

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E
SEMIÓTICA

Sarah Caramaschi Degelo

Curadoria musical: contextos, problemas e regulações

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO
2016

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E
SEMIÓTICA

Sarah Caramaschi Degelo

Curadoria musical: contextos, problemas e regulações

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Profa. Dra. Christine Greiner.

SÃO PAULO
2016

Banca Examinadora

Ao primeiro mestre, Adenil Alfeu Domingos (*in memoriam*). Cada linha deste trabalho foi escrita com muita saudade.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Flávio e Mailene, meus irmãos, Flávia, Giovana e Francisco, e ao pequeno Raul. Sem eles, nada seria possível.

Ao Danilo, parceiro de estudos, trabalho, música e vida. Amor.

À minha orientadora, Chris, por todo carinho, pela confiança e pelo apoio fundamental.

À Gabi Gonçalves e Solange Alboreda, amigas queridas, que acreditaram em mim antes de tudo. Serei sempre grata.

À professora Helena Katz, pela valiosa contribuição no meu exame de qualificação e pela generosidade de sempre.

À professora Wânia Storólli e Cleide Martins pela gentileza e disponibilidade.

Aos professores da Puc: Ana Claudia Mei Alves, Eugênio Trivinho, Lucrecia D'Alessio Ferrara e Cecilia Almeida Salles.

Às professoras Ana Silvia Lopes Davi Médola e Maria Lúcia Paiva Diniz, da Unesp Bauru, que estiveram sempre presentes.

Ao Sesc, pelo amplo amparo a esta pesquisa, que incluiu não só o financiamento dos meus estudos, mas a oportunidade de conhecer eventos e centros culturais, nacionais e internacionais, de grande relevância para as questões que aqui investigo.

Aos colegas do Sesc Pompeia, Santos, Campo Limpo, Gerência de Ação Cultural e Arte Visuais, companheiros incansáveis na reflexão sobre cultura e arte. À Aurea, pelo carinhoso incentivo.

Aos companheiros de exposições: Ieda, Pedro, Rodrigo, Natashe, Lucas e Diego, que renovaram minha esperança na educação.

Aos amigos: Neto, Ana Carla, Léo, Sergio, Luiz Fernando, Silvio, Lilian, Shirlei, Everton, Sabrina, Daniela, Laura, Paulo, Virginia, Diogo, Raoni, Ana, Roberta, Flávia e todos que me apoiaram nesse trajeto.

RESUMO

Durante a última década, o termo curadoria se expandiu para todos os âmbitos da vida cotidiana, sendo utilizado em setores diversos, da culinária à moda. A pesquisa sugere que, uma vez lançado para fora do âmbito exclusivamente artístico, o curador se tornou um fenômeno comunicacional complexo e deixou de ser um sujeito-autor individualizado. O objetivo desta dissertação de mestrado é propor uma discussão preliminar para lidar com estas ressignificações do termo e as implicações políticas, econômicas e institucionais destas mudanças. O foco é discutir especificamente a curadoria musical, que já apresenta, a princípio, uma relação íntima com o mercado devido ao fato de se constituir como uma indústria musical. À luz de bibliografias da área de comunicação, da produção cultural e da filosofia política, a pesquisa organiza uma revisão bibliográfica e analisa um estudo de caso: os Encontros Instrumentais do Sesc. Espera-se colaborar com debates que não apenas discutem o termo “curadoria”, mas as suas alianças com o neoliberalismo, os ambientes institucionais e as novas versões dos sujeitos curadores que, em situações diversas, têm se tornado cada vez mais enredados.

PALAVRAS-CHAVE: Curadoria. Política cultural. Instituições culturais.

ABSTRACT

During the last decades, the term curatorship expanded virtually to all areas of our everyday life, being used in diverse fields, from culinary to fashion. This research suggests that, once launched out exclusively from the artistic field, the curator became a complex communicational phenomenon and ceased to be an individual actor-subject. The objective of this masters dissertation is to propose a preliminary discussion to deal with these resignifications of the term and the political, economical and institutional implications of these changes. The focus is to discuss specifically the musical curatorship, which in principle already presents a close relationship with the market, since the fact that music constitutes itself as a music industry. Under the light of bibliographies from the communications, cultural production and political philosophy areas, the research organizes a bibliographical review and analyses a case study: the Encontros Instrumentais (Instrumental Meetings) from Sesc. It is expected to collaborate with debates that not only discuss the term “curatorship”, but also its connections with neoliberalism, the institutional environments and the new versions of curators-subjects, which in varied situations, have become increasingly networked and embroiled.

KEYWORDS: Curatorship. Cultural politic. Cultural institutions.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	08
CAPÍTULO 1 – CURADORIA E CRIATIVIDADE.....	14
1.1 Sobre os usos do termo curadoria.....	14
1.1.1 Do Direito e da Igreja.....	15
1.1.2 O contexto inicial.....	16
1.1.3 Novos usos do termo curadoria.....	20
1.1.4 O império das vontades individuais.....	24
1.1.5 Curador com autor.....	26
1.2 O eu criativo nos tempos do livre comércio.....	31
1.2.1 A barbárie da mediocridade.....	35
1.2.2 Os espaços institucionais e a lógica do capital criativo.....	37
1.2.3 Sobre criatividade vertical.....	41
CAPÍTULO 2 – APONTAMENTOS SOBRE A CURADORIA DE PERFORMANCE MUSICAL EM INSTITUIÇÕES.....	47
2.1 Encontros instrumentais.....	61
2.1.1 Relato de processo.....	62
2.1.2 Notas sobre a série.....	67
2.1.3 Sobre o gesto curatorial.....	69
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	75
ANEXO.....	82

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, uma palavra antes restrita a meios específicos começou a tomar espaço em nossa vida cotidiana: curadoria. Ela pode ser encontrada em cardápios de restaurantes sofisticados, vitrines de moda, eventos de arquitetura e assim por diante. No meio musical, não é diferente. A figura do curador aparece agora em lugares que, até então, eram ocupados pelos organizadores de festivais, programadores de centros culturais e casas de *show*, coordenadores de programação em rádio, produtores de discos etc.

Esta dissertação está especialmente interessada na curadoria de performances musicais ao vivo em instituições culturais, cujo papel é ainda pouco investigado. Para tanto, elege, como recorte, o projeto Encontros Instrumentais, do Sesc Pompeia, na cidade de São Paulo. O objetivo é entender como ocorre esta curadoria que acontece no ambiente institucional e qual o estatuto dos novos curadores.

Há uma complexidade de questões envolvidas na discussão e algumas parecem contraditórias. Por um lado, a ampliação do termo “curadoria” para toda e qualquer experiência do cotidiano torna todos os novos curadores “autores”. Desta forma sugere que se trata de um fenômeno relacionado ao crescente narcisismo já tão amplamente discutido em diversos setores. Por outro lado, a curadoria institucional instaura um “compartilhamento” curatorial bastante específico, que enfraquece a autoria dos sujeitos, uma vez que as decisões são tomadas no âmbito das relações institucionais (equipes internas).

Há, evidentemente, uma série de implicações políticas no que se refere a estas duas atitudes coexistentes. Além disso, há outras redes que se formam para além dos curadores narcísicos e das instituições que abrigam projetos curatoriais e programações variadas.

Esta dissertação objetiva também colaborar com alguns debates que já estão em andamento e com outros que ainda se mostram bastante tímidos mas que, mesmo assim, impactam na produção dos artistas e de seus espectadores. É o caso, por exemplo, do papel das instituições nos processos curatoriais, explicado mais adiante, na proposta da principal hipótese desta pesquisa.

