

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**

**COGEAE – Pós-Graduação – *Lato Sensu*  
Arte: Crítica e Curadoria**

**ROBERTO SOARES BORGES**

**CURADOR(ES), CURADORIA(S)**

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão – COGEAE, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Arte: Crítica e Curadoria.

Orientador(a): Professor(a) Dr(a) Mirtes Oliveira

**São Paulo  
2018**

**ROBERTO SOARES BORGES**

**CURADOR(ES), CURADORIA(S)**

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão – COGEAE, como requisito parcial para obtenção do título de Especialista em Arte: Crítica e Curadoria.

Orientador(a): Professor(a) Dr(a) Mirtes Oliveira

Aprovado em: São Paulo, \_\_\_\_/\_\_\_\_/2018

**BANCA EXAMINADORA**

---

NOME DO PROFESSOR

---

NOME DO PROFESSOR

---

NOME DO PROFESSOR

À Marizinha, minha mãe. Ao  
Jacinto, meu pai (*in memoriam*).

## **AGRADECIMENTOS**

Este trabalho só foi possível graças aos docentes do curso de Especialização em Crítica e Curadoria de Arte da PUC-SP, especialmente a Prof. Dra. Mirtes Oliveira, a quem devo a orientação desta monografia.

Agradecimento muito especial a todos os entrevistados que se dispuseram a me receber para falar deste ofício tão complexo e tão apaixonante. A contribuição de vocês para o resultado final desse panorama é inestimável. Obrigado Josélia Aguiar, Marcos Gallon, Marcos Moraes, Renata de Almeida, Sandra Tucci e Tamara Perlman.

Obrigado aos meus amigos e a minha família que também me apoiaram nesta incursão no campo das Artes Visuais.

Menção especial ao meu marido, Régis, cuja sensibilidade serviu de apoio durante todo o período de confecção deste projeto.

Muito Obrigado.

*The history of criticism is much better known [than the history of curating] ... there aren't books about this parallel activity of creating exhibitions. Maybe it has to do with the fact that the curator wasn't, and maybe shouldn't be, such a well-defined figure.*

*Daniel Birnbaum – Director, 53<sup>rd</sup> Venice Biennale<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> “A história da crítica é bem mais conhecida [se comparada à da curadoria]... Não há livros sobre esta atividade paralela de criação de exposições. Talvez isto esteja relacionado ao fato de que o curador não é, e talvez não devesse ser, uma atividade definida” (Tradução nossa. BIRBAUN, Daniel apud GEORGE A. 2015, p.3).

## **RESUMO**

Esta monografia tem como objetivo traçar um panorama atual da profissão do curador e suas particularidades. Por meio de entrevistas com profissionais atuantes no mercado, este trabalho pretende mapear as características de cada curador escolhido, seu campo de atuação e seus projetos. O intuito é esboçar um retrato eclético e prático da atividade curatorial no Brasil que sirva de ponto de partida para a uma reflexão sobre a formação de novos curadores.

Esta discussão será elaborada através de um apanhado histórico e teórico da profissão do curador trazendo paralelos e referências reais dos curadores entrevistados e suas trajetórias.

Palavras-chave:

Curador, Curadoria, Projeto Curatorial, Formação do curador, Prática Curatorial

## **ABSTRACT**

This monograph aims to give an overview of the curator's profession and its particularities. Through interviews with professional curators now working in the art field, this work intends to map the characteristics of each curator and their specific areas. The idea is to sketch an eclectic and practical portrait of curatorial activity in Brazil that could work as a reference to be reflected by new curators.

This discussion will be developed based on historical and theoretical sources about the curator's profession and also establishing parallels with real references brought by the curators during the interviews.

Key words:

Curator, Curator, Curatorial Project, Curating Education, Curatorial Practice

## SUMÁRIO

CAPÍTULOS	PÁGINAS
1 – INTRODUÇÃO	09
2 – O CURADOR, CONTEXTO HISTÓRICO	10
2.1 – A CURADORIA NO BRASIL	18
3 – CURADOR(ES), CURADORIA(S) - ENTREVISTAS	21
3.1 – MARCOS MORAES	21
3.2 – TAMARA PERLMAN	30
3.3 – RENATA DE ALMEIDA	34
3.4 – MARCOS GALLON	40
3.5 – JOSÉLIA AGUIAR	50
3.6 – SANDRA TUCCI	59
4 – CONCLUSÃO	69
5 – REFERÊNCIAS	74

## 1- INTRODUÇÃO

A função do curador de arte é bastante antiga, mas só recentemente foi conceituada como profissão, notadamente em 1969 com Harald Szeeman (1933-2005): o primeiro curador independente. Profissionais como Hans Ulrich Obrist (1968-) contribuíram para desenhar o papel da curadoria na arte contemporânea, mas pouco se falou sobre o aspecto diverso e multifacetado desta profissão: quais são as áreas de atuação dos curadores? Quais os tipos de curador existentes na atualidade? A atividade de curadoria se restringe ao campo das artes visuais?

Por meio de entrevistas pessoais e de um apanhado histórico-teórico, esta monografia pretende descortinar a vida prática do curador no Brasil, tendo como objeto de estudo profissionais atuantes em instituições na cidade de São Paulo, bem como uma profissional curadora do maior festival literário do Brasil. O objetivo é trazer um aspecto mais pragmático dessa profissão sem se limitar ao campo das artes visuais.

Por se tratar de uma profissão multirefexas, a curadoria pede uma formação multidisciplinar e também bastante flexibilidade para lidar com diversos públicos. Trata-se de uma atividade complexa que demanda do profissional conhecimentos teóricos (na hora de redigir um projeto por exemplo) e também conhecimentos práticos como negociar com fornecedores e participar da elaboração de um plano de mediação e comunicação de uma exposição ou ação cultural.

Uma abordagem prática e sem preconceitos da atividade curatorial pode apontar caminhos para a formação de novos curadores, fornecendo referências que ajudem a delimitar o campo de atuação da profissão. Os depoimentos colhidos<sup>2</sup> ao longo do processo pretendem contribuir à desmistificação da profissão do curador, cuja imagem carrega atualmente para muitas pessoas uma aura de *glamour*, status e sucesso.

Existem poucos materiais de referência disponíveis capazes de abranger estes dois aspectos – prático e teórico – no ofício do curador. Os poucos materiais que existem estão disponíveis em outras línguas o que dificulta o acesso do público brasileiro. Faz-se necessária a criação de um panorama atualizado e eclético da profissão que sirva de ponto de partida para projetos de formação e pesquisa nesta área.

---

<sup>2</sup> Em conformidade ao caráter coloquial no qual as entrevistas foram realizadas, decidimos manter o mesmo estilo informal; a fim de não descaracterizar a narrativa.

## 2- O CURADOR, CONTEXTO HISTÓRICO

Tradicionalmente define-se a profissão do curador recorrendo-se à etimologia do termo *curare*, cujo significado em latim, dentre outros, significa “cuidar”. No entanto, a definição contemporânea do curador se tornou muito mais ampla se comparada a outras épocas. Em tempos pós-modernos, além de cuidar da obra de arte, o curador tornou-se um mediador que seleciona e interpreta um acervo ou conteúdo, para torna-los acessíveis a um determinado público.

A profissão do curador incorpora atualmente outras habilidades como a de produtor, gestor de projetos, educador e organizador. Por exemplo, é papel do curador hoje escrever os textos do catálogo, das etiquetas e de outros materiais que servem de apoio para a exposição; Interagir com a imprensa, com o público por meio de entrevistas e de encontros; inteirar-se a respeito dos captadores de recursos e dar suporte a eles; participar de eventos correlacionados a fim de atrair patrocinadores; desenvolver parcerias com escolas de arte e universidades através de leituras e seminários. Essas são algumas de suas funções. Esperam-se todas estas competências do curador do século XXI.

Para poder compreender o caminho histórico que tornou esta profissão, tão complexa e abrangente, é preciso voltar ao passado quando a palavra “curador” começou a ser empregada. Conforme apontamos, a origem do termo advém do latim *curare*, mas foi no século XIV na Inglaterra, que a palavra “curador” apareceu pela primeira vez. O termo era utilizado então para designar os superintendentes que cuidavam de menores e de lunáticos (GEORGE, 2015, p.2).

Mas foi, sem dúvida, o hábito das famílias ricas europeias de colecionar objetos nos séculos XVI e XVII que fizeram com que a palavra “curador” ganhasse um significado mais próximo ao do atual. Naquele período as famílias abastadas destinavam um cômodo em suas imensas propriedades para abrigar e expor suas ecléticas coleções compostas pelos mais variados objetos vindos de todas as partes do mundo como animais empalhados, móveis e objetos trazidos de viagens pelo mundo afora, quadros e outras quinquilharias. Estes cômodos eram conhecidos como “gabinetes de curiosidades”. Cabia ao proprietário da casa decidir o que comprar, além de repertoriar e manter os objetos que possuía. Ele podia, em alguns casos também, delegar estas tarefas a um funcionário de sua confiança. Estes profissionais

responsáveis por tomar conta das obras de arte, coleções de objetos e antiguidades começaram a ser denominados “guardiães”<sup>3</sup>.

O filósofo Robert Hooke (1635-1703) foi o primeiro guardião da instituição inglesa *Repository of the Royal Society of London for Improving Natural Knowledge*. A *Royal Society* foi uma coleção pública de objetos raros e pitorescos criada em 1660 em Londres com objetivo de promover o conhecimento por meio da observação dos objetos e da realização de experimentos. Em 1661, Hooke foi citado pela primeira vez como ‘Curador de Experimento’, mas este título ainda não se referia à manutenção de objetos e das obras de arte; ele designava a função do filósofo de cuidar e coordenar as sessões semanais de demonstração de experimentos científicos na instituição. No entanto, Hooke desempenhava também funções que se assemelham ao papel contemporâneo do curador, como catalogação, pesquisa e registro do acervo, mas o termo empregado para designar sua profissão continuava sendo “guardião”.

Durante o século XVIII e o século XIX os gabinetes de curiosidades tornaram-se grandes coleções particulares espalhadas por toda Europa, coleções que mais tarde viriam a pertencer aos estados dando origem aos museus. O primeiro museu público surgiu no final do século XVIII, com a revolução francesa<sup>4</sup>: o museu do Louvre. O marchand Karsten Schubert (1961 -) descreveu bem o cenário político em que essa passagem ocorreu:

A monarquia caiu dia 10 de agosto de 1792. Somente nove dias depois, um decreto foi anunciado que transformou o antigo palácio real em um museu público. Desde o princípio estava intimamente de acordo com os objetivos e com a política da nova República. O novo museu era o símbolo da conquista revolucionária e um atestado já programado com a intenção de ser um lugar para muitos ao invés de poucos (estes no caso aristocratas e homens sábios), prometendo a todos os cidadãos o acesso a uma fatia das coleções privadas de valor cultural que até aquele momento se encontravam inacessíveis. (SCHUBERT, 2000, p. 18 tradução nossa).

Ao tornar acessíveis as coleções ao público, percebeu-se também o poder político e de influência das obras de arte sobre a população fazendo com que algumas obras fossem

---

<sup>3</sup> Do inglês *Keeper* – termo ainda empregado hoje em alguns museus e instituições para designar uma posição curatorial sênior ou um curador especializado com funções complementares como a de pesquisador e escritor (GEORGE, 2015, p.2).

<sup>4</sup> Revolução Histórica acontecida na França no final do século XVIII que destituiu o regime monárquico absolutista e instaurou a República.

retiradas de exposição por não estarem de acordo com a mensagem e os ideais pretendidos pelos governantes da época:

Em 1794, medidas sérias foram tomadas (no Louvre) para alinhar a ordem de disposição dos quadros às metas revolucionárias. Assim pinturas consideradas “em desacordo” eram retiradas da exposição. A maioria dos Rubens do ciclo Médici, por exemplo, foram para o depósito, com exceção das telas cujos símbolos reais haviam sido estrategicamente apagados. (SCHUBERT, 2000, p.19, tradução nossa)

Era o início da consciência do museu como lugar de engajamento e espaço educativo que abriu caminho para a criação de novas formas de apresentação e disposição das obras de arte. Neste período de transformações profundas, o papel do guardião foi se ampliando, ganhando mais relevância nas decisões estéticas e políticas, se misturando com papéis administrativos fazendo com que o título de curador finalmente passasse a ser associado à custódia de coleções, objetos e à organização de exposições. Estava instituído então o papel do curador de instituição.

Gradativamente, esse profissional passou a ser visto também como um especialista do bom gosto e do olhar estético. O arquétipo foi ganhando corpo a partir do final do século XVIII até meados do século XIX. Depois, com o advento da Modernidade<sup>5</sup>, os artistas passaram a questionar suas técnicas, temas, conceitos e as exposições foram adquirindo novas formas. Este novo paradigma passou a influenciar também a atividade curatorial.

Alguns anos mais tarde e até a metade do século XX, a Europa atravessou uma avalanche de mudanças políticas, econômicas e culturais que impactaram, mais uma vez, a produção artística. As guerras mundiais e a revolução russa imprimiram marcas profundas na sociedade europeia o que provocaria o deslocamento do cerne da produção artística de Paris para Nova Iorque.

Com tantos fatos relevantes no campo da arte, a curadoria não poderia mais se limitar à manutenção de um acervo, à disposição das obras no museu ou ao “bom gosto”. Mais uma vez, havia a necessidade de mudança no jeito de se fazer curadoria. As exposições passaram a estabelecer conexões entre diferentes técnicas e modos de expressão, a focar em escolas

---

<sup>5</sup> O contexto econômico e artístico a partir da segunda metade do século XIX na Europa foi responsável pelo surgimento do que entendemos como Modernidade. O surgimento de novos meios de produção, a concentração urbana das grandes cidades e consequentemente o efeito disso na vida das pessoas transformaram completamente o conceito da Arte..

estéticas, períodos históricos e a colocar juntos grupos de artistas que trabalhavam de forma similar. O marco desta mudança foi a partir dos anos 1950, quando alguns projetos divisores de águas foram realizados. À frente deles, novos curadores como Pontus Hultén (1924-2006), Harald Szeemann (1933-2005) e Walter Hopps (1932-2005).

Como diretor do *Moderna Museet* em Estocolmo (1958-1973), Pontus Hultén foi pioneiro na inclusão de debates, falas, apresentações de música, exibição de filmes integrados às exposições, além de ser o primeiro a apresentar movimentos relevantes como a Pop Art americana pela primeira vez na Europa. Em 1973, ele se mudou para Paris para fundar o *Musée national d'art Moderne (Centre Georges Pompidou)*, onde continuou a ousar produzindo exposições de referência que visavam criar uma relação entre as produções culturais das principais cidades europeias, mudando o paradigma da exibição de obras de arte:

O curador Pontus Hultén (...) ganhou notoriedade com a exposição 'She- A Cathedral (1966).' Tratava-se deliberadamente de um show de sensações, encenado com a ajuda dos artistas Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely e Per Olof Ultvedt, que acontecia dentro de uma escultura de uma mulher deitada com 30 metros de comprimento, cujo meio das pernas servia de entrada para o público. Em seu seio direito havia um bar de leite; em seu seio esquerdo uma vista planetária da Via Láctea; também no interior da escultura havia um aquário com um peixe dourado e projeções de filmes de Greta Garbo. (O'NEILL, 2012, p.13 e 14, tradução nossa)

Harald Szeeman começou sua carreira como ator, cenógrafo e pintor e só passou a organizar exposições em 1957. Curador da *Kunsthalle Bern* de 1961 a 1969, foi ele quem permitiu que os artistas Christo e Jeanne-Claude envelopassem o prédio inteiro do museu. Em 1969 ele concebeu a exposição *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* que estabeleceu o modelo das grandes exposições de arte contemporânea, no qual as obras de arte estão ligadas à um conceito central e se relacionam das mais diferentes maneiras:

Harald Szeemann quis mostrar tudo que não havia sido visto antes, tudo que vinha depois da Pop Art e do Minimalismo, sem um critério de escolha fechado; é a impressão do todo que chama atenção nessa vasta exposição. A não ser que se possa afirmar que cada um desses artistas se interessa profundamente pelo trabalho do outro, que as descobertas de um se relaciona

com as obras dos outros, que as próprias galerias (Dwan, Castelli, Bykert... em Nova Iorque; Rieke, Schmela, Fischer, Zwirner na Alemanha; Rowan em Londres; Sperone na Itália; Sonnabend em Paris...) e as próprias pessoas (nomes como Richard Bellamy em Nova Iorque) que acompanharam de perto todas estas produções. Temos então condição de constatar que esta exposição é a primeira consagração de um grande movimento internacional que ainda não foi definido<sup>6</sup>.

De alguma forma, podemos dizer também que essa nova forma de expografia inaugurou as críticas ao excessivo destaque da curadoria em detrimento à arte e ao artista, abrindo o debate sobre os limites do conceito curatorial e propondo um equilíbrio entre esses três pilares.

A polêmica de “*Attitudes*” foi tamanha que Szeeman abandonou o posto de curador-chefe do museu pouco tempo depois do encerramento da mostra. No entanto, sua saída foi ponto de partida para que ele estabelecesse em seguida um jeito inovador de se enxergar o projeto curatorial: sob demanda e sem vínculo com nenhuma instituição específica. Surgia pela primeira vez a figura do Curador Independente.

Surpreso com a má recepção pela direção do museu de “*When Attitudes Become Form*”, Harald Szeeman deixou seu cargo, tornando-se o primeiro curador independente. Criou então a *Agency For Spiritual Guestwork* e foi co-fundador da Associação Internacional de Curadores de Arte Contemporânea (IKT) em 1969, concebeu a curadoria de Happenings & Fluxus na Kunstverein na cidade de Colônia em 1970 e tornou-se o primeiro Diretor Artístico da Documenta em 1972, concebendo-a novamente como um evento de 100 dias (RAND;KOURIS, 2010, p. 17, tradução nossa)

Walter Hopps nunca seguiu uma trajetória educacional formal. Começou a trabalhar junto a músicos de Jazz na cidade de Los Angeles, o que mais tarde contribuiria para que ele ajudasse artistas a pensarem na disposição de suas obras tendo em vista o público como ponto de partida. Em 1957, em parceria com o artista Ed. Keinholz, fundou a Ferus Gallery, berço das primeiras exposições de arte do pós-guerra na costa leste dos Estados Unidos e vitrine para novos artistas como Wallace Berman, Jay DeFeo e Georg Herms. Conhecido por seu

---

<sup>6</sup> MULLER, Gregoire no prefácio do catálogo da exposição ‘Live in Your Head- When Attitudes Become Form’ p . 10, tradução nossa.

perfeccionismo e inconformismo, Hopps se recusava a submeter-se a uma lógica administrativa e à rotina de uma instituição. Não obstante, trabalhou para diversos museus e bienais procurando sempre manter paralelamente uma atividade criativa que fugisse do status quo artístico da época.

