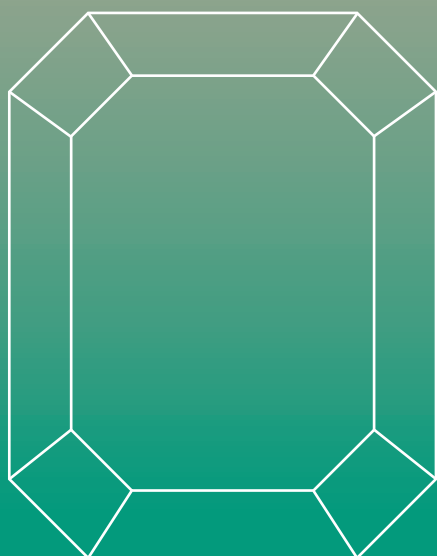
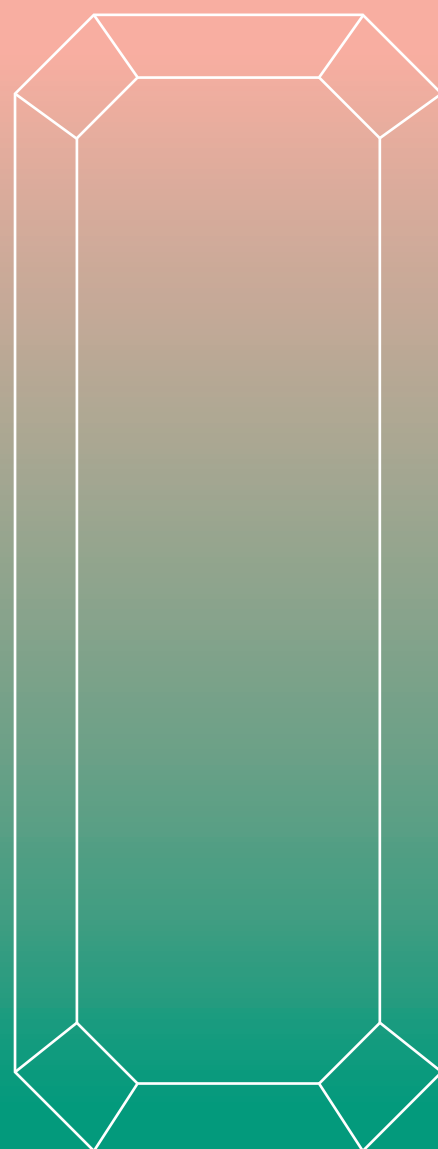
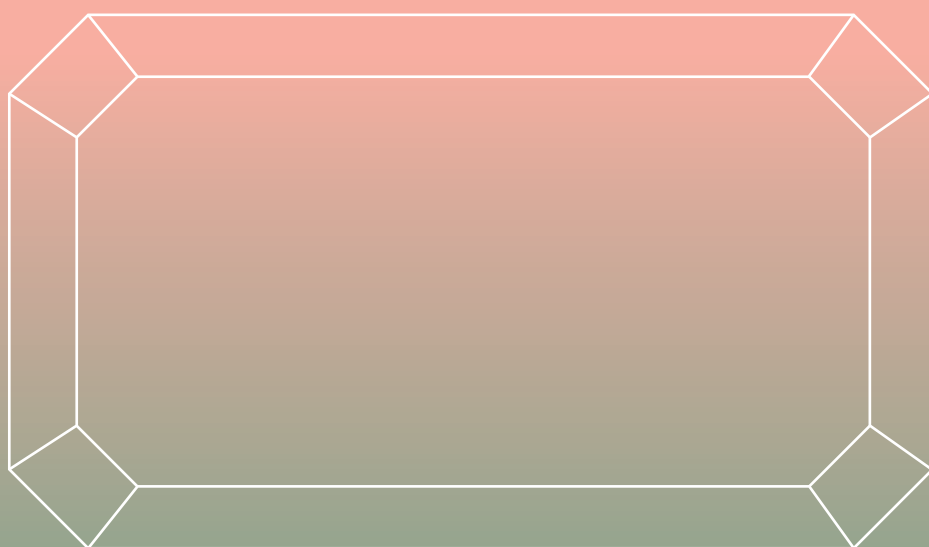