Há algumas bibliografias que colaboraram com a discussão. Em abril de 2015, Balzer (2015) abriu um artigo da revista *The Guardian* com a seguinte afirmação:

Atualmente, a curadoria tornou-se um absurdo. Há curadorias para roupas, saladas, posts no Twitter. O Bennington College, em Vermont, E.U.A., convida os futuros alunos a fazerem a curadoria de suas inscrições. A cantora Lorde foi nomeada “curadora solo” da trilha sonora do mais recente filme da franquia *Jogos Vorazes*. Todo mundo é curador nos dias de hoje.¹

Como aponta Balzer e outros autores, é possível reconhecer hoje a emergência de uma zona de indistinção entre arte e mercado. Nela, a determinação, que sustenta o sistema neoliberal, contamina profundamente as práticas criativas ao passo que, a criatividade se impõe como moeda forte no mundo corporativo. É este o lugar onde se localizam os novos curadores de roupas, saladas, Twitter, avaliações escolares e trilha sonora.

A hipótese principal desta pesquisa é que, apesar da ampliação do termo, constituiu-se também uma nova modalidade de curadoria, nem sempre facilmente identificável, que não nasce nos centros de arte nem nos cardápios e vitrines da vida cotidiana, mas no ambiente corporativo. Ela faz parte de um movimento de estetização, que impõe operadores de ordem estética à vida cotidiana e, ao mesmo tempo, segue institucionalizando todos os processos. A curadoria é, assim, capturada pela lógica do comércio e das institucionalizações sucessivas da vida privada e lhe serve como mais um instrumento na incansável batalha pelo lucro. O curador, antes reconhecido como um agente inquieto e provocador, a quem cabia a elaboração de questionamentos próprios das artes, é agora reconhecido como o norteador de mercados específicos.

Quando se trata de música, é preciso ainda identificar o seu diferencial em relação às práticas artísticas. Diferente do que acontece nas artes visuais, ou em outras áreas, como as artes do corpo, a música está ligada a uma indústria, da qual fazem parte gravadoras, editores, produtores, espaços culturais e de eventos etc. A maneira como se articula, fundada em princípios mercadológicos, sempre regulou,

¹ Tradução do autor a partir do original: “Reading lists, outfits, even salads are curated – it’s absurd. “Contemporary curating has become an absurdity. Outfits are curated. Salads are curated. Twitter feeds are curated. Bennington College in Vermont invites prospective students to curate their applications. Lorde was appointed ‘sole curator’ of the most recent *Hunger Games* film’s soundtrack. Everyone is a curator these days”.

em alguma instância, os processos criativos, na medida em que organiza produção, distribuição e consumo dos conteúdos. Acredito que considerar a especificidade dessas relações seja fundamental para buscar um entendimento sobre o curador musical.

Há também uma segunda hipótese, que está absolutamente relacionada à primeira e que foi desenvolvida de maneira preliminar nesta dissertação, devendo ser aprofundada em uma segunda etapa em um futuro doutorado². Trata-se do reconhecimento de que o curador nunca é apenas um sujeito, mas sim uma rede de relações. Isto vale tanto para a curadoria que ocorre no ambiente institucional (onde o aspecto coletivo é evidenciado) quanto para todas as outras circunstâncias. Na instituição, a ausência do autor ou curador soberano é absolutamente deliberada, já que a racionalidade institucional, externa a qualquer indivíduo, é o que define as escolhas e os rumos de qualquer discurso. É importante observar que não se trata de atribuir um caráter nocivo a esse tipo de curadoria, mas de observar como ele está estruturalmente interligado ao espaço e aos dispositivos de poder nos quais está ancorado. É possível notar, portanto, a impossibilidade de uma prática criativa apartada das relações com o mercado e todos os atores que o compõem, especialmente no ambiente institucional. Em relação à curadoria de música, isso fica ainda mais proeminente, devido à especificidade das suas conexões com os dispositivos de poder do mercado. Afinal, como já foi mencionado, a música é uma indústria musical.

No entanto, além desta situação específica, identifiquei uma rede de relações que permeia toda e qualquer curadoria, mesmo quando ela não ocorre num ambiente institucional. Esta constatação sugere que o curador narcísico e soberano é, de fato, uma ficção. Este aspecto, como sugeri anteriormente, será desenvolvido em uma pesquisa futura que pretende reconhecer as redes de resistência para as quais o sistema curatorial compartilhado pode apontar. O que decidi incluir nesta etapa foi uma revisão bibliográfica preliminar que aponta alguns autores que já construíram, de certa forma, o terreno para a constatação desta curadoria epistemologicamente compartilhada, entre os quais se destacam Roland Barthes, Michel Foucault e Giorgio Agamben.

² Como explico na conclusão deste trabalho, a intensão de um futuro doutorado seria investigar redes de resistência externas ao ambiente institucional.

A decisão de investigar questões mais voltadas ao âmbito institucional neste momento surgiu após o meu exame de qualificação. A professora doutora Helena Katz sugeriu que eu valorizasse a minha experiência profissional no Serviço Social do Comércio (Sesc), que auxiliaria a compreender algumas dimensões fundamentais da curadoria institucional.

Em 2013, coordenei a programação de artes visuais no Sesc Santos, o que englobava organizar exposições, apresentações e atividades formativas. Logo em seguida, em meados de 2014, passei a integrar a equipe de programação de música do Sesc Pompeia na cidade de São Paulo. Nesse período, observei como o curador tinha se tornado uma figura dominante nos projetos musicais, não só no Sesc, mas nos espaços culturais e de entretenimento como um todo. Notei ainda que o entendimento de curadoria para a música não era aquele das artes visuais — e nem poderia ser, já que se aplicava a atividades de natureza diversa.

Antes disso, o tema da organização de programação já fazia parte da minha rotina de trabalho em outras unidades do SescSP—Birigui/Araçatuba, Bauru, Campo Limpo —, e na Rádio Unesp de Bauru (setor de programação musical). Nesta rádio, apesar de ter atuado por um curto período, foi de extrema relevância para a formulação das questões que hoje me inquietam e que talvez tenham começado ainda antes de tudo isso, durante os dez anos em que me dediquei a estudar piano clássico.

Quando iniciei meus estudos neste programa de Comunicação e Semiótica, então atuando no Sesc Santos, me interessava produzir uma programação voltada a apresentar e discutir uma série de trabalhos artísticos que, desde os anos 1970, convencionou-se chamar de arte sonora. Inicialmente, então, esta pesquisa de mestrado tinha a intenção de desenvolver um exercício de curadoria que reunisse um conjunto de obras a partir das quais se pudesse abrir uma discussão sobre arte sonora. Logo, o problema da curadoria se impôs. Qual era o lugar do curador na estrutura da instituição? Era seu papel identificar as obras que poderiam ser reconhecidas como arte sonora ou, partindo da relação entre elas, construir um discurso e nomeá-lo (ou impor a ele o nome) arte sonora? Seria possível reconhecer na curadoria um caminho para a construção de conhecimento?

Durante o percurso, além dessa mudança na atuação profissional, entrei em contato com uma bibliografia focada principalmente nas estruturas de poder contemporâneas, até então, estranhas para mim. As leituras e as discussões das

aulas me abriram outros questionamentos, me fizeram repensar os objetivos iniciais da pesquisa e embasaram a formulação de novos problemas. Mais do que um discurso, passei a entender a curadoria como um dispositivo de controle de discursos que regulamenta a produção artística e a própria noção de conhecimento. As questões então mudaram de direção e se ampliaram. Tratava-se agora de enfrentar duas perguntas centrais: quem é esse novo curador musical? E que circunstâncias tornaram possível falar de curadoria em campos diferentes daquele próprio das artes visuais, em especial na música?

A princípio, busquei referências em bibliografias que respondessem diretamente à primeira pergunta, mas me deparei com a ausência de trabalhos que tratassem do tema de forma satisfatória. Parti, então, de uma série de livros, artigos e entrevistas que tratavam do conceito de curador, principalmente na tradição das artes visuais. Notei que praticamente todo esse material investia na leitura da curadoria pela via do profissional que assume essa função, analisando suas experiências, vontades, seus desejos e crenças. No entanto, não concordava que a dimensão psicológica do indivíduo que se nomeia curador pudesse dar conta da complexidade desse lugar.