Muitas exposições coletivas importantes obtiveram a assinatura de Hopps, no entanto pode-se afirmar que foi por meio das exposições individuais que sua marca como curador se destacou. Em 1963, então no Museu de Pasadena, ele foi responsável pela primeira grande retrospectiva de Marcel Duchamp nos Estados Unidos. Outros artistas tiveram retrospectivas com a chancela de Hopps como Joseph Cornell, Barnett Newman, Robert Rauschenberg e Kurt Schwitters. Sobre o seu ponto de partida na hora de conceber a expografia de um artista específico, Hopps cita sua experiência com Duchamp:

Para mim, o conjunto dos trabalhos de um artista possui um tipo de partitura inerente que você procura entender ou sobre a qual você tenta basear sua concepção. Isso o coloca em um certo estado psicológico. Eu sempre tentei me manter o mais tranquilo e calmo possível. Se houvesse uma maneira simples de se fazer algo, eu faria daquela forma. Quando fiz a retrospectiva do Duchamp em 1963, ele e eu andamos pelo antigo museu de arte de Pasadena – as cores eram branco, bege e marrom; havia painéis de madeira; um pouco de marrom escuro. Duchamp disse : “ Está tudo bem. Não faça nada que seja difícil de se fazer”. Em outras palavras , ele (Duchamp) era sempre bem prático. Também tinha uma maneira bem sutil de orquestrar ou realçar o que já estava ali, de trabalhar com o que lhe era dado. (OBRIST, Brief History of Curating, p.21, tradução nossa)

As atitudes, as maneiras de se trabalhar, de Szeeman, Hopps e Hultén colocaram em evidência aspectos-chave da curadoria praticada hoje. Notadamente, servir de plataforma para as ideias e interesses dos artistas; responder às necessidades e ao contexto onde a ação artística acontece e, sobretudo, endereçar criativamente questões sociais, culturais e políticas. Pode-se dizer que a partir dos anos 1960 o papel do curador passou de ‘especialista do bom gosto e do olhar estético’ àquele que cria conexões entre público, espaço e a obra de arte. A motivação desse novo curador está muito mais perto da experimentação e da análise do fazer artístico do que da antiga função burocrática e acadêmica do curador tradicional.

Também foi nos anos 1960 que surgiu um dos primeiros cursos que tratava a curadoria separadamente como objeto de estudo: o *Independent Study Program* (ISP) do Whitney Museum de Nova Iorque, implantado em 1967 na ocasião da criação do departamento de educação do museu. Os diferenciais do curso foram descritos por seu diretor Ron Clark em um catálogo comemorativo do aniversário de 40 anos do ISP:

O que distingue o ISP é a ênfase dada na relação entre a teoria e a prática. Sob vários pontos de vista, o conteúdo intelectual das discussões e dos debates no ISP, desde meados dos anos 1970, reflete a revolução da teoria da arte nas últimas quatro décadas. Houve uma expansão e aprofundamento consideráveis dos pensamentos crítico e teórico durante esse período. O estudo da arte e da cultura foram dramaticamente transformados com a introdução de uma metodologia alternativa teórico-crítica e de fundo prático; incluindo semiótica estruturalista, teoria pós estruturalista, psicanálise, teoria pós colonial, análise do feminismo e do marxismo. Esta abordagem multidisciplinar, que veio a ser conhecida como estudos culturais, emprega uma vasta gama de conceitos e métodos que contribuem para a reflexão crítica das diferentes práticas, discursos e instituições que constituem o campo da cultura. (CLINTON, p.16 e p.18, tradução nossa)

Alguns anos depois, em 1987, paralelamente ao ISP surge um outro foco de pensamento crítico a respeito da curadoria, dessa vez na Europa, mais especificamente em Grenoble na França: a *École du Magasin*. Trata-se do primeiro curso destinado à formação de novos curadores no velho continente. Foi criado com o objetivo de estabelecer um ambiente de experimentação em curadoria por meio de uma rigorosa combinação entre a teoria e a prática tendo a produção europeia contemporânea como principal ponto de partida.

Paulatinamente, outros cursos foram surgindo nos grandes centros de produção artística contribuindo com uma mudança de paradigma do papel do curador/organizador de exposições, trazendo cada vez mais relevância para a profissão. Com isso, fez-se necessária a busca por entender, documentar e registrar o trabalho destes profissionais.

Foi em meados dos anos 1990, que um grande foco na história da prática curatorial se estabeleceu, sobretudo nos países de língua inglesa. Um dos curadores e teóricos de maior influência deste período foi o suíço Hans Ulrich Obrist (1968 -) atualmente Diretor e programador da Serpentine Gallery em Londres. Obrist é um dos grandes responsáveis pela

pesquisa à respeito da atividade curatorial e também pela maior visibilidade do curador para além do campo da cultura “... a razão pela qual eu faço isso [documentar a história da curadoria] não diz respeito a criar uma narrativa histórica desta atividade, mas sim para entender a razão pela qual ela não é conhecida.” (GEORGE, 2015 p.5 apud OBRIST;WADE, 2011 p. 127, tradução nossa).

Com mais de 300 exposições no currículo e inúmeras publicações, o esforço de valorizar a atividade do curador dispensado por Obrist foi bem sucedido. Seu caráter multifacetado, sua relação interpessoal junto aos artistas contemporâneos e às instituições culturais no mundo inteiro fizeram com que lhe fosse atribuído o título de *über-curator*, ou seja, curador onipresente cuja influência vai além do campo da arte. No entanto essa superexposição do curador também trouxe uma visão romantizada da profissão, embebida de aparências falsas de glamorização e fortuna:

A Arte Contemporânea é vista como uma artigo de luxo que só os mais abastados podem adquirir e por isso alguns curadores ganham acesso ao mundo dos ricos e famosos. Como isso, existem alguns curadores internacionais conhecidos como *über-curators* que desenvolveram um status de quase-celebridade que são fotografadas em festas e eventos ao redor do planeta. Seus rostos são vistos não apenas nas revistas de arte, mas também em jornais e revistas para o público em geral. Isso adicionou à imagem da profissão do curador uma camada de glamour que para alguns pode até ser verdadeira, mas não se trata da realidade da maioria dos curadores (GEORGE, p.12 e p.13, tradução nossa).

Essa midiaticização da profissão do curador provocada pela valorização do mercado da arte contemporânea e pelo surgimento desses curadores *pop stars* fez com que mais gente se interessasse pela profissão e que o termo curadoria se popularizasse; migrando para outras áreas como a música, cinema, teatro, dança e até para a Comunicação, notadamente para a publicidade. O lado positivo é que mais pessoas procuram ter acesso ao universo da curadoria *stricto sensu*. Não obstante, a popularização do termo curador faz com que haja muita confusão sobre o verdadeiro papel desse profissional e suas áreas de atuação.

## 2.1- A CURADORIA NO BRASIL

O Brasil acompanhou as tendências internacionais no campo das artes visuais, embora sempre em decalagem de alguns anos. Durante a década de 1960 e 1970, alguns nomes surgiram como pioneiros da atividade curatorial no país, mas dentro de um contexto muito particular, conforme descrito abaixo:

Este período entre os anos 1960 e 1970 apresentou uma diversidade de formas e preocupações conceituais no campo das artes no Brasil, sendo que as questões de modificações formais foram impulsionadas muitas vezes por expressões de vontades relacionadas com alguma quebra em relação ao consenso das épocas anteriores. Apesar de reivindicarem formas não dogmáticas, com diretrizes fixas do que deveria ser o trabalho de arte, existe aí uma dificuldade de colocar de forma não diacrônica o processo de surgimento dos trabalhos que ganharam mais atenção pelas instituições ou pela crítica: da arte mais dedicada à representação de um conteúdo dos anos 40, seguiria a vontade de apresentação mais neutra e racional dos concretistas, sendo estes últimos o motivo de crítica, pelo final da década de 1950, dos neoconcretistas, os quais foram buscar na fenomenologia da percepção vias mais abertas e intuitivas da produção da arte e de seu contato com o público. Tais questões de abertura formal também foram expandidas, nos anos 1960/70, em relação ao desenvolvimento do mercado de arte, em que estes artistas propunham que fosse gerada uma produção de valor conceitual e de experiência; não principalmente de valor da autenticidade de um objeto, como seguia o mercado da arte hoje enquadrada como “moderna” (OLIVEIRA, p.24-25).

Dentro desse panorama, a curadoria foi se desenvolvendo de forma orgânica por aqui. Nascido em Belo Horizonte, Frederico Morais (1936-) desenvolveu, por exemplo, projetos curatoriais antes mesmo de a figura do curador independente se estabelecer no país. Autodidata, profissional multifacetado, Morais é também crítico, historiador da arte e esteve diretamente envolvido com os principais eventos de arte vanguarda do país, como a exposição “Do corpo à terra” que aconteceu em abril de 1970 em Belo Horizonte.

Morais respondeu pela coordenação geral dessa exposição que se tornou um marco na arte brasileira por contestar a repressão exercida pela Ditadura Militar vigente naquele

período. Descentralizado, o evento aconteceu em diversos espaços públicos significativos da cidade de Belo Horizonte como o Parque Municipal, o Ribeirão Arrudas e a Serra do Curral; além de promover intervenções na rua, em frente ao Palácio das Artes. Participaram da exposição, com obras polêmicas<sup>7</sup>, vinte e cinco artistas entre eles Artur Barrio, Cildo Meireles e Hélio Oiticica.

As principais contribuições de Frederico Moraes com “Do corpo a terra” foram o estabelecimento de uma nova geografia das exposições no Brasil, a criação de uma nova narrativa expográfica em parceria direta com os artistas e, por fim, a conexão da arte brasileira com a realidade política.

Outro pioneiro cuja atuação influenciou definitivamente a prática curatorial no Brasil foi Walter Zanini (1925-2013). Professor, historiador, crítico de arte e curador, Zanini foi o primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) permanecendo no cargo por 15 anos. Também respondeu pela curadoria da 16ª e 17ª Bienais de São Paulo, ocorridas em 1981 e 1983. A atuação de Walter Zanini teve como marca fundamental o desejo de ampliar os espaços de reflexão sobre a arte e o fazer artístico. Tinha singular habilidade em observar, estudar, acolher e respaldar a produção contemporânea; inclusive no âmbito institucional. Sua direção no MAC/USP, por exemplo, contribuiu de modo determinante para uma abertura e um diálogo maior entre as obras modernas do acervo e as obras de novas mídias.

Um dos exemplos dessas iniciativas fundamentais promovidas por Zanini foram as JAC's (Jovem Arte Contemporânea): exposições que abrigavam entre 1960 e 1974 diversas formas de expressão, por meio de experiências conceituais ousadas. Para se ter uma ideia da relevância das JAC's, na edição de 1974 foi exibida a primeira produção de vídeos de artistas brasileiros, um marco na história da videoarte no país.

Não obstante, apesar de iniciativas marcantes como as de Moraes e de Zanini, o debate sobre a curadoria como profissão independente no Brasil é bastante recente, começando a tomar corpo só a partir de 1990; com os grupos de curadoria do MAM/SP e com a criação do curso de crítica e curadoria de arte criado pela PUC-SP em meados dos anos 2000, ambos com foco principalmente na pesquisa e menos no aspecto prático.

---

<sup>7</sup> Podemos citar como exemplo de intervenções polêmicas durante a mostra, as “trouxas ensanguentadas” do artista plástico Artur Barrio, que apareciam boiando no ribeirão Arrudas, e a “queima de animais vivos” de Cildo Meireles; ambas em alusão à onda de torturas e assassinatos que ocorriam no país naquela época sob gestão de um regime autoritário.

Hoje, há pouca discussão no que diz respeito ao cotidiano da profissão do curador, sobretudo um olhar pragmático sobre essa atividade que considere seus diversos campos de atuação e o perfil dos profissionais que atuam neste mercado.

### 3- CURADOR(ES), CURADORIA(S) - ENTREVISTAS

#### 3.1- MARCOS MORAES

Doutor pela FAU USP, na área de Projeto, Espaço e Cultura, Marcos Moraes é formado em Direito e Artes Cênicas, especialista em Arte – Educação – Museu pela USP; além de especialização em Museologia pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo, e Administração da Cultura pela FGV/SP. Curador independente. Coordenador dos cursos de Artes (bacharelado e licenciatura) e do curso Sequencial em Produção Cultural, na FAAP, nos quais também leciona; bem como na especialização em História da Arte e no MBA de Gestão do Luxo. Coordena, na mesma Instituição, a Residência Artística da FAAP, e o Programa de residência artística da FAAP na *Cité des Arts*, em Paris, coordenando, ainda, o Programa FAAP/ *Fulbright Distinguished Chair in Visual Arts*; bem como as mostras Anuais de Arte, e as semestrais dos formandos em artes, da Fundação. Ministra a disciplina de Formação do olhar, no curso de Iluminação da SP Escola de Teatro. É membro do ICOM Brasil – *The International Council of Museums* e da AAC *Alliance of Artists Communities*; integrando o Conselho da Escola Municipal de Iniciação Artística, da SMC de São Paulo, e o Conselho Curatorial do Videobrasil.

Entrevista presencial realizada por mim em 20/08/2018

#### **RB: Para você Marcos, qual é a definição de curador?**

*MM: Na verdade, a primeira pergunta que a gente deve fazer antes de definir a profissão de curador é: o que é a curadoria hoje? Só posso pensar em um profissional dessa natureza, se pensar no contexto no qual ele atua. Ou seja: pensar num profissional que tenha uma formação, não necessariamente acadêmica e não necessariamente apenas de experiência. Acredito que o trabalho de um curador e a atuação de um curador se dão exatamente nessa possibilidade de inter-relacionar áreas, conhecimentos, informações, e articular tudo isso. Eu penso no curador como um profissional que é capaz de pensar de que forma levar uma pesquisa, um processo de trabalho. Capaz de se aproximar de diferentes públicos por meios distintos que não sejam apenas o texto, a imagem em movimento. Em outras palavras, acredito que a curadoria não é a mesma coisa que escrever um livro, produzir um vídeo, ou um programa de televisão; ela tem mais especificidades de linguagem que devem levar em*

*consideração o espaço, os públicos, as condições arquitetônicas, ambientais, geográficas, culturais, econômicas, sociais etc. Nesse sentido, acho muito difícil ter um curso de formação de curador, sem que esse curador tenha outras formações. Eu não acho que curadoria é uma formação em si, curadoria é articulação de formações e de experiências.*

**RB: Tendo em vista esse ecletismo de formações, em quais campos do conhecimento um curador pode atuar? Ele deve ficar restrito ao campo das artes?**

*MM: Ainda que a minha formação seja muito eclética e a minha experiência seja muito mais, eu costumo adotar a frase do Oswald de Andrade: que eu sou um homem sem profissão e que acredito que é preciso rever tudo<sup>8</sup>. Então estou me apropriando das falas dele. E ele diz que da adversidade vivemos e eu digo que da adversidade e da diversidade vivemos. Nesse sentido, acho impossível pensar a curadoria apenas ligada ao campo da arte, não é isso. Inclusive também porque se nós pensarmos na origem do curador, alguém que cuida, conserva, pesquisa, entende, apresenta, mostra, difunde..., nesse sentido boa parte das áreas de ciências, de conhecimento, se permitiriam ter uma atuação curatorial. Não é à toa que temos curadores em todos os museu de ciências naturais, zoologia, história, geografia, antropologia..., logo não é uma especificidade do campo artístico. Mas acho que há uma especificidade dentro da atuação profissional de um curador de artes e de um curador de arte contemporânea. Há uma especificidade que diz respeito a como ele se insere neste meio e portanto entender além daquilo que pensamos como atribuições tradicionais do curador como: cuidar, pesquisar, difundir e tudo mais... É preciso entender para quem, para qual público, como tornar a arte acessível às pessoas; diferentemente do sistema tradicional onde os grandes museus, coleções e curadores ultra especializados se inserem. Arte contemporânea é muito mais complexo.*

**RB: Trata-se de uma evolução natural da profissão do curador?**

*MM: Sim, sim... Inclusive é preciso pensar em toda a especificidade que esse campo da produção contemporânea em artes visuais, em visualidades possui. Tornou-se um campo problemático porque problematiza tudo. A gente não consegue mais ter definições de suporte, técnica, meio, linguagem e ação; sendo assim não conseguimos circunscrever critérios como classificadores rígidos. Nesse sentido, o trabalho curatorial também tem de ter uma dimensão*

---

<sup>8</sup> Referência ao primeiro volume da incompleta autobiografia do autor modernista Oswald de Andrade “Um homem sem profissão – sob as ordens de mamãe”.