caderno de leituras  
n.144 / 2022

série  
*intempestiva*

# curadoria como poder e trabalho, e algumas notas sobre a capitalização do amor

patricia mourão  
de andrade



1. Agradeço a leitura e interlocução de Carolina Fenati e Hermano Callou.

Tem-se falado muito sobre curadoria e programação nos meios de cinema aqui no Brasil.<sup>1</sup> Cada vez mais. O debate deve ter vindo à tona ali, por volta de 2010, talvez um pouco antes, com uma conversa girando em falso em torno de uma questão semântica: as diferenças entre curador e programador de cinema. Com o tempo, os termos mudaram, a coisa amadureceu, ganhou corpo. Foi quando começaram a falar de curadoria como poder. Gostaria de somar a esse debate mais recente, agora falando de curadoria como trabalho.

Uma recapitulação rápida pode ser útil. Na primeira década do XXI, a profusão de mostras de cinema de autor realizadas em centros culturais e selecionadas em editais públicos e a proliferação de novos festivais, com identidades e propostas delineadas e específicas, puseram em destaque a figura e o nome do curador independente. À diferença dos programadores dos festivais mais tradicionais que entravam em jogo para visionar e selecionar filmes inscritos em chamadas abertas, e que trabalhavam em uma equipe formada pelo próprio festival, e à diferença dos programadores de salas comerciais, trabalhando sob a dupla pressão dos catálogos e agenda de lançamento das distribuidoras e dos resultados de bilheteria, nós, autodeclarados curadores e curadoras de mostras, acompanhávamos o projeto desde sua elaboração e submissão aos editais até sua efetiva realização, quando então aparecíamos em mesas de debate, apresentando sessões, em *releases* enviados à imprensa e, não raras vezes, organizando catálogos. Ao idealizador, pesquisador, empreendedor e mediador, as fichas técnicas, publicadas em mais de uma peça gráfica, quando apenas uma teria sido necessária para deixar registros do crédito à equipe, coroavam com o título de nobreza: curador. Foi a época da ficha-técnica ostentação.

Um narcisismo de fundo, alimentado em parte pela virada curatorial nas artes visuais nos anos 1990 e pela emergência dos “curadores artistas”, “curadores estrelas”, sustentava nossa preferência pelo título distintivo de curador. Que muitas vezes a tal “autoria curatorial” das mostras fosse afirmada apenas em marcadores de pioneirismo e ineditismo (a primeira mostra no Brasil de) ou grandeza (mostra integral) era uma contradição que não incomodava muitas pessoas.

Não me lembro de encontrar na época nenhum debate mais substancial sobre o problema da curadoria. Houve uma

iniciativa de organização de uma associação para representar profissionais de mostras, no entanto seus idealizadores foram obrigados a desistir depois de meses a fio (talvez anos) tentando mobilizar os agentes do campo sem nenhum resultado efetivo. A motivação da associação era criar representatividade suficiente para pleitear algum poder de negociação com os centros culturais patrocinadores, que impunham contratos absolutamente abusivos e assimétricos. A época talvez não fosse para associações; no fundo, estávamos todos, apesar do jogo de forças desigual e afrontoso, mais ou menos satisfeitos por termos sido aceitos no jogo e por dominarmos pelo menos as regras de aprovação nos editais.

Tivesse o debate avançado, talvez ficasse claro que o título de distinção autoral era, antes de mais, um prêmio de consolação pela precarização do trabalho e, pior ainda, um pacto com a mentalidade liberal. Na distinção entre programador e curador havia uma oposição de fundo entre o operário e o empresário, e pelo visto estávamos tomando o caminho do empresariado orgulhoso de seu empreendedorismo. Levar o debate nesse sentido teria deixado evidente a estrutura de privilégio sobre a qual se erguiam as mostras. Ainda que as chamadas fossem públicas e abertas, era definitivamente mais fácil realizá-las para aqueles com recursos ou facilidade para se associar a quem conseguia levantar capital e empurrar dívidas, já que os contratos colocavam uma série de exigências antes de realizar desembolsos, e não raras vezes era preciso fazer empréstimos para atendê-las.