Na tentativa de organizar as perguntas, olhar para o estado atual da curadoria e buscar caminhos de análise, organizei o texto em dois capítulos. O primeiro apresenta a ampla rede de usos da curadoria, investiga suas implicações e examina o cenário de que faz parte. Evidentemente, não esgota todas as aplicações possíveis, mas algumas daquelas que podem colaborar para a compreensão da condição atual da curadoria e permitam iniciar um esboço do contexto que engloba aquilo a que chamamos curadoria musical. Não é objetivo empreender um minucioso histórico do termo, o que já foi feito em outras publicações. Concentro-me, antes, em examinar rupturas e acontecimentos dispersos nos dias atuais. Alguns conceitos são explorados, como o curacionismo, proposto por David Balzer, ao denunciar uma condição da sociedade atual, que promove um certo culto aos curadores, tratados hoje como celebridades. O –ismo de Balzer se refere, além das práticas vinculadas às artes visuais, a outras, externas a elas. O tema da curadoria de conhecimento, que alavancou as vendas de uma publicação de Dimenstein e Cortella no último ano, também levanta reflexão. Para os autores, vivemos uma era da curadoria, marcada pela atitude de organização constante diante dos espaços de convivência. Nela, os chamados curadores de conhecimento são aquelas pessoas,

instituições ou plataformas digitais que reúnem as informações que julgam relevantes. Sua ação é tratada como um dom, uma virtude.

Em um segundo momento, ensaio uma aproximação entre curadoria e criatividade, baseada, fundamentalmente em duas proposições: o mundo plano de Pascal Gielen e o capitalismo artista de Gilles Lipovetsky e Jean Serroy. Ambos concordam que a dinâmica do neoliberalismo instituiu uma ampla contaminação entre o trabalho criativo e as leis do livre mercado, o que acaba por promover uma tendência à estetização do mundo do consumo e um “arraçoamento”, um enfraquecimento das questões próprias do fazer artístico. Intuo que esse seja o cenário de onde emergem os novos usos da curadoria.

O segundo capítulo dedica-se a investigar propriamente a curadoria de eventos musicais em instituições. Proponho aqui investigar o papel do curador por meio de uma experiência empírica: o projeto Encontros Instrumentais, do Sesc Pompeia - uma série de *shows* de música instrumental que acontece desde fevereiro de 2015, no teatro da unidade. A escolha foi feita devido a meu envolvimento na elaboração de suas diretrizes e no desenvolvimento das etapas de seleção, divulgação e produção dos *shows*. O olhar que aqui invisto não é, portanto, isento nem imparcial. Ao contrário, assume a contaminação do lugar de onde parte, um cruzamento possível entre quem diz e quem observa.

Pretendo orientar esse exercício de análise da seguinte maneira: identificar os critérios segundo os quais as ações artísticas são reunidas e organizadas; investigar as relações entre as escolhas programáticas e o aparelho institucional; e olhar para as ações na intenção de questionar se há instalado um sentido de conjunto, um gesto curatorial. Partirei, portanto, da prática para reconhecer seu autor, não o inverso. Com essa investigação, meu interesse é saber se ela confirma a hipótese inicial ou se ainda há possibilidade de desestabilizar o modelo curacionista em uma prática institucional.

CAPÍTULO 1 – CURADORIA E CRIATIVIDADE

Neste capítulo, a intenção é apresentar as bases que sustentam o surgimento e o desenvolvimento da figura do curador de música nos dias atuais. Embora seja uma prática cada vez mais difundida, esse tipo de curadoria não foi suficientemente descrito. Portanto, partirei do entendimento sobre o termo do modo como é amplamente discutido no território das artes visuais para investigar a emergência dos seus recentes usos em diversas outras situações. Buscarei, ainda, analisar o contexto em que isso ocorre, explorando a ideia de criatividade no modelo neoliberal de produção de arte e cultura.

1.1 Sobre os usos do termo curadoria

Na última década, podemos observar como o uso do termo curadoria se dissemina para além do território das artes visuais, a que, até então, estava relacionado. Não é fácil precisar uma data a partir da qual, ao lado do conhecido curador de arte, passamos a reconhecer uma profusão de curadores nas mais diversas situações, como nas lojas de vinho, nos eventos de moda, nos festivais de música, nas plataformas de conteúdo digital e *e-commerce*. Mais difícil ainda é definir exatamente o que fazem. Praticar curadoria se tornou algo que fazemos cotidianamente, quando escolhemos as imagens da nossa página no Facebook, reunimos as receitas preferidas para o *blog*, planejamos o roteiro das férias da família. Mais do que uma atividade profissional, fazer curadoria passou a ser entendido como uma forma de organizar a vida e estabelecer valores, por meio de ações de escolha e seleção.

Minha intenção, nessas próximas linhas, é investigar os usos recentes desses termos e identificar os sentidos que produzem. Esse exercício deve fornecer pistas, ainda que tímidas, para compreender como os valores são construídos e organizados nos territórios do livre comércio. Evidentemente não buscarei esgotar todas as aplicações possíveis, mas algumas daquelas que possam colaborar para a compreensão da condição atual da curadoria e me permitam iniciar um esboço do contexto que engloba aquilo que chamo curadoria musical. Intuo que a migração da ideia de curadoria para contextos externos ao da arte esteja afinada com a

configuração neoliberal de produção e consumo, sendo parte de um movimento de apropriação de certo tipo de práticas criativas pelo mercado dos nossos dias.

Procurar as origens do termo e levantar um minucioso histórico a seu respeito não é objetivo deste texto, nem tampouco empreender uma análise profunda sobre a figura contemporânea do curador de arte. Esses trabalhos já foram desenvolvidos em diversas publicações que colaboram agora para minha leitura³. No entanto, acredito que um exame atento a alguns aspectos relacionados ao curador, tal como concebido em alguns momentos ao longo dos anos e especialmente ao que se tornou central na arte contemporânea, pode iluminar o entendimento sobre suas novas versões, externas ao sistema das artes.

Buscarei, antes, examinar rupturas e acontecimentos dispersos no interior de uma aparente continuidade histórica.

1.1.1 Do Direito e da Igreja

A palavra curadoria, tradicionalmente pronunciada em relação às artes visuais, é entendida, na língua portuguesa, como curar, cuidar e conservar. Ao longo do tempo, foi utilizado em contextos variados. O dicionário Houaiss (HOUAISS; VILLAR, 2009, p. 586) traz sua etimologia: “lat. *cura,ae* ‘cuidado, administração etc.’”. O termo curador já era autorizado pelo (utilizado no) Direito Romano, em que se nomeava burocratas do serviço público responsáveis pela administração, pelo cuidado e pela conservação de um patrimônio arrecadado por credores em concurso, além da mediação entre credores e devedores nos contratos de propriedade. Não era exatamente uma profissão regida por termos claros, mas, antes, uma espécie de título de honra, de promoção. No âmbito jurídico, a figura do *curator bonorum* criou as bases para a moderna lei de falência⁴. Para Daniela Osvald Ramos (2012, p. 17),

Aí está a origem de tudo que modernamente se convencionou serem características do curador de arte: conservar e administrar (no

³ “O papel da curadoria na criação de ambientes midiáticos” (MONTEIRO, 2013), *Uma Breve História da Curadoria* (OBRIST, 2010), *Anotações para a compreensão da atividade do “Curador de Informação Digital”* (RAMOS, 2012), entre outros (ver bibliografia).

⁴ A dissertação de mestrado de Fábio de Carvalho Groff, *Contribuição ao Estudo da Curadoria de Bens na Execução: o curador bonorum da bonorum ventidío*, versa sobre direito à propriedade e busca esclarecer quem era e como agia o *curator bonorum* no Direito Romano.

museu), habilidade, idoneidade indiscutível na sua área de atuação e capacidade de relacionamento e mediação, já que precisa prestar contas ao público. Melhor dizendo, uma das características do seu trabalho é um serviço “ao” público. Podemos dizer então que as origens do termo e das consequências do seu uso na cultura estão enraizados no Direito Romano, ao contrário do que se comumente pensa, de que o termo começou a ser utilizado na Igreja Católica e, depois, nos museus.