*ampliada que procure ir até o limite. Se eu esgarço o objeto de interesse, se eu esgarço o sujeito, como eu não vou esgarçar o trabalho de quem se debruça sobre isso? Sob essa perspectiva, por meio de um efeito de contaminação, a arte contemporânea esgarça, abre e rompe as fronteiras de todas as áreas envolvidas em sua produção, inclusive da curadoria.*

**RB: Dentro desse contexto, falamos aqui que um curador se torna curador por meio de suas formações e experiências...**

*MM: Não é só uma questão de várias experiências, eu só não acredito numa formação básica. Eu fico sempre pensando: o que é uma graduação em curadoria? Vou me especializar em curadoria se eu não tenho uma formação anterior que me permita lidar o conhecimento, seja este arte, zoologia ou literatura? Eu vou curar o que? Eu vou pesquisar o que? Eu vou pesquisar a curadoria? Na verdade, talvez eu não esteja formando um curador. Talvez eu esteja formando um teórico da curadoria, um historiador da curadoria e aí é um outro departamento. Eu posso estar entrando em encontro a uma espécie de seara do historiador das exposições, porque hoje temos uma pesquisa sobre a história das exposições. Uma das discussões atuais aborda justamente isso: se a história das exposições substitui a história da arte. Ou seja: a curadoria; porque a história das exposições significa falar de uma história da curadoria. A história da curadoria substitui a história da arte? Quer dizer, o curador é um novo historiador? É essa é discussão...*

**RB: Faz sentido porque o curador determina o discurso.**

*MM: Exatamente, ele rearticula, articula, rearticula, reorganiza e reordena o conhecimento. Então, significa que é papel do curador refletir sobre tudo o que se pensou na história da arte e que deve ser revisto. Revisto porque as exposições hoje estão trazendo novas abordagens históricas: histórias afro-atlânticas, histórias da sexualidade...<sup>9</sup> Se você faz exposições trazendo novas perspectivas históricas da arte, automaticamente você coloca em xeque a construção narrativa da história da arte tradicional.*

**RB: A história com o viés de quem a escreveu?**

---

<sup>9</sup> Referência à duas exposições realizadas entre 2017 e 2018 no Museu de Arte de São Paulo – MASP sob curadoria geral de Adriano Pedrosa.

*MM: Significa que quem está contando a história sob outra perspectiva é uma espécie de novo historiador.*

**RB: Com isso, a gente aproxima o curador do historiador.**

*MM: Exatamente!*

**RB: Agora voltando pro sentido mais pragmático: que tipo de competência um curador precisa desenvolver?**

*MM: Ele precisa ter disponibilidade, generosidade, escuta, olhar, mas também uma serenidade para compreender que não vai dar conta de tudo. Ele tem que entender seus limites. Eu fico pensando: se o trabalho curatorial significa dar materialidade a ideias que se transformam, então eu tenho que pensar no espaço, na comunicação, na mediação, ou seja, em como chegar ao público, a todos públicos possíveis. Trabalhar com pessoas que tenham experiência, conhecimento e informação; que possam trazer tanto perspectivas, quanto propostas e soluções. Eu como curador devo articular todos essas perspectivas e ter uma ideia clara do que está sendo proposto. Por isso a importância da generosidade, da escuta, para poder trabalhar nessa dimensão. Não dá para ser ao mesmo tempo pesquisador, teórico, crítico, arquiteto, designer, light designer, psicólogo, sociólogo... por maior que seja o gênio e a capacidade da pessoa, isso não existe. Na verdade, o ponto de partida está diretamente ligado a uma capacidade de articular todos esses conhecimentos, todas essas experiências, com o objetivo de criar condições para que esses públicos possam acessar as ideias propostas.*

**RB: A partir de um certo ponto de vista?**

*MM: Exatamente porque se estamos falando de um trabalho de criação temos de entender também que um trabalho curatorial vai escapar das mãos do curador, assim como uma obra escapa das mãos de um artista. A curadoria tem vida, autonomia, independência, e muitas vezes ela é extremamente rebelde.*

**RB: Concluimos que o curador é um generalista ou ele tem de ser um especialista?**

*MM: Eu acho muito difícil usar essas essas definições. Porque não acredito que seja essa a condição de generalização ou de especialização que determine. Acredito que é muito mais*

*uma condição de interesse, de motivação, que leva um curador para os trabalhos. É evidente que ter uma formação em determinada área te dá familiaridade com o vocabulário, com as referências, com os vícios, os jargões, mas as experiências de cada pessoa são muito distintas e muito diferentes. Não acho que todo curador de arte e de arte contemporânea se faça exclusivamente a partir do fato de ter estudado artes visuais, ou ter feito história da arte, porque se fosse assim a gente nem teria curadores, porque são raríssimas as graduações de história da arte no país. A formação é específica para cada pessoa, por isso acredito que não há modelo de curador. Por outro lado, acho que há uma complexidade possível de fatores que contribuem para popularização do termo curador e sua banalização. Parece que qualquer coisa é curadoria.*

**RB: O curador é o novo DJ<sup>10</sup>?**

*MM: Sim, hoje basta fazer uma edição que se torna curador automaticamente. Editar uma coleção de objetos, pendurar meia dúzia de trabalhos numa parede pode ser entendido como curadoria. Por que? Qual o sentido? Não que eu me considere um curador, mas a minha formação foi muito diferente do que habitualmente seria uma formação tradicional em artes. Sou formado em direito no largo de São Francisco<sup>11</sup>, depois resolvi fazer filosofia. Durante o curso eu resolvi que precisava fazer algo a mais, que não era só a estética que me interessava, então fui pra ECA<sup>12</sup>. Na ECA fiz artes cênicas, bacharelado em interpretação. Por isso tenho um registro profissional de ator. Estar tão aproximado pela arte me levou a um contato maior com as diferentes linguagens. Além disso, trabalhar no Museu de Arte Sacra, dar aulas de educação artística em um colégio, durante o período da faculdade, foi me aproximando de uma outra maneira a esse universo da cultura de uma forma geral. A minha formação na faculdade foi absolutamente insuficiente em termos de história da arte, ou de história de qualquer coisa, para me formar como profissional interessado nisso. Hoje olhando para trás, acredito que era um dos melhores cursos que a gente tinha, mas insuficiente para formar um teórico ou um crítico.*

*Sobre o meu ingresso no Museu de Arte Contemporânea da USP, quando prestei o concurso na avaliação tive de propor um projeto de curadoria. Era muito estranho, porque em 1987 ninguém associava o trabalho de se organizar uma exposição à curadoria. Quando saí do museu no final de 1993 ainda não existia essa denominação. Eu organizei centenas de*

---

<sup>10</sup> Disc Jockey – profissional responsável pela seleção musical em uma festa ou clube noturno.

<sup>11</sup> Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo – USP.

<sup>12</sup> Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – USP.

*mostras do acervo do museu durante quase 7 anos, e não eram exposições simples. Tinha que lidar com Picasso, Matisse... o que me fez aprender curadoria foi estar lá, convivendo com os profissionais de restauro, de projeção de espaço... Hoje eu tenho dificuldade em pensar em uma exposição sem pensar na seleção, na organização e também no diálogo com outros profissionais (arquitetos, designers...). Mas isso não é necessariamente uma condição: para alguns profissionais, a curadoria é apenas escolher as obras e escrever um texto; a exposição que se vire. Por isso acho muito complexo tentar formatar a formação de um curador.*

**RB: Você se percebeu curador, então, fazendo?**

*MM: nem sei se me percebi curador... Eu sempre me vi como alguém que organizava exposições, montava exposições. Mas hoje o termo é tão onipresente que se não me denominam curador parece que não estou atuando nesta área.*

**RB: Quando você vai projetar uma exposição, a curadoria tem de falar por si. Tendo em vista esse contexto, até onde um conceito curatorial pode ir? Existe uma fronteira? A obra de arte tem que aparecer mais?**

*MM: Acho que não é uma questão de a obra precisar ou ter de aparecer mais. Creio que não faz sentido uma curadoria que não leve em consideração a produção com a qual ela está trabalhando. Não é ilustrá-la, mas perceber como os trabalhos se articulam e só assim propor uma nova ideia. Nesse sentido é óbvio que o raciocínio do Szeemann, com *Quando as Atitudes Se Tornam Forma*<sup>13</sup>, foi fundamental para definir o conceito de curadoria e de curador. Esse marco histórico, que as pessoas identificam com o trabalho dele e com essa exposição em particular, tem muito a ver com o fato de que a curadoria não é ilustrar ideias e textos, mas sim propor articulações, identificar proposições existentes e a partir disso trazê-las a público.*

**RB: O que você pensa dos curadores pop stars?**

*MM: Eu não tenho nada contra curador pop star, tem pop star em todas as áreas. Minha questão é se o curador pop star produz um verdadeiro trabalho de curadoria ou está propondo um trabalho de estrelismo. O problema não é ser pop star, o problema é o trabalho.*

---

<sup>13</sup> Exposição emblemática com curadoria de Harald Szeeman. Ver páginas 13 e 14.

**RB: o trabalho fala por si?**

*MM: Não sei se fala, mas deveria falar. Minha questão é até que ponto essa aura publicitária criada em torno da figura de quem faz é mais relevante, mais importante, do que se faz. Essa coisa de curador que é mais pop do que o próprio trabalho, talvez devesse fazer parte do star system ou algo parecido. É diferente. É a mesma coisa, sei lá, pensar num ator... Não é a fama que faz um ator. Não vou achar que só porque a Bruna Marquezine é a atriz mais famosa do momento, ela seja melhor que a Fernanda Montenegro. Não há star system que comprove isso.*

**RB: Então, o que legitima um trabalho de curadoria na sua opinião?**

*MM: É o trabalho. Curadoria para mim é trabalho. Logo, o que justifica a condição da existência do curador é o trabalho, o trabalho de curadoria.*

**RB: Como funciona a formação de curadores aqui na FAAP?**

*MM: O nosso curso de artes visuais, o bacharelado hoje, tenta, de uma certa maneira, lidar com a ideia de que exista o profissional de artes visuais e não formar um artista, um professor, um curador. É por isso, que dentro do curso, dentro da graduação, há uma série de disciplinas, dentre elas, estudos de museu, estudos de curadoria, espaços de produção e difusão da arte, sistema da arte, seminários de investigação contemporânea, todas essas disciplinas estão inseridas nos três últimos semestres do curso, depois do aluno ter passado por todo um processo de experimentação, linguagens, desenvolvimento de um trabalho próprio. E a partir disso, ele vai entender esse sistema no qual ele está se inserindo e quais são as possibilidades além de atuação como um artista. Se ele vai trabalhar com produção, porque muita gente vem fazer um bacharelado em artes, mas não quer ser artista, quer trabalhar com arte e com artistas. Mas também pode querer ser o pesquisador, um galerista, um gestor, trabalhar com administração da área de museu ou do educativo de museu e não ser necessariamente um mediador. Ele pode querer trabalhar com planejamento, em órgão público, como uma secretaria, como uma fundação. Enfim, a ideia é dar um curso que tenha uma amplitude muito maior de formação. E aí ele pode optar por muitas coisas. A gente tem uma pós-graduação em curadoria que é uma especialização, não é um mestrado, é uma pós latu sensu, focada em estudos e práticas curatoriais.*

**RB: Agora um assunto tabu para quem começa na profissão de curadoria, ou que pretende viabilizar projetos, fazer acontecer: remuneração. Queria que você comentasse um pouco sobre esse tema. Um jovem profissional iniciante vai conseguir pagar as suas contas sendo curador?**

*MM: Há uma prática em diferentes instituições e podemos citar algumas que são referenciais. De um lado o SESC-SP porque tem condições de bancar os projetos e do outro lado a Bienal que tem que ter condições de trazer e bancar um curador. É obvio que o que ganha um curador para fazer a Bienal não tem a menor comparação com o que ganha um curador, mesmo que faça uma grande exposição para o SESC. E acho que tem mesmo esse... não sei se chega a ser tanto um tabu, mas existe essa névoa que não deixa saber nitidamente os valores de remuneração. Nem quem contrata e muito menos quem é contratado gostam muito de falar disso. Mas se pensarmos bem, é um dado que a gente pode expandir para outras funções dentro desse sistema: artista não gosta de falar do valor da obra. Galerista não gosta de por preço, os artistas também nunca sabem como por preço. Mas aí quando um comprador chega na galeria rapidamente se estipula o valor da obra, mas nem sempre os critérios que o definem ficam claros. Se a galeria tem um curador, a transparência fica ainda mais difícil. Recentemente, muitos curadores foram se deslocando para as galerias com o objetivo de legitimar, afirmar a posição das galerias no mercado. Nesta lógica, quanto mais institucionalizado o curador melhor. Por já terem feito curadorias em museus, em instituições oficiais, eles trazem mais status para a galeria. Eu acredito realmente que exista toda uma estratégia para que não se tenha acesso à precificação, porque das vezes em que resolvi perguntar, todo mundo sempre sai pela tangente e nunca consigo informações.*

**RB: Acredito que este processo seja muito específico das artes visuais. Porque no cinema, no teatro, todos os valores aparecem na planilha submetida ao MINC<sup>14</sup>.**

*MM: Há muito mais névoa na área de artes visuais de fato. Há uma tradição maior de cinema e teatro em ter dinheiro, pouco, mas ter. Em artes, essa tradição de ter verba, seja muito ou pouco, é muito mais recente. Portanto, ela se presta um pouco a viver nesta semiobscuridade em que você não define muito bem se o dinheiro está indo, se está vindo, enfim. A troca é um outro dado também relevante em relação ao meio de artes visuais, porque é muito comum as pessoas pagarem com trabalho. O artista paga o designer gráfico*

---

<sup>14</sup> Ministério da Cultura

*com o trabalho, paga a gráfica com o trabalho, paga você com o trabalho. A minha pergunta é se o artista paga com todo o trabalho, que dinheiro ele tem se ele dá todos os trabalhos em pagamento? Se as pessoas que recebem em trabalho, como elas vivem? Então elas não vivem dos trabalhos que elas fazem com os artistas? Ou seja, é não é um bom negócio fazer negócio com artistas? Eu estou exagerando, claro, mas como referência de pensar que é um sistema que tem uma certa perversão.*

**RB: Qual é o seu ponto de partida quando você vai desenvolver um trabalho curatorial?**

*MM: Cada um é um. Não tenho padrão, porque tenho me envolvido com projetos que são muito distintos entre si. Recentemente fiz um projeto do Itaú<sup>15</sup>, eles me chamaram para conhecer uma coleção que nunca havia sido mostrada, que estava trancada há dez anos em umas mapotecas. Enfim, eu olhei a coleção, para mim era muita novidade porque trazia a história da gravura, cinco séculos de história da gravura, só gravuras europeias. Eram 451 imagens... Enfim, então, eu fui estudar, procurar, fui tentar entender melhor até propor uma exposição, que era histórica, mas não era cronológica, era sobre as técnicas. Talvez o sistema seja você mergulhar naquilo que você tem adiante, não só tentar conhecer aquilo que é seu objeto, mas trazer todas as referências possíveis e inclusive convidar outros profissionais que possam te dar suporte, discutir com outras pessoas que possam trazer outras ideias. É também um processo que envolve uma troca. Uma troca entre você e o objeto de trabalho.*

---

<sup>15</sup> Referente à mostra “Imagens Impressas: um Percorso Histórico pelas Gravuras da Coleção Itaú Cultural”.

### **3.2- TAMARA PERLMAN**

Criadora e diretora da PARTE Feira de Arte Contemporânea, Tamara Perlman é advogada, graduada pela Universidade de São Paulo (USP) e mestre pela Escola de Direito da Universidade de Columbia (Nova York). Atuou em projetos públicos e privados de infraestrutura durante sete anos. A PARTE é a primeira feira no Brasil dedicada à arte contemporânea, com foco em novos talentos. Plataforma de fomento à produção artística, a PARTE é realizada anualmente desde 2011, em São Paulo. Na PARTE se reúnem galerias e coletivos com propostas ousadas e artistas da nova geração. Colecionadores experientes atrás de novidades promissoras compõem o público da PARTE, além de curiosos em busca de sua primeira obra de arte. Em 2018, pela primeira vez a PARTE produziu uma feira de arte fora do circuito RJ-SP, a ARTE/BH.

Entrevista realizada por e-mail em 29/08/2018.

#### **RB: Qual é a sua Definição de Curador?**

*TP: Curador é o profissional que seleciona e estabelece relações entre obras e artistas. É quem define um fio condutor, uma narrativa, em uma exposição, programação institucional ou coleção.*

#### **RB: Em quais campos do conhecimento um curador pode atuar?**

*TP: Pesquisa, ensino, seleção de obras e artistas para uma exposição ou coleção, acompanhamento e orientação do trabalho de artistas e de outros curadores.*

#### **RB: Na sua opinião, quais são as competências que um curador precisa desenvolver?**

*TP: Conhecimento e humildade: precisa estudar bastante, frequentar exposições, saber o que já foi feito e o que está em produção, construir um repertório próprio.*

*Escuta, observação e poder de convencimento: o trabalho do curador exige muita negociação (com os artistas, produtores, galeristas, diretores de instituições, etc.).*

*Visão: o curador deve enxergar além do usual, ser capaz de estabelecer relações entre obras e artistas que tragam novos entendimentos (sobre os trabalhos, sobre arte, sobre a vida, o que for)*

*Clareza e objetividade: precisa se fazer entender, inclusive para os não “iniciados”.*

**RB: Até onde vai o trabalho do curador em um trabalho ou projeto?**

*TP: Difícil dizer... de forma estrita, o trabalho é criar (ou perceber e revelar) novas relações de sentido. Na prática, é muito comum o curador se envolver diretamente na produção, expografia, conservação, educativo...*

**RB: Um curador precisa ser um especialista ou um generalista?**

*TP: Não acredito que precise ser uma coisa ou outra. Seu conhecimento e interesse é que irão guiar sua atuação.*

**RB: Qual é o seu ponto de partida na hora de escolher um projeto, obra ou conteúdo?**

*TP: Não sou curadora! Crio e/ou escolho projetos pela relevância que percebo em cada um.*

**RB: Na sua opinião, o que legitima um trabalho de curadoria?**

*TP: A qualidade da pesquisa e o ineditismo das relações que o curador consegue estabelecer entre obras e/ou artistas. Uma pesquisa bem feita é capaz de relevar trabalhos pouco conhecidos e facetas ainda não exploradas de um artista, um período, ou seja, qual for o recorte do trabalho.*

*A isenção do curador também é um fator importante. Quanto maior a liberdade de ação do curador, mais se percebe como legítimo seu trabalho.*

*Por exemplo, quando o curador é contratado para preparar o texto de uma exposição em galeria de arte - em que o artista, e às vezes as obras, já foram escolhidos pelo galerista - presume-se que sua liberdade seja pequena. É um trabalho de análise, sem muita oportunidade para críticas negativas. Existe um aspecto externo que precisa ser respeitado. Em instituições, a autonomia do curador tende a ser maior. Isso tudo, claro, depende muito da galeria e da instituição.*

