



FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

**Itinerário para uma curadoria dialógica: Um estudo da Mostra Semanas de Dança do
CCSP (2016)**

Camila Mariana Cezar Geroto

Dissertação apresentada à
Faculdade de Belas Artes da
Universidade do Porto para
obtenção do grau de Mestre
em Estudos de Arte – Estudos
Museológicos e Curatoriais.
Orientador: Professor Doutor
Samuel Joaquim Moreira da
Silva

Porto, 2025

Para Aurora que, dentre tantas formas que
poderia ser, decidiu ser diálogo

Agradecimentos

Aos meus pais, porto seguro em qualquer tempestade que venha.

Ao meu irmão, exemplo generoso de vida acadêmica.

Ao professor Samuel Silva, por sua generosidade, pelos contributos fundamentais e por me fazer sentir segura em cada etapa deste percurso.

À Andrea Thomioka, cuja presença atravessa minha vida e este trabalho como raiz, impulso e inspiração.

À Jessica, com quem compartilho a construção diária de amizade e práxis em arte e educação.

À minha família de Portugal, por acolherem meu estar aqui com tanto afeto.

À Aline e Virgínia, por seguirem ao meu lado na vida acadêmica e para além dela.

A todas as pessoas que constroem a Pagu ombro a ombro.

Aos artistas, curadores e espectadores que generosamente aceitaram partilhar suas experiências durante as entrevistas.

À equipe do Núcleo de Memória do Centro Cultural São Paulo, pelo zelo com as histórias e por abrirem caminhos para que este trabalho acontecesse.

E ao Murilo, meu companheiro de vida e jornada, por ser pouso e presença constante.

Resumo

Esta dissertação investiga a edição de 2016 da Mostra Semanas de Dança do Centro Cultural São Paulo (CCSP), com o objetivo de construir uma proposta metodológica de curadoria dialógica fundamentada no pensamento de Paulo Freire. A pesquisa parte da compreensão da curadoria como uma prática relacional, crítica e historicamente situada, capaz de articular memória, participação e transformação social. Para tanto, adota-se o método de estudo de caso, com enfoque qualitativo, valendo-se de pesquisa documental, bibliográfica, observação direta intensiva e entrevistas não estruturadas com diferentes agentes envolvidos no processo curatorial. A análise dos dados foi realizada por meio de uma abordagem hermenêutico-dialética à luz de três eixos teóricos principais: dialogicidade no campo artístico (Freire), estética relacional e antagonismo (Bourriaud e Bishop), e materialismo histórico-dialético (Marx, Gramsci). A curadoria da Mostra de 2016, conduzida por Andrea Thomioka, distinguiu-se pela valorização da diversidade estética, da memória institucional e do engajamento entre artistas, público e espaço. A estrutura analítica da pesquisa inspirou-se na metáfora do baobá, compreendendo a curadoria como um organismo vivo, com raízes históricas, tronco dialógico e copa relacional. Os resultados evidenciam que as práticas curatoriais adotadas permitiram a ativação crítica do espaço público e a ampliação do acesso à dança por meio de estratégias colaborativas e horizontalizadas. Também foram analisados os limites e tensões impostos por estruturas institucionais e orçamentárias. Conclui-se que uma curadoria dialógica, comprometida com princípios freireanos e atenta às condições materiais e simbólicas do contexto, pode constituir uma prática pedagógica e transformadora. O itinerário curatorial proposto ao final do trabalho oferece diretrizes para ações curatoriais que pretendam ser inclusivas, reflexivas e socialmente comprometidas.

Palavras-chave: Curadoria dialógica, Paulo Freire, Estética relacional, Centro Cultural São Paulo, Mostra Semanas de Dança, Materialismo histórico-dialético

Abstract

This dissertation examines the 2016 edition of the "Semanas de Dança" (Dance Weeks) festival at the Centro Cultural São Paulo (CCSP), with the aim of developing a methodological proposal for dialogical curating grounded in Paulo Freire's pedagogical philosophy. The research is based on the understanding of curatorship as a relational, critical, and historically situated practice capable of articulating memory, participation, and social transformation. A qualitative case study methodology was adopted, incorporating documentary and bibliographic research, intensive direct observation, and unstructured interviews with various agents involved in the curatorial process. Data analysis was conducted through a hermeneutic-dialectical approach informed by three main theoretical axes: dialogicity in the artistic field (Freire), relational aesthetics and antagonism (Bourriaud and Bishop), and historical-dialectical materialism (Marx and Gramsci). The 2016 curatorship, led by Andrea Thomioka, stood out for its emphasis on aesthetic diversity, institutional memory, and the engagement among artists, audiences, and space. The analytical framework of the study was inspired by the metaphor of the baobab tree, envisioning curatorship as a living organism, with historical roots, a dialogical trunk, and a relational canopy. The results indicate that the curatorial strategies adopted enabled a critical activation of the public space and expanded access to dance through collaborative and horizontal practices. The study also explores the limitations and tensions imposed by institutional and financial structures. It concludes that a dialogical curatorship, committed to Freirean principles and responsive to the material and symbolic conditions of its context, can constitute a pedagogical and transformative practice. The curatorial itinerary proposed at the end of the dissertation provides guidelines for curatorial actions that seek to be inclusive, reflective, and socially engaged.

Keywords: Dialogical curatorship, Paulo Freire, Relational aesthetics, Centro Cultural Sao Paulo, Mostra Semanas de Dança, Historical-dialectical materialism.

Lista de figuras

Figura 1 - Etapas do Itinerário de pesquisa de Paulo Freire (p.50)

Figura 2 - Diagrama do Itinerário Curatorial (p.54)

Lista de tabelas

Tabela 1 - Etapas do Itinerário Curatorial: descrição, participantes, funções e critérios de seleção (p.54)

Tabela 2 - Etapas do Grupo de Trabalho Curatorial (GTC): descrição, participantes, papel/função (p.59)

Sumário

Introdução	9
Metodologia	12
1. Enquadramento teórico	15
1.1. Dialogicidade no campo artístico	15
1.2. Estética relacional, antagonismo e curadoria	18
1.3. A curadoria em contexto: reflexões a partir do materialismo histórico-dialético	21
2. Análise do estudo de caso	25
2.1. Enquadramento histórico da Mostra Semanas de Dança	25
2.2. A Mostra Semanas de Dança 2016	26
2.3. Raízes: uma curadoria historicamente situada	30
2.3.1. Olhar para o presente	30
2.3.2. Resgatar o passado e projetar o futuro	33
2.4. Tronco: a prática dialógica como ferramenta curatorial	35
2.4.1. Mediação e diálogo entre os diferentes agentes	35
2.4.2. Entre a autonomia artística e a experiência da audiência	41
2.5. Copa: a tessitura de relações no processo curatorial	43
2.5.1. Desafios e tensões na construção de uma curadoria relacional	43
2.5.2. Possíveis métricas para uma curadoria relacional	46
3. Itinerário curatorial como prática dialógica	50
3.1. Considerações iniciais e pressupostos teóricos	50
3.2. Estrutura geral	52
3.3. Metodologia do itinerário curatorial	53
3.4. Metodologia do Grupo de Trabalho Curatorial (GTC)	58
3.5. Crítica e potencial do itinerário freireano	60
3.6. Aplicação especulativa do itinerário curatorial dialógico: o caso da Pagu – Associação Cultural Popular de Vila Nova de Gaia	64
Conclusão	68
Anexo A – Entrevistas com participantes da Mostra Semanas de Dança (2016)	73

Introdução

Só ir pra frente sem bagagem a gente vai estar sempre recomeçando, esquecendo de tudo que já foi feito (...) A gente chama a dança de Baobá, vamos explodir esse Baobá e começar de novo. Não, não vamos explodir, tem coisa boa no Baobá (...) pode ser a maioria ruim, mas tem coisa boa no Baobá, não adianta querer andar só pra frente (A.Thomioka, comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024)

A fala que abre este trabalho convoca a dança como Baobá, um corpo vivo, complexo e contraditório, que carrega memórias, conflitos e potências. A presente pesquisa parte da compreensão de que a dança, como prática cultural e socialmente enraizada, demanda processos curatoriais que se sustentem em estruturas dialógicas, históricas e coletivas (Fisher, 2013; Freire, 2023b; Marstine & Ho Hing Kay, 2021). Inspirada no itinerário de pesquisa de Paulo Freire (2023b), a curadoria aqui pensada não se impõe de fora, mas se constrói como corpo coletivo, alimentado por memórias locais, sustentado por escutas diversas e voltado à transformação compartilhada. O foco deste trabalho, portanto, recai sobre o papel das práticas dialógicas no desenvolvimento de propostas curatoriais situadas e visa construir uma proposta metodológica de curadoria dialógica, informada por Paulo Freire, a partir da análise crítica de um estudo de caso, sem, no entanto, se deter em uma análise das chamadas práticas artísticas participativas.

Ao considerar a curadoria como um campo de relações, diálogo, negociações e conflitos (Krasny, 2016; O'Neill, 2012), surgem questões centrais que orientam esta investigação: de que maneira o contexto influencia as escolhas curatoriais, possibilitando o resgate de histórias e a projeção de um legado? Como a curadoria pode equilibrar a relação entre artistas, obras e públicos, promovendo diálogos e engajamento sem incorrer em processos de instrumentalização? Além disso, quais são os principais desafios na construção de uma curadoria relacional e quais critérios de avaliação podem ser adotados para avaliar seu sucesso? Essas questões norteiam a pesquisa, que visa compreender as implicações e potencialidades de práticas curatoriais relacionais que adotam a dimensão dialógica como princípio estruturante.

A revisão da literatura desta pesquisa se estrutura a partir de três principais eixos teóricos que fundamentam a investigação sobre uma curadoria relacional. O primeiro eixo trata da dialogicidade no campo artístico, baseando-se nos conceitos de Paulo Freire, especialmente *Pedagogia do Oprimido* (2023b) e *Extensão ou Comunicação?* (2021), sobre o diálogo como elemento central da comunicação e da construção do conhecimento. A partir disso, discute-se a importância da participação ativa da audiência na produção de sentidos na

arte e na curadoria, bem como as relações de poder entre artistas, público e instituições culturais (Bishop, 2012; Fraser, 1990). O segundo eixo aborda a estética relacional e o antagonismo na curadoria, explorando as contribuições de Nicolas Bourriaud (*Estética Relacional*, 2009) e Claire Bishop (*Antagonism and Relational Aesthetics*, 2004; *Artificial Hells*, 2012) sobre as interações entre arte, público e espaço expositivo. Embora suas análises estejam originalmente situadas no campo da prática artística, tomam-se aqui de empréstimo suas discussões críticas para uma extrapolação ao contexto curatorial. Enquanto Bourriaud propõe uma visão da arte como um campo de relações sociais, Bishop questiona a idealização dessas interações e introduz o conceito de antagonismo estético como um meio de preservar o caráter crítico e político da arte. Por fim, o terceiro eixo teórico insere a curadoria em um contexto materialista histórico-dialético, refletindo sobre como as condições sociais, políticas e econômicas moldam as práticas curatoriais. Partindo das ideias de Marx (2022), Engels (2015), Gramsci (2004) e outros teóricos, analisa-se o papel da curadoria na disputa por hegemonia cultural e sua relação com as infraestruturas institucionais (Althusser, 1980; Gramsci, 2004).

O objetivo geral da pesquisa é compreender as especificidades de uma curadoria relacional que, como um baobá, seja capaz de integrar diferentes dimensões da dança: sua história, o diálogo entre seus diferentes agentes e as relações que se derivam. Para isso foi tomado como base a edição de 2016 da Mostra Semanas de Dança do Centro Cultural São Paulo, tendo sido escolhida por seu exemplar significativo de práticas curatoriais que a destacam das comumente realizadas no meio da dança e que, a partir de sua análise crítica, fundamenta a construção de uma proposta própria de itinerário curatorial orientado pelo pensamento freireano. A Mostra de 2016 chegou a ser reconhecida com o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte por Melhor Projeto/Programa, revelando um diferencial da sua curadoria.

A partir desse caso, buscou-se analisar as decisões curatoriais dessa edição, entrevistar os envolvidos no processo curatorial e educativo e identificar as estratégias aplicadas e rejeitadas frente aos desafios encontrados, além de entender as relações entre as variáveis que contribuem para uma implementação bem-sucedida da abordagem curatorial relacional. O intuito final dessa pesquisa é sintetizar esses conhecimentos em um modelo de curadoria relacional informado pela dialogicidade e por modos de relação mais horizontais no campo da dança, possibilitando orientar outras práticas situadas, inspirada pela Mostra analisada, mas projetada de forma original.

Dada a natureza relacional do objeto investigado, metodologicamente optou-se por uma abordagem qualitativa, que possibilita captar sentidos, tensões e contextos emergentes a partir das experiências dos sujeitos envolvidos (Minayo, 2021). A investigação foi fundamentada no método de estudo de caso, com foco na edição de 2016 da Mostra Semanas de Dança do Centro Cultural São Paulo, analisando as decisões curatoriais e as ações do evento. A coleta de dados foi feita por meio de pesquisa documental, bibliográfica e observação direta intensiva, com entrevistas não estruturadas com a curadora Andrea Thomioka, co-curadores, membros da audiência e artistas. A análise dos dados foi conduzida a partir de uma abordagem hermenêutico-dialética, fundamentada em Minayo (2021), e articulada com os princípios do pensamento freireano, buscando interpretar e sintetizar os dados, contrastando com teorias curatoriais existentes e considerando os contextos histórico-espaciais, para identificar os conflitos presentes e proporcionar uma compreensão do processo investigado.

A dissertação está estruturada em três capítulos principais. No primeiro capítulo, apresenta-se o embasamento teórico da pesquisa, com exposição dos três eixos: “Dialogicidade no campo artístico”; “Estética relacional, antagonismo e curadoria” e “A curadoria em contexto: reflexões a partir do materialismo histórico-dialético”. No segundo capítulo, desenvolve-se a análise do estudo de caso, iniciando com um panorama histórico da Mostra Semanas de Dança e uma apresentação da edição de 2016. A estrutura analítica é orientada por uma metáfora central, o baobá, cuja escolha emerge da escuta à curadora Andrea Thomioka, que invoca a árvore como símbolo de memória e contradição, e é articulada ao itinerário de pesquisa freireano, que compreende o processo investigativo a partir das categorias de tematização, problematização e ação transformadora (Heidemann et al., 2017). Assim, mais do que imagem simbólica, o baobá opera aqui como chave metodológica para estruturar a análise crítica da curadoria como prática relacional, histórica e situada. As raízes representam a dimensão histórica e situada da curadoria, um olhar investigativo que considera os contextos e as contradições que a originam. O tronco corresponde à tematização, momento de construção de sentido por meio do diálogo entre diferentes agentes. Já a copa expressa a problematização, em que se analisam os desdobramentos da curadoria como prática relacional, incluindo seus desafios e possibilidades de avaliação. Ao mobilizar essa estrutura, o capítulo propõe uma leitura do processo curatorial como prática crítica e situada. No terceiro capítulo, por fim, será apresentado um itinerário

curatorial como prática dialógica, fundamentado nas observações extraídas da análise e alinhado às perspectivas freireanas.

Esta pesquisa visa, portanto, não apenas compreender os desafios enfrentados pelos curadores, mas também refletir sobre as possibilidades de transformação e engajamento proporcionadas por uma curadoria relacional. Ao identificar as estratégias, tensões e potencialidades do modelo proposto, espera-se contribuir para a construção de uma prática curatorial mais horizontalizada, reflexiva e capaz de promover diálogos significativos entre as obras, os artistas e o público (Canclini, 2015; Castillo, 2013; Walsh, 2019). Acredita-se que a curadoria relacional, quando realizada de forma historicamente situada e fundamentada no diálogo, pode se tornar uma ferramenta para a construção de uma cultura mais equitativa, capaz de refletir as diversidades e complexidades dos contextos sociais e culturais contemporâneos.

Metodologia

A presente pesquisa adotou o método de estudo de caso com foco na edição de 2016 da Mostra Semanas de Dança do Centro Cultural São Paulo. A escolha dessa edição se justifica por seu caráter exemplar em termos de práticas curatoriais dialógicas e historicamente situadas. O estudo buscou compreender as estratégias curatoriais adotadas, suas implicações e os modos de relação estabelecidos entre curadores, artistas, públicos e instituição. Essa escolha metodológica baseia-se na compreensão de que o estudo de caso permite apreender a totalidade de um fenômeno em seu contexto concreto e dinâmico (Minayo, 2021).

A coleta de dados foi realizada por meio de pesquisa documental (programações, relatórios, materiais institucionais), pesquisa bibliográfica, observação direta intensiva das atividades e entrevistas não estruturadas com diversos agentes envolvidos: a curadora principal (Andrea Thomioka), co-curadores, artistas participantes e membros da audiência. As entrevistas foram realizadas de forma aberta, privilegiando a escuta e o fluxo livre da fala dos interlocutores, conforme orientações de Minayo (2021) que destaca a importância da entrevista como um encontro de dois sujeitos que se inter-relacionam em torno de um tema proposto.

Através de chamadas de vídeo, os depoimentos foram gravados e transcritos integralmente. O material empírico então foi analisado segundo uma abordagem

hermenêutica-dialética que busca articular a compreensão dos significados atribuídos pelos sujeitos à realidade com a crítica às determinações sociais mais amplas que a conformam (Minayo, 2021). A adoção dessa abordagem se justifica pelo alinhamento com os princípios freireanos de escuta ativa, diálogo e construção coletiva de sentido (Freire, 2021; Fiori, 2023), bem como com a perspectiva materialista histórico-dialética que compreende a produção simbólica como resultado de disputas sociais e ideológicas (Marx, 2022; Gramsci, 2004; Williams, 1992). Com o suporte do software MAXQDA, que possibilitou a codificação sistemática e a organização das categorias emergentes, o processo analítico ocorreu em quatro etapas principais, inspiradas nas fases de ordenação, classificação e análise final sugeridas por Minayo (2021):

1. Organização dos dados: Leitura inicial das entrevistas e observações, identificação de unidades de análise amplas (como papéis curatoriais, diálogo institucional, relação com o público), e agrupamento inicial dos dados por perfil dos entrevistados (curadores, artistas, audiência).
2. Leitura vertical (intragrupos): Análise aprofundada dos dados dentro de cada grupo, com foco em identificar conceitos-chave, recorrências, tensões internas e sínteses específicas.
3. Leitura horizontal (intergrupos): Comparação das entrevistas dentro de cada grupo, com identificação de padrões compartilhados, variações e especificidades.
4. Leitura transversal e confronto entre grupos: Comparação entre os diferentes perfis de entrevistados, destacando convergências, divergências, complementaridades e diferenças estruturantes, com o objetivo de evidenciar os modos de articulação, mediação e conflito presentes no processo curatorial.

As categorias analíticas utilizadas foram inicialmente indutivas, derivadas do conteúdo das entrevistas em consonância com a abordagem de análise de conteúdo descrita por Bardin (2015). Segundo a autora, a codificação envolve a transformação dos dados brutos por meio de procedimentos sistemáticos de recorte, agregação e classificação, com o objetivo de representar o conteúdo de forma estruturada. As categorias resultantes devem obedecer a critérios como exclusão mútua, homogeneidade interna, pertinência em relação ao objetivo da pesquisa e produtividade analítica. Essas categorias, ainda que emergentes do material empírico, dialogaram constantemente com os eixos teóricos da pesquisa, especialmente os conceitos de dialogicidade (Freire, 2023b) e estética relacional e antagonismo (Bourriaud, 2009; Bishop, 2004).

O enfoque hermenêutico-dialético permitiu que os dados fossem interpretados não de forma linear ou estática, mas em sua complexidade relacional e contraditória, considerando o contexto histórico, institucional e político em que estavam inseridos. Esse percurso metodológico foi fundamental para a construção do modelo de itinerário curatorial proposto no capítulo final, o qual se apoia diretamente nas evidências empíricas e teóricas analisadas ao longo da pesquisa.