Durante a Idade Média, a Igreja Cristã apropriou-se do termo, de maneira igualmente imprecisa, pelo qual designava o padre de uma determinada paróquia, cuja função era cuidar de seus membros. Suas tarefas, nesse sentido, consistiam em distribuir sermões e curar os doentes.

Para Balzer (2014, p. 33), nessas duas acepções, romana e clerical, o papel do curador sugeria dependência e capacidade de resposta ao invés de ação direta. Essa característica permeia também a noção de curador de arte. Sendo um profissional ligado diretamente a uma instituição ou um trabalhador autônomo — ou curador independente, como é chamado —, sua função tem sempre um caráter de mediação entre diversos outros agentes, como os artistas e o público, além das condições e das normas que regem o espaço institucional. Podemos dizer, ainda, que a ideia de cuidado em relação a um determinado bem também esteve sempre presente.

1.1.2 O contexto inicial

No universo das artes, o sentido moderno, tradicionalmente atribuído ao termo, surgiu no contexto dos museus europeus do século XVIII como desenvolvimento da função de conservador. Desde então, a prática da curadoria refere-se, de modo geral, à função daquele que é responsável pela organização de todas as etapas de uma exposição e é popularmente relacionada a uma expressão do gosto, da sensibilidade e do conhecimento do curador. Embora amplamente difundida, não há unanimidade em relação às funções que, de fato, são atribuídas a ele.

Na segunda metade do século XX, o sistema da arte vivenciou a emergência de novos paradigmas. Por volta de 1960, a arte contemporânea, cuja ação deslocou-se da materialidade para o conceito, com o movimento da arte conceitual, foi acompanhada por profundas mudanças na estruturação de seus equipamentos e de

seus agentes. As instituições, os museus e as galerias que, até então, tinham a ação centrada no cuidado e na conservação do acervo, viram surgir outras necessidades que demandaram novos procedimentos. Progressivamente, foram alteradas as relações do espaço tanto com as obras e com os artistas quanto com o público.

Nesse momento, o papel do curador ganhou novos contornos na instauração ou mediação desses diálogos. As exposições, como mediadoras entre arte e observador, se apresentaram, cada vez mais, como um espaço propositor de reflexão e questionamento. O curador, então, além das atividades de conservação e organização expográfica, passou a ser responsável por potencializar o contato do público com a arte, garantindo o acesso às questões simbólicas que ela empreende. Ainda, era ele o responsável por formular o conteúdo que compunha a exposição, entendida, então, como uma espécie de texto tridimensional. Ele passou a advogar sobre o valor das obras e criar suas próprias narrativas a partir delas. Segundo relato de Barbosa (2013, p. 145),

para o curador Herkenhoff, o exercício curatorial cuida da presença e da corporeidade das obras, projetando sentidos temporários em volta delas e colocando-as à prova de hipóteses e problematizações conceituais. Para o curador, trata-se de uma forma de pensamento crítico discursando simbolicamente com símbolos “do outro”.

No final do século, a figura do curador foi ainda mais central no mundo da arte. Sua atuação passou a ser determinante também na legitimação do valor das obras. Mari Carmen Ramírez, curadora do Museum of Fine Arts de Houston (EUA), afirma que, no âmbito da cultura contemporânea,

curadores são, acima de tudo, especialistas institucionalmente reconhecidos do *establishment* do mundo da arte, seja atuando dentro de uma instituição ou de forma independente. Mais do que críticos de arte ou galeristas, eles estabelecem o sentido e o *status* da arte contemporânea através da sua aquisição, exibição e interpretação. (RAMIREZ, 2000, p. 22 apud BARBOSA, 2013, p. 145).

Segundo esse caminho, posso dizer também que o curador foi uma peça estratégica na movimentação do mercado de arte, uma vez que sua atuação era também de relevante importância nos processos de precificação dos trabalhos. Balzer pontua que, na Nova Iorque dos anos 80, quem ditava os rumos do mercado

de arte eram os negociantes, em uma lógica segundo a qual um trabalho ganhava notoriedade pelo simples fato de ser caro. Já nos anos 90, era principalmente o curador contemporâneo quem atribuía valor financeiro às obras (BALZER, 2014, p. 56-57).

A centralidade do curador é, ainda hoje, um dado notório e frequentemente debatido no meio artístico internacional. Como lembra Amaral (1988, p. 1):

Os grandes personagens do meio artístico internacional parecem ser, de fato, os curadores. Parece importar, portanto, menos a obra de arte em si, e o artista que se coloca como seu autor, mas a manipulação dos movimentos artísticos pelos curadores que produzem eventos milionários que provocam filas diante de museus, centros culturais e Bienais ou Documentas. Em consequência, neste fenômeno vinculado a uma sociedade altamente consumista, não é o produto que importa, mas a maneira como ele é apresentado.

Para a autora, nas grandes exposições, o curador se coloca como um regente no palco, ao manipular obras de arte e produtos de artistas sob seu ponto de vista individual. Com isso, produz um grande *show*, inserido no espaço urbano como entretenimento, com o objetivo de distrair a plateia e gerar lucro.

O artista brasileiro Waltercio Caldas, em um comentário relatado por Paulo Sergio Duarte no ensaio *Uma Bienal Diet*, define ironicamente essa situação como “curadorismo”. Para ele, esse seria “o último ‘ismo’ do século XX e o primeiro do século XXI”. Ainda acrescenta: “Mais de um século depois da arte pela arte, temos agora a curadoria pela curadoria” (DUARTE, 2018). Barbosa (2013) empresta o termo para discutir esse estado em que a importância da curadoria sobressai nos trabalhos expostos e seus autores. Para ela, mais do que tratar de um tipo de prática, essa concepção de curadoria diz respeito às condições de poder que constituem as relações no sistema da arte.

O curador Obrist, no entanto, contraria esse pensamento. Para ele, o desenvolvimento das formas de organização das exposições no fim do século XX fez surgir

uma impressão de que os curadores estão competindo com os artistas por primazia na produção de significado e valor estético. Alguns teóricos argumentam que os curadores hoje são artistas secularizados em tudo, menos no nome, mas acho que isso vai longe demais. Minha crença é que os curadores seguem os artistas, não o contrário. (OBRIST, 2014, p. 47).

Neste ponto, não se pode ignorar que o “*ubercurator*” Obrist, como vem sendo chamado, é um dos personagens mais conhecidos e é apontado como uma das figuras mais importantes da cena artística internacional. De 2009 a 2015, seu nome fez parte da lista anual das 100 pessoas mais influentes do mundo da arte contemporânea da revista “ArtReview”⁵, que reúne, majoritariamente, artistas, diretores de museus e colecionadores. No último ano, figura em quarto lugar ao lado de Julia Pey-Jones, com quem divide atualmente a direção da londrina Serpentine Galleries. Apresentando o livro do curador, “Uma Breve História da Curadoria”, Leonzini (2010, p. 10) questiona sobre o que fazem os curadores:

O que mais fazem é olhar a arte e pensar sobre sua relação com o mundo. Um curador tenta identificar as vertentes e comportamentos do presente para enriquecer a compreensão da experiência estética. Ele agrupa a informação e cria conexões. Um criador tenta passar ao público o sentimento de descoberta provocado pelo encontro face a face com uma obra de arte. A boa exposição é feita com inteligência e inventividade; com um ponto de vista. O público recebe um produto pronto, onde tudo está em seu lugar, da iluminação ao prego da parede (quando há pregos). Para chegar à exposição montado, inúmeras e difíceis decisões foram tomadas, desde a escolha das obras (quando há obras) à posição e ao conteúdo de uma simples etiqueta pode gerar discussões acirradas entre curadores, artistas e galerias!

