição do texto: fragmentado e dissociado da autoria e de seu contexto de escrita. Assim, aquelas palavras ganharam vida própria, uma nova força e uma nova atualidade que se devem apenas à verdade (uma verdade) que encerram.

Todo esse processo à distância e essa ausência da autora dialogam produtivamente com a ideia de rasura e reescrita proposta pelo projeto. Esta história, esta escrita, já não me pertencem, seguem viajando, seguem em Portugal a tocar sensibilidades e a despertar reflexões quando eu já lá não estou. Já não se trata de mim, trata-se das feridas abertas e expostas pelo passado colonial no corpo feminino negro, trata-se de usar o discurso para sobreviver a estas feridas e para encontrar modos e estratégias de bem viver em meio ao racismo, à misoginia e à xenofobia, trata-se de reportar como se sente a viajante nessa(s) a(s) cidade(s) que trata(m) os corpos negros com indiferença, violência e menosprezo.

A escrita como testemunho, a publicação como movimento, a intervenção como diálogo, é enquadrado nesta moldura que este projeto faz sentido pra mim, e que representa a importância de uma curadoria dialógica, que encare a arte em suas mais diversas formas como matéria sempre viva e em transformação.

²⁰ Nota da autora: texto redigido por Bruna Ferreira.

Gabriela Gomes

Mapping home, 2018

(instalação suspensa)

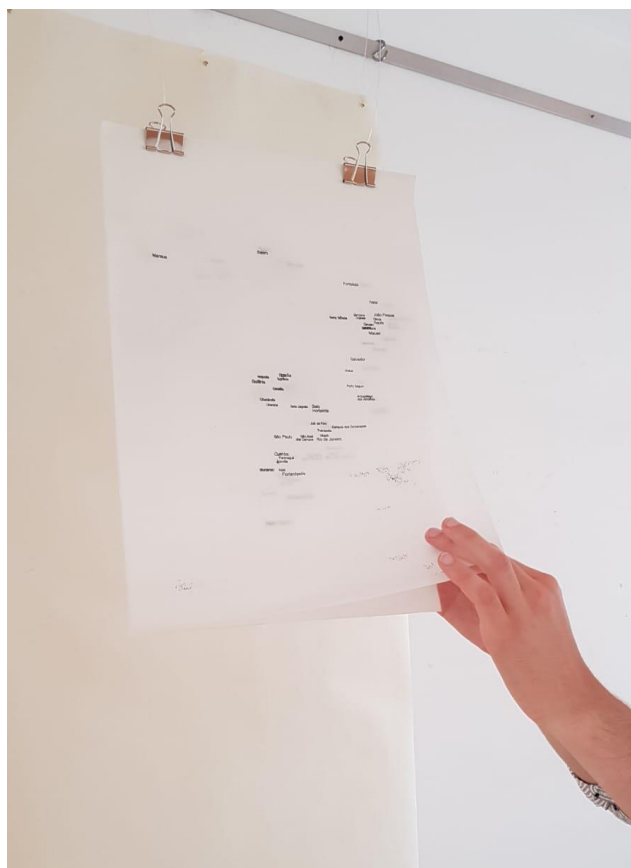


Figura 34. Pormenor mapping home. Gabriela Gomes.
Fotog. Isabeli Santiago (arquivo pessoal)

A peça suspensa é composta pela sobreposição de impressões em folha de papel manteiga (papel vegetal, em Portugal) conseguidas pela técnica digital mapping/erasure. A artista intervém sobre o mapa do Brasil apagando todos os limites geográficos por ela desconhecidos, deixando apenas as cidades em que esteve. Este processo repete-se duas vezes, revelando assim a cartografia composta pelas derivas geográficas dos seus pais. Uma quarta folha é adicionada – a reprodução do mapa do Brasil com todos os seus limites reais – sobre a qual os três elementos anteriores são dispostos de modo a que interfiram visualmente uns nos outros. Nasce assim um novo Brasil em planisfério, fundado na memória e nos deslocamentos desta família.