*Existe ainda o aspecto da reputação. Todo o sistema de arte funciona como uma rede de validações e construção de reputação, muitas vezes por associação. Curadores são parte disso. O histórico de trabalho do curador é importante: de quais exposições participou, com quem e onde já trabalhou... Um curador mais reconhecido no meio da arte (reputação*

*elevada) conta com a presunção de fazer um trabalho melhor, por ter mais oportunidade de impor sua visão sem precisar fazer concessões.*

**RB: Dinheiro e remuneração ainda são assuntos delicados entre os curadores e seus contratantes. Dentro da sua experiência, você diria que existem faixas de remuneração diferentes dependendo do contexto e do tamanho do projeto? O que determina o valor do cachê de um curador?**

*Sim, existem faixas. O valor varia de acordo com a reputação do curador, o tamanho do projeto (o tempo e a dedicação exigidas), o bolso do contratante e o interesse do curador de participar de determinado projeto. É relativamente comum curadores receberem menos do que gostariam porque se interessam pessoalmente por algo, por exemplo.*

**RB: A produção de uma feira e Arte envolve vários aspectos que vão desde a produção a captação de recursos. Em seu campo de atuação em qual momento você se percebeu como curadora?**

*TP: Não me percebo como curadora. Precisaria acumular muito mais conhecimento de arte para tanto. Me enxergo mais como produtora cultural.*

**RB: Na hora de escolher as galerias que vão participar de uma feira de Arte, quais são os principais critérios que são levados em conta?**

*TP: Na PARTE São Paulo temos um comitê de seleção formado por profissionais do sistema de arte que não são galeristas. Assim reduzimos os conflitos de interesse que são comuns em feiras de arte, em que os comitês costumam ser formados por galeristas. Os critérios de avaliação são (1) a reputação da galeria, (2) a qualidade dos artistas por ela representados e (3) a qualidade da proposta específica para a feira.*

*Todos os critérios exigem que os membros do comitê tenham bastante experiência no mercado e estejam atualizados.*

**RB: No caso da PARTE e da ARTE/BH como é articulado o trabalho de curadoria?**

*A seleção das galerias na ARTE/BH passa por critérios semelhantes aos da Parte São Paulo. A diferença é que, por ora, a escolha cabe à equipe de direção da feira. Por ser um projeto*

*novo, ainda em construção, buscamos formar um “mix” diverso e representativo tanto do mercado local de BH quanto nacional.*

*Convidamos primeiro as galerias com atuação relevante em seu mercado (Belo Horizonte). A partir deste quadro, chamamos galerias cujo trabalho acrescente à cena local, seja por trabalhar com artistas não representados pelas galerias da cidade, seja por ter um recorte mais específico (ex: fotografia, arte moderna, gravuras...).*

### 3.3- RENATA DE ALMEIDA

Nascida em São Paulo em 1965, Renata formou-se em Cinema, Rádio e Televisão pela FAAP e fez especialização em documentário na The New School de Nova York. É uma das sócias da distribuidora Mais Filmes, criada em 2000 por Leon Cakoff e Adhemar Oliveira. É também uma das sócias do Circuito Cinearte, com salas em cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre e Curitiba. Ao lado de Leon Cakoff, dirigiu os curtas *Volte sempre*, *Abbas* (1999) e *Natureza-morta*, parte integrante do longa em episódios *Bem-vindo a São Paulo* (2004). É também diretora e produtora da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo desde 1990. Com a morte de Cakoff em 2011, assumiu desde então a curadoria do mais importante festival de cinema de São Paulo.

Entrevista presencial realizada por mim em 24/07/2018.

**RB: Nossa primeira pergunta é: para você, o que é um curador?**

*RA: Então, curar é pegar algo grande, fazer uma escolha e ver o que é mais significativo daquele universo. Essa expressão veio das artes plásticas porque ali faz mais sentido. Nas artes visuais o curador pega um artista e direciona o olhar que deseja dar à obra dele. Este conceito de curadoria foi exportado para outros campos da arte, mas acho que para certas atividades curador não é a palavra adequada.*

**RB: Qual denominação mais adequada na sua opinião?**

*RA: Não tenho nada contra à palavra curador, o que gostaria de ressaltar é que às vezes esta atividade abrange muito mais coisas, por exemplo: na Mostra<sup>16</sup> penso em algumas linhas que pretendo abordar, linhas gerais. Mas aí recebemos os filmes, mil e quinhentas inscrições, vamos atrás das informações de cada um desses trabalhos. Daí você pensa, como é que vejo esses mil e quinhentos filmes? Antigamente a gente conseguia assistir porque eram poucos inscritos. Aliás, antes nem tinha inscrição, eu e Leon<sup>17</sup> íamos para os festivais no exterior e recebíamos os VHS. Hoje recebemos os filmes por meio de um link da internet, com isso o universo de seleção ficou muito maior. Tendo em vista essa enorme quantidade de material, criamos uma comissão que assiste aos filmes inscritos e faz relatórios com recomendações.*

---

<sup>16</sup> Criada em 1976, a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo é o principal festival de cinema da cidade com em média 400 filmes selecionados por edição. Acontece todos os anos entre setembro e outubro.

<sup>17</sup> Leon Cakoff (1948-2011), criador, idealizador e curador original da Mostra. Com sua morte, a viúva de Cakoff assumiu a curadoria do festival.

*Leio todos eles, assisto a alguns filmes e dependendo do que tenho na minha cabeça para edição daquele ano, faço as escolhas. Os critérios que utilizo como programadora da Mostra são amplos, é uma mistura de fatores: do que eu gosto, com o que acho importante, com a relevância dos temas, porque a Mostra sempre esteve muito associada com o que está acontecendo na atualidade, não dá para dissociar. O cinema também reflete a pauta jornalística e você como festival de cinema tem de ter essa ligação com o mundo.*

**RB: A Mostra define um tema antes de receber os filmes?**

*RA: Não, o tema vai se formando. Mas tenho pontos de partida, por exemplo, teve um ano em que quis muito abordar aquele descaso com a Cinemateca<sup>18</sup> e , ao mesmo tempo, tinha o trabalho incrível que o Scorsese faz com The Film Foundation<sup>19</sup>. Então resolvi fazer uma homenagem ao The Film Foundation e à preservação da memória cinematográfica. A partir desses pontos de partida desdobramos o conteúdo. O ano passado (2017), havia dois temas muito fortes: a intersecção de linguagens e a questão dos refugiados, então trabalhamos com isso. Outro aspecto a ser levado em consideração é o perfil do lugar onde você vai apresentar o filme. Sabe, eu pelo menos não acredito numa curadoria muito vaidosa.*

**RB: Uma curadoria que esteja longe do público, é isso que você quer dizer?**

*RA: É, longe do público. A Mostra por exemplo tem filmes super-radicais e é importante que o público saiba o que vai ver. É nosso dever informá-lo. Além disso tem o perfil de público de cada sala. Você já sabe que em determinado ambiente, certos tipos de conteúdo não funcionam. Outra dica é fazer uma mistura, colocar um filme mais ousado com outro mais tradicional na sequência. Você não pode espantar as pessoas. Como que a Mostra existe ainda hoje? Quando a Mostra começou você entendia que ela existia porque era feita para um nicho, os cinéfilos. Era um deserto cultural, era ditadura e tinham poucas coisas acontecendo. Mas e hoje? Como a Mostra continua relevante? Nessa época em que a informação está excedente até? Como é que a Mostra ainda tem tanto público, um público que cresce, um público jovem? Tem gente que vem todo ano, mas tem gente que se renova, que vem pela primeira vez. A resposta diz respeito ao que pra mim é um verdadeiro trabalho de curadoria. É quando um amigo chega para você e fala assim: olha, eu acho aquilo*

---

<sup>18</sup> Cinemateca brasileira – instituição responsável pela manutenção e preservação da memória cinematográfica do Brasil.

<sup>19</sup> Criada por Martin Scorsese e Steven Spielberg a *The Film Foundation* é uma associação estadunidense destinada a propagar a consciência de se preservar e proteger as obras históricas do cinema.

*bacana, você não quer ver? Daí você vai ver porque essa pessoa, que você confia, e admira, te falou: pô cara (sic), vai ver isso, eu achei muito legal. Pra mim, isso é uma curadoria bem feita. Não tem esse ‘salto alto’ todo.*

**RB:Entendi!**

*RA: Você entendeu? Eu acho que é algo que você propõe às pessoas. Quando eu vou fazer uma curadoria no CEU<sup>20</sup> eu me pergunto: o que a Mostra vai apresentar ali? O que é mais adequado para aquele público? Festival da Juventude<sup>21</sup>?*

**RB: A percepção do público e do local são competências que o curador precisa desenvolver?**

*RA: Na hora de programar eu acho que sim. Um curador também precisa dar o contexto. Ele tem de justificar suas escolhas de alguma maneira, por exemplo no texto da exposição. Porque senão vem um ‘salto alto’ junto com isso. Na Mostra sou diretora, produtora, então não cabe me autodenominar como curadora. Você entende? Eu acho que a curadoria faz parte do processo, não pode estar isolada.*

**RB: Falamos muito no trabalho de mediação em curadoria. Ou seja, pegar uma obra e torná-la acessível a um público específico.**

*RA: É isso, é isso mesmo! Quando a Mostra tinha o programa na TV Cultura, eu convidava às vezes um professor e tínhamos uma conversa antes. Se fossemos ver um filme do Apichatpong<sup>22</sup>, por exemplo, era preciso uma conversa antes, porque o ritmo é outro. Pensava no público de TV aberta. Acho que o curador tem que tentar despir-se da arrogância, falando a língua de todos. Isso é importante.*

**RB: Um curador pode atuar em diversos campos do conhecimento ou ele deve ficar só na arte?**

---

<sup>20</sup> Centros Educacionais Unificados da cidade de São Paulo. Escolas públicas com gestão da prefeitura localizadas em sua maioria na periferia da capital paulista.

<sup>21</sup> Programa especial da Mostra destinado ao público adolescente.

<sup>22</sup> Apichatpong Weerasethakul (1970-) é um diretor de cinema independente tailandês.

Seu filme *Lung Boonmee raluek chat* (em inglês *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives*) recebeu a Palma de Ouro do Festival de Cinema de Cannes de 2010.

*RA: Acredito que ele não pode viver dissociado das outras áreas. O pôster da Mostra do ano passado, por exemplo, é uma obra do Ai WeiWei<sup>23</sup>. E é sobre o que? Cada um tem uma leitura, mas com certeza fala sobre ajuda, tem a ver com esse tema. Eu acho que o curador não precisa ser político, mas um festival (e estou falando de um festival, não de uma obra de arte) não pode estar desprendido dos temas da sociedade, existe um compromisso nesse sentido. Ali na seleção da Mostra, tem filmes pelos quais eu não tenho afinidade estética, mas que são importantes de estar ali dentro de um determinado contexto.*

**RB: Ele tem obrigação de se conectar com as questões da atualidade, se não a mensagem não chega. É isso?**

*RA: É... Não sei se obrigação. Porque também você não precisa levantar bandeiras políticas. Estou falando de um compromisso com a atualidade, um trabalho jornalístico, isso no caso da Mostra. Com certeza em outras curadorias existem outras questões que desconheço.*

**RB: O objetivo aqui é justamente esse, não só trazer as visões de questões que são únicas para todos os tipos de curador, mas trazer as visões específicas de cada área. Com certeza a mediação numa curadoria de programação é bem relevante.**

*RA: Sim, como eu tinha falado dos CEUs, tem também os cinemas da Paulista e tem o Parque Ibirapuera: mesmo em uma projeção de cinema mudo com orquestra, você tem de fazer uma curadoria. Adoro o 'Joanna D'Arc' do Dreyer<sup>24</sup>, mas acho que não seja para o público do parque. Não posso falar: todo mundo tem que ver o 'Joanna D'Arc' porque eu acho o máximo. Não é para o parque, não é para aquele ambiente, então vamos fazer numa sala de cinema e não num lugar aberto. Para o vão livre do MASP, tem que considerar o público em lugar aberto também. Em cada local você tem de fazer essa mediação.*

**RB: Qual é a fronteira do curador? O perfil do espaço, do público?**

*RA: Sim, mas se você extrapolar essa fronteira, você tem que preparar as pessoas. Falo em quase todas entrevistas durante a Mostra que se arriscar faz parte do nosso trabalho, faz parte você entrar numa sala e não saber o que vai ver, mas você tem que ter o mínimo de informação ali. Acredito que toda escolha de conteúdo deve ser contextualizada, porque*

---

<sup>23</sup> Ai Weiwei (1957-) é um escultor, performer, fotógrafo, arquiteto e curador chinês. Um dos maiores nomes da cena artística chinesa contemporânea.

<sup>24</sup> *La Passion de Jeanne d'Arc* é um filme mudo francês dirigido pelo diretor dinamarquês Carl Theodor Dreyer (1889-1968) em 1927.

*quem vai nos lugares não são apenas os especialistas. Se não você vai fazer exposição só para artistas plásticos, cinema só para cineastas, teatro só para atores... Na verdade eu acho que o curador tem um trabalho de uma conquista também: eu quero conquistar mais gente pro cinema, pro cinema asiático, pro cinema de onde for, pra cinema difícil.*

**RB: Você já está adiantando uma outra pergunta que eu ia fazer: o curador precisa ser um especialista ou generalista? Ele precisa ser um pouco dos dois?**

*RA: Dos dois. Se ele é especialista tem obrigação de fazer a mediação, nunca pode desprezar nenhum público. A arrogância, às vezes, pode atrapalhar nesse sentido. Você tem de explicar, contextualizar para conquistar as pessoas. Se você chamar alguém de idiota, você não vai conquistar ninguém entendeu? Só um masoquista!*

**RB: O especialista está acostumado a frequentar rodas onde as pessoas entendem do assunto de sua especialidade e com isso desenvolver um nível de conversa aprofundado. Na hora de criar os materiais de apoio, você deixa os cinéfilos um pouco de lado para tonar a programação acessível.**

*RA: Acredito que seja importante ter um texto aprofundado focado nos cinéfilos, mas temos de ter também um texto menor, menos complicado, para compreensão de todos. É o caso do programa e do catálogo da Mostra. O programa apresenta os filmes com um texto acessível e o catálogo aprofunda as informações sobre os filmes.*

**RB: Em qual momento você fecha o tema da Mostra?**

*RA: Vou vendo as possibilidades, depende do que você consegue também, porque as vezes penso em várias linhas, mas não é possível realizar. Tem a seleção dos filmes, tem os programas especiais... na hora de eu fazer o texto para o catálogo é quando vejo como estes universos estão ligados uns aos outros.*

**RB: É como se em um museu você tivesse um acervo diferente todo ano cujas obras você tivesse que conectar...**

*RA: E aí o que acontece? O ano passado foi muito forte... A intersecção de linguagens, tinha Ai WeiWei, tinha o primeiro ano do VR<sup>25</sup> também. A Mostra sempre teve novidades, já teve show, cada ano tem uma história... Tem que ver o que dá para fazer, o lado prático, você não*

---

<sup>25</sup> VR - Sigla referente ao termo inglês *Virtual Reality* (Realidade Virtual)

*consegue tudo o que você quer. Tem o orçamento. Você não poder falar assim: eu sou a curadora, a minha curadoria é essa e estar desconectada do orçamento.*

**RB: Tenho notado que esse é um assunto pouco abordado no campo das artes visuais especificamente. Não se fala. Falar de remuneração e orçamento é um tabu. Discutir abertamente um cachê de curador é muito raro. Eu queria que você comentasse um pouquinho sobre isso: remuneração, pois muitas pessoas vivem de cultura. Como você vê esse aspecto?**

*RA: Para mim, o mundo das artes visuais é uma incógnita. Porque no mundo do cinema o orçamento é o orçamento, mesmo quando você vai fazer filme, as coisas custam o que está lá na planilha das leis de incentivo. É tudo aberto. Nas artes plásticas é sempre meio esquisito, não entendo*

**RB: E quando você se percebeu curadora?**

*RA: Eu sou diretora da Mostra, não falo que sou curadora. Quando comecei, o nome curador não era muito usado. Era um termo completamente ligado às artes plásticas. Hoje, entendo a função melhor, mas no caso de um festival não dá para ser curadora e se dissociar do orçamento, da produção, das parcerias...*

**RB: Última pergunta: para você, o que legitima o trabalho de curadoria?**

*RA: Em uma exposição tem de ter alguma linha de pensamento, não pode ser um ajuntamento de coisas. Aqui, por exemplo, vou programar um certo filme em um dia onde vários outros filmes estejam interligados de alguma maneira. Tento fazer uma linha coerente mesmo que ninguém repare. O trabalho de curadoria não pode se achar mais importante do que as obras. Ouço falar às vezes: ‘nossa que filme ruim, foi escolhido só porque está dentro do tema do ano’. Na programação você tem que sempre buscar o equilíbrio entre a qualidade artística e o tema, mas nunca desprezando uma boa obra só por medo de comentários negativos.*

### 3.4- MARCOS GALLON

Marcos Gallon (1965, São Paulo) é graduado em Filosofia na Pontifícia Universidade Católica (PUC) em São Paulo. Como bailarino e coreógrafo trabalhou em várias Cias. de dança em São Paulo. Em 1997, muda-se para Berlim, na Alemanha, onde desenvolve vários projetos de dança e performance. Retorna ao Brasil em 2001. Nos anos de 2003 e 2004 desenvolve o projeto Corpo de Baile, coletivo composto por bailarinos, performers, designers, atores e artistas visuais. Desde 2005, é diretor artístico da mostra de performance VERBO, festival dedicado a apresentação de ações na área da performance de artistas brasileiros e estrangeiros produzido pela Galeria Vermelho<sup>26</sup>. A mostra surgiu em 2005 com o objetivo de criar uma rede de artistas e público ligados a essa linguagem artística.

Entrevista presencial realizada por mim em 25/07/2018.