Essa ótica valoriza a criação de conexões sob um ponto de vista determinado, tendo como resultado um produto pronto e acabado. Parece-me relevante questionar se o arranjo de poder que configura as decisões do mundo das artes, incluindo aquelas propriamente estéticas, passa exclusivamente ou mesmo de forma majoritária, pelas mãos dos artistas, como sugeria Obrist (2014). De qualquer modo, podemos entender que a curadoria, sendo esse arranjo das conexões, constitui um poderoso dispositivo de poder que articula o valor estético e financeiro no interior do sistema de arte. Acredito que, no movimento do termo para outros setores, o que interessa seja justamente essa dimensão de poder. Os novos curadores são, antes de tudo, agentes orientadores de mercados específicos.

⁵ ARTREVIEW. Disponível em: <http://artreview.com/power_100/>. Acesso em: 16 mar. 2016.

1.1.3 Novos usos do termo curadoria

De agosto a outubro de 2015, estão abertas as inscrições para a Feira Aroma, Sabor & Arte - Vitrine SEBRAE de Produtos Catarinenses. “A avaliação e seleção dos produtos de artesanato serão realizadas por uma curadoria formada por equipe multidisciplinar e multifuncional composta por profissionais das áreas técnicas de artesanato e mercado” (SYMPLA, 2015).

A revista “Pequenas Empresas & Grandes Negócios” anunciava, em 2013, um serviço de “curadoria de roupas masculinas”. O cliente recebe uma caixa de roupas após responder a perguntas que direcionam a “curadoria” das peças (PEQUENAS..., 2013). “Você recebe as roupas em sua casa, experimenta e só depois decide se vai comprar”, segundo o site da empresa (THE HUNCH..., 2016).

Eventos gastronômicos também contam com um serviço intitulado curadoria, que consiste em

concepção, seleção de conteúdo e supervisão para eventos culturais com foco na gastronomia. Criamos desde o argumento para o projeto à programação do evento. Entre os eventos estão mostras de cinema e gastronomia, de fotografia, de arte, de cultura, feiras, festivais gastronômicos, debates, *workshops* e premiações. (MALAGUETA..., 2016).

Balzer (2014), no livro *Curationism: how took over the art world and everything else*, propõe o termo curacionismo, que aponta para uma direção próxima à ideia de curadorismo de Caldas. Em uma irônica aproximação com o conceito de criacionismo, estabelece uma comparação entre o curador e o Criador, autor divino, para denunciar certo culto aos curadores, tratados hoje como celebridades. No entanto, o -ismo de Balzer se refere, além das práticas vinculadas às artes visuais, a outras, externas a elas. Nosso esforço agora será observar algumas delas na tentativa de identificar os aspectos e as implicações do que entendemos hoje por curadoria.

Selecionar, escolher, organizar e dispor objetos e informações faz parte do cotidiano de qualquer pessoa. Segundo essa concepção contemporânea, no momento em que escolhemos e combinamos as peças de roupa, os ingredientes para o jantar, os itens da compra online, os perfis nos aplicativos de relacionamento, estamos fazendo curadoria. Essa é, muitas vezes, uma atribuição profissional,

presente na indústria da moda, no jornalismo, na programação cultural e muitos outros setores. Na era do curacionismo, o curador faz parte do vocabulário das atividades culturais, mas também das empresas, corporações, bancos e suas atribuições são estrategicamente direcionadas à conquista de audiência e ao lucro.

Podemos entender que o contexto curacionista, assinalado por Balzer, diz respeito não somente à inauguração de um novo tipo de profissão baseado na organização de informações e na economia cognitiva, mas também de uma forma “curacionista” de entender o universo do trabalho como um todo. Nele, fazer curadoria é entendido como algo sedutor e seu autor é levado a crer que está em uma posição privilegiada. Assim, o trabalho mal pago, ou até mesmo, gratuito, torna-se norma. Nada faz a exploração do trabalho mais fácil do que convencer o trabalhador de que ele faz algo que ama.

Para o autor, a tendência curacionista é um aspecto da sociedade e da cultura capitalistas, marcadas pela ansiedade de garantir valores que definam algo como produtivo ou útil. A produção, cada vez mais acelerada, de informações e mercadorias vê nascer, paralelamente, um desejo por controle e organização. O autor comenta que, no mundo digital, há um novo tipo de trabalhador, a que chama *content farmer*, um dos mais comuns curadores atualmente. Ele produz conteúdo online, geralmente para grandes empresas, baseado em sites de busca, como o Google, na tentativa de garantir visibilidade e atrair publicidade. O valor do conteúdo é medido pela popularidade da publicação e consequente atração de audiência. A popularidade como medida de valor é uma das características fundamentais da era do curacionismo. Dar ao público o que ele quer é um método cada vez mais constante na corrida pela audiência tanto dos meios de comunicação ditos de massa quanto nas práticas artísticas.

Em uma publicação de 2015, *A Era da Curadoria: o que importa é saber o que importa*, Cortella e Dimenstein versam sobre curadoria do conhecimento. Nele, denominam curadores de conhecimento, tanto pessoas quanto instituições e sites que selecionam, organizam e dispõem conteúdo, apontando, assim, aquilo que julgam mais relevante em determinado contexto. “Nesta época em que deparamos com uma quantidade enorme de informação, precisamos de curadores do conhecimento que nos apontem caminhos seguros; sem dúvida estamos na era da curadoria” (CORTELLA; DIMENSTEIN, 2015, p. 50).

Para os autores, esta era da curadoria, em que vivemos, seria marcada por uma atitude de organização constante diante dos

nossos espaços de convivência, de vida comum, estruturados em algumas instituições como a escola, os meios de comunicação, em que aquele que é o responsável por coordenar as atividades tem o espírito do curador, isto é, alguém que tem que cuidar para repartir. (CORTELLA; DIMENSTEIN, 2015, p. 19).

Nesse sentido, *sites* como Wikipédia e Catraca Livre, universidades como Harvard e Instituto de Tecnologia Massachusetts (MIT), além de pessoas de universos de atuação distintos, como Paulo Freire, Darcy Ribeiro, Lula, Mário Covas, Galileu, Gandhi, Sócrates e Jesus de Nazaré são chamados curadores de conhecimento. Sua ação é tratada como um dom, uma virtude. O site Catraca Livre tem por finalidade reunir informações de naturezas diversas a partir de um crivo, muito impreciso e inconsistente, de importância:

A grande missão do Catraca Livre é usar a comunicação para empoderar os cidadãos. Empoderar se traduz, em nosso jornalismo, na busca do maior número possível de informações que mostrem possibilidades acessíveis e de qualidade, virtuais ou presenciais, em todas as áreas da atividade humana: da cultura, passando pela saúde e mobilidade, até educação, esportes e consumo. (CORTELLA; DIMENSTEIN, 2015, p. 19).

O mesmo conceito de curadoria do conhecimento é o que vende a empresa Inesplorato, fundada em 2010, na cidade de São Paulo. O serviço é direcionado tanto a grupos empresariais como a pessoas individualmente. No site da empresa, apresenta-se da seguinte maneira: “Existe, hoje, um grande volume de informações nas bibliotecas, nas empresas e, sobretudo, na rede. Compreender o que é fundamental, identificar os dados mais relevantes e correlacioná-los são novos desafios” (INESPLORATO, 2016).

Observação, acumulação e catalogação de dados não são movimentos inaugurados pela era digital. São métodos largamente utilizados na produção de conhecimento, inclusive científico, há muitos anos. No entanto, atualmente, reúnem altos investimentos e servem aos mecanismos de base financeira que ditam a vida como um todo. No ambiente online, são largamente explorados por meio de

ferramentas como: eBay, MySpace, Pinterest, Twitter, Facebook, Deezer e tantas outras, conhecidas como plataformas de curadoria de conteúdo⁶.

Muito se tem falado sobre a democratização que promovem, já que, aparentemente, permitem que se escolha e organize, livremente, informações, compras, músicas, imagens, gostos.

A ágora, a grande praça, é o lugar do encontro, assim como a educação, a comunicação, a cidadania são modos de encontro. O que conseguimos hoje com as plataformas digitais foi multiplicar as praças, as ágoras e, ao mesmo tempo, da presença a quem não teria como nelas estar. (CORTELLA; DIMENSTEIN, 2015, p. 32).