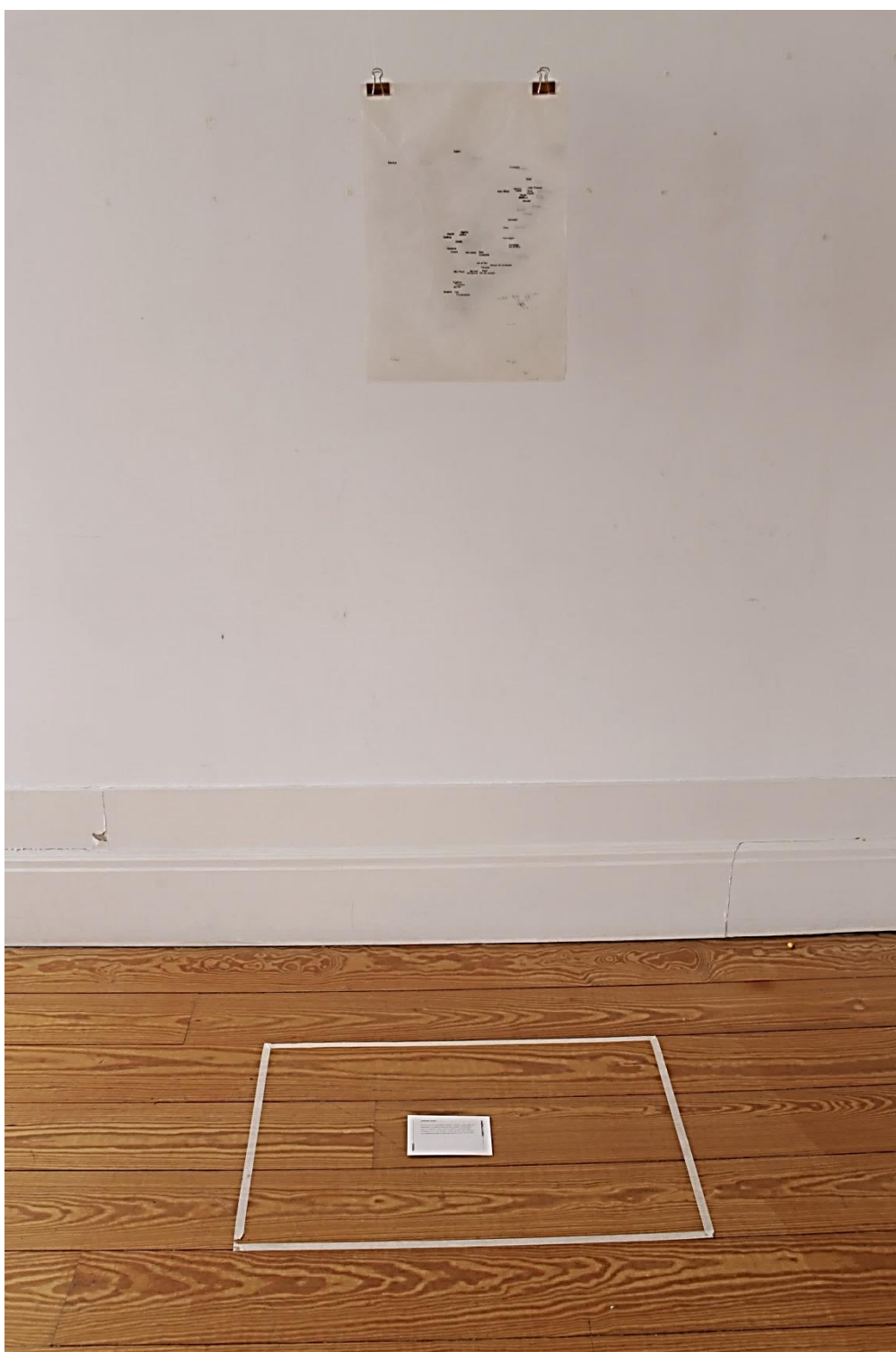


Figura 35. mapping home (peça e legenda). Gabriela Gomes. Fotog. de J. Austin.

Priscilla Davanzo

Um beijo uma fonte

(performance; documentação)

Para o PROJETO PALIMPSESTO a obra da artista propunha na definição de uma nova cartografia, afetiva e urbana, baseado nos elementos que assinalam o curso das águas da Cidade do Porto, as fontes. À semelhança de trabalhos anteriores que elencam corpo, afetividade, relatos migratórios, memórias alheias; a artista desenvolve uma abordagem performativa, configurando a arte como um espaço de troca, afeto e escuta; espaço onde as normalidades sociais podem ser recontextualizadas e reconfiguradas.



Figura 36. um beijo uma fonte (painel direito). Priscilla Davanzo. Fotog. de J. Austin.