1. Enquadramento teórico

1.1. Dialogicidade no campo artístico

O diálogo ocupa um lugar central na obra de Paulo Freire (Rodrigues, 2022), cujo trabalho é base para a compreensão das relações entre comunicação, educação e cultura (Guimarães apud Lima, 2007) e é reconhecida como principal representante da tradição teórica contemporânea da comunicação como diálogo (Christians apud Lima, 2007). Para além de uma mera troca de ideias ou pura interação, o diálogo para Freire é o movimento formador da própria consciência (Fiori, 2023) e meio principal que torna a comunicação um fenómeno co-participativo na qual sujeitos se relacionam em torno de um objeto a que querem conhecer, ao mesmo tempo em que transformam o mundo em que vivem em um contexto de ação cultural libertadora (Lima, 2007).

Definido como o “encontro dos homens, mediatizados pelo mundo para *pronunciá-lo*, não se esgotando, portanto, na relação eu-tu” (Freire, 2023, p.109), o diálogo transcende características do âmbito da linguagem e ganha dimensões acerca do que é ser humano. “O diálogo é uma exigência existencial” (Freire, 2023, p.109) pois é através dele que a intersubjetividade humana se manifesta como fenómeno histórico. Sendo não simples produto histórico, mas a própria historicização em si, o diálogo se revela para Freire como o movimento constitutivo da consciência, no qual dialogantes contemplam um mesmo objeto, o mundo, dele se afastam e se aproximam, colocam-se e se opõem, em movimento dialético (Fiori, 2023).

Em Freire, a consciência é consciência do mundo e ambos, consciência e mundo, constituem-se dialeticamente. Ao objetivar o mundo, ele é historicizado, ou humanizado, sendo então o mundo da consciência o mundo da elaboração humana (Fiori, 2023). O conhecimento “exige uma presença curiosa do sujeito em face do mundo. Requer sua ação transformadora da realidade. (...) Reclama a reflexão crítica de cada um sobre o ato mesmo de conhecer, pelo qual se reconhece conhecendo e, ao reconhecer-se assim, percebe o ‘como’ de seu conhecer e os condicionamentos a que está submetido seu ato” (Freire, 2021, p.18).

Entende-se portanto o diálogo como parte fundamental da formação da própria humanidade de maneira a ser indispensável a postura ativa daqueles que o fazem. Para compreender não é possível o sujeito estar fora das relações com o mundo e ao estar nelas é também ser de transformação do próprio mundo, sendo assim um ser de práxis - ação e

reflexão (Freire, 2021). Em suma, ao conhecer o mundo, transforma o mundo e transforma a si próprio (Oliveira, 2017).

Freire divide então as ações em podendo ser antidialógicas ou dialógicas. A primeira se mostra como opressora pois esgota a palavra de sua dimensão de ação e, conseqüentemente, de reflexão. A ação antidialógica se funda na conquista, entre um sujeito conquistador e um objeto a ser conquistado, na divisão para manter a opressão, na manipulação e na invasão cultural (Freire, 2023b). Implica, portanto, “uma relação vertical de A sobre B” (Freire, 2023a, p.142).

A ação dialógica por sua vez se funda na colaboração, na união, na organização e na síntese cultural e tem como resultado direto a “transformação constante da realidade” (Freire, 2021, p.31). O diálogo não pode ser feito em relação vertical ou antagonica, pois essas abordagens impedem a troca verdadeira entre os sujeitos. Pelo contrário, o diálogo só se concretiza por meio da problematização e da crítica, processos que permitem ao indivíduo inserir-se em sua realidade e assumir-se como sujeito de transformação (Freire, 2021).

Para Freire, portanto, exercer o diálogo, ferramenta de apreensão crítica, é equivalente a se tornar conscientemente sujeito histórico (Fiori, 2023). Nesta relação não há espaço para “objetos pacientes, ouvintes” (Freire, 2023b, p.79) mas para sujeitos ativos que o pensar de um se torna autêntico na autenticidade do pensar do outro sendo mediatizados pela realidade (Freire, 2023b). Em uma situação de comunicação, a presença do outro, mesmo que em papel de audiência, é fundamental para a criação de um enunciado. A audiência desempenha um papel responsivo e ativo (Bakhtin apud Júnior, 2009), engajando-se socialmente ao interpretar a mensagem. Tal processo de interpretação demanda que a audiência se posicione no campo das trocas simbólicas, seja concordando, discordando, ignorando, complementando ou adaptando o que foi dito (Júnior, 2009).

Ao pensar em bens culturais, Néstor Garcia Canclini aponta que as primeiras investigações sobre recepção ignoraram as características do receptor e definiram os meios como protagonistas centrais do processo comunicacional (Dantas, 2008). Freire (2021, p.52) vai dizer que:

Se o sujeito ‘A’ não pode ter no objeto o termo de seu pensamento, uma vez que este é a mediação entre ele e o sujeito ‘B’, em comunicação, não pode igualmente transformar o sujeito ‘B’ em incidência depositária do conteúdo do objeto sobre o qual pensa. Se assim fosse - e quando assim é -, não haveria nem há comunicação. Simplesmente, um sujeito estaria (está) transformando o outro em *paciente* de seus comunicados.

Essa concepção de diálogo pode ser aplicada ao campo artístico, onde Canclini (2015) afirma que o sentido dos bens culturais é uma construção das interações entre os diferentes agentes que participam: artistas, mercado, museus, críticos, audiência. Disso se faz necessário dar importância aos momentos que procedem à criação, como o consumo, apropriação e recepção (Canclini, 2011).

Se compreendermos o diálogo para além do domínio exclusivo da linguagem, mas também como prática social integrante do fazer artístico é possível estabelecer conexões que permitam colocar o público ou audiência em uma posição de sujeito e não mero receptor (Vella, 2018). Para tanto é necessário abandonar a definição de público como categoria homogênea. Considerar o público em sua heterogeneidade é o mesmo que negar o “homem abstrato, isolado, solto, desligado do mundo, assim como também a negação do mundo como uma realidade ausente dos homens” (Freire, 2023b, p.98). Canclini (2015, p.150) define que “o que se denomina público, a rigor, é uma soma de setores que pertencem a estratos econômicos e educativos diversos, com hábitos de consumo cultural e disponibilidade diferentes para relacionar-se com os bens oferecidos no mercado”.

Essa diversidade resulta em interpretações variadas e até opostas sobre o objeto artístico, o que torna inviável entender as conexões no campo artístico como uma mera cooperação interpretativa. Há uma assimetria entre membros do campo artístico, especificamente poderes desiguais entre público, artistas e difusores conferindo a cada um desses habilidades distintas para moldar as interpretações que serão consideradas mais legítimas (Canclini, 2015).

No entanto, a ação dialógica prescinde de colaboração entre sujeitos, ainda que com níveis diferentes de função (Freire, 2023b) e de acordo com a posição ideológica dos agentes a exacerbação da autoridade pode recair em autoritarismo ao impor a sua leitura como a única e verdadeira (Freire, 1992). Sabendo-se das diferenças de poder, a solução, proposta por Canclini (2015), é de políticas culturais com espaço para reconhecimento das diversas perspectivas, mas também para suscitar críticas aos obstáculos a esse reconhecimento. Em síntese, a inserção crítica e a ação são indissociáveis. O simples reconhecimento de uma realidade, sem que isso resulte em uma inserção crítica (que é, em si, ação), não leva à

transformação da realidade objetiva, pois não constitui um conhecimento verdadeiro. Portanto, é essencial que o diálogo e o reconhecimento das diferenças se traduzam em práticas concretas que promovam mudanças efetivas (Freire, 1992).

Da mesma maneira, a prática curatorial pode ser compreendida como um espaço dialógico, onde diferentes interpretações e perspectivas entram em contato e se transformam mutuamente. Como aponta Vella (2018), a curadoria não se limita à produção e exibição de obras, mas possibilita um aprendizado dialógico a partir do encontro entre diferentes realidades. Essa perspectiva desloca a curadoria de uma função autoritária para uma prática relacional, na qual o curador atua como facilitador de interações significativas entre artistas, públicos e contextos culturais. A partir do pensamento freiriano é possível afirmar que essa abordagem valoriza o processo colaborativo e o potencial pedagógico da escuta e do diálogo, compreendendo a exposição como um ambiente educacional aberto, em que saberes diversos podem ser compartilhados e reconfigurados. Vella destaca ainda que, ao adotar estratégias dialógicas, a curadoria contribui para a criação de um espaço crítico e reflexivo, capaz de estimular a consciência social e a participação ativa dos envolvidos. Dessa forma, uma curadoria orientada por práticas dialógicas tem potencial para atuar como dispositivo educacional e crítico, comprometido com a construção coletiva de conhecimento.

1.2. Estética relacional, antagonismo e curadoria

Se no contexto da comunicação e da educação Paulo Freire defende o diálogo como fundamento da interação humana e da construção do conhecimento, no campo das artes visuais e performativas, o conceito de estética relacional de Nicolas Bourriaud (2009) segue uma abordagem semelhante. Destacando que a forma artística só assume consistência e ganha uma existência real quando coloca em jogo interações humanas, o autor pontua que é através dela que o artista inicia um diálogo.

Essa abordagem representa uma tentativa inicial de teorizar a chamada virada social nas práticas artísticas (Miller & Durante, 2023). Bourriaud expande a concepção de obras de arte contemporâneas para além do objeto a partir de uma formulação ontológica da essência da humanidade como puramente transindividual. A obra de arte, mais do que sua presença no espaço, é uma abertura ao diálogo, de maneira que o sentido da obra em si é produto da relação entre artista e os indivíduos no espaço expositivo, não uma imposição autoritária (Bourriaud, 2009).

Bishop aponta que para Bourriaud, ainda que as obras estejam subordinadas a um contexto, não é questionada qual a sua relação com ele. Não se trata apenas de criar obras voltadas ao público, como é o caso das artes relacionais, é preciso demandar “quem é o público? Como se faz uma cultura e para quem?” (Bishop, 2004, p.58). Uma coisa é utilizar a ideia de relacionalidade (*relationality*) como um recurso conceitual; outra, é tratá-la como um valor intrínseco em si (Miller & Durante, 2023). Bishop questiona se a simples existência de encontros na estética relacional implica necessariamente em um diálogo democrático e positivo. A pergunta lógica seria: que tipo de relações são produzidas, para quem e por quê? (Bishop, 2004).

Sem essas questões, as conexões interpessoais são produzidas simplesmente pelo fato de serem produzidas e nunca chegam ao aspecto político dessas relações (Bishop, 2004). Para a autora, a arte, através de sua negatividade e invasão transversal de ideias, pode dar suporte a um projeto político, inclusive apoiando a transformação progressiva das instituições existentes (Bishop, 2012).

Bishop propõe uma alternativa à arte socialmente engajada denominada de antagonismo estético. Seu interesse principal é traduzir o progressismo político para a estética, para tanto equivale a estética relacional a uma política retrógrada baseada no consenso (Miller & Durante, 2023). Inspirada no pensamento de Laclau e Mouffe sobre o antagonismo político, Bishop o transfere para o campo estético. Aqui o antagonismo é compreendido como essencial para a democracia pois mantém vivos os conflitos e debates, evitando a imposição de um consenso autoritário. A estética relacional falha ao idealizar a subjetividade como unificada e a comunidade como harmonia imanente, ignorando a natureza descentrada e incompleta do sujeito. O antagonismo estético, por sua vez, reconhece a impossibilidade de totalidades completas, destacando a presença do "Outro" como fator que desestabiliza identidades e promove tensões produtivas (Bishop, 2004).

Bishop recorre à obra de artistas-provocadores como Richard Serra e Thomas Hirschhorn, que exploram as desigualdades entre artista e espectador, eliminando possibilidades de diálogo e enfatizando trocas abusivas. Ao transformar as mazelas em espetáculo, demandam um reconhecimento crítico, o que, segundo o antagonismo estético, dispersa o intervencionismo ingênuo e conduz a uma elevação da consciência crítica (Miller & Durante, 2023).

Miller & Durante (2023) postulam, entretanto, que Mouffe tentou esclarecer essas implicações estéticas do antagonismo político. Um ponto fundamental é a utilização do termo “agonismo” em comparação ao “antagonismo”. Diz Mouffe (2013, p.187) que:

“Enquanto o antagonismo é uma relação ‘nós/eles’ em que os dois lados inimigos não partilham nenhum interesse, o agonismo é uma relação ‘nós/eles’ em que as partes conflitantes, embora saibam que não existe solução racional para seus conflitos, reconhecem a legitimidade de seus oponentes”.

Reconhecimento da legitimidade do outro é premissa fundante do diálogo freireano, como visto anteriormente, que só pode existir “no reconhecimento do outro e reconhecimento de si, no outro” (Fiori, 2023, p.28).

Da mesma forma que o diálogo pressupõe a dimensão crítica e transformativa da realidade, Mouffe (2013) afirma que a arte que se propõe a ser crítica tem o papel de promover a dissidência, revelando o que o consenso dominante tenta esconder ou apagar. No entanto, não precisa se limitar a expressões de recusa ou negação absoluta, mas também pode propor novos modos de convivência e de contribuição para a construção de identidades coletivas alternativas.

Essas reflexões sobre a natureza relacional e política da arte contemporânea não apenas redefiniram o papel do artista e do espectador, mas também trouxeram implicações profundas para a prática curatorial ao promover uma quebra das distinções tradicionais entre curador, artista, obra de arte e público (Fisher, 2013). Bourriaud (2009) diz que o sentido da obra nasce não apenas do movimento que liga os signos emitidos pelo artista mas também da colaboração dos indivíduos no espaço expositivo. A curadoria passa então a ser reconhecida como parte do campo expandido da produção artística quando essa muda de uma perspectiva centrada no autor para um discurso de pós-produção (O'Neill, 2007).

Marstine & Ho Hing Kay (2021) vão dizer que toda curadoria tem caráter relacional uma vez que o ato de curar manifesta-se através de relações entre pessoas e objetos, instituições e pessoas ou pessoas e pessoas. No entanto, para os autores, uma curadoria nomeadamente relacional seria aquela que reinterpreta e questiona a noção de cuidado para destacar as conexões mediadas por curadores. Essa abordagem visa combater exclusões e desigualdades no mundo da arte, além de abordar questões sociais e políticas mais amplas. Diferente da instrumentalização do público, muitas vezes incentivada por patrocinadores e estratégias de marketing, a curadoria relacional busca gerar conflitos produtivos necessários

para dissolver fronteiras entre o "eu" e o "outro", desafiando privilégios e autoridade em um domínio historicamente elitista.

Essa ênfase na dissolução de fronteiras e na geração de conflitos produtivos ressoa diretamente com as reflexões de Mouffe (2013) sobre a relação intrínseca entre arte e política. A autora ressalta que arte e política não são campos constituídos separadamente e que, portanto, estão em constante atravessamento. Sendo assim há tanto uma dimensão estética na política quanto uma dimensão política na estética, o que torna impossível uma distinção entre arte política e não política. A diferença é se a arte propõe-se ou não a ser crítica, ou seja, buscar contribuir para o questionamento da hegemonia dominante. A criação de espaços agonísticos, cujo objetivo é revelar o que o consenso dominante reprime, implica uma relação entre práticas artísticas e seus diferentes agentes, distinta daquela cujo propósito é estabelecer o consenso.

Essa noção de espaços agonísticos e a importância de relações críticas entre agentes artísticos ecoam diretamente no campo da curadoria. Castillo (2014) postula que a curadoria se revela sendo mais do que apenas uma “programação de obras”, possuindo uma potência de articular ações para funcionarem como mecanismos reflexivos. As práticas curatoriais, dessa maneira, acabam por ser processos de articulação e atravessamento de interesses diversos ao estabelecer relações concretas. A qualidade dessas relações é o que constituirá a sua política.

1.3. A curadoria em contexto: reflexões a partir do materialismo histórico-dialético

A curadoria, ao estabelecer relações qualitativamente críticas, demonstra uma conexão intrínseca com a política e a economia. Para Martin (2007), o curador assume um papel duplo: além de interpretar o mundo em sua diversidade, ele atua como colaborador no processo artístico, coproduzindo obras por meio da exposição, e como crítico, contextualizando-as no cenário cultural e social. Essa perspectiva reforça a curadoria como uma prática que não apenas exhibe, mas também dialoga e interfere no fazer artístico.

Nesse sentido, o espaço da exibição emerge como um campo de disputa ideológica, resultado da forma como é produzido e reproduzido por meio da práxis e dos processos sociais. Longe de ser um recipiente neutro para atividades sociais, o espaço expositivo é um local dinâmico de disputas, negociações e relações. Ele transcende a mera ocupação, envolvendo direitos, usos e intervenções ativas. Os curadores, ao explorar essa pluralidade,

criam ambientes que são situacionais, relacionais, contestados e nômades, refletindo a complexidade das interações sociais (Lee, 2007).

Essa dinâmica do espaço expositivo como campo de disputas e negociações não pode ser dissociada de seu caráter histórico. Na definição de Lee (2007) a curadoria é entendida como um ato que parte da história e é inevitavelmente historicizado, mas que não é histórico. Aqui o autor parece definir a história como “um conjunto de condições negativas que possibilitam experimentações culturais”, fixando-se mais na história como um espaço fluido de construção simbólica. No entanto, sendo a curadoria um espaço de interações humanas e de produção cultural, ela é inerentemente histórica. Como Marx afirma, “não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência” (2022, p.47), ou seja, as práticas culturais e intelectuais estão sempre enraizadas nas condições materiais e nas relações sociais de produção. Afinal, se a história deve ser entendida como o desenvolvimento das relações sociais e econômicas (Marx & Engels, 2007) então qualquer prática que envolva disputas de significados, poderes institucionais e reorganização cultural não pode estar fora dela. Dessa forma, a tentativa do autor de separar a curadoria da história acaba por reafirmar sua historicidade, já que ela se inscreve em um contexto de lutas simbólicas e materiais que definem o próprio processo histórico (Williams, 1992).

Nessa perspectiva, Williams (1992) repensa a clássica distinção marxista entre base e superestrutura, argumentando que essa relação não é estática nem unilateral, mas sim um processo complexo e contínuo. Enquanto a base, composta pelas forças e relações de produção, determina, em última instância, as condições materiais da sociedade, a superestrutura, que inclui as instituições, ideologias e produções culturais, não é um mero reflexo passivo, mas um campo ativo de disputa e transformação. Para ele, a cultura não pode ser reduzida a um efeito da economia, pois contém elementos dominantes, residuais e emergentes, os quais interagem e reconfiguram a própria estrutura social. De forma semelhante, Benjamin (1987) demonstra que mudanças na infraestrutura, como os avanços técnicos na reprodução artística, modificam profundamente as formas de percepção e as dinâmicas ideológicas, revelando que a superestrutura não apenas responde à base, mas também intervém nela. Assim, a relação entre base e superestrutura deve ser entendida de forma dialética, onde a cultura e a ideologia não são apenas condicionadas pela economia, mas também atuam na construção e transformação das relações sociais.

Dessa maneira é possível afirmar que produção artística e a curadoria são

profundamente influenciadas pelo contexto econômico. A forma como a arte é criada, distribuída e percebida está diretamente ligada às condições materiais de cada época. Como afirma Benjamin:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente (1987, p.169)

Indicando que as mudanças na infraestrutura econômica impactam não apenas os meios técnicos da arte, mas também a maneira como ela é experienciada. Assim, a curadoria, ao selecionar e organizar narrativas visuais, opera dentro dessas condições históricas, sendo atravessada por relações de mercado, patrocínios institucionais e ideologias dominantes. Como a arte não existe isolada da realidade social, sua produção e mediação são inseparáveis das estruturas econômicas que determinam seu acesso, circulação e impacto.