**RB: Marcos, para você qual seria a definição de curador?**

*MG: eu prefiro o termo diretor artístico do que curador, porque realmente, o trabalho da VERBO está muito além de um trabalho de seleção, de elaboração de exposição. Tem vários âmbitos, quer dizer, tem toda essa conjunção desses artistas que participam em cada edição, que vai muito além de uma ideia de curadoria.*

**RB: Então para você o curador é...**

*MG: No caso, estou falando especificamente do meu papel na VERBO. Acho que é um trabalho mais amplo porque envolve não só as questões conceituais, mas envolve também as questões práticas de como organizar isso, das relações que eu tenho de estabelecer com outras fundações, outras instituições para que eu tenha os artistas que escolhi e isso são coisas que só eu mesmo posso fazer. Não tenho como delegar isso, as pessoas me procuram, é comigo que as pessoas querem falar. Então, eu prefiro esse termo (diretor artístico) ao termo curador. E eu também entendo curador, como uma pessoa que acompanha a história de um artista regularmente. Os curadores, principalmente no campo das artes visuais, tem uma agenda de artistas, que eles acompanham com frequência. No meu caso é algo mais específico para cada edição.*

---

<sup>26</sup> Galeria de arte paulista inaugurada em 2002 especializada em arte contemporânea. Representa artistas renomados como Dora Longo Bahia, Lia Chaia, Chelpa Ferro, Carmela Gross, Detanico Lain e Rosângela Rennó.

**RB: Então para você o curador ele é mais um especialista do que um generalista?**

*MG: Eu acho.*

**RB: *Stricto Sensu.***

*MG: Eu acho. Se a gente pensar, é aquele que cuida, portanto, seu ofício pressupõe um período mais alargado de uma sequência de trabalhos, de uma sequência de pensamentos, de reflexões, que ele elabora a partir de um conjunto de uma obra. E no caso de um diretor de festival é um pouco diferente disso. Não quero dizer que seja mais complexo ou criar um critério de valores sobre isso, estou dizendo só que é um trabalho um pouco distinto, que tem outras instâncias. É isso.*

**RB: E isso é muito curioso, porque para muita gente o termo curador virou uma amálgama. Existe uma banalização do termo curadoria. Hoje, se você faz escolhas, faz curadoria. Quem escolhe uma playlist, faz uma curadoria, quem faz programação de TV, faz curadoria. Gostaria que você falasse um pouquinho disso, o que você acha? Você acha que a atividade curatorial é restrita ao campo das artes?**

*MG: Acho que a definição nasceu no campo das artes visuais porque nesta área sempre existiu a pessoa da seleção das obras, mas foi no começo dos anos 1990 que houve uma “fetichização” do termo curador, devido ao aparecimento desses grandes curadores. No Brasil, Adriano Pedrosa<sup>27</sup> foi quem personificou a figura do curador pop e Hans-Ulrich Obrist assumiu este lugar internacionalmente: desse curador que tem um poder de inserir os artistas dentro de grandes coleções, dentro de grandes exposições, museus, enfim...*

**RB: O curador de grife, uma espécie de...**

*MG:... Pop star... é... E eu acho que essa figura foi reafirmada, foi empoderada nos anos 90 com o aumento dessas grandes exposições, das bienais, das trienais e até das feiras. Porque hoje a gente tem curadores trabalhando para feiras em várias instâncias. Não só programando mostras especiais dentro dos salões, mas também programando ciclos de palestras; um curador que vai organizar um pensamento, no sentido de endossar uma*

---

<sup>27</sup> Adriano Pedrosa (1965-), desde 2014 é o curador do Museu de Arte de São Paulo – MASP.

*reflexão. Agora, junto com essa época do curador pop star, vem também esse poder gigante do curador.*

**RB: Uma autonomia?**

*É... de fazer algo possível. De tornar algo visível. De materializar uma ideia. Imagino que são pessoas brutalmente assediadas.*

**RB: Você acha que o movimento da 33ª Bienal de trazer um coletivo de curadores é uma tendência para acabar com a figura do curador pop star?**

*MG: Não, não acho que seja isso. Acho que é uma forma de renovar sempre dentro do campo da arte... Embora a gente já tenha ultrapassado essa ideia do novo, com o pós-moderno, as pessoas ainda procuram a novidade. Não só o público, mas as coleções procuram a ideia do novo, embora isso seja um pouco ultrapassado.*

*No caso de coletivos de curadores, não é algo tão novo. A Lisette Lagnado<sup>28</sup> fez isso em 2006 na 27ª Bienal de São Paulo. Para mim foi uma das duas grandes bienais dos últimos vinte anos junto com a bienal do Charles Esche<sup>29</sup>, que também apresentava um coletivo de curadores. Isso dá uma certa pluralidade à mostra e é uma forma também de alargar o campo de ação da curadoria. Um curador tem seus artistas, sua pesquisa, se você agrega outros curadores, você alarga esse campo, você imanta um campo maior.*

**RB: Pra a gente falar um pouquinho da sua percepção e também da sua experiência. Na sua opinião, quais são as competências que um curador ou um diretor artístico precisa ter?... Desenvolver?**

*MG: Generosidade. Eu acho que é essa a palavra. Assim como também sempre busco isso no trabalho de um artista. No caso do curador, eu acho que o curador tem que ter a generosidade no olhar. O que eu vejo muito é que há um grande preconceito, por parte de alguns curadores, no que diz respeito às coisas que estão distantes do pensamento deles, ou que estão ligadas a um discurso pontual de uma época.*

---

<sup>28</sup> Lisette Lagnado (1961-) é jornalista, crítica de arte, professora universitária e curadora. Assinou a curadoria da 27ª Bienal de São Paulo em 2006.

<sup>29</sup> 31ª bienal de São Paulo realizada em 2014.

**RB: Podemos afirmar então que a zona de conforto do curador atrapalha a generosidade?**

*Exato... Eu sempre penso nisso, sempre tento ser generoso com as propostas dos artistas, ou seja: me disponibilizar para entender o que os caras querem dizer. E estar atento a isso, porque tem muita coisa... Eu faço o VERBO já há 14 anos e a gente recebe, em média, uns trezentos projetos por ano. Então é muito fácil você falar assim: ah, isso eu já vi, isso eu não quero... É natural que se faça isso também, mas acredito que tem de haver uma disponibilidade, um carinho, um afeto, no sentido de estar disponível e aberto para o que o artista quer dizer. Isso ocorre em todas as áreas eu acho, essa negação do que você não gosta. É difícil sair dessa zona de conforto, do que se gosta, do que é só afeição. Então eu acho que a característica principal que eu tento ter é ser generoso com o artista. É disponibilizar o meu tempo, disponibilizar meu olho e o meu coração pra isso. Talvez não seja tão lógico, não é?*

**RB: E a parte prática, por exemplo? O curador responde pelo dia-a-dia pragmático também?**

*MG: Não existe mais a figura do curador sentado atrás da sua mesa, na sua casa ... Não existe isso. Talvez hoje este paradigma estático pertença muito mais à figura do historiador do que do curador.*

**RB: Um historiador de museu, um curador de coleção, algo assim?**

*MG: Então, eu acho que não existe. Talvez ainda exista isso em países como a Alemanha que tem uma pluralidade de museus e muita grana, mas nos Estados Unidos você vê... o curador é o cara que tem de conseguir financiamento pra exposição que ele quer fazer. Não existe mais essa figura do curador impávido, atrás da sua mesa, do seu computador. O curador é um trabalhador, ele tem que ir atrás do artista, ele tem que criar condições, ele tem que entender as idiosincrasias, ele tem que entender os contextos onde os trabalhos são inseridos, então essa é uma questão que a gente pensa muito aqui na VERBO... Toda edição eu chamo um curador externo, toda edição eu tenho uma pessoa diferente, que não é da Vermelho, que faz a seleção com a gente.*

**RB: Quem financia o VERBO?**

*MG: A galeria integralmente.*

**RB: Integralmente? Não tem lei de incentivo?**

*MG: Nós só tivemos lei do incentivo para o livro da VERBO, que é um livro distribuído gratuitamente, então por isso a gente conseguiu. Eticamente a gente não acha o uso das leis coerente para as atividades da Vermelho, embora outras galerias façam isso. É uma forma de a gente manter a nossa autonomia conceitual sobre o trabalho. A gente poderia criar outras estratégias... A Pinacoteca por exemplo, o MASP são instituições geridas por “boards” de colecionadores; esse poderia ser um formato, mas acredito que a performance tem uma potência que pressupõe autonomia. Dessa forma, entrar neste círculo de gestão e financiamento pode afetar um pouco a contundência dessas ações.*

**RB: Dentro dessa lógica, qual é o limite do trabalho do curador? Quando é que sai o curador e entra a obra do artista? Até onde o curador pode ir?**

*MG: O que você quer dizer exatamente?*

**RB: Por exemplo: a linha curatorial pode ser tão contundente que a obra passa para segundo plano...**

*MG: Isso ocorre muito.*

**RB: Exato! Na sua opinião qual é o limite?**

*MG: Você está se referindo ao curador que vai atrás de um trabalho específico para ilustrar uma ideia? Eu acho que depende muito, não tenho nada contra, eu entendo do que você está falando e acho que há sim uma apropriação de trabalhos para ilustrar ideias específicas por parte do curador em alguns contextos. Isso é um processo, uma forma de fazer. No meu caso aqui na Vermelho, na VERBO especificamente (porque além da VERBO eu cuido de toda a parte institucional dos artistas), o que sempre foi importante, desde 2005, é criar uma mostra que pretende apresentar um panorama do cenário da performance. Por conta disso, a gente nunca quis determinar um recorte curatorial a priori.*

**RB: Essa é outra pergunta, qual o ponto de partida para você criar uma edição da VERBO?**

*MG: De 2005 a 2017, a VERBO sempre foi uma mostra curada a posteriori. Ou seja, lia-se todos os projetos e a partir disso a gente identificava as questões recorrentes. Então a curadoria era feita a partir do que a gente recebia e não a partir de uma ideia específica. Na edição de 2018, o que aconteceu foi que começaram as censuras. Isso foi muito violento pra gente... Logo depois do que aconteceu com o Maikon<sup>30</sup> em Brasília, com o Wagner Schwartz<sup>31</sup> no MAM, a gente teve de se posicionar. A imprensa, que nunca se interessou por performance, nos procurou. Por isso, quando a gente começou a pensar a VERBO de 2018, já tínhamos em mente que seria por meio da arte que iríamos responder a essas polêmicas, não fazendo posts no Facebook. Decidimos tomar uma posição como festival diante de todo esse retrocesso que está acontecendo de forma geral na cultura e no país. Escolhemos assumir uma posição política em prol da performance, em prol da contundência e da possibilidade da arte de gerar novas formas de pensar e atualizar o pensamento.*

*Nesta edição fizemos também algo um pouco fora da curva, usamos o conceito de palavras-chave ou hashtags, como fio condutor. Dessa forma, os artistas puderam criar projetos a partir desses hashtags<sup>32</sup> ou apresentar projetos já existentes também de acordo com estas palavras, o que também foi muito interessante. A gente queria ver o que os artistas haviam criado desde 2015 acerca desses contextos e foi brilhante. Percebi que os projetos foram muito mais objetivos e muito mais relevantes, até porque a gente deixou de fazer uma proposta tão aberta, ou seja, os artistas tiveram mais parâmetros para mandar os projetos. Isso deu mais contundência e trouxe maturidade ao festival.*

*É importante dizer que há também um processo de negociação intenso depois que a gente aprova um projeto. É um período que eu gosto muito, quando você senta com o artista e começa a discutir a maneira como aquela ideia vai ser incorporada dentro de um contexto maior...*

**RB: de uma linha curatorial...**

---

<sup>30</sup> Artista performático Maikon K. que foi preso em julho de 2017 em Brasília em razão da sua performance “DNA de Dan” onde aparecia integralmente nu.

<sup>31</sup> Artista Wagner Schwartz que sofreu perseguição após, em setembro de 2017, apresentar sua performance “La Bête” durante a abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira do MAM em São Paulo.

<sup>32</sup> Os projetos da edição 2018 da VERBO foram selecionados tendo em vista o grau de sinergia com as seguintes palavras-chave: censura, corrupção endêmica, cultura, desobediência civil, ditadura, Estado de direito e Estado de exceção, ética, extremismo religioso, pós-feminismo, gênero, gentrificação, justiça, levante, LGBTQI, manipulação da notícia, patrulha intelectual, pobreza, polícia, populismo, pós-verdade, racismo e violência.

*MG: Exatamente. Obviamente que há mudanças, mas a minha intenção nunca é transformar o trabalho do artista, Forçar a barra para que uma obra se encaixe numa ideia. Essa edição (2018) foi muito curiosa, porque além de propor essas palavras-chaves, a gente também abriu para todos os tipos de linguagem. Então, tiveram situações curiosas até que impossibilitaram a participação de alguns artistas. Além da performance, a gente também aceitou projetos de vídeo, instalação, fotografia... Enfim, várias mídias, mas também textos, que poderiam ser reflexivos sobre determinadas performances, ações ou obras.*

*Por exemplo, o Élcio Miazaki que apresentou um projeto elaborado a partir de um manual de primeiros socorros da polícia militar antes da ditadura e foi brilhante. Daí teve uma situação de uma artista, cujo o projeto a gente aprovou. Essa artista pretendia apresentar um texto sobre a reação violenta que havia sofrido durante uma performance. Quando a gente começou a se falar, a ideia era fazer uma publicação que seria distribuída aqui gratuitamente. Além disso queríamos apresentar o registro da performance também, porque o texto até poderia vir a ser uma peça autônoma, mas nessa instância, ele precisaria ser acompanhado do registro documental da ação performática. Aí entramos em um processo de negociação, porque o desejo dela era abrir dentro do eixo da VERBO uma página sobre a performance dela no Facebook. Levar este conteúdo para internet me pareceu dar continuidade ao discurso de ódio e não era esse tipo de reação que eu queria fomentar. Meu objetivo era apresentar a reflexão da artista sobre as reações negativas que sofreu e não dar continuidade a essa perseguição. O que aconteceu? A artista não aceitou e eu tive que cortá-la da mostra.*

**RB: Faz todo o sentido. Um dos pontos que gostaria de abordar é a importância de se ter essa consciência das reações que um recorte curatorial pode provocar.**

*MG: e o quanto o curador pode botar a mão no trabalho.*

**RB: Até onde ir para não incitar o ódio? Ou, a noção de se preparar o público pra receber um conteúdo que também é de responsabilidade do curador.**

*MG: Sim!... Que está atualmente muito na mão do educativo também...*

**RB: No caso da Vermelho, existe uma imagem que a galeria construiu por meio de muito trabalho. Uma reputação mundo afora. Sendo assim, o fato de um curador da**

**casa promover uma obra que incita o ódio, pode fazer com que a imagem institucional da galeria seja abalada.**

*MG: Ah, você está se referindo às... pessoas que se utilizam disso como estratégia de marketing?*

**RB: Exato! Ou o contrário, que não tem o reflexo de parar antes que uma ação prejudique a imagem da galeria mais seriamente. Afinal, é a reputação da galeria que traz o os investidores, os colecionadores...**

*MG: E que distinguem a Vermelho de outras galerias.*

**RB: O exemplo que você me deu, deste trabalho pré-selecionado que foi recusado posteriormente, é perfeito. Ele ilustra o fato de que um curador precisa ter noção do contexto sócio-político em que a obra foi criada e também do contexto sócio-político imediato em que ela será exposta.**

*MG: Exato!*

**RB: Porque uma decisão tomada erroneamente poderia causar danos grandes...**

*MG: Pro artista inclusive... Eu concordo que a artista queira que essa plataforma digital ligada a internet esteja disponível para que as pessoas reverberem o discurso. Eu entendo que talvez isso pudesse ser saudável, mas pelo que a gente sabe atualmente dessas plataformas não é isso que ocorre.*

**RB: Ou você cria algo dentro daquele ambiente apenas.**

*MG: Fechado! Tá, só ali, sem circulação. Mas não era isso que ela queria. Agora também há outras questões, quer dizer, o curador erra também. Diretor artístico erra também, todo mundo erra. Nesse ano a gente aprovou uma companhia suíça de teatro e quando chegou a hora de sentar e fazer a agenda não dava, não cabia, conceitualmente não ia dar. Então a ação teve de ser cancelada.*

**RB: Observo na sua narrativa as competências que você foi criando e aprimorando para se tornar o diretor artístico da VERBO. Você sempre quis ser curador, diretor de mostra? Quando é que você se percebeu, se deu conta que exercia essa função?**

*MG: É... há bem pouco tempo, Eu fui chamado para trabalhar na Vermelho para criar a VERBO. A galeria foi fundada em 2002, nesta época a maior parte dos artistas que eram representados pela Vermelho era muito jovem, havia muitos estudantes da FAAP. Você deve saber que quando o artista sai da academia, ele experimenta várias linguagens e é importante que ele se teste em várias áreas. Nesta época, a performance era, e é ainda, uma dessas linguagens, um desses terrenos de experimentação. Então foi importante para Vermelho criar, depois de dois, três anos de existência uma plataforma para que esses artistas pudessem continuar a se exercitar, a experimentar e a se apresentar. A performance é maleável e pode estar inserida dentro do eixo de uma exposição mais material vamos dizer. Mas quando entrei aqui, a primeira coisa que a gente parou de fazer foi agendar performance para abertura de exposição, porque acho o fim do mundo!*

**RB: Que é um clichê. Quando alguém pensa...**

*MG: Na performance põe na abertura da exposição!*

**RB: Exato!**

*MG: Então, estar nessa posição nunca foi uma coisa que eu pensei, nunca foi uma questão para mim saber se eu era, ou não, o curador, o diretor... sou um organizador, sou um aglutinador dessas ideias... Por isso que é difícil também encontrar um nome para o que eu faço... Eu faço tudo, entendeu? Eu passo por todos os âmbitos da produção. A gente tem uma equipe pequena, uma verba limitada... Mas eu gosto de fazer, de participar de todos os momentos. Também é um exercício pra mim delegar, sabe? Exercitar delegar tarefas para outras pessoas e fazer com que outros profissionais participem mais ativamente da galeria e desse processo que é super complexo. E é isso que é legal: você vai criando desdobramentos inesperados. De certa forma se repete a própria ideia da performance, do inesperado, do imprevisível, do acidente, do conflito...*

**RB: Para terminar, uma questão importante de se abordar é a remuneração do curador. No campo das artes visuais para determinar o valor da obra de arte, você leva em**

**consideração vários fatores. Não existe um parâmetro só e a precificação acaba sendo um pouco mais subjetiva, isso se aplica também ao cachê do curador?**

*MG: No meu caso, sou contratado pela Vermelho onde presto serviço trabalhando regularmente. Eu não trabalho só na VERBO, também tenho outras funções. Sendo assim nunca recebo um fee de curadoria, é o meu salário.*

**RB: No caso de um curador independente, como se dá essa relação de remuneração?**

*Há uma prática internacional de preço, existe extraoficialmente um padrão para cachês de curadoria. Normalmente um curador ganha dez mil dólares para começar a organizar uma exposição coletiva. Mas obviamente, ainda não existe um sindicato que regule isso. No caso do artista são questões mais subjetivas realmente como você falou, que têm a ver com a inserção em coleções públicas e privadas, que tem a ver com a participação em exposições individuais e coletivas. Algumas associações se dispõem a começar esse trabalho de regulamentação no Brasil. É o caso da ABART<sup>33</sup> Associação Brasileira de Arte Contemporânea, que representa as galerias.*

---

<sup>33</sup> <http://www.abart.com.br/>

### 3.5- JOSÉLIA AGUIAR

Josélia Aguiar nasceu em Salvador (BA) e vive em São Paulo. É jornalista formada pela Universidade Federal da Bahia, mestre e doutoranda em história pela Universidade de São Paulo (USP). Em jornalismo, de início trabalhou com assuntos internacionais. Na Folha de São Paulo, foi repórter, redatora e correspondente em Londres. Assinou depois uma coluna e um blog de livros. Editou a *EntreLivros*, revista mensal sobre livros entre 2005 e 2008, já extinta. Foi curadora do Festival da Mantiqueira de Literatura (2014). É professora do núcleo de não-ficção no Instituto Vera Cruz e já ministrou oficinas de escrita de não-ficção no Sesc. Participou de júris de prêmios como Oceanos, Portugal Telecom e São Paulo de Literatura. A convite da editora Três Estrelas, escreveu a biografia do escritor Jorge Amado, projeto iniciado em 2011, cujo lançamento ocorrerá em breve. Em 2017 e 2018 assinou a curadoria do Festa Literária Internacional de Paraty (RJ) - FLIP, principal festival de literatura do Brasil.