A proposta é simples: a artista dirige-se para uma fonte da cidade onde interage com as pessoas que por ali passam. A pergunta inicial “me dá um beijo?” pode adquirir desdobramentos diversos. A este respeito a artista partilha:

a fonte é um nascimento. é água pura a brotar. no porto as fontes todas do centro histórico são mesmo fontes de água. não apenas um chafariz. é a água brotando a caminho do rio. é vida, gênese.

o beijo é uma consagração de um afeto. pode ser verdadeiro, caloroso, apaixonado; pode ser mecânico; pode ser tímido; pode ser maroto; pode ser vazio; pode ser à distância; pode não ser.

a escolha é do participante. a artista apenas pede um beijo. a simplicidade da pergunta - e do pedido - chega a atordoar alguns. um beijo, nada mais. quanto fazemos pelo outro? quanto fugimos de fazer pelo outro? (Davanzo, 2018)



Figura 37. um beijo uma fonte (registo de performance).

Priscilla Davanzo. Obtido de
https://www.instagram.com/p/BlxPQa5B_e0jsmP6QIMTzi2Ww3d9YTzW8u9y3A0/?hl=pt&taken-by=prisdavanzo

Processo (2016-2018)

(arquivo)



Figura 38. Processo (by Margina Curators - paínel processo). Fotog. de J. Austin

A peça processo foi desenvolvida coletivamente (Marginal Curators: Isabeli e Beatriz) com o intuito de tornar visível e acessível todo o trabalho teórico-prático que precedeu a exposição. Neste sentido os dois painéis formulam uma espécie de cartografia processual; um deles destinado a compilação teórica (textos de referência; dossiê de trabalho etc) e o outro à reconstrução do percurso coletivo geral (incluí fotografias, correspondência entre curadora e artistas, diálogos entre curadora e orientadora, interação nas redes sociais #ppalimpsesto, etc).

Estes elementos, além de constituir uma proposta de arquivo interativo, materializavam a possibilidade de extensão da prática de *transcrição palimpséstica* ao visitante da exposição. Através do contato com as fontes cada visitante poderia então definir uma nova leitura, guiada pelos contornos da sua própria subjetividade.



Figura 39. Processo (by Marginal Curators - painel compilação teórica). Fotog. de Isabeli Santiago (arquivo pessoal).

I. & E. Santiago, 2018

Guaiá

(vídeo, instalação)

Família, viagem, deslocamento e memória

Família, viagem, deslocamento e memória. A inclusão desta peça na exposição, produzida em conjunto pela curadora e pelo seu pai e editada por Helena Nunes, surge como uma feliz coincidência. Os diálogos entre as duas personagens (I. e E. Santiago) revelam a tentativa de contornar a distância geográfica que há mais de dez anos os separam. A comunicação remota tem o cerrado brasileiro como pano de fundo. O enredo: um pai que viaja sozinho e que partilha com sua filha as cidades de um país ao qual ela não pode regressar. Estrada, colheita, solidão e saudade. Em comum o facto de que amamos em português.



Figura 40. Guaiá (vídeo e instalação); I. e E. Santiago. Fotog. de Isabeli Santiago (arquivo pessoal).

Considerações finais

À luz do que temos vindo a refletir, consideramos que perspetivar as práticas curatoriais no contexto da tradução e da transcrição literária permite a ampliação dos seus domínios no sentido metodológico e criativo e, também, no seu agenciamento político. Uma vez que as duas atividades, a literatura e a curadoria, têm as suas práticas orientadas para a produção de discurso as possibilidades de transladação metodológica entre os seus domínios se concretizam do ponto de vista das ferramentas de linguagem que, por sua vez, consolidam estratégias de apresentação da informação. No contexto das exposições de arte estas possibilidades assumem relevância no sentido político (esfera da coletividade), uma vez que viabilizam, pela experiência concreta, o acesso às construções discursivas para um público alargado.

Relativamente à dimensão criativa configurar o curador como tradutor, à luz da concepção de transcrição de Haroldo de Campos, além de sublinhar a proposta autoral define o exercício curatorial sob um enquadramento crítico que responde diretamente ao contexto no qual se desenvolve; por isso ao mesmo tempo que ao *tradutor* é concedida liberdade poética, exige-se que o seu acto seja politicamente comprometido. Assumindo que do ponto de vista teórico a analogia tradutor/curador é facilmente validada pela afinidade metodológica, no sentido de formulação conceptual, importa agora enumerar as implicações que se levantaram no processo de execução de uma proposta expositiva concreta, mencionando as soluções que neste sentido adoptadas.