Por sorte o debate amadureceu nos anos seguintes, consequência de processos de democratização na cultura, da entrada de novos agentes e sujeitos históricos no campo da difusão e da crítica e da expansão das mostras e festivais para outros centros e cidades fora do eixo Rio-São Paulo.

Em diálogos próximos com os estudos feministas e pós-coloniais, e em consonância com uma tendência não exatamente nova no campo das artes visuais de tomar a curadoria como objeto de reflexão, curadoras, críticas e pensadoras vêm apontando e denunciando processos de marginalização e invisibilização promovidos pelos discursos autorizados da crítica, curadoria e história do cinema.

2. Quem se ocupa da explicação, de qual ponto de vista, com documentos representando a versão de quem da realidade – e como são constituídos esses documentos? Jill Matthews, “Feminist History”, *Labour History*, n. 50 (May, 1986), p. 150.

Atentas às negligências com a produção de sujeitos historicamente marginalizados, essas vozes têm recolocado e insistido em questões essenciais postas por feministas como Lis Rhodes e Jill Matthews ainda nos 1970 e 1980: história de quem?<sup>2</sup> – pergunta para qual a ambivalência na preposição (indicativo de posse ou autoria) e no pronome relativo (autor da narrativa histórica ou seu objeto narrado) é produtiva; sugere que quem escreve a história, e portanto escolhe os objetos dessa história, além de seu herdeiro, determina e domina seu porvir. Ou seja, e parafraseando Jay Leyda, se filme gera filme, cânone gera cânone: aquilo que se escolhe destacar, mostrando ou escrevendo sobre, responde e dialoga com uma tradição e história específica (mesmo que tentando romper com ela), e aquilo a que lançamos luz produz futuro na medida em que se torna o ponto de conexão com a tradição.

A questão central em jogo é: como ver e reconhecer o que não se produz no interior de uma tradição ou em diálogo com ela? Ou ainda: como os objetos ou processos que não respondem a uma determinada tradição e episteme podem ser vistos ou mesmo reconhecidos por um olhar que opera de dentro dessa tradição? Quão prontos estamos para ver o que não se dirige aos nossos desejos e às formações discursivas que moldam nosso olhar? – e por formações discursivas quero dizer: o peso do culto ao autor, desdobrado na busca pelas marcas individuais de estilo e na autoridade artística sobre a forma; a sedução do cânone e das histórias de excelência e excepcionalidade, o quase imperativo da autorreflexividade e autorreferencialidade.

Todo esse debate teve e tem o irremediável mérito de quebrar qualquer ingenuidade acerca das responsabilidades éticas e históricas dos processos curatoriais.

Paradoxalmente, ele parece ter como consequência indesejada (a meu ver, pelo menos) uma certa inflação da ideia e da posição do curador, com o culto autoral sendo deslocado dos filmes para seus programadores, agora na posição clínica ou messiânica de diagnosticar, julgar e curar uma ordem epistêmica adoentada. Aqui talvez valesse expandir o debate para incluir o problema do trabalho.

Pois o aprendizado tardio de que a curadoria é um lugar de poder e produção de invisibilidades pode se beneficiar

de sua compreensão como labor, submetido a estruturas de poder. Para além das formações discursivas e critérios validadores que formaram nosso olhar, é preciso dirigir a atenção para os bastidores do nosso campo em todos os seus aspectos: o modo como o poder e a autoridade (não) são distribuídos entre sujeitos com marcações de cor ou gênero distintos, a política de remuneração, a forma da distribuição dos recursos entre equipe, os mecanismos de transparência, as formas de solidariedade entre os trabalhadores, os critérios utilizados para valorizar e premiar as contribuições individuais.

Ao direcionar o debate nesse sentido, não gostaria de diminuir, muito menos relativizar, a tarefa ainda em curso de identificar e desmontar as estruturas epistêmicas e de poder que agem sobre o trabalho da curadoria – tarefa que, aliás, enfrenta resistências e obstáculos sempre renovados por aqueles que se acreditavam, até há bem pouco tempo, herdeiros, porta-vozes ou guardiões da vanguarda ou da modernidade estética ocidental. A defesa aqui é a de que a transformação dessa estrutura depende também de sua compreensão como trabalho.