Antonio Gramsci (2004) vai utilizar o termo hegemonia cultural para designar o poder que um grupo dominante exerce sobre toda sociedade, não apenas por meio da coerção, mas através da difusão de valores, ideias e narrativas que legitimam sua posição de dominação. Nesse sentido, as instituições culturais desempenham um papel fundamental na manutenção ou contestação da hegemonia. Por um lado, essas instituições podem reforçar as narrativas dominantes ao privilegiar determinadas histórias, artistas ou culturas que refletem os interesses das elites, perpetuando visões de mundo que consolidam o status quo. Por outro, elas também podem funcionar como espaços de resistência ao dar voz a grupos marginalizados, questionar discursos oficiais e promover representações que desafiam as estruturas de poder. Isso ocorre porque, conforme teorizado por Althusser (1980), as instituições culturais são responsáveis por reproduzir as ideologias dominantes, mas também podem ser espaços nos quais essas ideologias são contestadas e reconfiguradas. Assim, como centros de produção e circulação de conhecimento, as instituições culturais se tornam arenas na luta pela hegemonia, podendo tanto reforçar quanto transformar as relações de dominação cultural na sociedade.

Diante desse contexto, Merchart (2007) aproxima o papel do curador da figura do intelectual orgânico de Gramsci, definido como aquele que confere 'homogeneidade e consciência' a uma função hegemônica. No entanto, essa função não se limita à manutenção da hegemonia, podendo também atuar em favor da contra-hegemonia. Cabe ao intelectual

orgânico contra-hegemônico estar inserido na vida prática, construindo, organizando e persuadindo permanentemente (Gramsci, 2004).

O curador como intelectual orgânico tem seu ponto de vista em contextos fora do campo da arte, organizando ativamente relações sociais e políticas e conectando-as ao campo artístico (Marchart, 2011). Aqui, a ideia de um materialismo curatorial proposta por Krasny (2016) se torna fundamental, pois evidencia como a produção artística e sua mediação não são apenas fenômenos culturais, mas processos profundamente ligados às condições materiais e às relações de produção. O materialismo curatorial se traduz como uma análise crítica das condições e métodos de produção curatorial, abrangendo iniciativas auto-organizadas, acesso a infraestruturas e instituições, e as dinâmicas entre os diferentes agentes. Essa abordagem enfatiza o engajamento ativo e as relações complexas que moldam a prática curatorial.

Assim, o curador opera dentro de uma prática historicamente situada, na qual sua atuação crítica e política não ocorre de forma abstrata, mas dentro das condições concretas de seu tempo, influenciado por infraestruturas, instituições e disputas ideológicas. Dessa forma, a curadoria não apenas reflete contextos históricos, mas também os transforma, reorganizando narrativas e ressignificando os modos de produção simbólica.

2. Análise do estudo de caso

2.1. Enquadramento histórico da Mostra Semanas de Dança

A Mostra Semanas de Dança se insere dentro da programação de dança do Centro Cultural São Paulo. Espaço inaugurado em 1982, no final da ditadura militar brasileira, foi projetado pelos arquitetos Luiz Telles e Eurico Prado Lopes cuja ideia inicial era a construção de uma biblioteca que daria vazão à já abarrotada biblioteca Mário de Andrade. Aproveitando o terreno espaçoso de 46.500 m² que fora desapropriado para a construção da estação Vergueiro do metrô, o espaço seria grande demais para ter apenas um uso, o que fez com que os arquitetos projetassem então um centro multicultural com três bibliotecas (sendo uma de braille), gibiteca, cinco salas de teatro, cinema, música e espaços para exposições, que abriga um acervo de arte com mais de 10 mil obras atualmente. O local ainda conta com jardins, bosques, áreas livres e espaços para descanso. Tudo isso em uma área próxima à avenida Paulista, uma das vias principais da cidade, e com fácil acesso ao centro (Kotscho, 2019; Manzoni, 2002; Serapião, 2012).

Projetado durante a demorada transição da ditadura à democracia, sua execução refletia o embate político da época (Manzoni, 2002). Segundo Mário Chamie, então secretário municipal de cultura, “era necessário abrigar em um só espaço cultura popular e erudita, e todo tipo de manifestação cultural de grupos ou comunidades das mais diversas, para refletir ‘toda essa igualdade cultural brasileira que é feita justamente das diferenças’” (Centro Cultural São Paulo, 2016, p.20). O projeto arquitetônico acaba sendo um elo entre as pessoas e o espaço: um desenho com transparências, aberturas e entradas que permitem percursos livres e variados (Calil, 2012).

Para Manzoni (2002), tais condições estruturais refletem necessariamente em uma programação que não tem como ser uniforme e o CCSP consolida-se ao longo dos anos como um espaço difusor de múltiplas atividades (Bragato et al., 2022). Entre elas, a programação de dança merece destaque.

Para a crítica de dança Inês Bogéa, o Centro Cultural São Paulo pode ser definido como um reduto da dança contemporânea paulista, ainda que a situação não seja ideal (Bogéa apud Serapião, 2012). No primeiro ano da instituição, teve lugar o 1º Encontro de Dança Contemporânea e desde então essa linguagem sempre teve lugar na programação. No entanto, é a partir do final dos anos 80 que a programação em dança foi definitivamente consolidada a

partir da nomeação de Marcos Bragato, que permaneceu mais de 20 anos na instituição ocupando diferentes cargos (Lafer, 2021; Serapião, 2012).

Sendo obrigada a dividir espaço com as apresentações de teatro e a música, a programação de dança teve um número mais reduzido de apresentações em comparação às outras duas linguagens. Bragato então concentra a programação em séries. Uma dessas, que ocupava uma semana por semestre, é a “Semanas de Dança”, que se iniciou em 1993 (Serapião, 2012).

O objetivo inicial da Mostra Semanas de Dança era abrigar companhias independentes. Inicialmente pensada para durar uma semana por semestre, excedeu o planejamento desde o começo para duas ou três semanas por semestre. Tendo existido até 2017, acabou por ser a iniciativa mais longa e consolidada da história da dança do CCSP (Lafer, 2021).

Ao longo de suas edições, a Mostra Semanas de Dança, sob a curadoria de diferentes profissionais, acumulou uma variedade de formatos, perspectivas e conteúdos, refletindo sua influência e contexto na trajetória da dança na cidade. As edições ocorreram geralmente por duas ou três semanas por semestre, uma ou duas vezes ao ano, assumindo diferentes formatos. O objetivo inicial de abrigar artistas e companhias independentes, fez com que a Mostra se voltasse quase exclusivamente para a dança contemporânea, com pouca abertura para outras linguagens de dança. No entanto, em algumas edições específicas, a programação incluiu artistas e grupos que trabalhavam com outras formas de dança, como K-pop e danças urbanas, além de artistas negros que abordavam questões relacionadas à negritude, cultura africana ou afro-brasileira. Essas temáticas, mesmo dentro da dança contemporânea, eram raras na Mostra. Entre 1993 e 2014, apenas essas seis edições se destacaram por uma curadoria mais diversificada, representando um contraste com a maioria das edições, que mantiveram um foco mais restrito (Lafer, 2021).

2.2. A Mostra Semanas de Dança 2016

A edição de 2016 da Mostra Semanas de Dança acaba por ser “a cereja do bolo” (A.Thomioka, comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024) da programação anual da curadoria de dança do Centro Cultural São Paulo. Andrea Thomioka assume o cargo de curadora em 2015 e desde então coloca como objetivo reavivar o interesse do público pelo CCSP e pela Mostra (Lafer, 2021).

Com uma experiência interdisciplinar como bailarina, professora, coreógrafa, diretora e produtora, Thomioka propõe programações intensas nos anos em que esteve à frente do cargo de curadora, que foi de 2015 a uma parte de 2017. Durante sua atividade, a programação em dança do CCSP abarcou diversas linguagens da dança (Lafer, 2021). Um dos motivos para essa escolha, como foi relatado por Thomioka em entrevista para esta investigação, seria também o fato de que a programação de dança vinha perdendo espaço no CCSP, em termos de área física e recursos

No seu primeiro ano como curadora, já anunciava uma perspectiva histórica, dialógica e relacional na sua visão curatorial. Diz na abertura do programa da Semanas de Dança 2015:

“...O presente do passado é a memória, o presente do presente é a percepção, o presente do futuro é a expectativa (Santo Agostinho).

O discurso de uma Dança Presente se dá por meio de Vozes que pensam, que criam, que falam - com palavras, com corpos, com inspiração” (Centro Cultural São Paulo, 2015, n.p.).

A frase de Santo Agostinho parece ter sido o mote para seu trabalho curatorial no CCSP que sintetizava a reflexão que considera fundamental para o curador: “qual o tempo em que estou inserida fazendo curadoria? O que posso projetar para o futuro?” (A.Thomioka, comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024).

A programação de 2015 tinha como objetivo a retomada, a reconquista e a ressignificação do espaço cultural. Já em 2016, buscou-se consolidar a vocação do Centro Cultural São Paulo para a interdisciplinaridade, a criação, o diálogo e a experimentação (Centro Cultural São Paulo, 2015; 2016). Mantendo a preocupação em se situar historicamente, como já ocorrera no ano anterior, a programação de dança ampliou sua abertura para os aspectos relacionais, destacando as conexões entre instituições, divisões internas, linguagens artísticas, participantes, usuários e públicos (Centro Cultural São Paulo, 2016).

A programação de dança, que culminaria na Semanas de Dança, acaba sendo concebida como um espaço de tessitura de relações, trazendo à tona a questão histórica ao enfatizar a interconexão entre diferentes tempos da dança dentro e a partir da instituição. A curadoria, portanto, tinha como objetivo idealizar, planejar e desenvolver projetos em parceria com os envolvidos, fortalecendo assim a presença da dança tanto no Centro Cultural São Paulo quanto no cenário cultural da cidade e do país (Centro Cultural São Paulo, 2016).

Ampliando o diálogo entre criação, formação e memória no campo da dança, o evento de 2016 buscava se aproximar do modelo dos festivais contemporâneos de artes cênicas de alcance internacional e também reafirmar o papel do Centro Cultural São Paulo como um espaço de referência para a dança, promovendo a diversidade, o intercâmbio artístico e a consolidação do evento no panorama artístico municipal e nacional (Centro Cultural São Paulo, 2016).

A edição de 2016 da Semanas de Dança manteve o formato consolidado na edição anterior e buscou aprofundar os processos curatoriais estabelecidos além de expandir suas fronteiras para novas possibilidades, estendendo a programação para um período de quatro semanas, entre setembro e outubro. Essa mostra intensiva ocorreu de terça a domingo, com até cinco espetáculos por noite, além de atividades complementares no período da tarde. A ocupação do Centro Cultural São Paulo foi ampliada para diversos espaços, incluindo o espaço Flávio Império (foyer), a sala Adoniran Barbosa e seu anexo, o espaço Missão, a sala Jardel Filho, além das rampas das bibliotecas, corredores e áreas de convivência. A curadoria reuniu artistas e companhias renomadas, como iN SAiO Cia de Arte, Cisne Negro Cia de Dança, Núcleo OMSTRAB, Cia Brasília, Vera Sala, Cie À Fleur de Peau, Zélia Monteiro, Cia Dança sem Fronteiras, Ney Hasegawa e bailarinos da residência artística, além do Projeto Mov_oLA. A Mostra também integrou projetos como “Gala de Balé”, “Da Percepção à Memória”, “CCSP Dança em Diálogo” e “Dança IN’formação” (Lafer, 2021). Estes três últimos, principalmente, merecem destaque ao serem exemplares do esforço curatorial.

O projeto “Da Percepção à Memória” foi concebido em 2015 com o intuito de estabelecer um diálogo entre passado e presente, promovendo o resgate da memória artística no Centro Cultural São Paulo (CCSP). Criado para ter edições anuais, o projeto buscou sua fundamentação nos registros históricos do Arquivo Multimeios e do Núcleo de Memória da Divisão de Acervos do CCSP, concretizando-se como um intercâmbio entre diferentes áreas da instituição. Em 2016, sob o título “Da Percepção à Memória: uma Narrativa Dançada”, a iniciativa contou com a co-curadoria de Cristina Coelho, especialista na história da dança no CCSP, e a mediação artística de Lara Pinheiro, que desenvolveu a criação e interpretação do solo “Sobre elas/nós” (Centro Cultural São Paulo, 2015, 2016).

O projeto desafiou seis renomadas bailarinas, Célia Gouvêa, Miriam Druwe, Vera Sala, Zélia Monteiro, Cláudia Palma e Sônia Galvão, a responderem à questão provocadora: “O que você gostaria, de sua história no CCSP, que ficasse para a memória?”. Como resultado, a proposta se desdobrou em três eixos principais: tempo (exposição

fotográfica/memória), espaço (documentário das artistas) e conteúdo (solo coreografado) (Centro Cultural São Paulo, 2016).

Já o projeto “CCSP Dança em Diálogo”, idealizado pela professora Cássia Navas em colaboração com a Curadoria de Dança do Centro Cultural São Paulo, também foi uma continuidade de 2015. Com o propósito de criar um espaço de intercâmbio e reflexão sobre a dança em sua relação com tradição e contemporaneidade (Centro Cultural São Paulo, 2016), o projeto foi reformulado para ampliar sua abordagem crítica e analítica, organizando 18 encontros distribuídos em seis ciclos ao longo do ano. Propondo um conjunto de ações voltadas à análise e à crítica da dança, incluindo mesas-redondas e atividades interativas com o público, foram discutidos temas como a influência das novas tecnologias na recepção da dança e a interseção entre discurso verbal e coreográfico, promovendo um debate interdisciplinar sobre a construção de sentidos na arte do movimento. Além disso, foi lançado o aplicativo Plataforma Digital Dança para Todos, que visava aproximar plateias e artistas, reforçando o papel da dança como um espaço político e cultural dinâmico (Centro Cultural São Paulo, 2016).

Por fim, o projeto Dança IN’formação teve como objetivo “a formação e instrumentalização de profissionais iniciantes das danças urbanas” (I.Alcântara, comunicação pessoal, 13 de novembro de 2024), proporcionando um espaço de troca e aprendizado entre artistas e público (Centro Cultural São Paulo, 2016). Co-curatorialmente elaborado com os artistas Frank Ejara, Grilo Rodolfo, Ivo Alcântara e Thiago Negraxa, o projeto estruturou-se em dez edições ao longo do ano, cada uma abordando diferentes temáticas dentro das múltiplas expressões das danças urbanas. Suas atividades incluíram apresentações, *jams*, batalhas e debates, ampliando as possibilidades de atuação e promovendo o contato entre artistas experientes, coletivos, novos profissionais e público (Centro Cultural São Paulo, 2016).

A partir desses programas percebe-se uma preocupação evidente da curadoria de dança com o viés histórico, o engajamento crítico e o enfoque prático, não apenas destacando a história da dança no CCSP mas buscando transformá-la em ponto de partida para novas práticas e discursos. Esses projetos exemplificam como a curadoria de 2016 não apenas se fez historicamente situada, mas também se posicionou como um processo dialógico e relacional, onde a troca entre artistas, públicos e instituições foi o motor para a renovação e expansão da linguagem da dança no cenário cultural de São Paulo.

Assim pode-se derivar que a curadoria da Mostra Semanas de Dança 2016 foi um espaço de reflexão contínua sobre a dança e suas múltiplas possibilidades, onde a memória, o diálogo e as relações se entrelaçam de maneira complexa. Esse movimento, que permeia todos os projetos da Mostra, é justamente o que nos permite transitar para uma análise mais aprofundada sobre a curadoria como prática histórica, dialógica e como tecedora de relações, conceitos que exploraremos nos capítulos seguintes.

2.3. Raízes: uma curadoria historicamente situada

2.3.1. Olhar para o presente

Partindo das reflexões apresentadas no item 1.3. sobre a curadoria em contexto, pode-se analisar como a conjuntura do CCSP em 2016 influenciou as escolhas curatoriais. Foi dito anteriormente que Andrea Thomioka assume o cargo de curadora diante de um cenário de defasagem de espaço e verba para a programação de dança e traça como objetivo a recuperação do público. Thomioka diz que a curadoria em dança em 2015 encontrava-se “invisível (...) a gente estava sem público e sem espaço” (A.Thomioka, comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024). Para lidar com isso, ela relata que seu pensamento inicial foi a clareza de que se encontrava sendo curadora dentro um de aparelho público.

Em entrevista realizada no contexto desta pesquisa, o crítico de dança Henrique Rochelle, que participou como audiência em 2016, identifica que o trabalho de Thomioka não era uma simples curadoria, mas a curadoria situada dentro de um equipamento público, o que implica em algumas particularidades como a razoabilidade econômica e o interesse da audiência.

Thomioka diz que a programação da Mostra Semanas da Dança nasce diretamente das condições objetivas materiais. Lidando com a falta de espaços disponíveis, colocava a programação de dança do ano entre as brechas que existiam entre uma temporada de teatro e outra. Em seguida, comparava o tempo disponibilizado às outras linguagens e cobrava da direção a defasagem em relação à dança, que resultava em semanas consecutivas para a Semanas de Dança. “Sempre a partir da realidade prática, que você tá lá brigando para o ano que vem ter mais dinheiro, mais pauta, mais isso, mais aquilo” (A.Thomioka, comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024).

O trabalho do curador no aparelho público vai além das demandas artísticas que, para Thomioka, trata-se apenas de uma pequena parte do trabalho. Xavier (2020) destaca que a

falta de recursos financeiros interfere enormemente e de diversos modos no tipo de curadoria praticada. O curador, com ou sem dinheiro, está envolvido em uma complexa rede de gerenciamento de recursos e tomada de decisões. Portanto, suas competências extrapolam os saberes artísticos e implicam em conhecer possibilidades reais de ação.

Essa afirmação se reflete de maneira clara no processo de construção da Semanas de Dança, onde Thomioka, diante de um orçamento limitado, precisou articular uma série de estratégias para viabilizar o evento. Como ela mesmo narra: "eu tenho 120 sessões para serem feitas, mas eu tenho dinheiro para 30, como eu vou preencher o resto?" (A.Thomioka, comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024). A solução encontrada foi estabelecer parcerias e contrapartidas criativas, como oferecer espaços de ensaio para grupos fomentados em troca da participação no evento: "eu te dou um espaço para você trabalhar de tanto a tanto, tantas vezes por semana só que como contrapartida você vai estrear o trabalho nas Semanas de Dança" (A.Thomioka, comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024). Além disso, ela buscou alternativas para complementar cachês, como no caso da Cisne Negro Cia de Dança, onde foi necessário cobrar ingressos e reverter 100% da bilheteria para a companhia, uma exceção dentro do contexto do Centro Cultural. Essas decisões mostram como ela, ao lidar com restrições financeiras, precisou equilibrar as demandas artísticas com as possibilidades reais de ação, confirmando a ideia de que a curadoria vai além do campo artístico, envolvendo também gestão, negociação e adaptação.

A realidade prática implica ainda na aceitação do aparelho cultural dentro de sua especificidade. O Centro Cultural São Paulo é um aparelho estatal e, portanto, público na definição de Mouffe (2013), o público como *Öffentlichkeit*, dado em oposição ao que é privado, do qual deriva-se três contextos principais:

1 - público – como o que é comum, geral, oposto ao privado como o que é particular e individual;

2 - público – no sentido de publicidade, como o que é visível e manifesto, oposto ao privado como o que é secreto;

3 - público – como acessível e aberto, oposto ao privado como fechado (Mouffe, 2013, p.18)

Para Thomioka, o conceito de espaço público vem acima da própria ideia de curadoria, o que torna o trabalho impessoal e imparcial: “não estava falando de mim, né? O que eu ia trabalhar era a minha visão de como contribuir, como curadora, para a dança como um todo.