O PROJETO PALIMPSESTO, exercício curatorial que sintetiza a proposta teórica, permitiu perspetivar as implicações de *tradução* no contexto prático, desde o processo de criação coletiva (curadoria polifónica) até ao processo de produção da exposição. A partir da curadoria polifónica, concebida no sentido de subverter as dinâmicas de poder estabelecidas no sistema das artes, criou-se espaço de negociação aberta em que artistas e curadora trabalharam coletivamente em diálogo. Neste sentido a atividade curatorial transitou entre as práticas da tradução, pela articulação das propostas artísticas no sentido de estabelecer um discurso unificador, e de mediação, entre artistas, colaboradores e instituição de acolhimento (FADJP). Este processo, quer

pela quantidade de agentes envolvidos, quer pelas condicionantes pessoais e coletivas teve a sua complexidade intensificada, relembram-se a incompatibilidade das agendas, a distância geográfica, ou mesmo a falta de resposta por parte das instituições contactadas. A menção destes fatos serve também para demonstrar o desdobramento prático, ou a tradução, de outra formulação conceptual apresentada na reflexão teórica: a curadoria de contexto.

Se nos formatos institucionais o desenvolvimento de um projeto expositivo dispõe de mecanismos de apoio, de certa forma standardizados, concebidos de modo a minimizar eventuais contratempos, no caso do PROJETO PALIMPSESTO todas estas soluções foram concebidas singularmente, de modo a dar resposta aos desafios diários. Assim, o que aqui poderia constituir um factor de tensão foi reconfigurado como uma oportunidade de levar o exercício curatorial para outro nível, tendo inclusivamente definido as bases de uma metodologia de trabalho coletiva que pode facilmente ser aprimorada e replicada.

Em jeito de conclusão considero que, apesar das limitações logísticas (ausência de um orçamento, de financiamento, de uma equipa de produção), das condicionantes pessoais das autoras envolvidas (em trânsito, em part-time, comunicação mediada por tecnologias) e de contexto (instalações precárias) o PROJETO PALIMPSESTO concretizou, em largo modo, o desafio formulado de tradução - da teoria à prática. Contudo, acredito que este exercício curatorial ainda pode ser potencializado se reproduzido sob outras condicionantes que permitam colmatar as lacunas da sua primeira realização; tal como a produção de uma publicação ou catálogo, desenvolvimento de programação paralela articulada à outras estruturas onde as mesmas questões possam ser enquadradas de forma análoga, mas sob contextos distintos (bibliotecas, escolas, por exemplo).

Bibliografia

- (s.d.). Obtido de Saraiva: <https://www.saraiva.com.br/grande-sertao-veredas-ed-comemorativa-9241676.html>. [Consultado em 14-08-2018]
- (org.), H. D. (2007). *Shandyismus; Autorship as Genre*. Viena: Secession.
- (org.), H. D. (2007). *Shandyismus; Autorship as Genre*. Viena: Secession.
- (2012). Em W. Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (p. 149). Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- As Cidades Invisíveis*. (s.d.). Obtido de Dom Quixote: <http://www.dquixote.pt/pt/literatura/romance/traduzido/as-cidades-invisiveis/>
- Assis, M. d. (2016). *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Lisboa: Guerra e Paz.
- Assis, M. d. (2018). *Melhores Contos*. LeBooks.
- Barni, R. (2013). *Literatura Fundamental*. Obtido de youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=WDYp9hnZvuI>
- Benjamin, W. (2011). *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34.
- Calvino, Í. (2015). *As Cidades Invisíveis*. Livros RTP; LeYa.
- Campos, H. d. (1977). *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: : Editora Perspectiva S.A.
- Carlos. (2006). *Museu da Língua Portuguesa*. Obtido de Crônicas Cariocas: <http://cronicascariocas.blogspot.com/2006/12/museu-da-lingua-portuguesa.html>
- Curador*. (2008-2013). Obtido de Priberam Dicionário: <https://www.priberam.pt/dlpo/curador> [consultado em 27-08-2018].
- Curadoria*. (2008-2013). Obtido de Priberam Dicionário: <https://www.priberam.pt/dlpo/curadoria> [consultado em 27-08-2018]

Enciclopédia Einaudi; Literatura-Texto. (1989). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Exhibition History. (s.d.). Obtido de Emma Gradibn: <https://emmagradin.wordpress.com/2013/10/01/exhibition-history-study-work-in-progress-les-immateriaux-curated-by-jean-francois-lyotard-centre-pompidou-1985/>

FAJDP. (s.d.). *Apresentação*. Obtido de FAJDP: <http://fajdp.pt/fajdp/apresentacao/#>

FBAUP. (s.d.). *Do it*. Obtido de Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto: <http://www.fba.up.pt/2017/03/09/do-it/>

Ferreira, B. (2016). *Dobrar o corpo sem curvar o espírito, um texto para outras mulheres pretas*. Obtido de Medium: <https://medium.com/@brunasilfer/dobrar-o-corpo-sem-curvar-o-espírito-um-texto-para-outras-mulheres-pretas-a27ed3a07c3c>

Gevers. (1995). *Curating: The Art of Creating Contexts*. Jan van Eyck Akademie.