Essa democracia, no entanto, é também um valor construído segundo a lógica curacionista, visando à conquista de audiência e ao lucro. Trata-se, antes de tudo, de escolhas programadas, cuja liberdade, não passa de ilusão. Ao organizarmos nossas preferências e nossos gostos nessas plataformas, construímos personagens de nós mesmos e, ao mesmo tempo, fornecemos informações às corporações, que direcionam suas ações publicitárias de acordo com o perfil de cada usuário. Mais do que experiências superficiais de contato social, o que as redes sociais fazem é organizar a publicidade aos potenciais consumidores. A curadoria constante que promovem está claramente a serviço do mercado, é controlada por ele e constitui, antes de tudo, uma poderosa manobra para adequar a vida às suas determinações. Para Balzer (2014, p. 133), curacionismo é sinônimo de repressão, uma espécie de gerenciamento da vida que ignora as paixões.

Se o impulso curatorial avança, muito longe do contexto das artes, sobre as práticas cotidianas, individuais, coletivas e corporativas de forma generalizada, talvez seja porque realmente acreditamos que somos aquilo que vestimos, comemos, ouvimos, visitamos, ou seja, consumimos. Se meu perfil no Facebook, Instagram, MySpace, Pinterest e nas demais redes sociais, reúne tudo aquilo de que gosto, o que critico, minhas relações de amor, parentesco e amizade, logo, ele é minha identidade. Na era do curacionismo, se não construo meu eu-personagem, não existo.

⁶ E-COMMERCEBRASIL. Disponível em: <<https://www.ecommercebrasil.com.br/artigos/como-a-curadoria-pode-melhorar-a-experiencia-de-compra-aumentar-a-conversao-e-diferenciar-sua-loja-da-concorrencia/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

1.1.4 O império das vontades individuais

O papel desses profissionais, tratados hoje como celebridades, é, em grande medida, romantizado. O alcance de sua ação individual é limitado, já que a organização dos espaços, assim como os interesses institucionais, norteia os critérios de seleção dos trabalhos que compõem uma exposição, um festival ou uma mostra e todas as decisões curatoriais. Noto, no entanto, que diversos autores têm se debruçado sobre um entendimento da curadoria, dentro e fora do campo da arte, que parte da análise da vivência do próprio curador, sua trajetória profissional, sensibilidade, seu conhecimento, comportamento, seus anseios. A curadoria é, assim, identificada como fruto do exercício individual dos profissionais que exercem esse ofício. Cristiana Tejo, a respeito de uma conversa com o curador de exposições de arte Paulo Herkenhoff, comenta: “Certa vez ele me disse que não devemos temer a repercussão de uma exposição que confrontará o estabelecido. Temos que acreditar no que estamos dizendo independente do que os outros achem” (RAMOS, A., 2010, p.160).

A mídia de massa oferece crescente ameaça ao potencial crítico dos movimentos criativos, com clara intenção de garantir a manutenção da cultura e da lógica mercadológica que a rege. Gielen (2015) destaca, nessa operação, uma estratégia amplamente difundida nos meios de comunicação: deslocar a atenção dos fracassos e sucessos de um sistema para o indivíduo. Comenta, que “a falha da democracia na Rússia não é tanto atribuída ao regime político, mas é vista como falha pessoal de Vladimir Putin” (GIELEN, 2015, p. 76). No Brasil, o sucesso de músicos como Paula Fernandes, Zezé di Camargo e Luciano é atribuído ao esforço pessoal, à dedicação, até mesmo à rotina de alimentação e cuidados pessoais. Os hábeis mecanismos da indústria do entretenimento são desconsiderados. A tendência à personificação está, assim, enraizada na cultura neoliberal e funciona como uma manobra que desvia os olhares dos problemas estruturais de um sistema para o comportamento dos indivíduos.

Na recente historiografia sobre curadoria, nas artes visuais, há uma tentativa de desvendar o conceito e a função do curador partindo da experiência individual dos profissionais que atuam na organização de exposições. *Uma Breve História da Curadoria* (2010) e *Caminhos da Curadoria* (2014), textos do curador Hans Ulrich Obrist, têm por método a investigação sobre o indivíduo autor na tentativa de traçar

sua função. O primeiro traz uma série de entrevistas com personagens-curadores. No segundo, um diário pessoal relata momentos da vida do próprio Obrist, como viagens, encontros com artistas, percepções e entendimentos sobre sua rotina de curador. Neste, uma passagem trata dos métodos que experimentou para administrar seu tempo de sono, como concentrar as viagens de trem e ônibus no período noturno, tomar uma grande quantidade de café ou dormir 15 minutos a cada duas horas. Comenta:

A ideia por trás desses procedimentos incomuns não era apenas reduzir a quantidade de sono a um mínimo necessário para uma existência ativa e criativa. Também eram tentativas de experimentar maneiras alternativas de organizar a vida cotidiana, rituais cotidianos alternativos. A atração desses métodos, para mim, sempre foi apagar a separação estrutural entre o trabalho e o lazer que organiza a vida convencional. O trem noturno era uma maneira de ir de uma cidade a outra, mas também um laboratório itinerante para testar essas práticas. (OBRIST, 2014, p. 99).

É importante ressaltar que, além dos desejos do indivíduo curador, diversos outros fatores determinam as decisões a respeito de um conjunto curatorial. Se pensarmos em uma programação musical, seja de um espaço de programação permanente ou festival, não é possível considerar essa independência em relação ao contexto de financiamento que os envolve, a expectativa de público, visibilidade na mídia, estrutura institucional, entre outros. Entendemos, portanto, que as definições de um texto curatorial se orientam por questões que ultrapassam a vontade de seu curador. As decisões que constroem uma programação vão muito além dos desejos do programador ou do curador. Dessa forma, construir um entendimento sobre o sentido da curadoria com o olhar focado na experiência individual dos profissionais aí envolvidos nos parece, no mínimo, insuficiente.

Diante disso, entendo que, para discutir os problemas traçados nesta dissertação, seja preciso recusar esse caminho de análise que parte da interioridade do indivíduo. Assim, a curadoria não será entendida como a expressão da dimensão psicológica da pessoa a que se chama curador. Portanto, não poderá ser analisada por meio da identificação das opiniões e dos desejos dos curadores em si. Buscarei, antes, tratá-la como uma operação complexa que só pode ser investigada a partir do próprio discurso. Ensaio, a seguir, uma primeira via de estudo a esse respeito.

1.1.5 Curador com autor

Se recuso a descrição da curadoria pela via da ação individualizada do curador e pela análise da sua interioridade, será preciso perguntar por que meios, então, fazê-lo. Como primeira tentativa de esboçar um caminho, propomos uma aproximação entre a curadoria e a ideia de autoria, sendo esta, à luz dos textos: *A Morte do Autor* (BARTHES, 1984), *O Que é um Autor* (FOUCAULT, 1969), *Arqueologia do Saber* (FOUCAULT, 2009) e *O Autor como Gesto* (AGAMBEN, 2007). Não pretendo, aqui, empreender uma revisão bibliográfica sobre o conceito, mas apenas levantar alguns pontos que me interessam para este estudo. Pretendo, com isso, questionar se, segundo essa chave de leitura, o curador poderia ser lido como uma modalidade contemporânea de autor e em que isso implicaria.

Barthes, em *A Morte do Autor*, já apontava um império do autor, estabelecido ainda no fim da Idade Média, quando a sociedade “descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da pessoa humana” (BARTHES, 1984, p. 49). Antes disso, nas sociedades etnográficas, não havia a ideia de uma pessoa responsável pela narrativa, mas um mediador ou recitador. Com o surgimento desse personagem moderno,

a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões; a crítica consiste ainda, a maior parte das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o falhaço do homem Baudelaire, que a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikovski o seu vício: a explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua confiança. (BARTHES, 1984, p. 50).