Independente se eu gosto mais disso ou gosto mais daquilo” (A.Thomioka, comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024).

A partir da ideia de que o público se opõe ao privado, Mouffe define que público pode ser também visto como *publikum*, ou seja, como audiência. Segundo a autora, a identidade de um espaço público está diretamente ligada à sua audiência, assim como a identidade dessa é influenciada pela maneira como o espaço é concebido e organizado. Em outras palavras, há uma relação de interdependência entre a construção do espaço e a formação do público que o ocupa.

Tal definição dialoga com a fala de Thomioka de que a curadoria está no meio da relação público - curadoria - artista: “Para quê a gente faz? Para o público. Através do quê? Da produção artística” (A.Thomioka, comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024). Para Thomioka a concepção democrática do CCSP reflete diretamente essa dinâmica, pois é um espaço projetado para não ter barreiras, promovendo a transparência e o acesso. Ao mesmo tempo em que reforça a ideia de abertura e inclusão, exige um senso de responsabilidade e convivência respeitosa entre os frequentadores.

Essa perspectiva pode ser analisada à luz da teoria de Mouffe sobre a identidade como um processo discursivo em constante construção. No contexto do CCSP, o espaço não apenas influencia o comportamento do público, mas também é moldado por ele. A curadoria, nesse sentido, tem um papel fundamental na mediação desse processo, equilibrando as demandas do público e dos artistas de maneira a manter um espaço verdadeiramente democrático. A dinâmica entre liberdade e estrutura, direitos e deveres, espontaneidade e direção, encontra eco na ideia de Mouffe sobre os espaços públicos agonísticos, onde diferentes perspectivas coexistem e se desafiam de forma produtiva.

Assim, o CCSP pode ser visto como um exemplo de um espaço que não apenas abriga manifestações artísticas, mas também atua ativamente na formação de um público crítico e engajado. Ao mesmo tempo que proporciona liberdade e acesso, ele também exige responsabilidade, criando um equilíbrio entre autonomia e regulação, característico dos espaços democráticos e agonísticos que Mouffe defende.

O CCSP, portanto, se apresenta como um espaço vivo, no qual a interação entre curadoria, artistas e público está em constante negociação e redefinição. A questão que se

coloca, então, é como esses elementos seguem se transformando e de que maneira essa dinâmica influencia as práticas artísticas e curatoriais que nele se desenvolvem.

Esse olhar mais integral para o espaço e as relações que o compõem derivaram uma programação que foi reconhecida como extremamente diversificada. Henrique Rochelle fala que o sucesso da programação de 2016 foi não ter um olhar curatorial temático ou um ângulo de abordagem, mas trabalhar na pluralidade do espaço do CCSP, ou seja, um espaço variado precisa ter uma programação variada. Demonstra-se mais uma vez a capacidade da curadoria de “conhecer bem o meio onde se apresentará a exposição, ter uma posição sobre o que é necessário de ser apresentado e estabelecer o que queremos promover nesse meio” (Castillo, 2013).

2.3.2. Resgatar o passado e projetar o futuro

A preocupação com a história do CCSP também aparece como ponto focal no pensamento curatorial de Thomioka. A própria concepção da Mostra Semanas de Dança é definida como “uma homenagem a tudo que o [Marcos] Bragato criou” (A.Thomioka, comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024) e o projeto “Da Percepção à Memória” é uma homenagem aos trabalhadores do Centro Cultural. Para Thomioka, é fundamental saber o que é preciso resgatar e respeitar do passado para projetar para o futuro. Essa visão revela uma compreensão da história não como um simples acúmulo de eventos, mas um processo de transformação contínua, onde o presente e o futuro são moldados pelas contradições e sínteses do passado (Marx & Engels, 2007). Assim, a história do CCSP não pode ser ignorada ou apagada, pois é ela que dá sentido e direção às ações presentes e futuras. Tal abordagem reflete uma sensibilidade ao contexto, que, como destacado por Lee (2007, p.111), envolve “reconhecer o caráter de algo e, ao mesmo tempo, ser capaz de transformá-lo de alguma forma”.

A bailarina Lara Pinheiro, responsável por coreografar e performar o solo que sintetizou a pesquisa do projeto “Da Percepção à Memória”, relata que o mote principal era relembrar a trajetória das mulheres que construíram sua história de dança dentro do CCSP e a importância do aparelho para a própria história da dança paulistana. A memória do Centro Cultural como espaço referência de dança na cidade perpassa o depoimento de curadores, artistas e público. Andrea Thomioka relata sua lembrança como bailarina e audiência nos anos 90 e de uma vivência de poder contar com uma programação de dança intensa que acontecia “qualquer dia, qualquer hora que você chegasse lá” (A.Thomioka, comunicação pessoal, 21

de novembro de 2024). Henrique Rochelle lembra que em 2016 o CCSP se consolidou como um “espaço para ver dança” (H. Rochelle, comunicação pessoal, 04 de dezembro de 2024). Já Lara Pinheiro rememora sua história como bailarina se apresentando no CCSP, que marcou o início da sua carreira no Brasil, e sua despedida dos palcos no projeto “Da Percepção à Memória”: “minha relação com o Centro Cultural é de início, meio e fim” (L. Pinheiro, comunicação pessoal, 20 de novembro, 2024).

Essa conexão com o passado não se limita apenas às memórias e homenagens, mas também se reflete em práticas que visam garantir a continuidade e o fortalecimento do legado cultural. A criação de editais públicos, como o que foi escrito e aprovado por Thomioka durante sua gestão para a “Gala de Balé”, representa um marco importante nesse processo. O edital, que incluiu pagamentos inéditos para bailarinos clássicos, não apenas valoriza os artistas, mas também estabelece um precedente para futuras iniciativas, como em um movimento dialético, no qual cada avanço cultural e social se apoia nas condições materiais herdadas e as ressignifica para novas possibilidades (Marx, 2022). Assim, a continuidade dessas políticas culturais não é um mero gesto de preservação, mas uma necessidade concreta para garantir o desenvolvimento sustentável do setor. Essa ação demonstra um compromisso com o pensamento da gestão pública, na qual a formação de um legado sustentável não se limita a conquistas de uma gestão pessoal.

Em relação a isso, Thomioka apresenta uma crítica a uma tendência que chama de “uma questão muito vaidosa de cultura nossa” que seria a tentativa de apagar tudo o que foi feito antes ao se iniciar uma nova gestão. De certa forma há aqui uma crítica a um idealismo histórico: a ilusão de que a cultura pode ser construída do nada, ignorando os processos materiais e sociais que a estruturam. No entanto, como ressalta Marx (2011, p.25), “os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram”. Reforça, dessa maneira, a importância de construir um pensamento curatorial de forma consciente e conectada com a história do espaço. Como destacado por Lee (2007, p.111): “a história adquire outra dimensão quando serve como um conjunto de precondições para articular a diferença cultural ou quando é reciclada para ser re-historicizada”. Assim, a gestão pública de um aparelho cultural como o Centro Cultural São Paulo deve ser pensada como um processo contínuo, no qual cada nova etapa emerge das contradições e sínteses do que já foi realizado, pois, como argumenta Engels (2015), cada fase da história contém os germes de sua própria superação.

Além disso, como apontado por Lee (2007, p.111): “fazer exposições não é sobre história como discursos, mas sobre um processo contínuo de desconstrução da história e de articulação dos elementos esquecidos, ocultos e excluídos”. Essa visão se alinha à compreensão dialética da história, na qual o passado não é um fim em si mesmo, mas um campo de disputas e reconstruções, onde cada nova fase incorpora e transforma os legados anteriores. Como Engels (2015) argumenta, a história não se move de maneira linear, mas sim através da transformação de suas próprias contradições internas, o que permite não apenas reconhecer, mas também reconfigurar o que foi herdado para novas possibilidades.

Essa perspectiva ressoa com o trabalho de Thomioka, que busca resgatar e valorizar as contribuições históricas do CCSP, ao mesmo tempo em que projeta um futuro que reconhece e amplia essas bases. Dessa forma, o resgate histórico e a projeção para o futuro estão intrinsecamente ligados à formação de um legado que valoriza tanto as conquistas passadas quanto as inovações presentes.

2.4. Tronco: a prática dialógica como ferramenta curatorial

2.4.1. Mediação e diálogo entre os diferentes agentes

Andrea Thomioka afirma diversas vezes que o trabalho curatorial é um trabalho de mediação. O termo mediação acaba por ser utilizado em contextos variados e em diferentes práticas culturais, pelo qual Davallon reitera a importância de tratá-lo a partir de uma noção situacional, ou seja, de acordo com contextos e processos específicos (Davallon apud Perrotti & Pieruccini, 2014). Thomioka explica que, na sua concepção, “o meio, não é nem antes nem depois, eu não posso falar que eu pensei primeiro no público, eu pensei primeiro no artista, é se colocar no meio” (A.Thomioka, comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024) o que revela uma aproximação a uma postura dialógica, onde não há hierarquia de quem fala e quem escuta, mas uma relação de encontro em torno de um objeto comum (Freire, 2023b).

Da mesma forma, a curadora ainda afirma que “o que a gente faz é comunicação” (A.Thomioka, comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024). Essa comunicação não se limita à transmissão de informações, mas também de potencialização de mensagens, como destacado na fala: “é a eficiência da comunicação, então tem coisas que a própria obra já comunica, e aí eu, como curadora, como posso ainda potencializar essa comunicação naqueles lugares sublimes”. A curadoria, nessa perspectiva, atua como uma amplificadora da mensagem, garantindo que a obra artística chegue ao público de maneira eficiente. A

mediação cultural, seja no campo mais amplo da construção de sentidos ou na prática curatorial, é um ato criativo que vai além da simples transmissão de informações. Perrotti & Pieruccini (2014) destacam que os dispositivos culturais funcionam como instâncias de negociação de signos, em que a mediação é um processo constitutivo da construção de sentidos e, simultaneamente, produtora de significação. Nesse sentido, mediar cultura envolve a criação de espaços transicionais (Winnicott apud Perrotti & Pieruccini, 2014), fundamentais para a constituição da subjetividade e da relação com o outro. Ao enfatizar que a curadoria não apenas transmite, mas potencializa a mensagem, ampliando sua comunicação para o público, a curadoria pode ser compreendida como uma instância específica desse processo mais amplo de mediação, reafirmando a ideia de que mediar é também criar.

Dessa forma, a curadoria da Mostra Semanas de Dança 2016 não apenas escolheu as obras, mas também estruturou toda a programação com o objetivo de estimular encontros significativos entre artistas, público e espaço. A mediação esteve presente tanto na definição conceitual do evento quanto em ações concretas, tornando o diálogo o eixo central da proposta curatorial. Vinicius Máximo, que acompanhou a Mostra como espectador, sintetizou a programação como “a ideia do encontro (...) entre a dança, o espaço e o público” (apud Codognotto & Ferric, 2015).

A busca pelo diálogo surge desde a concepção do evento. Henrique Rochelle relata que participou de uma mesa redonda com os artistas que se apresentariam na Mostra, ocasião em que foram discutidas novas estratégias comunicativas para a dança. Tais conversas não apenas prepararam os artistas para a Mostra, mas também reforçaram o caráter colaborativo da curadoria, como destacado no próprio programa do evento, que menciona repetidamente o termo “co-curadoria” (Centro Cultural São Paulo, 2016). Conforme entrevista realizada com o co-curador Ivo Alcântara (comunicação pessoal, 13 novembro 2024), núcleos relativamente autônomos foram estabelecidos para a realização dos projetos da Mostra, sempre moldados a partir de conversas entre os artistas e o eixo curatorial do CCSP.

Essa estrutura curatorial colaborativa se opõe aos modelos verticais tradicionalmente associados ao campo da curadoria, nos quais as decisões são tomadas de forma centralizada e autoritária. Em contraste, o processo da Mostra foi orientado por um diálogo constante entre curadores e artistas, refletindo a concepção de Lind (2009), para quem a curadoria contemporânea deve ser compreendida como o resultado de uma rede de agentes interdependentes, e não como uma instância de autoridade isolada. A participação dos artistas

no processo curatorial permitiu que as obras fossem pensadas não como produtos acabados ou isolados, mas como dispositivos de relação e mediação, capazes de produzir interações humanas abertas e transformadoras.

Exemplo disso está na escolha de artistas cuja prática incorpora o diálogo com a audiência como elemento essencial, abrindo espaço para interações diretas entre público e criadores, com trocas de ideias e questionamentos. A iN SAiO Cia. de Arte, dirigida por Claudia Palma, foi convidada para o programa de residência artística do CCSP em 2016, durante o qual desenvolveu a obra *Abissal*. Definida pela diretora como uma proposta de improvisação em processo, a coreografia foi construída ao longo de três ateliês com bailarinos e músicos, sendo o último apresentado na Semanas de Dança. Nos dois primeiros encontros, o público era incentivado a conversar com os artistas após as apresentações, experiência que Claudia Palma descreve como “muito bacana, porque isso reforça o meu pensamento e também transforma o que eu acho que pode ser transformado a partir do que eu ouvi” (C. Palma, comunicação pessoal, 18 de novembro de 2024).

Outro exemplo é a presença do programa “CCSP - Dança em Diálogo”, que era coordenado pela professora do curso de graduação de Dança da Universidade Estadual de Campinas, Cássia Navas. Aberto para qualquer pessoa que quisesse participar, o programa era um espaço de comunicação entre as obras e o público, auxiliado por um olhar especializado. Considerando o diálogo como movimento constitutivo da própria consciência (Fiori, 2023), esses encontros não apenas ampliaram a compreensão das obras, mas também transformaram as percepções e sensibilidades dos envolvidos, como é relatado por Amanda Queirós, participante do programa (comunicação pessoal, 15 de novembro de 2024). Destacando que o programa não se limitava ao evento da Mostra em si, mas fazia parte de um processo de formação continuada, ela diz que: “o público não se forma com o espetáculo aqui, acolá, né? Ele se forma como uma continuidade. Então toda essa coisa do Dança em Diálogo tinha a ver justamente em como você prepara um público para chegar no momento do evento. E aí, quando chega no evento, você vê as coisas diferente” (A. Queirós, comunicação pessoal, 15 de novembro de 2024). Esse relato evidencia como a curadoria concebeu a mediação não apenas como uma ação pontual, mas como um processo contínuo que se estende além do evento.

Além disso, os encontros promovidos não buscavam um consenso, mas um espaço de crítica construtiva e reflexão compartilhada. Como observa a mesma espectadora:

não vou dizer que seja um momento de confronto, porque não era essa a ideia. Mas era um momento de crítica e não uma crítica no sentido obviamente negativo, mas uma crítica como algo em construção. Então, eu lembro muito de um dado, de a gente tirar dúvidas sobre a obra e colocar incômodos sobre a obra e colocar questões que a gente entendia que eram positivas sobre a obra. Isso acho muito bacana (A. Queirós, comunicação pessoal, 15 de novembro de 2024).

Esse tipo de participação ativa reforça a ideia do diálogo como um processo de problematização (Freire, 2021), no qual os espectadores não são apenas receptores, mas co-criadores de significados. Tais trocas revelam um público que não apenas recebe passivamente as obras, mas contribui ativamente para sua ressignificação, sendo responsável por metade da criação do sentido, como dito por Duchamp (apud Rugoff, 2006).

O engajamento do público foi um fator central nas escolhas curatoriais de Thomioka: “Na minha curadoria o público é uma coisa central. Acreditando que se a gente não tiver público, não tem porque a gente existir” (A. Thomioka, comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024). Diante disso, diversas estratégias foram utilizadas no sentido de promover uma formação de audiência para o evento.

Para tanto, houve uma preocupação em compreender quem eram os frequentadores habituais do Centro Cultural São Paulo, como fica claro na fala de Henrique Rochelle: “teve uma grande preocupação com o público dali, com entender quem eram as pessoas que frequentavam o espaço, que iam pro espaço, o que é que elas queriam, o que é que elas precisavam, se tinha trânsitos possíveis” (H. Rochelle, comunicação pessoal, 04 de dezembro de 2024). Em um processo de diálogo, não há ensino sem aprendizagem mútua: assim como os educadores aprendem com os educandos (Freire, 2023b), a curadoria aprende com os sujeitos que ocupam o espaço. Essa dinâmica dialógica ressoa com a noção de práxis em Paulo Freire (2023b), na qual a ação e a reflexão são indissociáveis. Ao promover a interação entre curadores, artistas e público, Thomioka não apenas facilita a troca de conhecimentos, mas também cria condições para a problematização e a transformação da realidade, elementos centrais do diálogo freireano. A curadoria, nesse sentido, assume um papel educativo, contribuindo para a formação de sujeitos críticos e ativos.

Um dos exemplos dessa ação foi a busca por integrar os praticantes de dança que ocupam o chamado “Corredor da Dança” do CCSP, um espaço utilizado organicamente por grupos de dançarinos amadores ou profissionais que se encontram lá para ensaiar e praticar. Thomioka reconheceu a presença dessas pessoas e o fato de que eles estão “fazendo dança” mas não necessariamente “são um público da dança”, ou seja, praticam mas não assistem, e

tentou realizar o que chamou de “movimento de dentro para fora e de fora para dentro” (comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024). A curadora conta que buscou cruzar um fluxo dentro do espaço, levando os dançarinos dos corredores a ocuparem as salas de espetáculo e os grupos de dança, que normalmente se apresentam nos palcos, a ocuparem os espaços livres.

O programa “Dança IN’formação” foi uma dessas ações “de fora para dentro”. Thomioka diz que “queria aproveitar aquele público que estava ali no espaço” (comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024), se referindo aos dançarinos de danças urbanas que praticavam no “Corredor da Dança”. Para tanto, reuniu membros desses grupos para fazerem a co-curadoria do projeto. Ivo Alcântara, um dos co-curadores, fala que a proposta foi pensada para:

a galera que já tem ali uma ciência do que faz, mas para aprimorar um pouco mais, para entender, discutir e falar também um pouco mais sobre isso e também para o público que não tinha esse conhecimento, passar a ver como uma questão pedagógica também, como formação de público (comunicação pessoal, 13 de novembro de 2024).

O entendimento do público que ocupa o espaço permitiu que o evento se constituísse equilibrando diferentes linguagens de dança de forma a interagir com a heterogeneidade dos frequentadores. Thomioka chamou isso de “fazer dança sem sobrenome” (comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024), ou seja, dança como linguagem artística ampla e não suas limitações em estilos como “dança contemporânea”, “ballet clássico”, etc. Ao integrar diferentes linguagens e grupos, a curadoria promove encontros que transcendem as hierarquias tradicionais do campo artístico e atua como uma espécie de gestão cultural, na visão de Castillo (2013), ao pensar a partir de seu contexto o que pode ser movimentado para cobrir carências, por exemplo.

Tal iniciativa foi vista com bons olhos pela audiência:

Eu acho que é um dos grandes sucessos da programação do Semanas de 16, ele não tem um olhar curatorial temático, específico ou um ângulo de abordagem, ele trabalha essa pluralidade do espaço. Essa pluralidade que é do espaço no Centro Cultural é desse jeito, ele tem gente ali em cima dançando hip hop, enquanto a gente está ensaiando gafieira e pessoas dançando agora k-pop ali um do lado do outro na frente do vidro isso é do lugar e a Thomi[oka] reconhece isso no lugar e tenta propor já que esse lugar é tão variado a gente precisa ter um, o grande evento dele tem que ser também variado (H. Rochelle, comunicação pessoal, 04 de dezembro de 2024).