Sistemas epistêmicos são indissociáveis de sistemas e infraestruturas produtivas. Não se descolonizarão olhares sem que processos e cadeias de produção e transmissão sejam, eles também, redesenhados.

É certo que no setor cultural a conta não fecha. Ou melhor, se fecha com um lado lucrando muito, algo provavelmente estará errado. Precisamos de apoio do Estado, mecenas, redes de solidariedade. Muitas vezes, virão dessas redes, voluntariamente à margem, mas não raras vezes impedidas de acessar os mecanismos institucionais de financiamento, projetos ou formulações capazes de transformar e afetar todo um cenário e panorama cultural.

Muito provavelmente várias dentre nós já trabalhamos ou iremos trabalhar “por amor” ou porque “acreditamos”. Aceitamos essa situação porque apostamos em modos de existir e organizações libidinais não orientados para o acúmulo, e sim para a construção coletiva e a transformação. Uma energia libidinal nos coloca nessa posição.

É importante, todavia, não deixarmos que isso vire a regra ou modelo: amor e libido não podem ser exigências contratuais equivalentes a formação acadêmica, domínio de língua estrangeira ou de um software. Muito menos moedas em uma mendicância por visibilidade ou espaço institucional.

A resistência à mercantilização da cultura e a defesa da autonomia da arte em relação à lógica do capital não deveriam avultar o tabu do dinheiro, forte no Brasil em razão de nossa cultura da informalidade. Por mais antagônicas que possam ser as razões para evitar o debate direto, o silêncio só beneficia à imoralidade da elite.

No caso específico da curadoria de festivais, algumas conversas deveriam acontecer desde o início: qual o escopo do trabalho? Quantos filmes a serem vistos e qual a duração média? Quantas etapas? Quantos textos o curador deverá fazer? De quantas mesas e debates deverá participar? O cachê varia de acordo com o tempo estimado para o visionamento? Quando os festivais aumentam o período de inscrição, o prazo para visionamento também é estendido? Em caso de número de inscrições superior ao esperado, quais são as medidas tomadas pelos festivais para não repassar diretamente demandas, ônus e pressões aos curadores? Levando em conta o número de horas de trabalho total estimada, como se distribuem os recursos entre todos os membros de uma equipe: produtores, curadores, produtores executivos? E os assistentes de curadoria, frequentemente recrutados por professores em departamentos de cinema:

são fornecidas bolsas de pesquisa? Qual tipo de acompanhamento os estudantes recebem de professores, tutores e do restante da equipe do festival? Esses jovens desempenham funções para as quais deveria haver rubricas orçamentárias aprovadas? Em que medida os festivais dependem dessa mão de obra universitária para acontecer na escala que acontecem? Os festivais formam os alunos, ou os alunos tornam viáveis as ambições e projetos dos professores? Não menos importante, como são acolhidas as mães na estrutura de produção: reuniões são agendadas em horários viáveis para elas? E ainda: como não punir a disponibilidade reduzida e a pouca flexibilidade das mães premiando com mais visibilidade e possibilidade de crescimento aqueles que não têm restrições de qualquer sorte para o trabalho?

Ao colocar essas questões, não pretendo defender um teto mínimo para a atividade curatorial – e se foco a atividade curatorial aqui é tão somente porque é a que melhor conheço, mas isso deveria ser válido para todas as atividades. Tampouco proponho um tipo de organização de classe que nivele iniciativas, desconsiderando seus contextos. Um festival universitário ou de relevância cultural e política para comunidades específicas não pode ser equiparado a um festival de médio ou grande porte em uma capital com vida cultural intensa, por mais independente ou bem-intencionado que este último possa ser.

No lugar de um teto salarial nivelado e abstrato, poderíamos e deveríamos pensar em *trocas justas*, definidas a partir da realidade de cada projeto, e respeitando a limitação de recursos financeiros, mas também e sobretudo humanos – estes, tão esgotáveis como todos os outros.