Grande Sertão:Veredas. (s.d.). Obtido de Museu da Língua Portuguesa: <http://museudalinguaportuguesa.org.br/wp-content/uploads/2017/06/Guimarães-Rosa-1.jpg> [Consultado a 18-05-2018]

Image Processing. (s.d.). Obtido de The Archimedes Palimpsest: <http://archimedespalimpsest.org/about/imaging/processing.php>

Júdice, N. (2015). O Construtor de Cidades. Em Í. Calvino, *As Cidades Invisíveis*. Livros RTP; LeYa.

Lefevere. (1989). Em *Enciclopédia Einaudi [Literatura-Texto]* (pp. 152, volume 17). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Les Immatériaux. (s.d.). Obtido de monoskop: REF: https://monoskop.org/Les_Immat%C3%A9riaux

Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard and Bernard Blistène. (s.d.). Obtido de art agenda: <https://www.art-agenda.com/reviews/les->

imateriaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistene/
[Consultado em 28-03-2018]

Lind, M. (2007). The collaborative turn. Em M. L. Lars Nilsson, *taking the matter into common hands*. blackdog publishing.

Lind, M. (2013). *Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*. Obtido de johanlundh: <http://www.johanlundh.net/performing-the-curatorial-within-and-beyond-art/>

Machado de Assis, mas este capítulo não é sério. (2008-2009). Obtido de Museu da Língua Portuguesa: <http://museudalinguaportuguesa.org.br/memoria/exposicoes-temporarias/machado-de-assis-mas-este-capitulo-nao-e-serio/>

Machado de Assis, mas este capítulo não é sério. (2008-2009). Obtido de Museu da Língua Portuguesa: <http://museudalinguaportuguesa.org.br/memoria/exposicoes-temporarias/machado-de-assis-mas-este-capitulo-nao-e-serio/#curiosidades>
[Consultado a 20-04-2018]

Machado, C. (s.d.). *EXPOSIÇÕES: Machado de Assis, mas este capítulo não é sério*. Obtido de Caca Machado: <http://cacamachado.net/?p=154>

Maria Bethânia / Grande Sertão Veredas [Diadorim]. (2017). Obtido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=oOdGvuzQjbA&t=4s>

Martinon, J.-P. (2013). *The Curatorial – a philosophy of curating*. Bloomsbury Academic.

Medeiros, A. (2018). *Alícia Medeiros (about me)*. Obtido de Cargocollective: <http://cargocollective.com/aliciamedeiros/About-Me>

Memórias Póstumas de Brás Cubas. (s.d.). Obtido de Guerra e Paz: <https://www.guerraepaz.pt/classicos-guerra-e-paz/216-memorias-postumas-de-bras-cubas.html>

- Milevska, S. (23 de agosto de 2007). *Curatorial Translation*. Obtido de <http://curatorialtranslation.blogspot.pt/2007/08/curator-as-translator-of-theory-into.html>
- Mora, J. F. (1979). *Diccionario de Filosofia ; TOMO 4*. Alianza Editorial.
- Obrist, H. U. (2014). *Ways of Curating*. UK: Penguin Books. P.15.
- O'Neill, P. (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. The MIT Press.
- Otero, A. (2006). *Exposição Grande Sertão: Veredas*. Obtido de Estúdio Carlos Fortes: <http://www.estudiocarlosfortes.com/pt-BR/projects/grande-sertao-veredas-exhibition>
- Palimpsesto*. (2008-2013). Obtido de Priberam Dicionário: <https://www.priberam.pt/dlpo/palimpsesto> [consultado em 09-04-2018].
- Paráfrase*. (2008-2013). Obtido de Priberam Dicionário: <https://www.priberam.pt/dlpo/par%C3%A1frase> [Consultado em 26-06-2018]
- Performing the Curatorial*. (s.d.). Obtido de Sternberg press: <http://www.sternbergpress.com/index.php?pageId=1377&bookId=272&l=en>
- Performing the Curatorial: Within and Beyond Art, Maria Lind*. (s.d.). Obtido de johanlundh: <http://www.johanlundh.net/performing-the-curatorial-within-and-beyond-art/>
- Pinho, J. A. (2006). *O Escritor Invisível - a tradução tal como é vista pelos tradutores portugueses*. Matosinhos (Porto): QUIDNOVI.
- Rajchman, J. (2009). *Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions*. Obtido de <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/les-immatériaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions> [Consultado em 03-04-2018]
- Reilly, M. (Outubro de 2014). *Curatorial Activism: Towards na Ethics of Curating. Curating Feminism*. Obtido de