Essa variedade de linguagens somada a uma programação que era estendida e contínua foi um fator que, na visão do público, contribuiu para a própria formação da audiência:

São obras que não tem nenhuma ligação mas que te abrem e por causa disso abrem para o público possibilidades de repente a pessoa vem, quer ver um, gostou disso fica para o outro, se interessa para aquela outra corre para aquele outro espetáculo ou conversa com alguém que viu e o fato da programação ser contínua também permitia isso (H. Rochelle, comunicação pessoal, 04 de dezembro de 2024).

A exposição a diversas obras, incluindo aquelas que inicialmente não agradam, faz parte do processo de formação do olhar crítico do público. Castillo (2013) defende que é no momento do consumo cultural que se pode alcançar uma familiaridade com a produção artística que desdobre em relações mais aprofundadas entre vida e arte. Para a espectadora Amanda Queirós, ao assistir a diferentes trabalhos, o espectador começa a distinguir melhor o que realmente lhe agrada, o que amplia sua capacidade de reflexão sobre o que está sendo visto. Ela acredita ainda que, para saber o que realmente se gosta, é preciso também entender o que não se gosta, e esse processo é fundamental para o desenvolvimento de um gosto mais refinado e consciente (comunicação pessoal, 15 de novembro de 2024). Dessa maneira, a curadoria da Semanas de Dança não se limitava apenas a atrair o público, mas também visava criar uma “resiliência” nesse público, ajudando-o a desenvolver um repertório mais amplo e a aprender a valorizar o trabalho dos artistas, mesmo que não seja do seu gosto imediato, uma vez que o dissenso e o desconforto não são falhas na recepção, mas elementos estruturantes de uma fruição crítica (Bishop, 2012).

Esse processo de valorização da arte como um todo, independentemente da preferência pessoal, permite uma relação mais profunda e reflexiva com o trabalho apresentado. Assim, a curadoria se preocupou não apenas com a formação de uma audiência, mas com o aprofundamento dessa relação ao longo do tempo, onde cada novo espetáculo, cada nova experiência, contribui para a construção de um olhar mais crítico à dança. A formação de público assume, assim, um caráter educativo que ultrapassa os limites do campo artístico, articulando ação e reflexão como dimensões indissociáveis da constituição de sujeitos críticos (Freire, 2023b). A experiência estética, ao convocar o espectador a lidar com a diferença, com o desconforto e com a pluralidade de sentidos, opera como catalisadora de processos de tomada de consciência (Bishop, 2012). Nesse sentido, a curadoria atua também no campo simbólico da cultura, reorganizando sensibilidades, tensionando gostos cristalizados e abrindo espaço para a emergência de novas formas de participação. Trata-se de um exercício de gestão cultural atento às dinâmicas do contexto e às carências do espaço público (Castillo, 2013), no qual a diversidade programática não apenas amplia repertórios, mas também desestabiliza hierarquias e desigualdades históricas, contribuindo para uma transformação cultural mais ampla.

2.4.2. Entre a autonomia artística e a experiência da audiência

A curadoria da Mostra Semanas de Dança 2016 evidenciou que a preocupação com o público não se limitava ao acesso ou à recepção imediata das obras, mas implicava uma escuta estruturante, capaz de conciliar as demandas da audiência com a preservação da integridade artística. Como, então, encontrar um equilíbrio entre a autonomia dos criadores e a recepção do público? Dentro da curadoria da Mostra Semanas de Dança 2016 algumas estratégias puderam ser observadas no sentido de atenuar essa questão.

Graham (2010) enfatiza que a instrumentalização da cultura e da educação ocorre quando estas são reduzidas a funções fixas e especializadas, esvaziando seu potencial crítico e transformador. Partindo de uma mediação ancorada no diálogo contínuo entre curadoria e artistas, buscou-se compreender as concepções artísticas sem comprometer sua integridade. A prática curatorial, nesse contexto, exigiu uma escuta atenta e sensível, definida por Thomioka como “uma escuta verdadeira”, que não apenas acolhe, mas interpreta e age com base nas necessidades dos criadores. Esse tipo de escuta está próxima da noção freireana de diálogo (Freire, 2023b). Quando a curadoria reconhece as camadas implícitas do discurso artístico, ela passa a atuar como interlocutora entre a liberdade criativa dos artistas e as condições materiais e simbólicas que viabilizam a recepção da obra. A curadoria, nesse sentido, não apenas organiza manifestações culturais, mas tece relações sociais que as sustentam, tornando-se um ponto de articulação entre artistas, público, espaço e instituições (Verwoert, 2010).

O solo “Procedimento Dois Para Lugar Nenhum”, de Vera Sala, exemplifica essa abordagem. A obra exigia uma ambiência intimista para que sua potência fosse plenamente percebida, tornando o espaço de apresentação um fator decisivo. A escolha inadequada poderia comprometer a fruição da obra tanto quanto uma leitura superficial. Nesse sentido, a mediação não se resumiu à logística do agendamento, mas constituiu um gesto de cuidado e leitura contextual. Como observa Amanda Queirós, ao comentar sobre a adequação da obra ao espaço, a força do evento esteve justamente em permitir que “as obras encontrassem seus públicos” (comunicação pessoal, 15 de novembro de 2024). Essa observação sugere que a curadoria não buscou impor um modelo de acessibilidade ou traduzir os trabalhos, mas criar as condições necessárias para que a relação entre obra, espaço e público ocorresse de forma orgânica e significativa. Ao preservar a especificidade de cada criação, a curadoria não apenas respeitou a integridade artística das obras, mas também potencializou sua ressonância junto àqueles espectadores mais predispostos a engajar-se com suas proposições estéticas.

Do lado dos artistas, Claudia Palma e Lara Pinheiro relataram ter tido autonomia total durante o processo de criação de suas propostas (comunicação pessoal, 15 e 20 de novembro de 2024), o que reforçou a confiança na curadoria e permitiu que suas obras fossem apresentadas de maneira fiel às suas intenções originais. Essa autonomia não se deu por ausência de mediação, mas foi construída a partir de uma curadoria que se posicionou como parceira no processo criativo, operando por meio de escuta sensível e diálogo contínuo. Ao invés de impor direções ou formatos, a curadoria criou condições para que as obras emergissem com potência própria, sem deixar de considerar os modos como seriam recebidas pelo público. Trata-se de uma prática que reforça o caráter colaborativo da curadoria contemporânea, entendida não como controle, mas como co-produção de contextos de sentido (Lind, 2009; Verwoert, 2010).

A postura de priorização do diálogo, colaboração e respeito às singularidades de cada parte envolvida no processo foi importante para evitar a instrumentalização dos criadores e da audiência. Nesse sentido, foi possível identificar três pilares principais nessa abordagem: a construção de uma relação horizontal entre artistas e curadoria, a compreensão do público como sujeito ativo no processo de fruição e a valorização do conflito como espaço de transformação crítica.

Em primeiro lugar, a curadoria não se colocou como uma instância autoritária, mas como uma parceira no processo de construção da programação. Como destacado anteriormente, os artistas relataram ter tido autonomia total, o que reforçou a confiança no processo curatorial. A prática serviu como antítese à instrumentalização, pois colocou artistas e curadores em um patamar de igualdade, onde o diálogo era a ferramenta principal para a tomada de decisões. Essa distinção remete à análise de Graham (2010) sobre autonomia artística e autonomia política. Enquanto a primeira pode se configurar como uma independência formal e estética, muitas vezes separada das dinâmicas sociais e políticas, a segunda diz respeito à recusa coletiva de termos preestabelecidos e coercivos. Aqui, a autonomia não é concebida como um espaço isolado das complexidades do mundo, mas como uma prática ativa de resistência e reconfiguração das relações de poder. A co-curadoria exemplifica esse entendimento ao desfazer hierarquias fixas e criar um ambiente de tomada de decisão compartilhada.

Ao mesmo tempo, o público foi tratado como sujeito ativo, e não como mero receptor passivo das obras. Os espaços de interação e reflexão, como as conversas pós-espetáculos,

foram essenciais para que a audiência não fosse reduzida a um papel instrumental, mas sim reconhecida como parte integrante do processo artístico. Tal perspectiva dialógica, alinhada com a ideia de audiência responsiva e ativa proposta por Bakhtin (apud Júnior, 2009) reforçou a importância do público como agente transformador, capaz de ressignificar as obras a partir de suas próprias experiências e contextos. A autonomia, assim, não se resume a atos isolados ou excepcionais, mas à criação contínua de trocas, comunicações e transformações coletivas (Graham, 2010). Ao possibilitar que público e artistas reconheçam e respondam criticamente às circunstâncias que moldam suas práticas, o evento criou um espaço onde a arte não se restringe a uma contemplação passiva, mas se torna um campo de mobilização e troca.

Por fim, a curadoria evitou a imposição de um consenso autoritário, valorizando o conflito e a dissidência como elementos enriquecedores do processo artístico. Ao criar espaços agonísticos, onde diferentes interpretações e visões de mundo puderam coexistir, a mostra promoveu um ambiente de transformação crítica (Mouffe, 2013) o que permitiu que tanto artistas quanto público se sentissem livres para expressar suas divergências, sem que houvesse uma tentativa de homogeneização das experiências ou das leituras das obras. Ao abraçar o conflito como parte inerente do diálogo, a curadoria evitou a instrumentalização de qualquer um dos lados, garantindo que a arte permanecesse como um espaço de questionamento e reflexão. Nessa perspectiva, a autonomia, como formulada por Graham (2010), torna-se uma prática contínua de resistência às estruturas pré-determinadas. Em vez de enquadrar a arte dentro de categorias rígidas, a curadoria incentivou o dissenso e a multiplicidade de vozes, favorecendo processos coletivos e emancipatórios. Vale destacar que os desafios e tensões decorrentes dessa abordagem serão tratados com mais aprofundamento no próximo item, onde se discutirá como essas dinâmicas impactaram a relação entre os agentes envolvidos.

2.5. Copa: a tessitura de relações no processo curatorial

2.5.1. Desafios e tensões na construção de uma curadoria relacional

A curadoria realizada na Mostra Semanas de Dança 2016, ao assumir a responsabilidade por gerar conflitos produtivos que dissolvem os limites entre o eu e o outro, ao mesmo tempo em que se vale do diálogo para a construção dessas relações, pode se encaixar no conceito de uma curadoria relacional como conceituada por Marstine & Ho Hing Kay (2021). A constituição desse processo não está livre de uma série de questões, muitas das quais ligadas ao contexto de sua realização em um aparelho público.

Um dos principais entraves enfrentados pela curadoria da Mostra Semanas de Dança 2016 foi a rigidez da burocracia institucional, característica recorrente no contexto das políticas públicas culturais. Esse excesso de exigências administrativas impõe obstáculos à prática da curadoria relacional, que se sustenta na criação de um espaço dinâmico, dialógico e negociado entre os agentes envolvidos. Como aponta Lynch (apud Marstine & Ho Hing Kay, 2021), essa forma de curadoria requer reflexão crítica contínua e atenção ao cuidado nas trocas, visando estabelecer relações baseadas em reciprocidade e igualdade. Contudo, a imposição de normas inflexíveis pode desestruturar esse processo, comprometendo sua potência crítica e relacional.

Thomioka relata que, no cotidiano do Centro Cultural São Paulo, o trabalho artístico correspondia a apenas “10%” das tarefas, sendo o restante absorvido por demandas administrativas: “Eu escrevia os pareceres todos, justificando. A gente tinha que conhecer toda a legislação da contratação, toda juntada de documento era a gente que fazia” (A. Thomioka, comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024). Essa sobrecarga desvia o curador de sua função criativa e de articulação entre os agentes, tornando-se um obstáculo concreto à escuta e à mediação.

As consequências dessa estrutura são perceptíveis em exemplos práticos, como o descontentamento relatado por Ivo Alcântara entre artistas que foram impedidos de incluir seus logos ou informações nos materiais gráficos do evento devido às normas de divulgação institucional. Esse tipo de limitação, motivado por protocolos formais, evidencia como a cultura burocrática pode esvaziar a potência relacional da curadoria e dificultar a construção de um modelo mais participativo, horizontal e situado. Mais do que um mero pano de fundo, a instituição cultural atua aqui como um agente com lógica própria, muitas vezes regulada por critérios de legitimidade e visibilidade que operam sob moldes normativos (Lind, 2009). Ao projetar neutralidade, ela naturaliza formas de controle simbólico que moldam as condições de atuação dos agentes curatoriais

Outro aspecto que aparece como um empecilho à plena realização da curadoria relacional é a pressão para aumentar o público. Thomioka narra que à época existia uma cobrança séria da gestão do CCSP questionando por que as atividades de dança não tinham grandes números de audiência. Em uma curadoria relacional, o objetivo não é necessariamente atrair grandes multidões, mas sim construir uma experiência que favoreça o encontro entre diferentes perspectivas. Contudo, o aparelho público frequentemente impõe a

necessidade de atender a critérios quantitativos, como o aumento de espectadores, o que pode desviar o foco da curadoria. Como aponta Canclini (2015), há uma concepção equivocada de que as instituições culturais cumprem melhor sua função quanto maior for o público atendido. Esse tipo de visão aproxima-se de uma lógica mercadológica e pode obscurecer o verdadeiro papel dessas instituições, que não deve ser pautado apenas pela ampliação quantitativa de seus espectadores, mas também pela qualidade da experiência cultural oferecida. Quando o critério de sucesso se torna o número de espectadores, a prática curatorial pode ser levada a priorizar eventos mais comerciais e de maior apelo popular, em detrimento de propostas mais experimentais ou arriscadas. Nesse contexto, não é apenas o público que se homogeneiza, o campo estético também é achatado. A arte que busca participar do espaço público de forma crítica deve preservar o dissenso como força estética, evitando ser absorvida por lógicas conciliatórias ou pedagógicas demais. A curadoria, portanto, quando orientada por uma lógica relacional, não busca acomodar os trabalhos ao gosto médio, mas sustentar o atrito entre obra e audiência como parte de sua potência transformadora (Bishop, 2012).

Nesse sentido, o desafio das políticas culturais contemporâneas está em equilibrar a democratização do acesso sem cair na homogeneização das experiências. A busca por uma sociedade democrática deve considerar a diversidade e a pluralidade, evitando que a ampliação do público signifique a diluição das singularidades e dos espaços de reflexão crítica (Canclini, 2015).

A questão orçamentária foi um fator decisivo que impactou diretamente a curadoria da Mostra Semanas de Dança 2016. Como Thomioka destacou, a intenção desde o início foi garantir “um mínimo decente” para as atividades, com valores definidos com clareza. Porém, essas limitações financeiras também geraram tensões entre os agentes envolvidos. Ivo Alcântara enfatiza que ele e os demais co-curadores do projeto Dança IN’formação tiveram que abrir mão do cachê para apresentarem seus grupos na Mostra, uma vez que estavam sendo pagos como curadores. Para Andrea Thomioka, as condições não são ideais mas exigem mais do que uma crítica pontual à organização do evento, sendo entendida como uma questão macropolítica que demanda uma organização de classe: “Não está legal? Não está legal, mas é o que eu tenho, então é assim, e aí o que vocês vão fazer em relação a isso? (...) Minha intenção era realmente esse pessoal se mobilizar” (comunicação pessoal, 21 de novembro de 2024).

Entendemos que essa frase da curadora evidencia a compreensão da curadoria como um processo de relações sociais. São relações entre pessoas que produzem instituições (Krasny, 2016) e a provocação de Thomioka sinaliza um entendimento da prática política implícita ao fazer curatorial, estimulando o pensamento crítico e a ação coletiva. Como definido por Lind (2009), o curatorial é paralelo à noção de político de Chantal Mouffe: um conjunto de práticas que desestabilizam as relações de poder existentes. A fala de Thomioka explicita como as contradições estruturais do financiamento cultural não são um problema isolado, mas sim expressão das relações de produção dentro do campo artístico.

O conflito entre os agentes, curadores, artistas e instituições, não deve ser visto como um obstáculo à curadoria relacional, mas como um elemento essencial de sua realização. Aqui emerge o conceito de antagonismo de Chantal Mouffe (2013). A política democrática não se baseia na eliminação do conflito, mas na sua canalização produtiva. As sociedades são atravessadas por antagonismos, ou seja, tensões que emergem das disputas entre diferentes grupos sociais. A tensão entre o desejo dos artistas por melhores condições de trabalho e as limitações orçamentárias impostas pela instituição não é apenas um entrave administrativo, mas um reflexo das disputas mais amplas sobre o financiamento da cultura e a valorização da arte no contexto neoliberal.

Como aponta Marchart (2007, p.44):

O elemento impossível que é organizado pela função curatorial é o elemento político. A política, no sentido de uma realização genuína do político, é sempre uma práxis que visa o impossível; ou seja, o que quer que o discurso hegemônico defina em uma dada situação como impossível.

Nesse contexto, a curadoria relacional pode ser compreendida como uma práxis política, pois evidencia as contradições estruturais do campo artístico e cria espaços onde essas tensões podem ser problematizadas. Ao explicitar os limites das políticas institucionais, a curadoria relacional opera como um campo de aprendizado coletivo, no qual os agentes envolvidos não apenas compreendem as contradições do sistema, mas também são provocados a agir sobre elas.

2.5.2. Possíveis métricas para uma curadoria relacional

A efetividade de uma curadoria relacional é um tema complexo e multifacetado, que não se deixa capturar por métricas simples ou respostas definitivas. Se, por um lado, é possível identificar impactos positivos em projetos que promovem a inclusão e o diálogo, por

outro, permanecem questões sobre como avaliar se essas iniciativas realmente atendem às necessidades dos envolvidos e produzem transformações duradouras. Afinal, como medir o sucesso de uma curadoria que se propõe a ser relacional? Quais são os critérios que permitem avaliar se ela cumpre seu papel de mediadora entre artistas, público e instituições? Para Canclini (2015), avaliar a eficácia das tentativas democratizadoras exige uma investigação qualitativa do consumo cultural, o que implica que não basta contar com métricas superficiais para determinar o impacto de tais iniciativas.

O conceito de práxis aplicado por Paulo Freire pode oferecer um contributo valioso para refletir sobre a efetividade da prática relacional. Sendo “reflexão e ação dos homens sobre o mundo para transformá-lo” (Freire, 2023b, p.52), uma curadoria verdadeiramente relacional não se limitaria a promover diálogos. Necessita, de fato, engajar os participantes em processos que levem à ação concreta e à mudança social. Uma métrica possível para avaliar a efetividade de uma curadoria relacional, inspirada na práxis freireana, seria, portanto, verificar se ela conseguiu catalisar ações transformadoras. Isso significa observar se as discussões e interações promovidas pela curadoria resultaram em iniciativas concretas que impactam positivamente a comunidade ou o contexto em que estão inseridas. Por exemplo: os artistas e o público foram mobilizados a colaborar em projetos que enfrentam problemas locais? As instituições envolvidas repensaram suas práticas para se tornarem mais inclusivas e acessíveis? A curadoria conseguiu criar espaços de participação ativa, onde os envolvidos não são meros espectadores, mas agentes de mudança? Essa abordagem exige um olhar atento aos processos e aos desdobramentos de longo prazo, indo além dos resultados imediatos ou quantificáveis. Afinal, a transformação social é um processo contínuo e muitas vezes incremental.

No caso da Mostra Semanas de Dança 2016, a inclusão de grupos locais na curadoria, com a formação de uma co-curadoria como no projeto Dança IN’formação, parece ser uma tentativa de descentralizar o poder e envolver os participantes de forma mais ativa. No entanto, ao refletirmos sobre as assimetrias de poder entre os curadores profissionais e os dançarinos, questiona-se se essa participação efetivamente equilibrou as relações ou se, de alguma forma, ainda reproduziu as hierarquias preexistentes. O reconhecimento simbólico, como a visibilidade pública desses grupos, é tido por Fraser (2003) como insuficiente se não for acompanhado de redistribuição material. A ausência de pagamento para os co-curadores que se apresentaram pode ser lida como um exemplo dessa disjunção. A justiça cultural exige

o acoplamento entre redistribuição econômica e reconhecimento, sob pena de reforçar desigualdades sob a aparência de inclusão (Fraser, 2003).