Entrevista presencial realizada por mim em 31/08/2018

#### **RB: Josélia, para você qual é a definição de curador?**

*JA: Quando a Flip<sup>34</sup> começou, este cargo não se chamava curador, se chamava diretor de programação, o que me parece um nome mais adequado. Vou te explicar porque: porque as pessoas começam a fazer muita ligação com o universo das artes plásticas em que o curador tem um papel muito desvinculado do comercial. No sentido que, na Flip, o autor convidado não vai apresentar uma obra, um espetáculo e sim o trabalho de escrita dele. Você vai no museu e vê um quadro, tem o contato presencial com o objeto; você vai a um festival de cinema, você assiste ao filme inteiro. Ao passo que, ao ir a uma festa literária, você não lê um livro inteiro durante sua presença no evento. O que você vê então? Você vê um autor falando do livro. E depois esse autor vai autografá-lo numa livraria. Então, o que ocorre na prática é a divulgação do livro de um autor. E isso é legítimo, só que causa muito ruído. Muitas pessoas não conseguem imaginar o trabalho que é convencer um autor a sair de casa, principalmente grandes nomes. Primeiro que nem todos querem e, às vezes, os que querem sair de casa se dão muito mal falando em público. São pessoas tímidas, que não tem timing,*

---

<sup>34</sup> Festa Literária Internacional de Paraty é o mais importante festival de literatura do Brasil. Criado em 2003, o evento acontece na cidade de Paraty – RJ todos os anos durante uma semana no mês de julho. A organização homenageia um autor brasileiro a cada edição.

*enfim... mas fazem isso porque o editor os convence. Por isso creio que a denominação de diretor de programação causa menos confusão, porque fica muito mais claro que existe uma programação e que há alguém tomando conta dela. Além do que, diretor de programação é um nome mais modesto.*

**RB: Diretor de programação é mais neutro?**

*JA: É mais transparente também. Na programação da Flip as editoras fazem sugestões de conteúdo e o curador também procura as editoras com as próprias ideias. Não há nenhuma interferência nem de um lado nem do outro, ambos são totalmente independentes nesse ponto. Minha experiência como jornalista, como uma pessoa da comunicação, faz com que eu conheça a força de um determinado assunto em um determinado momento e isso é, vamos dizer, uma forma de intervenção cultural, de intervenção pública. No meu papel tenho de dar conta de várias mediações ao mesmo tempo, muito específicas do mercado de livros brasileiro.*

**RB: As particularidades específicas da curadoria da Flip que você traz são muito ricas. minha intenção é mostrar as nuances que a atividade do curador pode trazer em cada campo do conhecimento. Sinto muito a falta de reflexões sobre a curadoria de festivais.**

*JA: É verdade não existe muita discussão nesse sentido. Qual que é a característica principal no caso da Flip? São mesas de conversa; por isso você tem vários fatores que precisam ser levados em conta para fazer uma combinação de autores. Às vezes é um autor só, as vezes são dois, três... Você depende de confirmações também. Eu tive a, vamos dizer, diligência de aumentar a presença de mulheres, de autores negros e a variedade de editoras nas duas últimas edições do festival.*

**RB: Você pode dar mais detalhes desses processos?**

*JA: Quando eu cheguei, a Flip estava atravessando uma crise: o público vinha caindo consideravelmente e muita gente dizia que o formato estava esgotado. Vamos dizer que havia uma insatisfação geral em relação a presença excessiva da Companhia das Letras<sup>35</sup> e com*

---

<sup>35</sup> Fundada em 1986 por Luiz Schwarcz e Lilia Moritz Schwarcz, a Companhia das Letras é uma das mais importantes editoras brasileiras. Reúne em seu acervo nomes como Chico Buarque, Jorge Amado, Ruy Castro, Fernando Pessoa, Haruki Murakami, Italo Calvino, J. M. Coetzee, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa entre outros.

*razão. Há 15 anos, de fato, a Companhia, a Editora Globo e a Nova Fronteira eram grandes editoras que tinham os autores de maior qualidade literária. Mas muita coisa mudou nos últimos 15 anos e o mercado editorial cresceu muito, houve um crescimento muito grande da participação de pequenas editoras.*

**RB: Houve uma diluição da presença das grandes editoras no festival então?**

*JA: É... A Carta Capital<sup>36</sup> comparou os mais vendidos em 2016 na livraria da Flip e os mais vendidos em 2017 e 2018. É impressionante como há uma variação enorme de mulheres e de autores negros entre os mais vendidos. É importante dizer que o festival é totalmente independente, mas precisa muito da ajuda das editoras também para convencer os autores e trazê-los de fora. Nós fazemos o convite oficial, damos passagem aérea mas as editoras são fundamentais no processo de convencimento.*

**RB: E a hospedagem?**

*JA: Damos hospedagem também, mas nunca houve cachê. Isso é uma discussão hoje...*

**RB: Sério? Não achava que o fato de não ter cachê fosse um empecilho...**

*JA: É! As pessoas estão sem dinheiro. Agora todos os festivais pagam e a Flip não. Todos que foram criados depois começaram a pagar. A Flip, que fez 16, anos nunca pensou nisso e agora está tendo de rever.*

**RB: São vários argumentos neste processo de convencimento, não é?**

*JA: Por exemplo, eu quero muito que alguém venha, quero o Alain Mabanckou<sup>37</sup>. Para isso tenho que contar com a ajuda do consulado francês para explicar para o Alain o que é a Flip, convencer as pessoas da França a importância para nós de contar com a presença dele, criar programas antes e depois, para ele chegar à conclusão que vale a pena vir para o Brasil. Então, tem várias etapas... É diferente de por exemplo montar uma exposição, eu posso montar uma exposição de autores mortos... entende? Na Flip tem que estar vivo, é uma festival vivo.*

---

<sup>36</sup> Carta Capital é uma revista semanal brasileira fundada em 1994 pelo jornalista Mino Carta.

<sup>37</sup> Alain Mabanckou (1966-) é um escritor contemporâneo franco-congolês. Entre outros títulos recebeu da Académie Française o prêmio Henri-Gal de literatura. Mabanckou foi um dos principais convidados da edição de 2018 da Flip.

**RB: Nem que você escolha um autor morto como tema, mas tem de fazê-lo vivo através da...**

*JA: ... das pessoas que possam falar sobre ele...*

**RB: ...ou novos autores que se inspiraram da obra dele.**

*JA: Isso.*

**RB: Na sua opinião em quais campos do conhecimento o curador pode atuar. Ele tem que estar restrito ao campo das artes? O que que eu quero dizer com essa pergunta: qualquer seleção de conteúdo é curadoria?**

*JA: Se começarmos a fazer aproximações de funções, de tipos de trabalho, acho que podem ser sinônimos sim. Um coordenador de programação, diretor de programação... Um editor também porque é um curador de catálogo literário. Eu penso assim: uma pessoa que tem uma cadeira na universidade, um departamento e que faz um conjunto de seminários, residências relacionadas, articuladas pode também ser chamado de curador de um determinado tema, de uma maneira quase que independente e autoral... Eu penso muito a curadoria primeiramente como algo autoral.*

**RB: Bela definição!**

*JA: É... eu penso como uma coisa autoral, embora você possa fazer esse trabalho em equipe, claro, mas de forma autoral. Não é só um ajuntamento de autores, procuro inventar sentido para o que eu estou fazendo, uma sequência, uma coordenação, para produzir, vamos dizer, um resultado que é uma edição daquilo que eu quero falar. Desde o ano passado (2017), a Flip recebeu mais gente de outras artes. Neste ano (2018) a gente teve muito mais do que no ano passado até. Tivemos o diretor de som Vasco Pimentel, a Iara Jamra, atriz, o Zeca Baleiro, compositor e músico, o Eder Chiodetto, curador de fotografia e fotógrafo; todos relacionados à Hilda<sup>38</sup>. Era nossa intenção, que além da literatura, da literatura do livro, houvesse uma aproximação com outras artes não só por meio das performances apresentadas, isoladamente, como dentro das próprias mesas, recursos de áudio, vídeo,*

---

<sup>38</sup> Escritora paulista Hilda Hilst (1930-2004), principal autora brasileira homenageada na edição de 2018 da Flip.

*música e autores, que não são apenas escritores. Então, autores que escrevem música ou fazem fotografia etc.*

*Então posso dizer que sim, a gente pode pensar a curadoria em várias áreas. Mas penso que é um sinônimo de editor também. Eu acho que curador pode ser chamado de editor.*

*Curadoria é uma palavra que virou moda né? Acho que os curadores antigos devem estar horrorizados, porque se usa muito o termo na internet: “sou curador do site x...” Ficou mais chique dizer curador, por isso agora todo o mundo é curador.*

**RB: Sua fala sobre o caráter autoral do curador, é bem emblemática.**

*JA: É um trabalho muito autoral mesmo. Às vezes vejo programações de festivais literários e é muito raro você ver pessoas que se comprometem com a ideia autoral.*

**RB: Talvez eles fiquem muito presos a questões pragmáticas: quem conseguiu vir, quem não conseguiu...**

*JA: Quem conseguiu vir, quem não conseguiu vir e também fazem muito pouco o exercício de crítica, da crítica de arte, que é do poder de repercussão, do impacto do público...*

**RB: Das conexões de linguagem também?**

*JA: A conexão de linguagens, eles não percebem. E é uma pena, vira uma coisa burocrática, deixam para última hora. Você percebe isso no resultado final.*

**RB: E pra você, esse curador, autor, quais são as competências que ele precisa desenvolver?**

*JA: Ah, então, era outra coisa que eu ia falar em sequência: o curador deve ter a característica de ser pesquisador. Ele não pode ficar esperando que as coisas cheguem prontas. Ele deve ter o gosto pela curiosidade. Tanto na área em que ele atua quanto em outras. Essa é uma função primordial do curador: pesquisar novos autores, trabalhos que ele desconhece, linguagens; e não estou falando pesquisar só o presente, obras contemporâneas. Estou pensando em coisas do passado também. Recuperar coisas perdidas, de outras épocas que merecem ser resgatadas.*

*Outra competência é a capacidade de reflexão. A capacidade de reflexão em relação ao que ele encontra, do que ele quer propor, do diálogo entre ele e o que está acontecendo. Pensando em um exemplo atual, hoje você abre o jornal e tem não sei quantas exposições, por exemplo, com a questão de gênero e/ou racial...*

**RB: Isso acontece muito também, por exemplo no campo da ópera. A despeito da enorme variedade de libretos, as grandes casas costumam produzir sempre os mesmos títulos. Você vê três montagens diferentes da mesma ópera em cartaz simultaneamente ao redor do mundo.**

*JA: Porque as pessoas sentam, gastam uma hora com a própria memória do que elas viram recentemente e não se preocupam em pesquisar nada, porque dá trabalho. As pessoas começam a se repetir muito, é a pauta de jornal, não é?*

**RB: Num certo meio todo mundo tem a mesma referência...**

*JA: É a bolha!*

**RB: Agora, outra questão que aparece muito em todos os campos: até onde vai o trabalho desse curador autor? Qual é a fronteira: é econômica, é conceitual, é a própria obra de arte?**

*JA: Eu penso o seguinte: as coisas não estão dadas...na natureza. Sempre será preciso fazer um recorte, uma edição. Acho transparente que o curador apareça e justifique suas escolhas. Por exemplo, digamos que eu vá fazer uma curadoria das dez autoras brasileiras que a meu ver são as principais hoje: eu tenho que justificar minhas escolhas. Para eu poder fazer isso, as pessoas vão ter de conhecer minhas posições, porque outro curador pode criar um outro recorte sobre o mesmo tema. O curador que não aparece, que fica invisível, é o que? Deus? Não sei, acho pior.*

**RB: E esse curador tem que ser um especialista de um tema, de uma escola, ou ele tem que ser um generalista para poder fazer conexões? Porque assim, eu entendo que sendo especialista ele tem argumentos e base mais contundentes. Mas se ele não for um pouco também generalista, ele não consegue fazer relações com outros universos. Como você vê essa questão?**

*JA: Ele tem que ser especialista naquilo que sabe fazer. Por exemplo, se alguém me convidar para ser curadora de artes plásticas e eu aceitar não estarei sendo honesta. Embora eu goste muito, não tenho um histórico nesse domínio. Acho que vou me sentir uma picareta. Agora, para curadoria de literatura tem de ser alguém envolvido com história da literatura. Seja editor, seja pesquisador, ou jornalista, ele tem que ter um trabalho consolidado naquilo. É claro que eu posso vir a ser um dia, da área de artes plásticas, teatro, mas desde que eu construa essa história. Tenho de passar alguns anos me preparando e depois de ter um trabalho consistente, uma pesquisa, daí posso me tornar uma curadora de teatro. Mas essa coisa automática, de achar que o curador pode ser transferido de áreas, me parece problemático, um risco muito grande, sabe? É quase como partir totalmente desprotegido para um campo de batalha, sem conhecer as armas, sem conhecer o território.*

**RB: Que riscos corre um curador especialista?**

*JA: Nesse caso, você tem que estar com o olhar muito aberto para não ficar repetitivo, para não usar as mesmas referências o tempo inteiro. Você não pode fazer a mesma curadoria de programação todos os anos. Para um especialista quanto maior for a variedade de interesses, mais ele vai poder ter ideias novas, inusitadas, criativas. Por exemplo, sou da literatura e passei a me interessar por performances, pelo pessoal que faz poesia visual. Trata-se de uma extensão da minha área... tem muito curador de literatura que não conhece isso.*

**RB: Já falamos um pouquinho aqui sobre o ponto de partida na hora de desenvolver um trabalho de curadoria. Ele surge em cima de um recorte ou é definido antes? No teu caso você já comentou que existia uma preocupação de buscar certos universos, não é?**

*JA: Você tem de ter um ponto de partida sempre, mas é um processo criativo muito vivo onde você vai aprimorando suas premissas, seu fio condutor. Você acaba tendo que ter ideias pra resolver imprevistos, adaptar de acordo com as contingências. Sabe aquela super mesa que você imaginou que ia acontecer? Então a pessoa não quer vir. Sabe aquilo que você estava super feliz porque tinha dado certo? Então, houve uma desistência de última hora.*

**RB: Como manter o fio condutor nesses casos?**

*JA: Você tem de fazer adaptações, mas sem necessariamente invalidar sua premissa inicial. Elevar a sua criatividade a uma potência ainda maior para a partir de um imprevisto*

*construir coisas que se encaixem naquilo que você tinha pensado. Enxergar oportunidade no imprevisto.*

**RB: Para você, o que legitima o trabalho de um curador?**

*JA: É o trabalho. No caso da literatura o mercado é tão pequeno, tem muito ressentimento, muita competição. Se você começa às vezes mexer com forças arraigadas, poderosas, pessoas que estão há muito tempo num determinado lugar e acham que estão perdendo a posição, você tem que ter um trabalho consistente e mostrar o tempo todo o seu valor senão podem tentar deslegitimar você. Sobretudo se você faz alguma coisa, que questiona o status quo anterior. Ainda mais para uma curadora mulher, entende? Imagino o que seja no caso de um curador negro.*

**RB: Assunto tabu: dinheiro, remuneração. Em alguns campos da arte paira uma névoa sobre esse assunto, no caso das artes visuais não existe claramente um valor estimado para um trabalho de curadoria. Como você vê essa questão?**

*JA: O que eu percebo, e eu só conheço mesmo a minha área, é que em editais, projetos de literatura, existe quase sempre a figura do produtor que cria e produz o evento. Noto nestes casos que o autor é a parte que recebe menos. Tenho a sensação de que nessa conta aí os produtores ficam com a maior parcela de verba, desproporcionalmente maior do que os profissionais criativos. Eu já questioneei essa disparidade, percebia uma desproporção entre os cachês dos autores, dos curadores, dos editores, das pessoas que produzem o conhecimento, o conteúdo... É muito menos do que os produtores culturais conseguem arrecadar em alguns casos. Isso é preocupante.*

**RB: Você tem uma trajetória rica que passa pelo jornalismo , pela própria pesquisa acadêmica. Qual foi o momento em que você se percebeu curadora?**

*JA: Ah, pois é! A primeira experiência. Eu percebi que tinha qualidades de edição, quando fui editora da revista *EntreLivros* e gostava muito de fazer aquilo. E aí recebi um convite para ser curadora na *Mantiqueira*<sup>39</sup> de 2014, ali eu vi que dava certo. Só que é muito diferente, porque a edição de uma revista e curar um festival são coisas muito distintas, você*

---

<sup>39</sup> Festival de Literatura da Mantiqueira, evento acontecido na cidade de São Francisco Xavier – SP entre 1998 e 2016.