<https://contemporaryartandfeminism.com/events/conference-curating-feminism/>

Richter, D., & Reilly, M. (2016). *Feminist Perspectives on Curating - Curating in Feminist Thought, Issue 29*. Obtido de ONCURATING: <http://www.on-curating.org/issue-29-reader/feminist-perspectives-on-curating.html#.WH60G4XXL4g>. Consult. 2016.10.26

Schindwein, M. (2008). *Museu da Língua Portuguesa abre mostra sobre Machado de Assis*. Obtido de Governo do Estado de São Paulo: <http://www.saopaulo.sp.gov.br/spnoticias/ultimas-noticias/museu-da-lingua-portuguesa-abre-mostra-sobre-machado-de-assis/>

Sertão. (2008-2013). Obtido de Priberam Dicionário: <https://www.priberam.pt/dlpo/sert%C3%A3o> [consultado em 12-09-2018].

Stainforth, E. a. (2016). *Curatorial 'Translations': The Case of Marcel*. Obtido de Curatorial 'Translations': The Case of Marcel: <http://eprints.whiterose.ac.uk/130509/9/Stainforth-Thompson%2520Green%2520Box%2520Dec%252015%5B1%5D.pdf>

The Conservation of the Archimedes Palimpsest by Abigail Quandt. (s.d.). Obtido de The Archimedes Palimpsest: <http://archimedespalimpsest.org/about/conservation.php> [Consultado em 02-06-2018]

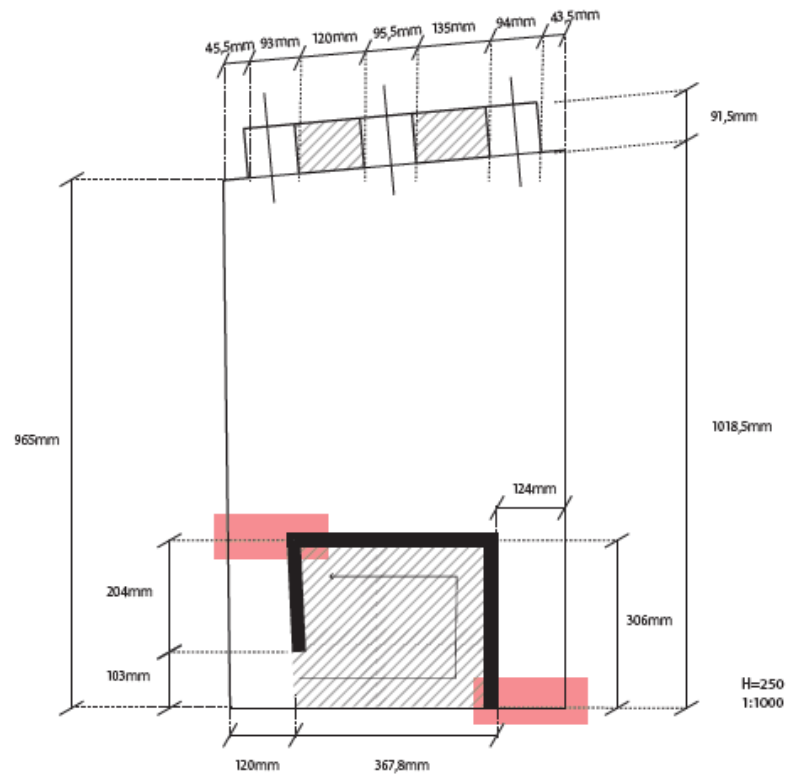
Tradução. (2008-2013). Obtido de Priberam Dicionário: <https://www.priberam.pt/dlpo/traduçãoTradução>. [Consultado em 26-05-2018]

Tradução. (26 de Maio de 2018). Obtido de Priberam Dicionário: <https://www.priberam.pt/dlpo/tradução>

Wachter, C. (2007). *Shandyismus: Autorschaft als Genre*. Obtido de Secession: <https://www.secession.at/exhibition/shandyismus/>

Anexos

a) Planta de sala



b) Linguagem visual



24/07 A 06/08



**PALIMPSESTO / ISABELI SANTIAGO /
/ BEATRIZ ALCANTARA / ALICIA MEDEIROS /
/ BRUNA FERREIRA / PRISCILLA DAVANZO /
/ GABRIELA GOMES / MARGINAL CURATORS /**