Projetos menores, com orçamento limitado, não podem se esquivar de perseguir uma ideia de *troca justa*. Serão esses projetos os que mais exigirão “investimento” humano. Mecanismos de transparência e solidariedade são fundamentais aqui, dado que essas trocas devem ser desenhadas e expostas com clareza para todos os envolvidos. Se da parte humana solicita-se que invista seu amor e libido, ela, como “sócia investidora”, deve participar do desenho dessa “alocação de recursos”, determinando até onde pode e quer investir.

Um festival com pouco orçamento não deveria precisar sobrecarregar a equipe com demandas e ambições de um festival maior do que ele poderia ser. Um festival com poucos recursos pode ter menos sessões, menos atividades paralelas, assim como pode restringir o número de inscrições de filmes. Um festival pequeno pode começar a ser preparado com mais antecedência, de forma que a equipe possa trabalhar em um ritmo que não a asfixie.

Um festival pequeno pode ser *enorme* ao respeitar os seus limites.

É uma questão de escala: o capitalismo gosta de escalonar, crescer. Nós talvez precisemos aprender a decrescer, ou a não crescer, a nos cuidarmos no tamanho que somos.

*Trocas justas* são necessárias para evitar as armadilhas do voluntarismo e do heroísmo. Também para impedir que os festivais menores reproduzam cegamente as mesmas estruturas de exploração utilizadas pelo capitalismo tardio e cognitivo.



A máquina liberal pós-fordista soube capturar muito bem a liberdade e a libido do artista ou do trabalhador da cultura que age por amor, transformando-o em modelo ideal para todo e qualquer profissional. A alienação não consiste mais em doar horas de vida para o trabalho, e sim em doar seu amor, seu prazer e gozo. O operário deve amar o que faz a ponto de deixar de separar vida e trabalho.

Se essa cooptação do artista e do trabalhador da cultura pelo capitalismo tardio é tão bem-sucedida é porque artistas e trabalhadores da cultura, primeiramente, deixaram-se seduzir por essa imagem de sua excepcionalidade. *Outsiders*, mas excepcionais. Fodidas, incompreendidas, desprezadas, maltratadas, mas “gênicas”, “divas”, “perfeitas”.

Narcisicamente acreditamos em nossa excepcionalidade e em nossa missão.

Ainda que essa construção de matriz romântica seja mais evidente na imagem que temos dos artistas, não se pode negar que vários trabalhadores da cultura – talvez especialmente aqueles que vivem em sociedades ou períodos que não reconhecem a importância ou, pior, combatem as artes e a cultura – também se deixam levar por essa automistificação.

De tanto termos de defender o direito à existência de nosso campo e a nossa existência nesse campo, demonstrando e insistindo no valor simbólico de nosso trabalho, acabamos por nos acreditar, em maior ou menor grau, visionárias necessárias, capazes de enxergar a potência ética e transformadora da arte que a miopia cotidiana não consegue ver.

De trabalhadoras da cultura em um mundo que não nos reconhece, viramos “perfeitas”, “gente linda maravilhosa”, ou “curamores”, como nos chamava, a mim e outras curadoras, a diretora de um excelente festival, transformando e confundindo empoderamento (necessário) com estratégia motivacional de dinâmica de grupo.

É preciso estar extremamente atento para não transformar a autocelebração em uma forma de bloqueio à crítica, ou pior, em um ardil sedutor para a exploração: “gente linda e maravilhosa, curamores, produzam mais, produzam melhor,