Foucault (1969) também se refere a essa ideia de uma confiança, ao mesmo tempo escondida e manifesta na obra, ao comentar que, no século XIX, a crítica literária e artística a trataram como algo que deveria ser interpretado para, no fim, identificar os jogos de expressão de um autor. É como se as práticas discursivas fossem uma superfície porosa através da qual se pudesse reconhecer a dimensão psicológica do autor: suas intenções, paixões, sua imaginação, seu inconsciente e os temas que o obcecaram. Como se fosse necessário desvendar o que está dito naquilo que está dito. Para ele:

a noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas e também da filosofia e das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, creio que tais unidades continuam a ser consideradas como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à primeira, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra. (FOUCAULT, 1969, p. 33).

Esse autor soberano ainda reina, não só na literatura, mas no teatro, na música, nas artes visuais e, como vimos, nas contemporâneas práticas de curadoria.

Barthes (1984, p. 49) propõe, no entanto, que desde que um fato é contado sem uma finalidade prática, que atinja uma dimensão real, mas exclusivamente como “o próprio exercício do símbolo”, é estabelecida a morte do autor. Afirma que

a escrita é destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. (BARTHES, 1984, p. 49).

A morte do autor seria, ainda mais enfaticamente, condição para a existência da escrita. De acordo com o instrumental analítico fornecido pela linguística, que Barthes resgata, a linguagem conhece um sujeito e não uma pessoa. Sujeito, desse ponto de vista, seria nada mais que uma posição no discurso, vazio de qualquer propriedade exterior a ele. Assim, também a enunciação, processo fundamentalmente vazio, não necessita de qualquer preenchimento para operar. Para a linguagem, o sujeito que enuncia não tem rosto nem carne; é antes uma posição no discurso, a que Barthes (1984) chamou *scriptor*. Sua característica fundante é nascer no exato momento da enunciação, nem antes nem depois. “Não existe outro tempo para além do da enunciação e todo texto é escrito aqui e agora” (BARTHES, 1984, p. 51). Não existiria, portanto, um momento anterior ao ato da enunciação que guiasse as decisões sobre o que ainda seria dito. O *scriptor*, e não mais o autor como havia sido concebido, não tem sentimentos, paixões, desejos nem humor; é identificado agora como um puro gesto de inscrição cujo campo não tem outra origem se não a própria linguagem.

Lembramos que, para a mesma linguística, a enunciação é uma instância em que opera não só o enunciador —ou *scriptor* como quer Barthes (1984) —mas também, sob a mesma medida, o leitor (enunciatário). Como o *scriptor*, é também o

leitor entendido como um sujeito vazio, cuja função é puramente operatória na linguagem. Nesse sentido é que a enunciação pode ser entendida como *práxis*, cuja forma de existência única é o próprio ato de enunciação. É precisamente neste ato, portanto, que *scriptor* e leitor compartilham igualmente o lugar da escrita. A respeito do leitor, esse alguém também sem biografia, sem psicologia, inscrito nos limites da própria linguagem, conclui:

O leitor, a crítica clássica nunca dele se ocupou; para ela, não há na literatura qualquer outro homem para além daquele que escreve. Começamos hoje a deixar de nos iludir com essa espécie de antifrases pelas quais a boa sociedade recrimina soberbamente em favor daquilo que precisamente põe de parte, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor. (BARTHES, 1984, p. 53).

Foucault (1969) entende também o autor inscrito nos limites da linguagem. Na conferência *O que é um Autor?*, proferida em 1969, trata da morte do autor, não exatamente para argumentar em favor dela nem para prová-la. Antes, ao constatar sua evidência, observa algumas das consequências e examina a relação entre o texto e o autor, o modo como este é construído por aquele. Localiza a reflexão central da conferência quando afirma:

não chega, evidentemente, repetir a afirmação oca de que o autor desapareceu. Do mesmo modo, não basta repetir indefinidamente que Deus e o homem morreram de uma morte conjunta. Trata-se, sim, de localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fendas e perscrutar os espaços, as funções livres que esse desaparecimento deixa a descoberto. (FOUCAULT, 1969, p. 41).

Foucault parte de uma distinção bem clara entre o autor como indivíduo real e aquilo a que chamou função-autor, como nos lembra Agamben (2007), em *O Autor com Gesto*. É sobre o último que detém toda a sua análise. Foucault não rejeita a existência do sujeito de carne e osso. Na análise que empreende, porém, seu apagamento é necessário para que se descubra o jogo da função-autor. “Definir a maneira como se exerce essa função, em que condições, em que domínio etc., não quer dizer, convenhamos, que o autor não existe” (FOUCAULT, 1969, p. 81). Para Agamben (2007, p. 57),

Nessa perspectiva, a função-autor aparece como processo de subjetivação mediante a qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de certo *corpus* de textos. Falta dizer que, desse modo, toda investigação sobre o sujeito como indivíduo parece ter que ceder lugar ao regesto, que define as condições e as formas sob as quais o sujeito pode aparecer na ordem do discurso.

Para Agamben (2007), o que resta do indivíduo real no processo de autoria é apenas o gesto. Continua assim, não expresso na obra, embora sua presença seja irreduzível.

Ainda, não se deve confundir a função-autor com o *scriptor* de Barthes, uma vez que somente este tem uma ação simplesmente operatória. Portanto, não chega a extrapolar os limites do discurso para retomar qualquer ligação com o indivíduo “real”, mas também não se trata de ocupar uma posição puramente de sujeito ou objeto no discurso. Nessa concepção, inclusive, nem todo discurso é provido de um autor.

Isso fica claro quando se observa o funcionamento do nome do autor no interior de uma cultura. Como o nome próprio, ele está além de indicar, apontar, designar alguém. Por “Aristóteles” entende-se também uma série de descrições, como “o autor de...”, “o fundador de...”. Não se pode dizer, no entanto, que essa função se restrinja à mera descrição. Ela estaria, na verdade, entre esses dois polos: o da designação e o da descrição. Assim, o nome teria seguramente uma ligação com aquilo que nomeia. No entanto, essa ligação não é a mesma quando se trata do nome próprio e do nome do autor.

Se me aperceber, por exemplo, de que Pierre Dupon não tem os olhos azuis, ou não nasceu em Paris, ou não é médico etc., mesmo assim Pierre Dupon continuará sempre a referir-se à mesma pessoa; a ligação de designação não será por isso afetada. Pelo contrário, os problemas postos pelo nome de autor são muito mais complexos: se descobro que Shakespeare não nasceu na casa que se visita como tal, a modificação não vai alterar o funcionamento do nome de autor; mas se se demonstrasse que Shakespeare não escreveu os *Sonetos* que passaram por seus, a mudança seria de outro tipo: já não deixaria indiferente o funcionamento do nome do autor. E se se provasse que Shakespeare escreveu o *Organon* de Bacon muito simplesmente porque o mesmo autor teria escrito as obras de Bacon e as de Shakespeare, teríamos um terceiro tipo de mudança que alteraria inteiramente o funcionamento do nome de autor. O nome de autor não é, portanto, um nome próprio exatamente como os outros. (FOUCAULT, 1969, p. 43-44).

Diferente do nome próprio, portanto, o nome do autor não empreende nenhum movimento do interior do discurso para o exterior que o produziu, não faz qualquer referência ao indivíduo instalado no *a priori* da escrita. Ao contrário, ele marca uma singularidade inscrita exclusivamente nos limites dos textos. Por meio dele, é possível estabelecer conjuntos, agrupar os textos e reconhecer alguma relação entre eles – de homogeneidade, filiação, explicação recíproca, autenticação de um pelo outro ou de utilização concomitante. Assim, diferente do *scriptor* de Barthes, a função-autor não é apenas um elemento do discurso, mas exerce uma função em relação a ele.

Essa função, afinal, assinala e caracteriza o modo de existência de determinados discursos no interior de uma sociedade. O fato de se atribuir um autor a um discurso indica que este não é apenas uma palavra qualquer, cotidiana, indiferente, mas que deve ser recebida de uma determinada maneira, de acordo com um *status*, estabelecido pelo nome do autor. A função-autor, portanto, é característica do modo de ser de certos discursos em uma cultura.