Além disso, a prática contra-hegemônica que se reflete na curadoria de Thomioka, ao integrar grupos marginalizados e promover uma programação plural, precisa ser considerada à luz das condições materiais do espaço e das expectativas institucionais. A curadoria, ao oferecer espaço para vozes históricas e culturalmente silenciadas, busca uma transformação social e cultural, mas podemos questionar até que ponto o CCSP, enquanto espaço público, também está condicionado pelas estruturas de poder e hegemonia cultural. Um espaço só pode ser verdadeiramente democrático quando assegura uma paridade de participação, ou seja, quando todos os sujeitos têm condições materiais e simbólicas de contribuir em pé de igualdade para as decisões e os sentidos produzidos (Fraser, 2003).

É inegável, no entanto, que a curadoria da Mostra Semanas de Dança 2016 teve um efeito para além de um impacto pontual. Como reconhecido pelo co-curador Ivo Alcântara, anos depois surgiu o projeto Identidade Hip Hop que, segundo ele, é totalmente baseado no legado deixado pelo Dança IN'formação. O edital de pagamento a bailarinos clássicos escrito por Thomioka durante a sua gestão, a produção de material audiovisual como os documentários deixados pelo projeto “Da percepção à memória” são evidências de que a curadoria conseguiu, de alguma forma, criar condições para o florescimento de novas iniciativas culturais que continuam a engajar e a transformar a comunidade local.

Em última instância, a efetividade de uma curadoria relacional talvez não possa ser medida por métricas convencionais, como números de público ou retorno financeiro. Em vez disso, ela exige uma avaliação contínua e crítica, que leve em consideração as complexidades e contradições inerentes ao processo. A práxis freireana pode oferecer uma ferramenta útil para esse processo ao compreender a avaliação como parte indissociável da própria prática (Freire, 2023b). Isso implicaria, por exemplo, na realização de escutas regulares entre curadores, artistas e demais envolvidos, com o compartilhamento de tensões, deslocamentos e aprendizagens ao longo do percurso. Reflexões coletivas, com perguntas abertas como “o que precisou ser revisto?” ou “o que resistiu ao diálogo?”, contribuem aqui para a reavaliação contínua da proposta curatorial, permitindo que ela se reorganize de forma responsiva.

Ao reconhecer que o conhecimento se produz a partir da relação dialética entre teoria e prática, entre sujeito e objeto, e por meio da análise crítica das contradições que emergem no processo (Engels, 2015; Stadler et al., 2024), a metodologia curatorial se constitui em um

movimento contínuo de problematização e transformação. A escuta, a revisão e a reorientação não são etapas auxiliares, mas elementos constitutivos de uma práxis crítica comprometida com a transformação do fazer curatorial.

Como afirmado por Lind, o processo curatorial deve ser entendido como um conceito qualitativo (Lind, 2009). A curadoria relacional, portanto, não é uma prática que se encerra em si mesma; ela é um campo de experimentação, onde os acertos e os erros são igualmente importantes para a construção de um diálogo mais amplo e significativo.

3. Itinerário curatorial como prática dialógica

3.1. Considerações iniciais e pressupostos teóricos

Este capítulo propõe a elaboração de um itinerário curatorial como prática dialógica, orientado por pressupostos pedagógicos, éticos e políticos inspirados no pensamento de Paulo Freire a partir da concepção de diálogo como eixo central da práxis pedagógica (Freire, 2023b). Diferentemente de uma simples derivação das práticas observadas na Mostra Semanas de Dança 2016, o itinerário apresentado não pretende sistematizar um modelo institucional já existente, mas sim desenvolver um percurso propositivo e especulativo, um exercício de imaginação crítica que se ancora nos fundamentos do método freireano para pensar a curadoria como uma ação educativa e emancipatória. A proposta aqui elaborada se ancora em abordagens que entendem a curadoria como prática crítica e situada (Castillo, 2014; Krasny, 2016), capaz de formular alternativas e reimaginar possibilidades a partir de uma escuta atenta ao contexto social e cultural.

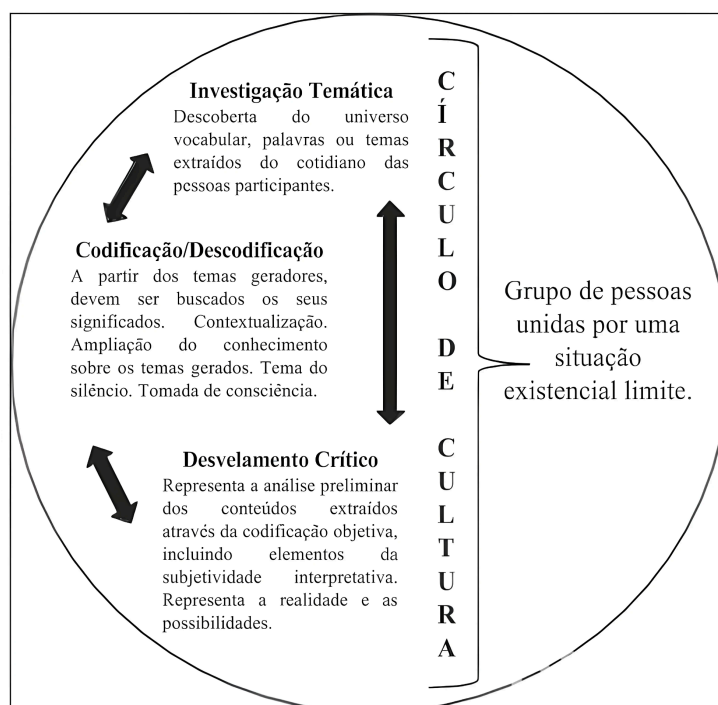
A análise desenvolvida no capítulo anterior evidenciou que, mesmo quando pautadas por valores dialógicos e participativos, as práticas curatoriais enfrentam tensões e limitações estruturais que afetam sua potência transformadora. A partir dessas constatações, este capítulo busca deslocar o foco da descrição para a invenção, formulando um caminho possível para práticas curatoriais comprometidas com o diálogo, com a escuta e com a transformação social.

O itinerário curatorial aqui proposto está baseado nos elementos centrais da pedagogia freireana. Sendo esta um referencial que se baseia na troca de conhecimentos entre os participantes e que valoriza seus saberes dialogando com o contexto social em que estão inseridos, acaba por partir de situações sociais e buscar formas coletivas de melhorar a compreensão da realidade para então transformá-la (Heidemann et al., 2017). Tal percurso foi desenvolvido nos chamados “Círculos de cultura”, ambientes coletivos de aprendizado e troca, nos quais todos os participantes são convidados a compartilhar suas experiências e elaborar criticamente os temas discutidos, de forma horizontal e dialógica.

As etapas do itinerário de pesquisa foram sistematizadas por Heidemann et al. (2017)

Figura 1

Etapas do Itinerário de pesquisa de Paulo Freire



A primeira fase do itinerário é caracterizada pela “Investigação temática”, momento em que será examinado o chamado universo temático, ou seja, o conjunto de seus temas geradores (Freire, 2023b). Mais do que uma categoria com definição per se, os temas geradores são construções relacionais, emergentes da tensão entre os saberes já constituídos pelos sujeitos e os saberes que se encontram em processo de construção coletiva. Eles não existem de forma isolada ou abstrata, mas ganham sentido nas trocas que ocorrem no cotidiano da vida social, seja em experiências de convivência, práticas culturais, processos educativos formais ou informais (Freire, 2023a). Assim, os temas geradores operam como pontos de partida para o diálogo crítico, pois são atravessados pelas vivências, contradições e interesses dos sujeitos envolvidos, funcionando como pontes entre o conhecimento situado de cada um e o conhecimento construído de forma intersubjetiva no grupo (Zitkoski & Lemes, [s.d.]).

Após a identificação desses temas, parte-se para a segunda etapa chamada “Codificação/decodificação”. Nesse momento as temáticas identificadas começam a ganhar significação conforme são dialogadas, contextualizadas, e codificadas através de canais visuais, táteis ou auditivos. Longe de serem frases prontas, a codificação deve ser objetos cognoscíveis que levam a reflexão crítica sobre a realidade vivida (Heidemann et al., 2017). Em seguida ocorre a decodificação, ou análise crítica da situação codificada, por meio da leitura atenta, reflexiva e analítica, nos chamados “círculos de investigação temática”.

A etapa do desvelamento crítico, também chamada por problematização, corresponde ao momento final do itinerário de pesquisa. Nessa fase, realiza-se uma reflexão aprofundada sobre os temas anteriormente codificados, integrando não apenas os aspectos objetivos, mas também os sentidos subjetivos atribuídos pelos sujeitos ao longo do processo. Trata-se de um momento em que a realidade é examinada em suas contradições, possibilidades e limites, permitindo uma análise mais densa dos temas que, ao serem desmembrados como totalidades, tornam-se mais compreensíveis. É neste ponto que se intensifica a consciência da própria condição existencial e do contexto que a molda, favorecendo o surgimento de uma prática transformadora. O movimento dialético de ação-reflexão-ação (Freire, 2023b) se consolida aqui como ferramenta essencial para provocar intervenções culturais, políticas e sociais concretas. Essas intervenções se colocam diante das situações-limite identificadas, abrindo caminhos para a superação dessas. Situações-limite são compreendidas na pedagogia freireana como obstáculos históricos concretos que, embora pareçam intransponíveis, podem ser superados por meio da ação coletiva e da tomada de consciência crítica (Heidemann et al., 2017).

Ao reunir os fundamentos desse itinerário, buscou-se construir um percurso metodológico capaz de orientar processos curatoriais comprometidos com a transformação política da realidade. A transposição do método freireano para o campo da curadoria apoia-se na concepção de que ambas as práticas, educativa e curatorial, são processos relacionais de produção de sentido, construção coletiva de conhecimento e intervenção no mundo (Freire, 2023b; Vella, 2018). Não se trata de uma aplicação literal do método, mas de uma adaptação situada, que reconhece o potencial crítico da pedagogia freireana para inspirar práticas curatoriais dialógicas, especialmente em contextos de desigualdade simbólica. Nesse sentido, o itinerário freireano oferece uma matriz fértil para imaginar a curadoria como práxis crítica, situada e transformadora.

3.2. Estrutura geral

A proposta de modelo curatorial apresentada aqui parte da concepção do processo curatorial como um ciclo dialógico e situado historicamente e territorialmente e que leva em conta as relações entre os diversos agentes que o compõem para a produção do resultado final. Tentando se afastar de um modelo linear e hierárquico, nos quais as decisões são submetidas do alto para baixo, o modelo proposto assume uma estrutura dialética em espiral, que permite retorno, reinterpretação e ressignificação ao longo do percurso e ao final dele.

Nesse processo, o curador assume o papel de mediador, tal qual a concepção do educador freireano. Para que isso ocorra, a dialogicidade não deve começar apenas na situação final de entrega do conteúdo (seja esse a situação pedagógica, no caso do educador, ou a situação artística, no caso do curador) mas anteriormente na própria escolha temática, ou seja, em torno do que será feito o diálogo. Esse conteúdo, portanto, não pode ser “uma doação ou uma imposição - um conjunto de informes a ser depositado nos educandos -, mas a devolução organizada, sistematizada e acrescentada ao povo daqueles elementos que este lhe entregou de forma desestruturada” (Freire, 2023b, p.116).

A estrutura geral da proposta se organiza em dois níveis articulados: o Itinerário Curatorial, no âmbito macro, e a Metodologia do Grupo de Trabalho Curatorial (GTC), no âmbito micro, de forma que ambos reproduzem a estrutura do itinerário freireano de pesquisa pautado nas etapas de investigação, tematização e desvelamento crítico.

O Itinerário Curatorial apresenta as etapas amplas do processo, desde a investigação inicial do território até a formulação coletiva do programa curatorial. Essas etapas envolvem uma rede de participantes composta por curador, núcleo de pesquisa multidisciplinar, auxiliares comunitários, observador e, principalmente, o GTC, grupo este que se consolida ao longo do processo como núcleo ativo e deliberativo.

Já a Metodologia do GTC foca nas dinâmicas internas desse grupo, propondo um aprofundamento das práticas dialógicas e das construções de sentido dentro de um ambiente horizontal e participativo. O GTC não é apenas um grupo de consulta, mas um espaço tal qual os Círculos de Cultura freireanos, no qual reflexões e discussões sobre a realidade são realizadas coletivamente a fim de desvelar e identificar as possibilidades de intervenções (Heidemann et al., 2017). Sua atuação é fundamental para a tradução das contradições levantadas em experiências curatoriais contextualizadas e comprometidas com a transformação social.

3.3. Metodologia do itinerário curatorial

O itinerário curatorial aqui proposto se estrutura em cinco etapas articuladas, compondo um processo dialógico, situado e relacional. Essas etapas não pretendem se organizar de maneira linear e rígida, mas compor um ciclo orgânico de escuta, análise, criação e validação, conforme os princípios freireanos que inspiram essa metodologia. Cada uma delas é apresentada aqui com base nos seus objetivos específicos, formas de participação e

critérios de seleção dos sujeitos envolvidos. Antes de adentrar a descrição detalhada, a Figura 2 oferece uma visualização gráfica do itinerário curatorial em sete etapas, sintetizando suas perguntas norteadoras, operações principais e resultados esperados. O diagrama explicita a lógica espiralada, dialógica e relacional que estrutura o processo, destacando que não se trata de um percurso linear, mas de um ciclo contínuo de escuta, análise, mediação e reflexão, em consonância com os princípios freireanos que fundamentam a proposta.

Figura 2 - Diagrama do Itinerário Curatorial

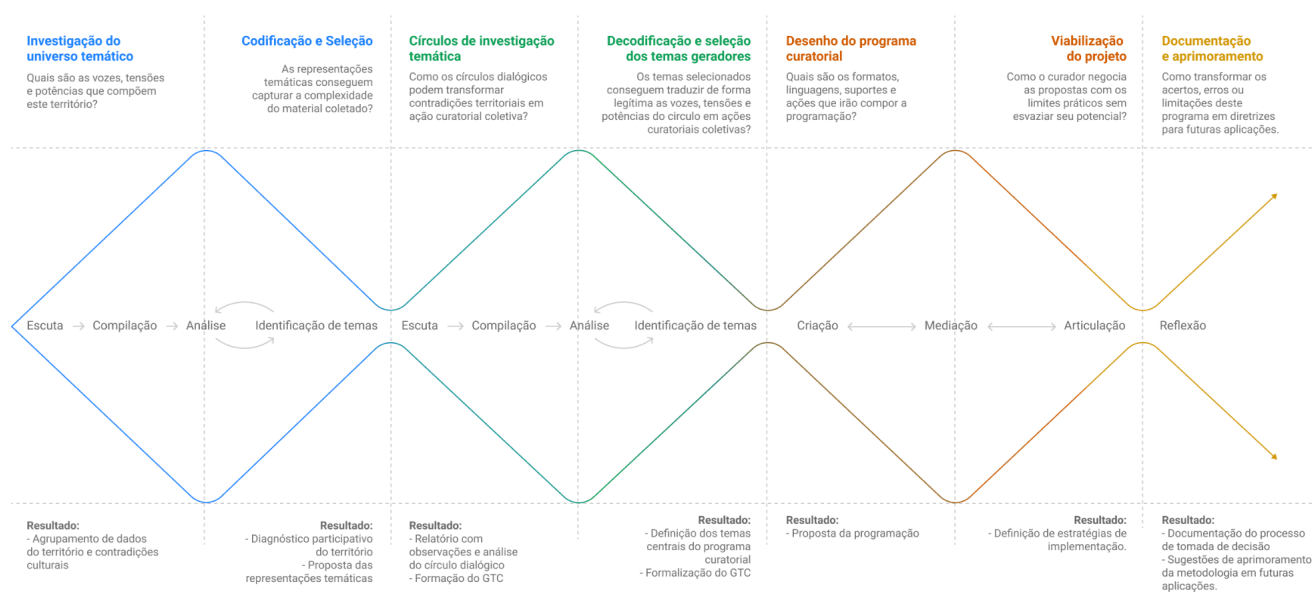


Tabela 1

Etapas do Itinerário curatorial: descrição, participantes, funções e critérios de seleção

Etapa	Descrição	Participantes	Papel/Função	
Investigação do Universo Temático	Diagnóstico participativo do território e levantamento das contradições socioculturais locais.	Curador; Núcleo de pesquisa multidisciplinar; Auxiliares comunitários	O curador coordena a escuta e mobilização; o núcleo realiza visitas e registros; auxiliares coletam informações em campo.	Núcleo: artistas, educadores e pesquisadores vinculados ao projeto curatorial. Auxiliares: membros da comunidade com vínculos locais e disponibilidade.

Codificação e Seleção de Contradições	Sistematização dos dados coletados e identificação de contradições passíveis de se tornarem temas geradores.	Curador; Núcleo de pesquisa; Auxiliares comunitários	Analisar material coletado, discutir contradições e propor representações temáticas (visuais, textuais, simbólicas).	Participantes previamente envolvidos na investigação; sem novos critérios.
Círculos de Investigação Temática	Rodas de conversa com a comunidade para explorar sentidos do material elaborado na etapa anterior e identificar potenciais membros do GTC.	Curador; Núcleo de pesquisa; Comunidade local; Observador	O curador facilita os círculos; os participantes compartilham vivências; o observador registra o processo. Identificam-se membros com escuta, comprometimento e articulação local para o GTC.	Observador: perfil analítico, externo, com formação em pesquisa qualitativa. Potenciais membros do GTC: selecionados com base em sua representatividade e escuta ativa.
decodificação e seleção dos temas geradores	Análise dos círculos e seleção dos temas que estruturarão a curadoria.	Curador; Núcleo de pesquisa; GTC (formalizado); Observador	O curador sistematiza os dados; o GTC valida os temas; o observador registra as dinâmicas do grupo.	GTC: composto por participantes ativos dos círculos, com diversidade de gênero, geração, saberes e territórios.
Desenho do Programa Curatorial	Criação coletiva da curadoria: ações, formatos, suportes e meios.	Curador; Núcleo de pesquisa; GTC; Observador	O GTC propõe e discute; o curador garante coerência e viabilidade curatorial; o observador documenta decisões e oferece subsídios reflexivos.	Sem novos critérios; mantém-se o grupo constituído e as funções já atribuídas.

Viabilização do Projeto	Mediação entre as proposições construídas e as condições práticas de implementação.	Curador; GTC; Núcleo de pesquisa; Observador.	O curador articula com parceiros e define estratégias; o GTC acompanha e discute ajustes; o núcleo oferece suporte técnico; o observador registra o processo.	Sem novos critérios; mantém-se o grupo constituído e as funções já atribuídas.
Documentação e Aprimoramento	Registro crítico do processo e formulação de diretrizes para futuras aplicações.	Observador; Curador; GTC.	O observador sistematiza dados, identifica acertos e tensões; o curador e o GTC refletem coletivamente sobre o percurso e elaboram propostas de aprimoramento metodológico.	Sem novos critérios; mantém-se o grupo constituído e as funções já atribuídas.

A primeira etapa, denominada “Investigação do Universo Temático”, tem como foco a escuta aprofundada do território. Seu objetivo é mapear, de forma participativa, as contradições socioculturais que atravessam o contexto local. Essa escuta é conduzida por um núcleo multidisciplinar de pesquisa, composto por artistas, educadores e pesquisadores que possam estar vinculados ao projeto curatorial em questão, em parceria com membros da comunidade, denominados como auxiliares comunitários, e que são selecionados por sua inserção local. O papel do curador nesta etapa é coordenar a mobilização e a escuta, orientando as investigações realizadas por meio de visitas, registros e entrevistas.