FAJDP
FEDERAÇÃO NACIONAL DE ARTE JÓVENS
SANTO ESPÍRITO DO PORTO

Rua Mouzinho da Silveira, 234/6/8

24/07 A 06/08

~~PALIMPSESTO / ISABELI SANTIAGO /~~
~~/ BEATRIZ ALCANTARA / ALICIA MEDEIROS /~~
~~/ BRUNA FERREIRA / PRISCILLA DAVANZO /~~
~~/ GABRIELA GOMES / MARGINAL CURATORS /~~



Rua Mouzinho da Silveira, 234/6/8

24/07 A 06/08

~~PALIMPSESTO / ISABELI SANTIAGO /~~
~~/ BEATRIZ ALCANTARA / ALICIA MEDEIROS /~~
~~/ BRUNA FERREIRA / PRISCILLA DAVANZO /~~
~~/ GABRIELA GOMES / MARGINAL CURATORS /~~

FAJDP
FEDERAÇÃO DAS ASSOCIAÇÕES
JOVENS DO DISTRITO DO PONTO

c) Textos curatoriais



~~1- COORDENADA OBLÍQUA~~

[inserir uma pergunta retórica]

entre o ideal e o possível, com um orçamento de 0€, uma sala de paredes degradadas, 6 amigos-produtores-maratonistas entre horários laborais de trabalhos precários, 1 orientadora que confiou, a necessidade de escrever uma tese, 5 séculos de passado colonial, doses generosas de: afeto, revolta, orgulho e esperança. Assinado por 5 nomes + 1, e por todas as mulheres do mundo. Assim nasceu esta exposição.

~~2- ENTRE CAPRICÓRNIO E CÂNCER~~

Tudo começa no campo da palavra, no edifício verbal de onde brotam 55 cidades invisíveis, 5 nomes, 5 mulheres, 5 brasileiras e 1 livro. E agora tudo pode ser exponencialmente decantado. Da métrica *oulipiana* aos relatos em primeira pessoa de quem se assume manuscrita, borratada e vezes sem conta reescrita. Somos todas marco polo, todas estrangeiras que não falam esta língua, ou uma língua apenas. Temos em nossas peles uma paleta abrangente e na ponta de cada língua algo a dizer.

~~3- PREENCHER OS ESPAÇOS~~

Para ver, ouvir, escrever e tocar:

Em cada peça uma possibilidade de interação sensorial.

Pede-se apenas respeito e moderação

~~4- NAMASTÊ~~

Inês M.; Beatriz A.; Gabriela G.; Alícia M.; Bruna F.; Priscilla D.; Tiago B.; Helena N.; J. Austin; Douglas S.; Magda M.

Agradecemos também: FAJDP (Susana), Família Barbosa (vinho).

d) Registos de montagem







e) Vistas gerais

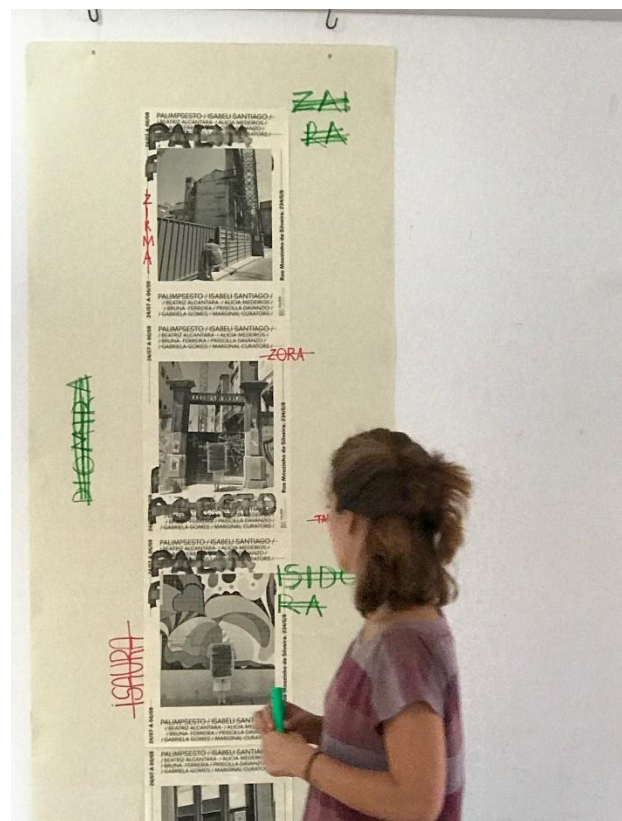
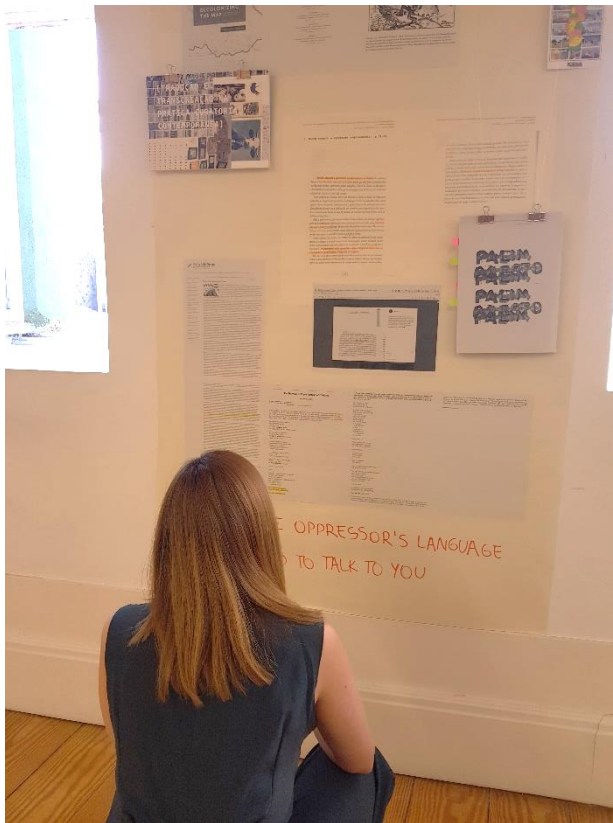