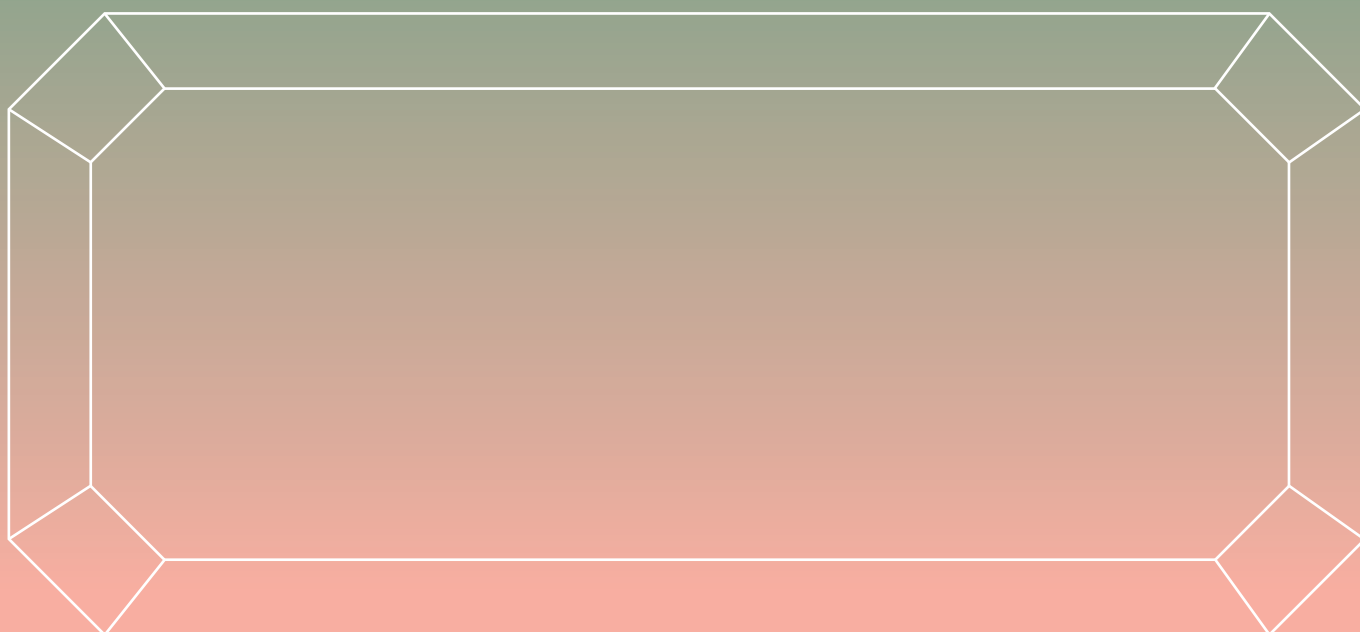
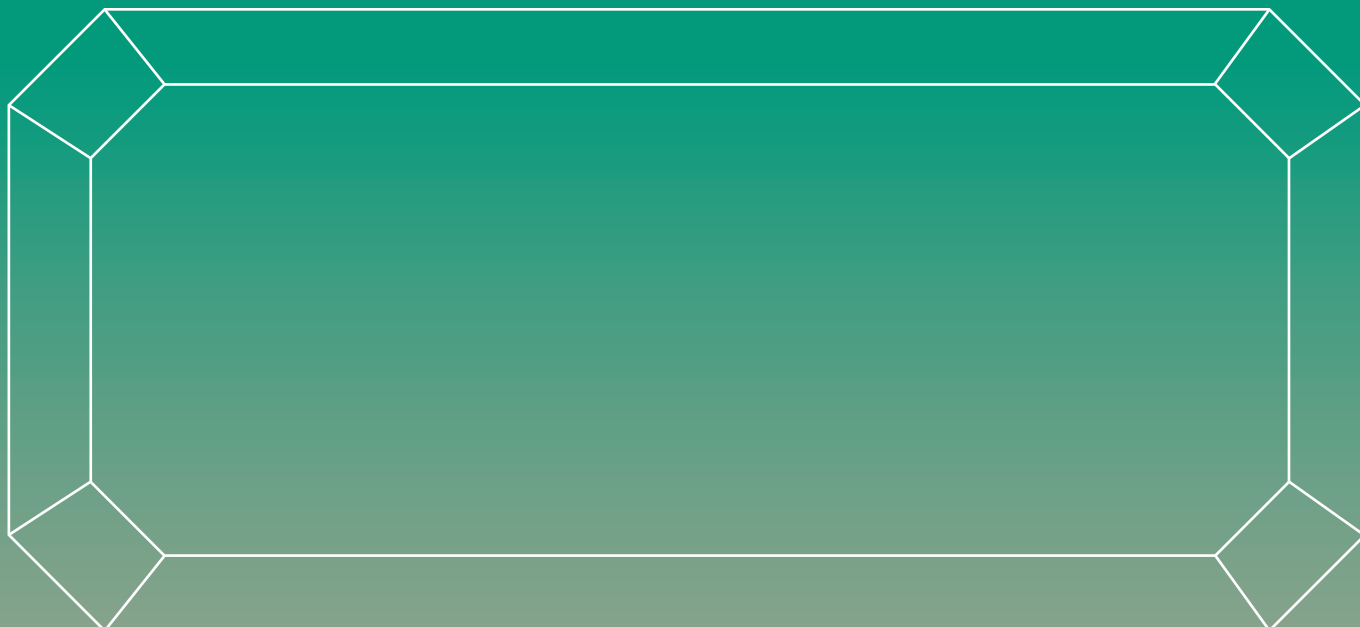
força, fôlego, só mais um pouco. O futuro é nosso, o mundo será outro. Estamos quase lá. Vamos, bravo”.