*tem muito menos domínio sobre o resultado no caso de um festival. É um pouco exasperante, um sofrimento para quem não consegue deixar a coisa acontecer. Uma coisa é planejar, outra coisa é o que vai ser ao vivo e para que funcione vai depender do autor convidado ter acordado bem, ter brigado com o marido ou com a mulher, dele não se sentir intimidado com o público, do mediador fazer um trabalho bacana, entre outros fatores. É sempre bom lembrar que se trata de um escritor. Talvez um curador de festival de música, de teatro, não sinta tanto essa pressão. A literatura é feita de textos impressos, um mundo controlado. Transpor isso para uma coisa viva é mais arriscado, não é ensaiado.*

### 3.6- SANDRA TUCCI

Mestre em Comunicação e Artes pela ECA/USP (2003); Artista Plástica, professora e curadora. Participou de exposições coletivas e individuais em âmbito nacional e internacional. Suas recentes curadorias incluem: Circuitos Cruzados MAM São Paulo; Silêncio (s) do feminino Caixa Cultural São Paulo e Rio de Janeiro; Yes- nós temos biquíni com Lilian Pacce CCBB RJ 2017; na galeria do Senac São Paulo: Nicolas Robbio com Cauê Alves, Mariana Pabst com Baixo Riberio; Rosana Paulino; Lia Chaia; Sonia Guggisberg; 20 Anos SENAC Lapa Scipião; Ana Teixeira; Bia Gayotto; Gen Duarte; Sciarts; entre outras. Projeto professor Lado B – Senac Lapa Scipião. Coordenadora e professora do curso de Pós-Graduação Curadoria em Arte e em Fotografia como Arte Contemporânea do Senac-SP. Organiza, coordena e faz a curadoria da galeria do Senac Lapa Scipião e do Projeto Prof. Lado B deste 2011. Colaboradora do Cultura e Mercado SP – onde ministra o curso Práticas em Curadoria desde 2014.

Entrevista presencial realizada por mim em 25 de junho de 2018.

#### **RB: Como é estruturado o curso de Curadoria no SENAC SP? Qual o perfil do aluno?**

*ST: Aqui, o curso é bem prático. Prático e panorâmico, no sentido de oferecer uma visão geral, porque é um curso de um ano e meio e claro, neste tempo, você acaba tendo apenas um contato condensado com as áreas que você vai transitar. Por exemplo, se a partir das disciplinas do curso, você quiser se aprofundar mais em uma delas, como museografia, não será com trinta e duas horas/aula que você vai se tornar especialista. Mas sim o curso te dará todas as tangências e conhecimentos que compõem a área de curadoria.*

*Percebo que o perfil do estudante de curadoria está relacionado ao campo das artes, está relacionado à pesquisa, está relacionado, e geralmente atrai, pessoas que gostam de ler, escrever e refletir e sobretudo de cultivar esses tipos de atividades. O que vejo bastante aqui, nos alunos é que não basta você só saber organizar uma exposição. Para você fazer curadoria num sentido mais stricto sensu, é esperado e desejável que você tenha uma área de conhecimento onde você saiba navegar. Por exemplo, se a área é a de fotografia, qual fotografia, de qual período? Analógica ou digital? Artística ou jornalística? É claro que o seu leque de conhecimentos vai se ampliando ao longo da sua vivência profissional. No nosso curso de curadoria, tem pessoas que vêm do design, da arquitetura, da filosofia, e das letras,*

*mas também da área de administração que por exemplo, trabalham em algum banco e tem que dar conta de um acervo de obras de arte de uma dada instituição financeira. Mas há também pessoas que “caem de paraquedas”.*

**RB: Gostaria que você definisse o que é um curador.**

*ST: Existe uma representação idealizada da figura do curador, mas na pratica ele/a é uma pessoa que vai ter de dar conta de um espaço expositivo, de trazer e apresentar obras e artistas, a partir de um determinado discurso, enfoque, narrativa. Ele tem a responsabilidade de fazer acontecer. A forma que eu entendo, que eu conduzo aqui a pós de curadoria, entende a figura do curador como um produtor de conhecimento. A partir do momento que você escolhe um determinado assunto e uma determinada abordagem, você pode tanto reler como repropor; pode produzir um novo olhar ou um comentário sobre uma dada abordagem; mas sempre tendo em vista que o objetivo final é produção de algum conhecimento para alguém/algum grupo/algum publico. Para este público que vai ter acesso a esse pensamento construído espacialmente que você está colocando através de uma narrativa com e a partir de obras de arte ou objetos. Pensamento espacial ou tridimensional, ... aí você vai encontrar vários termos, várias maneiras para definir: design expositivo, expografia, layout....*

**RB: Você falou do espaço, acho superimportante o abordarmos. Gostaria que você comentasse a disposição do conteúdo no espaço de exposição.**

*ST: Exato... Gostaria de mencionar o projeto Lado B que acontece em um corredor aqui da unidade Lapa Scipião, que a principio é um local completamente antagônico a qualquer protótipo de espaço para exposição. É apertado, a circulação se dá entre portas e salas de aula, é compartilhado com outras comunicações como painel de avisos e maquina de café. Por outro lado, é um lugar que permite capturar a atenção, pois a pessoa é obrigada a passar por lá, acaba entrando em contato com um conteúdo ou proposta inesperada e que não exige vencer a timidez de entrar num espaço expositivo tradicional como uma galeria de arte ou museu. Então, ao mesmo tempo que o corredor é um lugar de passagem efetivamente, é também um lugar onde você pode se surpreender.*

*O projeto professor Lado B já está em sua 15ª edição e o objetivo do projeto é revelar aos alunos um “lado” do professor que vai para além da sala de aula. Por exemplo, o professor dá aula de canto, mas tem em sua vida, o habito de fotografar. É esta ação e são estas*

*fotografias que desejamos mostrar no projeto. A intenção é trazer o professor mais próximo ao aluno, gerar conversa e curiosidade, abrir possibilidades, valorizar e dar acesso não só uma a uma especialidade acadêmica, mas à vasta gama de conteúdos que “formam” uma pessoa. É uma ação formativa.*

*Atualmente temos o projeto do prof. Vieira Andrade que é designer e também artista plástico. No projeto, ele apresenta uma série de fotografias e objetos numa instalação que investiga a ancestralidade trazendo conteúdos que partem da origem para aspectos culturais na construção de identidade.*

**RB: Que fantástico esses projetos que vocês estão desenvolvendo aqui. Eles conversam com os objetivos da instituição, promovem a integração, muito bacana... Voltando um pouco ao nosso roteiro, em quais campos do conhecimento o curador pode atuar? Existe algum limite?**

*ST: Eu vou responder à pergunta de uma outra forma, talvez não respondendo quais campos, mas sim tentando colocar quais saberes, quais são os conhecimentos que ele tem de ter ou não. Ele não precisa ser um cara que faz a planilha e que mexe no Excel ou que faz contabilidade, mas ele tem que saber ler um orçamento, tem que saber precificar. Então, o curador pode se associar a um produtor ou um contador, que trabalhe junto com ele, trabalho em equipe. Porém, o profissional de curadoria tem de ter uma noção de precificação e viabilidade.*

**RB: É preciso ter a noção de sustentabilidade, não é? Do todo...**

*ST: De sustentabilidade, de viabilidade e sobretudo do público... o que ele quer oferecer para o público. Uma das coisas que mais falo com os alunos e que converso com outros curadores amigos é a questão da generosidade, sabe? Você tem que ser generoso com o seu público. Então, não adianta ter um projeto super hermético, super top, superintelectual, se aquilo não vai chegar no público. Por isso eu entendo a curadoria como produção de conhecimento também nesse sentido: além de dar acesso, gerar conversa, gera uma aproximação com aquele conteúdo determinado. Por exemplo, uma pessoa que nunca foi à uma exposição de mobiliário mineiro.... o conteúdo tem que estar apresentado de uma forma generosa. Generosa em que sentido? É apresentar esse conteúdo em uma linguagem que seja acessível às pessoas. O público nunca é um elemento fechado e determinado, ele é sim um componente*

*híbrido, aberto e em movimento constante. Você pode ter um público de uma instituição que é frequentador daquele lugar, mas é preciso sempre abrir a possibilidade para que outros públicos venham. Então eu acho que essa característica bilingue, trilingue (vamos chamar assim) do curador, tem que existir, ele tem que saber falar com o seu público, se aproximar.*

**RB: Ótimo! A outra pergunta tem a ver com isso, diz respeito às competências que um curador precisa adquirir. A gente falou aqui sobre a visão global do projeto, não só do projeto curatorial, mas do projeto de viabilidade, produtivo, da exposição. Além dessa visão global, existe outro talento que um curador precisa desenvolver?**

*ST: Acho que o mais desejável hoje em dia, é que o curador saiba trabalhar em equipe. Porque é muito difícil que você consiga concentrar numa pessoa só, numa figura só, todos esses saberes e articulações. Estou falando de um saber conceitual, de pesquisa, de aprofundamento de um determinado tema, seja ele artístico ou não. Afinal, você pode propor uma exposição que não seja de bens culturais, que não seja artística. Por exemplo, exposição de objetos antigos, uma exposição multimídia ou interativa. Qualquer conhecimento pode se transformar em uma exposição. É um conceito de curadoria um pouco mais expandido. Mas, é desejável que para fazer uma exposição no campo das artes o curador saiba como foi feito e como pode ser feito. Esse saber fazer está implicado ao acesso a um conhecimento histórico embora a profissão seja relativamente recente. Alguns acontecimentos e conhecimentos já constituem esta história: a sociedade do espetáculo; o surgimento da indústria cultural; a questão do consumo e do produto cultural, mercado etc. É bom saber como é a área que você está adentrando, por onde você está andando, qual é o cenário atual e como chegamos a este ponto.*

**RB: O curador tem que saber o que já foi feito. Ele tem que entender a que história está dando continuidade...**

*ST: Exato, como em qualquer área de saber ou profissão. Um médico tem que saber o que aconteceu antes, assim como o farmacêutico, o engenheiro, o designer, o artista e assim por diante. Curadoria hoje pode ser uma forma de rever ou estabelecer uma nova proposta de algo que já existiu. Sempre vão ter possibilidades de recortes, aproximações e diálogos dentro de um acervo ou dentro de um conjunto de objetos. Independentemente do tema, se eu fizer uma exposição vai ser uma coisa, se você fizer vai ser outra. Então não é tanto do que se fala, mas como se fala. Por isso que a questão do espaço é tão importante.*

**RB: Não é tanto do que se fala, mas como se fala. E até onde vai o trabalho do curador? Como você disse, para colocar um projeto de pé é preciso trabalhar em equipe, estabelecer um diálogo com as diferentes especialidades, controlar o orçamento... enfim uma série de habilidades. Mas até onde o trabalho do curador vai? Você acha que tem alguma hierarquia? Ele tem total poder? Como é que funciona isso na prática?**

*ST: Então, aí eu acho que vai depender muito de onde e com quem ele está trabalhando. Se ele estiver vinculado a uma instituição vai ser uma cartilha, ou se estiver fazendo curadorias independentes ou em espaços públicos vai ser outra cartilha. Cada lugar tem sua gama de limitações - dores e prazeres. Acredito que o curador tem realmente que saber trabalhar em equipe. Sozinho ele não dá conta da questão financeira, da questão do design da exposição, do espaço, da questão da comunicação; que envolve desde os jornalistas até designers gráficos; da questão da curadoria educativa, quando existe, e da questão da produção, que é colocar a coisa em pé. É muito pouco provável que você veja um curador fazendo tudo isso: na realidade ele vai se associando. Daí é uma questão de relacionamento com todas essas outras instâncias. Claro que numa Bienal é muito mais hierarquizado, então até o curador chegar em todas estas as áreas podem ser vários percursos e possivelmente vão haver intermediários. Neste caso, o curador precisa unir todas essas equipes. Na minha experiência aqui no SENAC vejo e preciso que todos da equipe estejam envolvidos para levantar um dado projeto. Eu dependo não só da boa vontade do electricista, mas do seu interesse, da sua competência, da sua disponibilidade.*

**RB: Sim, então podemos dizer que o curador tendo uma habilidade interpessoal bem desenvolvida, consegue entender até onde vai o seu trabalho. Mais uma questão: na sua opinião, o curador tem de ser especialista ou generalista?**

*ST: Acho que ele tem de ser as duas coisas: ele tem de ser especialista no que tange aos interesses dele e ao que ele quer comunicar, ou seja, sua seara de conhecimentos, o que lhe é atraente, o que lhe é fascinante, o que move a vontade e o desejo do curador. Especialista também, no que diz respeito às especificidades da área, saber montar uma exposição, saber transmitir um conceito, saber escrever um texto, colocar os pensamentos e as ideias em outros formatos. Por outro lado, o curador precisa saber fazer uma conta, saber conversar com o marceneiro, com o responsável pela divulgação da exposição... precisa ser um mediador. Nesse sentido, ele é generalista. É difícil você ver um curador eventual. Você pode até fazer uma curadoria esporadicamente sem nenhum conhecimento no assunto, mas se esta*

*fosse uma prática recorrente não haveriam tantos cursos no mercado, tanta demanda voltada para a formação profissional de curadores. Para algumas pessoas ser curador pode representar uma coisa que qualquer um vai lá e faz. Mas na realidade não é, pois apresenta uma série de especificidades tanto do ponto de vista do conteúdo, da trajetória pessoal de cada profissional, da pesquisa, do relacionamento com essas equipes todas, inclusive no trato com os artistas, não é?*

**RB: Que é algo bem específico.**

*ST: Que é uma coisa que muitas vezes, aqui no Senac, o pessoal do administrativo não dá conta... de entender os ritmos e prioridades do artista. Acredito que é papel do curador inserir o artista de uma forma mais profissional e valorizá-lo seja dentro de uma instituição ou de um circuito externo. A curadoria é amiga do artista, ela não é contra o artista.*

**RB: O curador traduz a linguagem do artista, às vezes para outros campos, para torná-lo acessível.**

*ST: O curador torna acessível, porque às vezes o artista está ocupando um lugar de passividade em relação ao cenário do mercado cultural e na realidade a gente vive num sistema que é muito impregnado por questões capitalistas. Isto exige do artista um comportamento mais ativo. O curador está aí justamente pra dar esse apoio. Vamos assumir que estamos hoje dentro do capitalismo articulando a cultura no contexto desse sistema, desse século, onde existe uma curadoria educativa, existem escolas que vão consumi-la, isso tudo não existia há quarenta anos. É importante considerar o curador dentro disso, dentro desse cenário da indústria cultural, que existe uma demanda específica, que existe SESC, que existe instituição que depende de público... que os museus têm que se tornar cada vez mais atraentes ...*

**RB: Gerar conteúdo.**

*ST: Gerar conteúdo e pensar em alternativas para atrair público.*

**RB: Achei pertinente sua afirmação sobre a competência de mediador que o curador precisa desenvolver. Ele deve entender a importância, por exemplo, de uma ação de marketing para trazer público, entender suas linguagens, universos, dentro e fora do contexto da exposição.**

*ST: Ele tem que saber sentar no banquinho do profissional do RH, do marketing, etc. Isso, muitas vezes um curador não quer fazer ou acha que não tem de fazer. Eu acho que tem. Tem que pelo menos tentar para poder entender a complexidade de um projeto.*

**RB: Qual é o seu ponto de partida na hora de escolher um projeto, uma obra, um conteúdo? Como é que você começa?**

*ST: Quando me convidam eu avalio se eu tenho interesse no assunto, no tema, na equipe, na abordagem, na forma que está sendo proposta. E quando parte de mim é uma coisa mais autoral mesmo, que está relacionada a questões que eu estou pensando, que me interessam como artista e como curadora. Como artista que olha outros artistas. Em projetos mais pessoais tenho mais esse olhar de artista curadora, não só de curadoria, sabe? É um olhar de artista mesmo para outros artistas, eu nunca coloquei isso em palavras, mas eu acho que é isso. E aqui dentro do SENAC temos uma agenda cuja curadoria é de minha responsabilidade. Neste caso, faço uma proposta onde trago artistas os quais tenho acesso, cujas exposições me marcaram, que, de alguma forma, acompanho o trabalho. Também cujas trajetórias de carreira tenham uma consistência. Aqui temos um espaço pequeno, mas por outro lado, as pessoas que eu convido sempre ficam muito contentes de fazer a exposição. Agora, como a Lia Chaia<sup>40</sup> conversamos muito e chegamos em trabalho que ela fez especialmente para cá. Aqui, não faço curadoria de obras e sim do artista. E dialogando com o artista, definimos como será a exposição, seu formato e suas obras e se com workshop, palestra, atividade com alunos etc... Eu parto do princípio do o público daqui e do que cabe dentro do meu orçamento. Contemplo, com o artista todas estas as variáveis. A galeria da Lapa Scipião é um lugar que pretende trazer inspiração, trazer referências poéticas e plásticas e que “abre os horizontes” dos alunos e do público frequentador.*

**RB: Você trabalha muito a quatro mãos com o artista. Podemos afirmar isso?**

*Como curadora sim, é sempre ao lado do artista. No caso de um edital, trabalho ao lado do produtor porque a lógica dos editais é outra com uma série de limitações preestabelecidas de orçamento, espaço, equipamentos etc. Nas exposições que eu fiz por meio de edital, eu nunca*

---

<sup>40</sup> Artista visual formada pela Fundação Armando Álvares Penteado em 2003, Lia Chaia vem trabalhando desde então com diferentes suportes, transitando pela fotografia, vídeo, performance, instalação e intervenções urbanas. No primeiro semestre de 2018, montou no campus Scipião do Senac/ SP a exposição “Estacionadamente” com curadoria de Sandra Tucci.