A segunda etapa, “Codificação e Seleção das Contradições”, dá continuidade com a sistematização dos dados coletados. Aqui, o núcleo de pesquisa e os auxiliares comunitários, sob coordenação do curador, analisam os materiais e identificam as contradições mais recorrentes ou significativas. O objetivo é transformá-las em proposições temáticas, visuais, textuais ou simbólicas, que possam alimentar os círculos de debate e produção crítica.

Na sequência, realiza-se a etapa dos Círculos de Investigação Temática. Nesses encontros, abertos à participação de moradores e agentes culturais do território, busca-se aprofundar os sentidos das contradições identificadas. Os círculos operam como espaços de diálogo, escuta e troca de experiências, nos quais os sujeitos produzem coletivamente leituras críticas do seu contexto. O curador atua como facilitador desse processo, ouvindo e desafiando os participantes, problematizando as codificações e também as próprias respostas (Freire, 2023b). É nessa etapa que se identificam os potenciais membros do Grupo de Trabalho Curatorial (GTC), com base em sua participação, comprometimento comunitário e capacidade de articulação local. A presença de um observador externo, com formação em pesquisa qualitativa e perfil analítico, contribui para documentar o processo, evitando interferências e registrando tensões, consensos e proposições emergentes.

A quarta etapa, “decodificação e seleção dos temas geradores”, marca a formalização do GTC como núcleo curatorial coletivo. Agora composto por representantes diversos do território, o GTC atua como instância de validação dos temas discutidos nos círculos. A análise realizada nesta fase visa selecionar os temas geradores que nortearão o programa curatorial, garantindo que as escolhas reflitam os interesses e sentidos coletivos. O curador, em diálogo com o núcleo de pesquisa e o GTC, sistematiza os dados e assegura a coerência entre as proposições. A seleção dos membros do GTC é feita de forma transparente, priorizando a diversidade de gênero, geração, território e saberes e a legitimidade comunitária dos participantes.

A etapa de “Desenho do Programa Curatorial” mobiliza a culminância provisória do ciclo com a criação coletiva da curadoria. Aqui, o GTC assume papel protagonista, propondo formatos, linguagens, suportes e ações que irão compor a programação. O curador atua como mediador, articulando essas proposições com a viabilidade organizacional do projeto e suas possibilidades de gestão e aplicação. A presença do observador é novamente relevante para documentar o processo de tomada de decisão, registrar eventuais impasses e oferecer subsídios para o aprimoramento metodológico em futuras edições.

A sexta etapa, "Viabilização do Projeto", trata da articulação entre as proposições construídas e as condições concretas de sua realização. Aqui, o curador atua mais fortemente na mediação com instituições, editais, orçamentos e cronogramas, buscando preservar a coerência política e estética das decisões tomadas coletivamente. Trata-se de uma etapa

crítica, pois as limitações práticas não devem esvaziar os sentidos construídos ao longo do processo.

Por fim, a etapa de "Documentação e Aprimoramento" estrutura a reflexão final sobre o percurso realizado. O observador, neste momento, sistematiza os registros e oferece uma análise crítica do processo, identificando acertos, limites e sugestões para futuras aplicações. Essa documentação é pensada como ferramenta de aprimoramento metodológico, e não como encerramento definitivo, reforçando o caráter espiralado e inacabado do itinerário curatorial proposto.

3.4. Metodologia do Grupo de Trabalho Curatorial (GTC)

Em um nível micro, o GTC reproduz a mesma lógica da estrutura de investigação freireana e refaz as etapas de investigação - tematização - problematização, sendo a partir delas que o tema e o produto curatorial final virão a emergir. A criação do Grupo de Trabalho Curatorial (GTC) se justifica, portanto, como uma estratégia fundamental para assegurar o caráter participativo, dialógico e situado do modelo curatorial. Mais do que um grupo consultivo, o GTC constitui um núcleo ativo de continuidade, coautoria e enraizamento da curadoria no território, articulando escuta, análise e proposição ao longo de todo o processo. Sua configuração progressiva, formada a partir dos processos dos Círculos de Investigação Temática, permite que o grupo emergja organicamente do próprio território e dos sujeitos que o habitam, fortalecendo sua legitimidade e capacidade de mobilização. À medida que o processo avança, o GTC assume um papel de protagonismo ampliado, sendo o responsável pelas decisões curatoriais que afloram a partir de três etapas interdependentes.

A primeira delas é a investigação, ou escuta coletiva, que se caracteriza como o momento de aprofundamento das escutas realizadas nos círculos temáticos e na qual o GTC contribui para a sistematização das contradições identificadas. Nessa fase, o grupo ainda está em formação, mas já atua de forma significativa ao trazer leituras situadas, interpeladas por seus saberes de experiência e pertencimento ao território.

A seguir vem a tematização com o objetivo de análise e construção de sentido. Nessa etapa, com o GTC já formalizado, inicia-se a análise das contradições sistematizadas, visando identificar os temas geradores que serão a base conceitual da curadoria. A tematização é realizada por meio do diálogo entre diferentes saberes, sejam eles acadêmicos, populares,

territoriais, com o grupo operando como instância de escuta crítica, mediação de sentidos e validação das propostas.

Por fim, a problematização, como etapa de criação e proposição, trata-se da fase em que o GTC atua de forma mais elaborativa, construindo conjuntamente com o curador e o núcleo de pesquisa as ações, formatos e linguagens do programa curatorial. O grupo opera aqui como campo de experimentação coletiva, onde a imaginação política e estética se articula com os sentidos e desejos mobilizados ao longo do processo.

Ao longo dessas etapas conta-se sempre com a presença do observador, que desempenha um papel central na consolidação do caráter reflexivo da metodologia. Atuando como agente analítico e não interventivo, o observador acompanha os encontros e decisões do GTC, documentando o processo e produzindo registros que permitam identificar tensões, consensos e deslocamentos ocorridos ao longo do caminho. Sua atuação fortalece o compromisso com uma curadoria crítica e transparente, além de oferecer subsídios qualitativos para avaliações futuras e possíveis reconfigurações da metodologia.

Ao estruturar-se como um espaço de produção coletiva de sentidos e decisões, o GTC encarna o princípio freireano da coautoria do conhecimento, ao mesmo tempo em que atua como instrumento de enraizamento territorial da curadoria. Dessa forma, reafirma-se a centralidade da escuta, do diálogo e da construção compartilhada como fundamentos políticos e epistemológicos do modelo curatorial proposto.

Tabela 2

Etapas do Grupo de Trabalho Curatorial (GTC): descrição, participantes, papel/função

Etapas	Descrição	Participantes	Papel/Função
Investigação de (Círculos de Investigação Temática)	Levantamento de percepções, saberes e experiências no grupo sobre os temas emergentes.	Curador; Núcleo de pesquisa multidisciplinar; Membros da comunidade (GTC em formação); Observador	O curador escuta e provoca com perguntas abertas; os participantes compartilham vivências; o observador registra as dinâmicas sem interferência.
Tematização (decodificação e	Identificação de elementos	Curador; Núcleo de pesquisa	O curador contribui na nomeação dos

seleção dos temas geradores)	recorrentes, contradições, símbolos e afetos nas falas do grupo.	multidisciplinar; GTC (formalizado); Observador	sentidos emergentes; o grupo constrói coletivamente a interpretação dos temas.
Problematização (Desenho do Programa Curatorial)	Elaboração colaborativa de propostas curatoriais baseadas nos sentidos sintetizados.	Curador; Núcleo de pesquisa multidisciplinar; GTC; Observador	O curador facilita o processo de criação; o GTC propõe ações, formatos e linguagens; o observador realiza registros críticos e reflexivos.

3.5. Crítica e potencial do itinerário freireano

A proposta de um itinerário curatorial fundamentado no método freireano, como desenvolvida neste trabalho, apresenta notáveis potências, mas também carrega tensões, fragilidades e limites que precisam ser discutidos criticamente. Inspirada por uma ética da escuta, da horizontalidade e da coautoria, essa abordagem pode encontrar desafios quando transposta para contextos institucionais, atravessados por disputas simbólicas, interesses estruturais e contradições ideológicas. Como alerta o próprio Paulo Freire (2023b), a prática desacompanhada da reflexão vira ativismo e a reflexão desacompanhada da prática vira verbalismo vazio e é nesse equilíbrio dialético que este capítulo se insere.

A principal potência da abordagem dialógica está na sua capacidade de desestabilizar modelos curatoriais verticalizados, centrados na autoridade unívoca do curador. O diálogo, enquanto prática crítica que gera criticidade, é uma relação obrigatoriamente horizontal (Jaspers apud Freire, 2023a). No contexto da curadoria, isso se traduz em processos de mediação menos hierárquicos e mais abertos à escuta dos artistas, da audiência e do próprio espaço. Nesse sentido, a adoção de metodologias cooperativas rompe com a centralidade da figura curatorial individual, dando lugar a formas de curadoria que se constroem no “entre”: entre sujeitos e objetos, espaços e tempos, práticas e discursos, estando em constante renegociação e reconfiguração (O’Neill, 2012). Essa prática relacional torna as hierarquias instáveis e transitórias, e desloca a “curatorialidade” de uma posição fixa para um campo de

“tornar-se”, onde o potencial político da curadoria reside justamente na sua abertura ao processo e à multiplicidade de vozes (von Bismarck apud O’Neill, 2012).

Como já vimos anteriormente, para a pedagogia crítica de Freire, essa ruptura com estruturas verticais de autoridade e o engajamento em processos coletivos de construção de conhecimento são elementos que permitem um aprendizado verdadeiramente significativo ao passo que todos os envolvidos se reconhecem como agentes de transformação. Ao transpor esses valores para uma metodologia curatorial é possível conceber esse processo não apenas como organização de obras ou programação estética, mas como uma prática cultural com método para gerar e mediar conhecimento (von Bismarck apud Sternfeld, 2010).

Quando atravessada por discursos transformativos e desconstrutivos, que desafiam a neutralidade institucional e a lógica da transmissão, a curadoria assume então a possibilidade de se constituir como um espaço de aprendizagem crítica. Para Sternfeld (2010) é justamente quando a curadoria se afasta da mera organização de exposições e se aproxima de uma prática de mediação e produção coletiva de conhecimento que ela se torna efetivamente pedagógica. Nessa perspectiva, a metodologia dialógica deixa de ser apenas um modo de organizar o fazer curatorial para se afirmar como a própria condição que possibilita sua transformação em experiência educativa.

Ainda assim, é necessário reconhecer os limites internos do método freireano quando deslocado de seu contexto original para instituições culturais, principalmente pensando naquelas marcadas por lógicas neoliberais. A estrutura freireana foi elaborada em um momento político, social e cultural muito específico: o Nordeste brasileiro dos anos 1960, afligido por altos índices de analfabetismo e uma luta pedagógica vinculada a processos de emancipação popular. Transpor diretamente essa estrutura para o campo da curadoria, especialmente em ambientes urbanos e culturalmente heterogêneos, exige cuidado para não esvaziar sua potência política original. Essa descontextualização pode resultar em uma mera formalização do diálogo, que pouco desafia as dinâmicas de poder estabelecidas, o que configura uma domesticação do potencial crítico de conceitos contra-hegemônicos (Walsh, 2019), como é o caso da pedagogia freireana. Esse alerta não desautoriza sua aplicação, mas nos obriga a repensá-la criticamente, de modo situado e com atenção às mediações institucionais.

No plano prático, a busca por processos curatoriais horizontalizados esbarra em obstáculos estruturais das instituições, como burocracias rígidas, interesses econômicos e

relações de poder internas que resistem à transformação. Além disso, a ideia de diálogo e coautoria corre o risco de se transformar em uma retórica idealizada, quando não há efetiva redistribuição de recursos e condições materiais para participação igualitária. Sem a criação de contra-espços efetivos e a tematização explícita das assimetrias, a prática dialógica pode reproduzir exclusões simbólicas e culturais, silenciando vozes subalternas e reforçando o privilégio de estilos discursivos dominantes (Fraser, 1990). Nesse sentido, é preciso diferenciar práticas verdadeiramente participativas de estratégias institucionais de legitimação simbólica travestidas de diálogo.

Outro ponto crítico reside na própria ênfase da pedagogia freireana na dimensão subjetiva e no processo vivencial, que, embora fortaleça a escuta e a experiência individual, pode minimizar a importância dos saberes historicamente sistematizados e das análises de classe estruturais, fundamentais para compreender os contextos de opressão e exploração (Stadler et al., 2024). Em práticas curatoriais, isso pode conduzir à produção de obras centradas em relatos individuais que, ao serem descontextualizados, correm o risco de estetizar o sofrimento. Claire Bishop (2012) aponta que parte da arte participativa contemporânea opera dentro de uma lógica afetiva e experiencial que, ao privilegiar o envolvimento imediato, muitas vezes sacrifica a densidade analítica e crítica das estruturas de poder envolvidas. Nessa perspectiva, uma ênfase no bem-estar social e na experiência direta pode eclipsar a capacidade disruptiva e política da arte.

Além disso, a pedagogia libertadora de Paulo Freire, nascida no contexto da educação popular, propondo uma educação construída no interior dos movimentos sociais, organizada pelo povo e voltada aos seus próprios interesses, se contrapõe ao modelo tradicional de educação elitista, que se dirige ao povo, mas contra ele. Essa concepção, segundo Saviani (2021) desloca a ênfase da noção de classe para a categoria “povo”, o que, em sua leitura, revela uma tendência a atribuir à autonomia popular um caráter quase metafísico, como se essa autonomia fosse derivada de uma virtude intrínseca aos sujeitos populares, e não de condições histórico-políticas concretas.

A proposta dialógica de Paulo Freire, embora fundamentada na escuta crítica e na problematização das relações de poder, exige uma atenção especial quando aplicada em contextos institucionais contemporâneos, onde as assimetrias estruturais nos campos culturais são evidentes. Nancy Fraser (1990), em sua análise das arenas participativas, alerta que mesmo espaços formalmente abertos ao diálogo podem estar atravessados por desigualdades

que distorcem a comunicação e a enunciação dos grupos subordinados. Essa observação não contradiz Freire, mas reforça a necessidade de compreender o diálogo como uma prática situada, que demanda não apenas a intenção de horizontalizar as relações, mas também estratégias concretas para enfrentar as hierarquias que o atravessam. Fraser destaca ainda que tentar neutralizar essas desigualdades pode favorecer os grupos dominantes, evidenciando a importância de tematizar essas relações de poder. Além disso, a autora valoriza a criação de contrapúblicos subalternos, espaços onde os sujeitos marginalizados constroem suas próprias narrativas antes de participar de diálogos mais amplos. Por fim, Fraser chama a atenção para o privilégio cultural e as condições materiais desiguais que limitam a participação efetiva, apontando para a necessidade de ações que garantam a redistribuição de recursos e a escuta equitativa. Essas contribuições dialogam com o itinerário de Paulo Freire, tensionando-o e expandindo sua aplicabilidade para contextos institucionais complexos.

Diante desses desafios, é fundamental que a aplicação da metodologia freireana na curadoria não se limite à reprodução acrítica do método, mas incorpore um posicionamento reflexivo e crítico sobre os contextos específicos de atuação. Isso implica reconhecer que a validade e eficácia do diálogo freireano dependem da criação de condições materiais e simbólicas concretas para a participação, tais como redistribuição de recursos, garantia de escuta equitativa e o fortalecimento de contrapúblicos subalternos (Fraser, 1990). Sem essas condições, a prática dialógica corre o risco de se tornar um gesto performativo, que não questiona efetivamente as hierarquias institucionais e culturais. Trata-se, portanto, de aplicar um método situado, que recusa tanto a idealização quanto a apropriação simbólica e operando com lucidez crítica e pragmatismo político.

Por fim, é preciso compreender que a metodologia baseada no itinerário freireano deve ser vista como um ponto de partida aberto a adaptações e transformações, capaz de dialogar com outras teorias e práticas críticas que abordam as limitações epistêmicas e políticas da pedagogia original. Somente assim, poderá se manter relevante e atuante no enfrentamento das contradições contemporâneas da curadoria.

3.6. Aplicação especulativa do itinerário curatorial dialógico: o caso da Pagu – Associação Cultural Popular de Vila Nova de Gaia

Neste exercício especulativo, será imaginada a aplicação da metodologia do itinerário curatorial dialógico no contexto da Pagu – Associação Cultural Popular de Vila Nova de Gaia, localizada neste concelho no distrito do Porto. Trata-se de um cenário bastante distinto

daquele analisado no estudo de caso da Mostra Semanas de Dança 2016, especialmente em termos de infraestrutura, recursos financeiros e reconhecimento institucional. Ao imaginar a implementação da proposta metodológica nesse novo contexto, o objetivo não é verificar sua replicabilidade, mas tensionar suas premissas frente a condições de precariedade e dispersão institucional, colocando à prova sua flexibilidade e capacidade de reinvenção.

A Pagu é uma organização independente, gerida por uma comunidade majoritariamente composta por imigrantes brasileiros. A associação não possui espaço próprio para atividades contínuas e depende de parcerias, ocupações temporárias e eventos pontuais. Apesar de não haver registro sistematizado, com base na atuação da equipe da Pagu foi possível perceber que a cena de dança local em Vila Nova de Gaia é fragmentada: não há companhias profissionais consolidadas, mas existe uma presença significativa de escolas de dança amadora voltadas a estilos convencionais (ballet, hip hop, etc), além de práticas informais para entretenimento como festas e bailes.

Nesse contexto, a implementação do itinerário curatorial enfrentaria uma série de desafios práticos e políticos. A seguir, são apresentadas as sete etapas do itinerário curatorial dialógico, aqui reinterpretadas à luz da realidade enfrentada pela Pagu.

Etapas 1 – Investigação do Universo Temático: Escutar onde não há escuta instituída

A primeira etapa enfrentaria o desafio de acessar uma população que não se reconhece, necessariamente, como parte de um “território cultural”, como observado em ações anteriores da Pagu e na baixa adesão a eventos artísticos.

Gaia é marcada por dinâmicas urbanas dispersas e uma população majoritariamente idosa (Observatório social de Gaia, 2022). Práticas culturais são pouco visibilizadas institucionalmente, com a ausência de espaços culturais públicos voltados à dança ou de políticas culturais visíveis, percepção que foi evidenciada na experiência da Pagu pela falta de editais de financiamento locais e pela dificuldade de articulação com equipamentos culturais do concelho.

A escuta teria de ser ativa, situada e não institucional, sendo realizada em praças, mercados, igrejas e redes informais, com atenção à pluralidade de vozes, especialmente de comunidades migrantes brasileiras e africanas, que compõem uma parcela significativa da população local (Câmara Municipal de Gaia, 2023).

Etapa 2 – Codificação e Seleção de Contradições: Reconhecer práticas em circuitos fragmentados

Pelo fato de não haver políticas públicas voltadas à profissionalização da dança no concelho, o mapeamento poderia revelar a ausência de companhias profissionais de dança com atuação continuada, mas uma forte presença de práticas corporais diversas e descentralizadas, como já foi observado empiricamente pela equipe da Pagu. Gaia abriga múltiplos grupos e escolas dedicados a danças urbanas, danças orientais e danças latinas. Muitas dessas práticas ocorrem em academias, escolas privadas, centros comunitários ou mesmo em espaços improvisados.

O desafio não estaria tanto na ausência de diversidade, mas em reconhecer essas práticas como parte legítima de um processo curatorial voltado à escuta e valorização do território. Além disso, seria necessário lidar com a fragmentação entre os diferentes circuitos culturais, muitos dos quais operam de forma isolada, com públicos e objetivos distintos, além de enfrentarem barreiras de linguagem e status social que ainda separam o circuito “artístico” do “comercial” ou “popular”.