Quando foi que nos deixamos cooptar por essa dinâmica liberal publicitária torcida que, para escapar de uma normatividade opressora, nos oferece os mesmos tratamentos paliativos da cultura do narcisismo e um heroísmo de super-fície, reconhecido entre iguais?

O risco aqui é de refundar, com outros termos, a antiga dinâmica do poder, heroicizando curadores e retirando-nos de uma ordem social complexa e contraditória. O passo seguinte poderia ser dramático – atribuir ao curador a capacidade visionária de diagnosticar, tratar e eventualmente curar uma ordem simbólica e epistêmica adoentada, como se não fôssemos, nós também, produtos e sintomas dessa ordem e do nosso tempo histórico.

Seria o caso então de mirar na direção de um outro lugar de reflexão em diálogo com o qual o debate sobre poder e trabalho teria muito a ganhar. Refiro-me à ideia de curadoria como cuidado – cuidado mais do que cura, como o parentesco semântico entre os dois termos, encontrado na raiz etimológica *curare*, pode sugerir, inclusive.

Começo a aprender agora com escritoras, curadoras e pesquisadoras feministas como Eddie Sedwick, Helen Reckwitt, Maria Puig de la Bellacasa e Maggie Nelson a me orientar nesse debate – e termino este texto com elas, no desejo de que outras vozes tomem o fio dessa conversa. Elas me ensinam que cuidar remete a acolhimento e também a reciprocidade, que não há liberdade sem cuidado, e que o cuidado não é uma prática corretiva e ortopédica, imposta sobre um outro. Não há poder no cuidado, não há saber prévio que o autorize. Aprende-se a cuidar sendo cuidado, observando o cuidado e também cuidando de si. O deslocamento, claro, não é apenas da “cura” para o cuidado, mas também para aquilo que é cuidado: dos objetos, coleções e filmografias “curadas”, para as relações, redes, formas de produção e reprodução de estruturas. Talvez a dinâmica de hospitalidade possa ser uma maneira de alterar as estruturas de trabalho, exploração e produção.



**Caderno de Leituras n.141**  
**série *intempestiva***

**Curadoria como poder e**  
**trabalho, e algumas notas**  
**sobre a capitalização do amor**  
Patrícia Mourão de Andrade

**Edição e preparação de texto**  
Maria Carolina Fenati

**Revisão**  
Andrea Stahel

**Projeto gráfico**  
Mateus Acioli

**Coordenação da coleção**  
Luísa Rabello,  
Maria Carolina Fenati

Composto em Maax,  
desenhada por Damien  
Gautier para 205TF Foundry.

ISSN 2764-3301

**Edições Chão da Feira**  
Belo Horizonte, março de 2022

Esta e outras publicações  
da editora estão disponíveis  
em [www.chaodafeira.com](http://www.chaodafeira.com)

Este projeto foi  
realizado com  
recursos da Lei  
Municipal de  
Incentivo à Cultura  
de Belo Horizonte

Realização



Projeto 0182/2021

Incentivo



CULTURA