*fui a produtora, mas trabalhei muito perto da produção. Quando trabalho, por exemplo, como júri do PROAC<sup>41</sup>, inicialmente leio a proposta, que se estiver bem elaborada e for relevante, vou pro orçamento. Se este estiver preciso e claro dai vou analisar o corpo do projeto. Neste caso o olhar é muito técnico, e a proposta tem que contemplar os critérios estabelecidos pelo jurado além de estar bem escrita e ser viável.*

**RB: Como valorar um trabalho de curadoria? Como você avalia numa exposição se o curador fez um bom trabalho?**

*ST: Dá para valorar, mas não pelo dinheiro. Não sei se você viu uma exposição no ano passado, do Didi-Huberman, que chamou “Levantes”<sup>42</sup>, no Sesc Pinheiros?*

**RB: Não consegui ir.**

*ST: ... no SESC Pinheiros. Foi uma exposição que eu fui, sei lá, umas quatro vezes, fui com os alunos, sem os alunos, com uma amiga, sozinha... Ali tinha um pensamento curatorial que me surpreendeu em cada vez que fui e a pesquisa era muito rica. Você acaba vendo o trabalho do curador ali, na relação com as obras, a relação de uma obra com a outra. Se ele separou aquilo em módulos ou em pensamentos ou em momentos.... ao entrar em contato com as obras e através da maneira que estão expostas vai ficando claro para o espectador a curadoria. Quanto poderia ter sido o cachê do Didi-Huberman? Nem pensei nisso na hora, vi que ali tinha uma pesquisa, que tinha um trabalho e me tocou, me afetou, foi uma experiência transformadora. E acho que é isso o que a gente busca como público. É você chegar de uma forma num lugar e sair de outra.*

**RB: Quando você sai diferente do que você entrou?**

*ST: É, e para o bem.*

---

<sup>41</sup> Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo criado em 2006, o ProAC é um programa de incentivo à cultura que subsidia a produção cultural por meio de isenção fiscal junto à iniciativa privada, especificamente por meio do abatimento do imposto ICMS.

<sup>42</sup> Exposição com curadoria do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman que apresentava reflexões que abrangem desde a filosofia da imagem à história da arte, passando pelo cinema e pela literatura. A mostra ficou em cartaz no SESC/SP até janeiro de 2018 e foi feita em parceria com a instituição francesa Jeu de Paume.

**RB: Você pode sair com raiva também.**

*ST: É, você pode sair com raiva, mas quando a experiência é boa você sai e fala assim: uau! Nunca tinha pensado nisso, nunca vi isso ou isso aqui foi interessante... Enfim.*

**RB: Agora voltando para o dinheiro mesmo: esse é um assunto delicado de se tratar em projetos curatoriais, porque depende muito da instituição, se é edital, se não é. Dentro da sua experiência: você diria que existem faixas de remuneração diferentes, dependendo do contexto, do tamanho do projeto. E o que é que determina o valor do cachê de um curador?**

*ST: Eu acho que aí é mais ou menos como em qualquer outra profissão, se o cara for mais novo e tiver pouco currículo, ele vai ter que se sujeitar ao que é possível, ao que se tem, a um sistema de editais, de financiamentos. Projetos muito grandes vão precisar de curadores com mais experiência, mas se for um projeto pequeno, por exemplo de vinte mil reais é preciso às vezes sacrificar o cachê do curador para viabilizá-lo. É possível fazer com menos? É possível. Então eu não acho que cachê seja uma coisa determinante, mas acredito que o número de artistas influencia muito nessa precificação. O tamanho da exposição, onde que ela vai ser... Então se é uma exposição coletiva de trinta artistas, você vai ter “x” trabalho. E se forem dois artistas, o trabalho é outro. Eu acho que é por aí, claro que o currículo da pessoa vai influenciar, como em qualquer outra área. Tem médico que cobra dois mil reais a consulta, deve ter razões para isso.*

**RB: Porque ele tem nome?**

*ST: E também porque tem quem pague. Na questão da curadoria é a mesma coisa. Nada impede que você, num edital de vinte mil (reais), colocar que o valor de dez mil seja para curadoria. Tem quem pague? O que que é mais importante para você? É fazer o projeto? Eu me faço sempre essa pergunta. Não, eu adorei esse projeto, mas são três mil (reais) de cachê, bora! Vamos fazer! Porque eu amei o projeto. Eu acho que essa flexibilidade não é da curadoria, ela é de todas as áreas, de todas as profissões, inclusive entendendo que essa atitude faz a roda girar, né? Você vai se movimentando, você vai conhecendo outras pessoas, você vai aprendendo outras coisas. Eu entendo que existem outros prazeres... claro que o dinheiro é superimportante, mas tem o contato com as pessoas, tem o projeto, tem o assunto,*

*tem o contexto. Eu fiz várias coisas sem cachê, mas por exemplo me compensaram com as despesas da viagem e hospedagem.*

**RB: Te dão hospedagem, passagem...**

*ST: E vale, pra mim vale! Tem gente que vai falar não, exigir a viagem em primeira classe e o cachê. Não que eu não ache que valha, mas na maioria das vezes não é a realidade do projeto.*

**RB: Tem de ser mais flexível...**

*ST: E aí conforme você vai construindo seu currículo, você vai podendo selecionar melhor e aí chegar talvez a um ponto que você fale: nossa, eu tenho dez projetos para escolher. Cada um constrói a sua própria forma de se conduzir, porque aí é muito relacionado à ética também. Com quem que você quer se aliar? Que tipo de pauta você está interessado? Hoje tem uma questão ética e política, de conduta mesmo que está totalmente atrelada à atuação de um curador.*

**RB: Com quem eu quero me associar, a que conteúdos eu quero me associar também...**

*ST: não é só o dinheiro.*

#### 4- CONCLUSÃO

Por trás da popularidade do termo Curador se esconde uma série de questões pragmáticas que procurei tratar aqui ao longo dessa monografia. Ao longo dos últimos meses tive a oportunidade de entrar em contato com profissionais curadores das mais diferentes áreas de atuação com percursos de formação profissional bem ecléticos. Durante as diferentes entrevistas procurei abordar as mesmas questões justamente para poder perceber as diferenças e semelhanças da atividade curatorial em cada caso específico, de acordo com a trajetória de cada pessoa.

Primeiramente, a atividade curatorial não é uma exclusividade do campo das artes, pois existem curadores também em outros campos do conhecimento como a antropologia, botânica, zoologia... No entanto a curadoria artística possui características específicas como descreve Marcos Moraes:

*[...] há uma especificidade dentro da atuação profissional de um curador de artes e de um curador de arte contemporânea. Há uma especificidade que diz respeito a como ele se insere neste meio e portanto entender além daquilo que pensamos como atribuições tradicionais do curador como: cuidar, pesquisar, difundir e tudo mais... É preciso entender para quem, para qual público, como tornar a arte acessível às pessoas; diferentemente do sistema tradicional onde os grandes museus, coleções e curadores ultra especializados se inserem. (MORAES, vide p. 22).*

Existe também um consenso a respeito do escopo da atividade curatorial no que diz respeito à capacidade de articulação. Um curador “*rearticula, articula, rearticula, reorganiza e reordena o conhecimento*” (MORAES, vide p. 23). Não apenas a capacidade de articulação do conhecimento mas também entre todos os agentes envolvidos na produção de uma ação cultural. Nesse sentido Sandra Tucci afirma:

*[...] preciso que todos da equipe estejam envolvidos para levantar um dado projeto. Eu dependo não só da boa vontade do electricista, mas do seu interesse, da sua competência, da sua disponibilidade. O curador precisa saber fazer uma conta, saber conversar com o marceneiro, com o responsável pela divulgação da exposição. (TUCCI, vide p. 63).*

Outro ponto convergente sobre o escopo de atuação do curador faz menção a sua capacidade de mediação, ou seja, a competência de identificar o público de uma evento cultural e criar caminhos para torná-lo acessível. No caso da curadoria de festivais, a mediação ganha um peso ainda maior. Como o conteúdo varia à cada edição, a mediação deve visar vários públicos diferentes. Renata de Almeida da Mostra comenta que o curador “[...] tem obrigação de fazer a mediação, nunca pode desprezar nenhum público. [...] tem de explicar, contextualizar para conquistar as pessoas” (ALMEIDA, vide p. 38).

Josélia Aguiar da Flip coloca em evidência também o trabalho autoral do curador : “eu penso [a curadoria] como uma coisa autoral; embora você possa fazer esse trabalho em equipe, claro, mas de forma autoral” (AGUIAR, vide p. 53). Marcos Gallon, até pela vocação das ações performáticas que promove na VERBO, ressaltou o compromisso que a curadoria deve ter com as questões políticas:

*Decidimos tomar uma posição como festival [na edição de 2018] diante de todo esse retrocesso que está acontecendo<sup>43</sup> de forma geral na cultura e no país. Escolhemos assumir uma posição política em prol da performance, em prol da contundência e da possibilidade da arte de gerar novas formas de pensar e atualizar o pensamento. (GALLON, vide p. 45).*

No que tange às habilidades interpessoais que o profissional de curadoria deve desenvolver, a generosidade, a capacidade de escuta, a disponibilidade, a abertura ao novo e a sensibilidade aparecem em diversas falas. Todos os entrevistados ressaltaram também a pesquisa como competência fundamental. Josélia Aguiar resume bem esse viés:

*[...] o curador deve ter a característica de ser pesquisador. Ele não pode ficar esperando que as coisas cheguem prontas. Ele deve ter o gosto pela curiosidade. Tanto na área em que ele atua quanto em outras. Essa é uma função primordial do curador: pesquisar novos autores, trabalhos que ele desconhece, linguagens; e não estou falando pesquisar só o presente, obras contemporâneas. Estou pensando em coisas do passado também. Recuperar coisas perdidas, de outras épocas que merecem ser resgatadas. (AGUIAR, vide p. 54).*

---

<sup>43</sup> Vide notas 29 e 30 p.45

A pesquisa aparece também como principal ponto de partida para os entrevistados, seja por meio de documentos históricos, do contato direto com os artistas e suas obras ou através da análise do público ao qual o projeto se destina.

Além disso, o trabalho surgiu como o primeiro fator legitimador do ofício do curador. O nível de dedicação do profissional à pesquisa e aos aspectos práticos de um projeto são pontos determinantes para o sucesso na curadoria. O trabalho e o empenho do curador durante a pré-produção e a produção de uma ação cultural são fundamentais para a relevância de um projeto curatorial. *“Uma pesquisa bem feita é capaz de relevar trabalhos pouco conhecidos e facetas ainda não exploradas de um artista, um período ou seja qual for o recorte do trabalho”* (PERLMAN, vide p. 31). Sobre a proatividade do profissional de curadoria observa Marcos Gallon: *“O curador é um trabalhador, ele tem que ir atrás do artista, ele tem que criar condições, ele tem que entender as idiossincrasias, ele tem que entender os contextos onde os trabalhos são inseridos”* (GALLON, vide p. 43). Renata de Almeida possui um critério interessante para avaliar uma curadoria bem realizada no caso de um festival de cinema: o boca-a-boca:

*[...] quando um amigo chega para você e fala assim: olha, eu acho aquilo bacana, você não quer ver? Daí você vai ver porque essa pessoa, que você confia, e admira, te falou: pô cara (sic), vai ver isso, eu achei muito legal. Pra mim, isso é uma curadoria bem feita. Não tem esse ‘salto alto’ todo.* (ALMEIDA, vide p. 36).

Quanto as questões mercadológicas e econômicas do mundo da arte, Tamara Perlman evidencia claramente os critérios de remuneração de um curador:

*[...] o valor varia de acordo com a reputação do curador, o tamanho do projeto (o tempo e a dedicação exigidas), o bolso do contratante e o interesse do curador de participar de determinado projeto. É relativamente comum curadores receberem menos do que gostariam porque se interessam pessoalmente por algo, por exemplo.* (PERLMAN, vide p. 32).

Muitos entrevistados também comentaram a falta de transparência de remuneração e financiamento no campo das artes visuais. Sobre esse assunto Marcos Moraes afirma que é uma questão cultural do segmento:

*[...] existe essa névoa que não deixa saber nitidamente os valores de remuneração. Nem quem contrata e muito menos quem é contratado gostam muito de falar disso. Mas se pensarmos bem, é um dado que a gente pode expandir para outras funções dentro desse sistema: artista não gosta de falar do valor da obra. Galerista não gosta de por preço, os artistas também nunca sabem como por preço. (MORAES, vide p.28).*

Como fatores limitadores do trabalho do curador, o orçamento e o escopo da produção apareceram como principais fronteiras. Dependendo dos objetivos da instituição que promove a ação cultural, outros limites podem surgir por meio de recortes curatoriais pré-estabelecidos. Por exemplo, Josélia Aguiar comenta que durante as edições de 2017 e de 2018 da Flip teve a *“[...] diligência de aumentar a presença de mulheres, de autores negros e a variedade de editoras [...]”* (AGUIAR, vide p. 51).

Durante as entrevistas percebi também uma resistência dos entrevistados em se autodenominar curadores, preferindo outros termos como “diretor de programação”, “diretor artístico”, “diretor geral”, “pesquisador”, etc. Podemos presumir que esse titubeio advém da novidade que são os estudos curatoriais no Brasil, onde o interesse por pesquisas a este respeito data de meados dos anos 1990 . No entanto, acredito também que haja uma espécie de modéstia da parte dos entrevistados em não quererem se associar ao termo “curador” devido à midiaticização da profissão provocada pela valorização do mercado da arte contemporânea. Outra hipótese possível é a vontade de alguns entrevistados em se dissociar da atual banalização do termo “curador” que passou a ser empregado em outras áreas discriminadamente; *“hoje basta fazer uma edição que se torna curador automaticamente. Editar uma coleção de objetos, pendurar meia dúzia de trabalhos numa parede pode ser entendido como curadoria”* (MORAES, vide p. 25).

Outra ponto importante levantado durante as entrevistas faz menção à não formação padronizada do curador. Não existe um programa de ensino ideal que possa transformar alguém em um profissional de curadoria. Esta formação passa necessariamente pela trajetória e pelos interesses de cada indivíduo, trata-se de uma conjunção de fatores que terminam por levar alguém a desempenhar a função de curador. A fala de Marcos Moraes a esse respeito sintetiza o percurso eclético da formação do profissional de curadoria:

*[...] acho muito difícil ter um curso de formação de curador, sem que esse curador tenha outras formações. Eu não acho que curadoria é uma formação em si, curadoria é articulação de formações e de experiências”.*  
(MORAES, vide p. 22).

Levando em consideração todos esses aspectos práticos abordados ao longo das entrevistas e à herança histórica da atividade curatorial, podemos concluir que a profissão do curador caminha para uma maior profissionalização, sobretudo no Brasil. Ainda não estão delineadas as particularidades da curadoria em cada tipo de manifestação cultural, seja ela exposição de arte, festival ou a programação de um espaço cultural; por questões etimológicas o estudo resta muito focado no campo das artes visuais. A presença de mais cursos sobre curadoria em suas diferentes manifestações será fundamental na ampliação desse escopo. Além dos aspectos teóricos e históricos, será preciso também intensificar a abordagem prática do ofício do curador nessas formações. Sobretudo, como um curador não se torna curador somente através de formações tradicionais, é necessário difundir mais intensamente as particularidades da profissão para que pessoas de outras áreas, cujas trajetórias individuais estejam em sinergia com o ofício do curador, migrem para a curadoria.

## 5- REFERÊNCIAS

AGUIAR, Josélia: **depoimento**. [31 de agosto, 2018]. São Paulo: Entrevista concedida à Roberto Borges.

ALMEIDA, Renata de: **depoimento**. [24 de julho, 2018]. São Paulo: Entrevista concedida à Roberto Borges.

CLINTON, Margaret Liu. **Whitney Museum of American Art - Independent Study Program - 40 years**. Nova Iorque: Whitney Museum of American Art, 2008.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GALLON, Marcos: **depoimento**. [25 de julho, 2018]. São Paulo: Entrevista concedida à Roberto Borges.

GEORGE, Adrian. **The Curator's Handbook**. Londres: Thames&Hudson, 2015.

MORAES, Marcos: **depoimento**. [20 de agosto, 2018]. São Paulo: Entrevista concedida à Roberto Borges.

OBRIST, Hans Ulrich. **Everything You Always Wanted to Know about Curating: A protest Against Forgetting** [2011]. Berlim: Sternberg Press. Entrevista concedida a WADE, Gavin.

OBRIST, Hans Ulrich. **A Brief History of Curating**. Zurich,: Artbook, 2011.

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da Curadoria**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

O'NEILL, Paul. **The culture of curating and the curating of culture(s)**. Cambridge: MIT Press, 2012

OLIVEIRA, Carolina Sinhorelli. **Situação crítica: proposições de Frederico Morais nos anos 1960 e 1970.** Revista Aedos , Porto Alegre, v. 5, n. 13, p. 24-25, 2013.

PERLMAN, Tamara. **Entrevista [mensagem pessoal].** Mensagem recebida por <borgesrob@gmail.com > em 29 ago. 2018.

RAND, Steven; KOURIS, Heather. **Cautionary Tales: critical curating.** Nova Iorque: Apexart, 2010

REILLY, Maura. **Curatorial Activism, towards an ethics of curating.** Nova Iorque: Thames&Hudson, 2018

ROLIM, Michele. **O que pensam os curadores de artes cênicas.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

SCHUBERT, Karsten. **The Curator's Egg.** Londres: One-Off Press, 2000.

SZEEMAN, Harald. **Live in Your Head -When Attitudes Become Form – Catalog.** Berne: Stampfli + Cie Ltd, 1969.

WADE, Gavin. **A protest Against Forgetting.** Berlim: Sternberg Press, 2011.

WALTER Zanini. **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.** São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:  
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa547/walter-zanini>>.

THEA, Carolee. **On Curating: interviews with ten international curators.** Nova Iorque: Art Publishers, 2009.

TUCCI, Sandra: **depoimento. [25 de junho, 2018].** São Paulo: Entrevista concedida à Roberto Borges.