f) Inauguração









g) Recortes de imprensa

PROJETO PALIMPSESTO no Público²¹

Entre artistas e o público, existem pessoas que constroem as pontes que ajudam a reflectir. Como é ser curadora e feminista? Quais são os desafios de programar um espaço cultural e trazer reflexões sobre as desigualdades de género?

No episódio desta semana do programa Do Género, conversamos com Manuela Matos Monteiro, fotógrafa e co-fundadora das Galerias Mira, no Porto, e com Isabeli Santiago, finalista do mestrado em Estudos Artísticos na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Isabeli é curadora do projecto Palimpsesto, que reúne obras das artistas brasileiras Alícia Medeiros, Bruna Ferreira, Beatriz Alcantara, Gabriela Gomes e Priscilla Davanzo.

PROJETO PALIMPSESTO no Global News²²

Talvez Roland Barthes até ande por aqui, a questão da linguagem, os processos de transformação dos lugares e particularmente (d)aqueles que se estão a operar no Porto: com as metamorfoses no património edificado e as sociais. Numa outra dimensão, perene da actualidade universal, estão também as questões de género e da estigmatização racial, temáticas (re)escritas no PROJETO PALIMPSESTO, uma mostra que nasce da ideia materializada em exposição daquilo que foi a tese de mestrado de Isabeli Santiago na FBAUP – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Como fonte de inspiração para este trabalho esteve a obra de Ítalo Calvino "As Cidades Invisíveis". A exposição é tudo isto, mas de igual forma e sobretudo o resultado das 55 cidades invisíveis versadas, os 5 nomes, são 5 mulheres, são as 5 brasileiras e 1 livro (...).

²¹ Para mais informações consultar: <https://www.publico.pt/2018/08/02/culto/noticia/a-importancia-de-garantir-que-a-arte-faz-reflectir-1839879>

²² Para mais informações consultar: <https://globalnews.pt/projeto-palimpsesto/>

PROJETO PALIMPSESTO na *Porto Pulse*²³

24th of July – 6th of August the House of Associations hosted the art exhibition 'PROJETO PALIMPSESTO'. The work itself was born as a final project of master studies of Isabeli Santiago. She challenged her 5 female friends to read the book (Italo Calvino "As Cidades Invisíveis") and create any kind of art installation that the book would inspire them. She wanted to show the process of the creator and his tutor, the inevitable communication which is happening between them. All the path, internal communication and the process were shown in this exhibition. Because it does not only result that counts, understanding of the process can also reveal a lot about the object; sometimes even more.

The characteristic that unites all of the creators is the fact that they are all Brazilians, in a way, all foreigners in here. The influence of it can be seen, taking different shape and concept in every presented work. The exhibition was produced by Marginal Curators. The artists: Alícia Medeiros, Bruna Ferreira, Beatriz Alcantara, Priscilla Davanzo, Gabriela Gomes.

²³ Para mais informações consultar: <https://portopulses.com/2018/08/07/art-exhibition-in-fajdp-feminism-concept-of-foreigner-and-being-apart-exposicao-de-arte-na-fajdp-feminismo-conceito-de-estrangeiro-e-de-estar-separado/>