Etapa 3 – Círculos de Investigação Temática: Mediação entre regimes de pertencimento

A composição do GTC exigiria uma mediação cuidadosa entre diferentes regimes de saber e pertencimento. De um lado, agentes ligados à Pagu e às comunidades migrantes com experiências de ativismo e prática cultural. De outro, possíveis participantes do território local com trajetórias mais tradicionais. O desafio seria criar um espaço horizontal, capaz de sustentar o conflito produtivo e evitar hierarquias entre “curadores legítimos” e “participantes”. O tempo dedicado à criação de confiança entre os membros seria decisivo.

Etapa 4 – Decodificação e Seleção dos Temas Geradores: Curadoria em contexto de baixa partilha estética

Com base nas escutas e no GTC, os eixos curatoriais provavelmente se voltariam para temas como: “corpo migrante e memória”, “gestos cotidianos como resistência”, ou “dança e pertencimento”. Contudo, a ausência de repertório prévio compartilhado entre públicos e artistas exigiria uma curadoria sensível ao risco da incompreensão estética e política. Em experiências anteriores da Pagu foi encontrada dificuldade de recepção a novos projetos, principalmente os de caráter mais experimental. O formato dos eventos também teria de ser

flexível, contemplando oficinas, rodas de conversa e performances em espaços alternativos, dado que a Pagu não possui sede própria e depende da disponibilidade de espaços emprestados ou públicos.

Etapas 5 – Desenho do Programa Curatorial: Imaginação prática em territórios precários

O desenho da programação exigiria do GTC e do curador a articulação entre os desejos expressos nos círculos temáticos e as condições concretas do território. A inexistência de um espaço físico fixo levaria à criação de formatos híbridos e móveis, explorando o espaço público e parcerias informais. A ausência de financiamento estável colocaria a necessidade de estratégias de baixo custo e forte envolvimento comunitário, sem abrir mão da densidade crítica e estética.

Etapas 6 – Viabilização do Projeto: Curadoria como negociação política

A mediação institucional e a viabilidade do projeto dependeriam da criação de alianças com outras associações locais, escolas, coletivos e talvez da formalização de uma rede de apoio inter-associativa. A figura do curador-mediador ganharia centralidade nessa etapa, lidando com os limites estruturais do território e, ao mesmo tempo, preservando a coerência das decisões tomadas coletivamente. A dimensão política da curadoria se revelaria mais intensamente aqui, como prática de negociação e sustentação.

Etapas 7 – Documentação e Aprimoramento: Reflexão como política de continuidade

As ações de mediação e avaliação teriam de funcionar como dispositivos contínuos de escuta e devolutiva. Uma dificuldade central seria a criação de mecanismos avaliativos que levassem em conta não apenas o número de participantes ou espectadores, mas os efeitos relacionais, formativos e simbólicos do projeto. A atuação do observador seria crucial para sistematizar essas experiências e contribuir para o aprimoramento metodológico, oferecendo subsídios para sua replicação crítica em outros contextos.

Esse exercício especulativo está ancorado tanto em dados sobre o território de Gaia quanto na experiência prática acumulada pela equipe da Pagu. A experimentação hipotética não apenas testa a aplicabilidade da metodologia proposta, como também evidencia sua relevância em contextos onde a curadoria pode funcionar como instrumento de reorganização

simbólica e política mesmo, ou especialmente, em cenários de escassez. O método, assim, precisa operar de forma mais flexível, assumindo que a falta de infraestrutura e reconhecimento institucional não são obstáculos a serem superados, mas componentes constitutivos da prática curatorial. O objetivo, portanto, não é verificar a viabilidade de um modelo replicável, mas explorar os ajustes e tensões que o itinerário dialógico demanda ao ser ativado em realidades específicas. Em contextos como o da Pagu, a curadoria se mostra não como um produto final, mas como dispositivo de reorganização simbólica e política mesmo, ou especialmente, em cenários de escassez.

Conclusão

Assim como a dança foi evocada, no início deste trabalho, como Baobá, corpo vivo, enraizado em memórias e contradições, esta conclusão também parte da ideia de que revisitar é transformar. À maneira de uma espiral dialética, este movimento não refaz um caminho, mas o reconfigura. Retornar à imagem inicial é reconhecer que a curadoria aqui investigada não se completa, mas se desdobra. Nela, passado, presente e futuro não se alinham mas se entrelaçam como camadas de uma prática situada, coletiva e em constante tensão. O que se apresenta, portanto, não é um ponto de chegada, mas a abertura para novos deslocamentos, uma pausa que carrega o desejo de continuidade.

A dissertação foi estruturada em três capítulos. No primeiro, foram apresentados os fundamentos teóricos que sustentam a ideia de curadoria relacional: a dialogicidade de Paulo Freire, os debates sobre estética relacional e antagonismo, e a abordagem materialista histórico-dialética da cultura. No segundo capítulo, a análise da Mostra Semanas de Dança 2016, no Centro Cultural São Paulo, permitiu compreender como uma prática curatorial situada e dialógica pode mobilizar estratégias críticas inspiradas pela metáfora do Baobá: raízes (história e contexto), tronco (diálogo entre agentes) e copa (relações e desdobramentos).

A partir da análise da Mostra, no terceiro capítulo, foi construída uma proposta metodológica de itinerário curatorial dialógico. A Mostra Semanas de Dança 2016 não foi tomada como modelo ideal, mas como solo fértil a partir do qual se tornou possível observar como práticas curatoriais podem ou não incorporar elementos de diálogo, historicidade e participação. Foi a partir dessas observações, tanto dos acertos quanto das tensões, que se formulou uma proposta própria de curadoria dialógica. Embora ainda situada no campo teórico, essa proposta se sustenta na articulação entre análise empírica e referencial crítico, especialmente o pensamento de Paulo Freire, como gesto especulativo, mas ancorado na realidade analisada.

Ao longo do percurso, algumas questões permanecem em aberto, não como lacunas, mas como convites ao desdobramento contínuo da reflexão. Como sustentar práticas dialógicas que escapem à lógica da instrumentalização, especialmente quando atravessadas por demandas burocráticas, políticas e de mercado? Que critérios e metodologias seriam

eficazes para avaliar os efeitos de uma curadoria relacional sobre os públicos, os artistas e os próprios espaços culturais, respeitando as singularidades de cada contexto? Como construir condições reais para que a escuta e a coautoria, tão centrais na proposta de uma curadoria relacional, se traduzam em práticas concretas e não apenas em intenções discursivas? De que forma a curadoria pode operar como ferramenta contra-hegemônica sem ser absorvida ou esvaziada pelos próprios dispositivos institucionais que a sustentam?

Reconhecem-se, contudo, algumas fragilidades nesta pesquisa. A centralidade em um único estudo de caso, ainda que profundamente analisado, restringe a extrapolação dos achados. As fontes privilegiadas, entrevistas com agentes diretamente envolvidos, podem ter reforçado leituras afetivamente comprometidas, embora se tenha buscado tensioná-las com fundamentação teórica e análise crítica. Além disso, o itinerário curatorial proposto permanece no campo da hipótese, aguardando futuras aplicações que possam testá-lo em diferentes contextos.

Apesar de suas limitações, esta pesquisa reafirma que a curadoria, quando compreendida como prática dialógica, situada e historicamente implicada, pode assumir um papel ativo na reconfiguração dos modos de produzir, mediar e acessar a dança. Não se trata de prescrever modelos, mas de reconhecer que toda escolha curatorial é também uma tomada de posição, e que posicionar-se, como nos mostra Paulo Freire, é comprometer-se com um lado, com os oprimidos do mundo. Ao pensar a curadoria como prática crítica, comprometida com a memória, com o conflito e com a construção de futuros possíveis, afirma-se também sua capacidade de reorganizar relações, deslocar centralidades e hierarquias. Tal como o Baobá que inspira esta trajetória, a curadoria aqui pensada não se encerra, mas se projeta: como processo inacabado, atento ao contexto e sempre aberto à transformação coletiva.

Referências bibliográficas

- Althusser, Louis (1980). *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. Editorial Presença.
- Bardin, Laurence (2015). *Análise de conteúdo*. Edições 70. <https://madmunifacs.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/08/anc3a1lise-de-conte-c3bado-laurence-bardin.pdf>
- Benjamin, Walter (1987). *Obras escolhidas volume 1—Magia e técnica, arte e política*. Editora Brasiliense.
- Bishop, Claire (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, 110, 51–79. <https://doi.org/10.1162/0162287042379810>
- Bishop, Claire (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Estética Relacional*. Martins.
- Bragato, Marcos, Chellappa, Thiago, Araújo, Douglas, Bezerra, Jéssica Bittencour, Roos, João Gabriel Mello, & Filgueira, Mário Sérgio Gomes (2022). Centro Cultural São Paulo: Enclave na expansão da cena em dança no ambiente paulistano. *Concilium*, 22(7), 201–212. <https://doi.org/10.53660/CLM-667-727>
- Calil, Carlos Augusto (2012). Apresentação. Em Fernando Serapião, *Centro Cultural São Paulo—Espaço e vida* (1ª). Monolito.
- Câmara Municipal de Gaia (2023). *Notícias e Destaques—População estrangeira a residir em Gaia triplicou nos últimos dez anos*. Câmara Municipal de Gaia. <https://www.cm-gaia.pt/pt/noticias/populacao-estrangeira-a-residir-em-gaia-triplicou-nos-ultimos-dez-anos>
- Canclini, Néstor García (2011). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Paidós.
- Canclini, Néstor García (2015). *Culturas Híbridas. Estratégias Para Entrar e Sair da Modernidade*. Edusp.
- Castillo, Nirlyn Karina Seijas (2013). Curadoria de Artes, Micropolíticas Culturais para a América Latina. *Revista Alabastro*, 1(1), 52.
- Castillo, Nirlyn Karina Seijas (2014). *Práticas curatoriais como possíveis relações políticas: Perspectivas latino-americanas* [Universidade Federal da Bahia]. <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/15763/1/Praticas%20Curatoriais%20como%20poss%20%C3%ADveis%20a%C3%A7%C3%B5es%20pol%C3%ADticas.%20Nirlyn%20Seijas.pdf>
- Centro Cultural São Paulo (2015). *Programa Semanas da Dança 2015*.
- Centro Cultural São Paulo (2016). *Programa Semanas da Dança 2016*.
- Dantas, José Guibson (2008). Teoria das mediações culturais: Uma proposta de Jesús Martín-Barbero para o estudo de recepção. *Diálogos Possíveis*, 7(2), Article 2. <https://revista.grupofaveni.com.br/index.php/dialogospossiveis/article/view/286>
- Engels, Friedrich (2015). *Anti-Dühring*. Boitempo.
- Fiori, Ernani Maria (2023). Prefácio: Aprender a dizer a sua palavra. Em Paulo Freire, *Pedagogia do oprimido* (86ª, p. 11–30). Paz & Terra.
- Fisher, Sibyl Annice (2013). *Curare: To care, to curate. A relational ethic of care in curatorial practice* [Phd, University of Leeds]. <https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/6867/>
- Fraser, Nancy (1990). Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. *Social Text*, 25/26, 56. <https://doi.org/10.2307/466240>
- Fraser, Nancy (2003). Social justice in the age of identity politics: Redistribution, recognition, and participation. Em Nancy Fraser & Axel Honneth, *Redistribution or recognition? A political-philosophical exchange* (p. 7–109). Verso.
- Freire, Paulo (1992). *Pedagogia da esperança*. Paz & Terra.

- Freire, Paulo (2021). *Extensão ou comunicação?* Paz & Terra.
- Freire, Paulo (2023a). *Educação como prática da liberdade* (56º ed). Paz & Terra.
- Freire, Paulo (2023b). *Pedagogia do oprimido* (86ª). Paz & Terra.
- Graham, Janna (2010). Between a pedagogical turn and a hard place: Thinking with conditions. Em Paul O'Neill & Mick Wilson (Orgs.), *Curating and the educational turn* (1. publ). Open Ed.
- Gramsci, Antonio (2004). *Cadernos do cárcere, volume 2: Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo*. (3a ed, Vol. 2). Editora Civilização Brasileira.
- Heidemann, Ivonete Terezinha Schülter Buss, Dalmolin, Indira Sartori, Rumor, Pamela Camila Fernandes, Cypriano, Camilla Costa, Costa, Maria Fernanda Baeta Neves Alonso Da, & Durand, Michelle Kuntz (2017). Reflexões sobre o itinerário de pesquisa de Paulo Freire: Contribuições para a saúde. *Texto & Contexto - Enfermagem*, 26(4). <https://doi.org/10.1590/0104-07072017000680017>
- Júnior, Liráucio Girardi (2009). Teoria das mediações e estudos culturais: *Libero*, 12(23), 117–127.
- Kotscho, Ricardo (2019, setembro 2). *CCSP revela outro mundo, entre a cacofonia e o silêncio*. Folha de S.Paulo. <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2019/09/ccsp-revela-outro-mundo-entre-a-cacofonia-e-o-silencio.shtml>
- Krasny, Elke (2016). Curatorial Materialism. A Feminist Perspective on Independent and Co-Dependent Curating. *On- Curating*, 29. <https://www.on-curating.org/issue-29-reader/curatorial-materialism-a-feminist-perspective-on-independent-and-co-dependent-curating.html>
- Lafer, Josie Berezin (2021). *Das margens para o centro e vice-versa: História e curadoria de dança*. Universidade Estadual de Campinas.
- Lee, Young Chul (2007). Curating in a Global Age. Em Steven Rand, Sara Arrhenius, David Levi Strauss, Kate Fowle, Jean Hubert Martin, & Boris Grojs (Orgs.), *Cautionary tales: Critical curating*. Apexart.
- Lima, Venício A. de (2007). *Comunicação e Cultura: As idéias de Paulo Freire*. Editora Universidade de Brasília.
- Lind, Maria (2009, outubro 1). “The curatorial”. *Artforum*. <https://www.artforum.com/columns/the-curatorial-192127/>
- Manzoni, Francis (2002). *A criação do Centro Cultural São Paulo (1975—1985)*. Alameda.
- Marchart, Oliver (2011). The curatorial function: Organizing the ex-position. *On- Curating*, 9. <https://www.on-curating.org/issue-9-reader/the-curatorial-function-organizing-the-exposition.html>
- Marstine, Janet, & Ho Hing Kay, Oscar (2021). Curating as a relational practice. Em Janet Marstine & Oscar Ho Hing Kay, *Curating Art* (1º ed). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315686943>
- Martin, Jean-Hubert (2007). Independent Curatorship. Em Steven Rand, Sara Arrhenius, David Levi Strauss, Kate Fowle, Jean Hubert Martin, & Boris Grojs (Orgs.), *Cautionary tales: Critical curating*. Apexart.
- Marx, Karl (2011). *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Boitempo.
- Marx, Karl (2022). *Contribuição À Crítica Da Economia Política*. Expressão Popular.
- Marx, Karl, & Engels, Friedrich (2007). *A ideologia alemã*. Boitempo.
- Miller, Jason, & Durante, Milena Batista (2023). Ativismo versus antagonismo: Arte socialmente engajada, de Bourriaud a Bishop e além. *Arte & Ensaios*, 29(46), 353–371. <https://doi.org/10.60001/ae.n45.32>
- Minayo, Maria Cecilia de Souza (Org.) (2021). *Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade*. Editora Vozes.

- Mouffe, Chantal (2013). Quais espaços públicos para práticas de arte crítica? *Arte & Ensaios*, 27, 180–199. <https://doi.org/10.60001/ae.n27.p180>
- Observatório social de Gaia (2022). *Gaia nos censos de 2021—Resultados provisórios*. https://www.cm-gaia.pt/fotos/editor2/acao_social/observatorio_social/nl_observatorio_social_gaia_9.pdf
- Oliveira, Ivanilde Apoluceno de (2017). A dialogicidade na educação de Paulo Freire e na prática do ensino de filosofia com crianças. *Movimento - Revista de educação*, 7.
- O'Neill, Paul (2007). *The Curatorial Turn: From Practice to Discourse*. <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/1781564/57b08d50a60f783e64969777178208c6.pdf>
- O'Neill, Paul (2012). *The culture of curating and the curating of culture(s)*. The MIT Press.
- Perrotti, Edmir, & Pieruccini, Ivete (2014). A mediação cultural como categoria autônoma. *Informação & Informação*, 19(2), 01–22. <https://doi.org/10.5433/1981-8920.2014v19n2p01>
- Rodrigues, Zélia Inez Lazaro (2022). O conceito de diálogo na obra de Paulo Freire. Em Miguel, *Educação de jovens e adultos: Teoria, práticas e políticas* (p. 177–192). UNESP. <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-310-6.p177-192>
- Rugoff, Ralph (2006). You Talking To Me? On Curating Group Shows that Give You a Chance to Join the Group. Em Paula Marincola, *What makes a great exhibition?* Philadelphia Exhibitions Initiative.
- Serapião, Fernando (2012). *Centro Cultural São Paulo—Espaço e vida* (1ª). Monolito.
- Stadler, João Paulo, Niezwida, Nancy Rosa Alba, & Lambach, Marcelo (2024). Pedagogia freireana e pedagogia histórico-crítica: Aproximações a partir do materialismo histórico-dialético. *Educar em Revista*, 40, e85067. <https://doi.org/10.1590/1984-0411.85067>
- Sternfeld, Nora (2010). Unglamorous Tasks: What Can Education Learn from its Political Traditions? *e-flux journal*, 14. <https://www.e-flux.com/journal/14/>
- Vella, Raphael (2018). Curating as a dialogue-based strategy in art education. *International Journal of Education Through Art*, 14(3), 293–303. https://doi.org/10.1386/eta.14.3.293_1
- Verwoert, Jan (2010). Control I'm Here: A Call for the Free Use of the Means of Producing Communication, in Curating and in General. Em Paul O'Neill & Mick Wilson (Orgs.), *Curating and the educational turn* (1. publ). Open Ed.
- Walsh, Catherine (2019). Interculturalidade e decolonialidade do poder: Um pensamento e posicionamento “outro” a partir da diferença colonial. *Revista Eletrônica da Faculdade de Direito de Pelotas*, 5(1). <https://doi.org/10.15210/rfdp.v5i1.15002>
- Xavier, Jussara (2020). Curadoria de dança como abertura ao diálogo. *Múltipla Dança: Festival Internacional de Dança Contemporânea. 10 anos em encontros*.
- Zitkoski, Jaime José, & Lemes, Raquel Karpinski ([s.d.]). *O Tema Gerador Segundo Freire: Base para a interdisciplinaridade*. O Tema Gerador Segundo Freire: base para a interdisciplinaridade. https://www2.faccat.br/portal/sites/default/files/zitkoski_lemes.pdf

Anexo A – Entrevistas com participantes da Mostra Semanas de Dança (2016)

As entrevistas a seguir foram realizadas como parte da pesquisa de campo desta dissertação. Os vídeos estão disponíveis em acesso restrito (não listado) na plataforma YouTube, com autorização dos entrevistados para uso acadêmico.

Entrevista com Andrea Thomioka

Link: <https://youtu.be/StGukYY22no>

Data da entrevista: 21/11/2024

Duração: 01h49min

Entrevista com Amanda Queirós

Link: <https://youtu.be/JL62SXlGF4o>

Data da entrevista: 15/11/2024

Duração: 00h37min

Entrevista com Cláudia Palma

Link: <https://youtu.be/wtioXsxp8sg>

Data da entrevista: 18/11/2024

Duração: 00h59min

Entrevista com Henrique Rochelle

Link: <https://youtu.be/65LaBfOiFYg>

Data da entrevista: 04/12/2024

Duração: 01h22min

Entrevista com Ivo Alcântara

Link: <https://youtu.be/Xm7k9YoOuHM>

Data da entrevista: 13/11/2024

Duração: 00h36min

Entrevista com Lara Pinheiro

Link: <https://youtu.be/zQts2WDqvZE>

Data da entrevista: 20/11/2024

Duração: 00h39min