Poderíamos dizer, por conseguinte, que, numa civilização como a nossa, certa quantidade de discursos são providos da função-autor, ao passo que outros são dela desprovidos. [...] A função-autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade. (FOUCAULT, 1969, p. 46).

Da mesma forma, entendemos que nem toda seleção é provida de um curador. Apesar de cada vez mais frequente, o uso desse termo não é adequado a todas as ocasiões a que se aplica. Como o autor, o curador é o resultado de uma operação complexa, que diz respeito ao modo de existir de alguns discursos. Ele não se confunde com o indivíduo que organiza um conjunto de obras de arte, objetos, músicas ou informações, mas assinala a própria singularidade do conjunto. Uma curadoria, portanto, diz respeito ao arranjo de todos os elementos que compõem seu discurso. Constitui-se não exatamente das peças que seleciona, mas das relações que se estabelecem entre elas. Dessa maneira, acreditamos que o que fazem os curadores de vinhos, vitrines, redes sociais e saladas, não seja realmente curadoria, embora a atribuição do rótulo não seja aleatória.

1.2 O eu criativo nos tempos do livre comércio

Para Obrist (2014, p. 36-37), “atualmente, há certa ressonância entre a ideia de curadoria e a ideia contemporânea do eu criativo, flutuando livremente pelo mundo, fazendo escolhas estéticas de aonde ir e o que comer, vestir e fazer”. O autor acredita que essa tendência de aplicação da noção de curadoria se deva à crescente proliferação de informações, imagens, conhecimento disciplinar, conteúdos e produtos, própria da vida moderna. No mundo globalizado e conectado, as informações se multiplicam vertiginosamente e há cada vez mais conteúdo a consumir. Trafegar por esse mar de opções exige uma postura criativa, que organize as escolhas de forma seletiva. Em um mundo em rápida aceleração, tanto da produção quanto do consumo, há “uma mudança na relação de importância entre fazer novos objetos e escolher entre o que já existe” (OBRIST, 2014, p. 37).

Essa liberdade do eu-criativo, no entanto é questionável. Desde o fim dos anos 1980, o termo criatividade vem ganhando novos sentidos com o crescimento das indústrias criativas e o avanço de um movimento de estetização da vida cotidiana. Artistas, *designers*, músicos, mas também políticos, administradores e gestores, para todos, a criatividade é a moeda forte do nosso tempo. Acredito que, nesse sentido, ela esteja realmente em relação íntima com a noção contemporânea de curadoria.

Para refletir sobre esse cenário, ensaiarei uma aproximação entre dois textos: *Criatividade e outros Fundamentalismos* (GIELEN, 2015) e *A Estetização do Mundo: viver na era do capitalismo artista* (LIPOVETSKY; SERROY, 2015). Embora sigam por caminhos e operem argumentos diferentes, ambos concordam que a dinâmica do neoliberalismo instituiu uma ampla contaminação entre o trabalho criativo e as leis do livre mercado, o que acaba por promover um “arraçoamento”, um enfraquecimento das questões próprias do fazer artístico.

Gielen (2015) propõe que, ao mesmo tempo em que a criatividade é exigida de forma crescente em diversos setores de atuação profissional, estamos vivendo uma perda de profundidade e experiência que transformou o mundo em algo plano, para o qual a criação deve obedecer a um padrão cultural estabelecido. Mais que isso, ela passa a ser uma postura altamente calculada para manutenção da ordem social, política e econômica, o que nada tem a ver com liberdade. Pelo contrário, esse trabalhador criativo tem como valores positivos a adaptabilidade e flexibilidade,

o que prevê que ele seja moldado de acordo com a situação dada e os resultados esperados.

Lipovetsky e Serroy (2015) sugerem a emergência de uma zona de indistinção entre arte e mercadoria, em que os limites são borrados e as fronteiras se tornam permeáveis. Há, com isso, uma ampliação da dimensão estético-imagética-emocional nos espaços mercantis, tendo em vista o lucro e a conquista de mercados, e uma financeirização dos processos criativos.

É o tempo da mixagem da arte e da indústria, da arte e da publicidade, da arte e da moda, da moda e do esporte, do *design* e da escultura. Certas galerias de arte fazem pensar em lojas de presentes, os museus e os *vernissages* se apresentam como lugares e momentos *hip*, as lojas de moda parecem galerias de arte, a publicidade joga a carta da criatividade ostentatória, o artesanato se autoproclama criação artística; a arte faz a moda, a moda e os produtos industrializados são *arty*. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 91).

Esse modo de produção centrado no imperativo estético funda, segundo os autores, um novo estado da economia, a que chamam capitalismo artista ou capitalismo criativo, transestético (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 40). A rigor, não concordo com a noção de arte que embasa esse pensamento, ligada ao belo, ao sublime e ao prazer. Acredito, porém, que, apesar do nome, o conceito de capitalismo artista pode contribuir para entender esse momento da indústria criativa, do qual emergem os novos sentidos da figura do curador.

Um aspecto que caracteriza esse momento é a incorporação do paradigma estético aos bens de consumo mercantil e ao ambiente cotidiano. Disso resulta, por um lado, um imperativo criativo nos ambientes empresariais e, por outro, uma impregnação da racionalidade econômica aos processos de produção criativa. O mundo da arte é então regido pelas leis da economia de mercado e direcionado pela competição e rentabilidade. A racionalidade monetária capitalista impõe, dessa forma, ao universo criativo, a operação do cálculo como instrumento de medida em busca de eficiência.

O mundo plano de Gielen é também baseado em evidências. Os valores devem ser mensuráveis e a criatividade aproxima-se da capacidade de resolver problemas. Instituições e indivíduos operam um sistema de medir investimentos e resultados, traduzidos sempre em termos quantitativamente calculáveis, como o

número de espectadores de um *show*, a arrecadação de bilheteria de um espetáculo teatral, a audiência de televisões e rádios.

Além de plano, esse mundo é úmido. Sobre ele, trabalhadores criativos, em empreendimentos solitários, móveis e temporários, remam em voltas em busca de alguma direção.

Ocasionalmente eles podem encontrar alguma boia para manterem suas cabeças sobre a água, mas os empreendedores culturais devem inflar a si mesmos e o menor furo irá explodi-los. Esperançosamente, a dupla parede de apólice de seguro irá mantê-los flutuando por um tempo um pouco maior. Em um mundo plano, sem Deus nem estruturas seculares de solidariedade coletiva, estes empreendedores são, de fato, deixados à sua própria sorte. (GIELEN, 2015, p. 39).

Uma forma característica de organização das atividades culturais no terreno líquido é o trabalho por projetos, para o qual são formadas redes de colaboração temporárias. Assim, os indivíduos se reúnem para a realização de um projeto, criam conexões, empenham força de trabalho, compartilham suas referências e reflexões e, ao final, despedem-se e voltam a flutuar solitários. Antes que qualquer processo se desenvolva em profundidade nessa rede, ela se dissolve para, em seguida, outras, de diferentes configurações, ganharem forma. Implicadas na lógica do livre mercado, as conexões visam a um objetivo estipulado, controlado pela competição, e são tão frágeis quanto permite o tempo que duram. As carreiras de curadores e artistas são tratadas como uma sucessão de projetos, que não necessariamente apresentam qualquer coerência entre si. Nessa sociedade de redes, a solidariedade é um instrumento para se chegar a uma meta determinada e sua funcionalidade é apenas provisória.

Não nos iludamos, no entanto, com a aparente liberdade empreendedora dos atores de escolher para onde ir e de que redes fazer parte. Esse formato de trabalho serve plenamente à desconfiança do neoliberalismo sobre o indivíduo e o espaço livre. A lógica de competição que estabelece e a regra do número que administra mantêm a ordem estabelecida e o domínio público regulado, previsível e apolítico. A criatividade mensurável é, afinal, chamada de senso comum (GIELEN, 2015, p. 73). Ademais, a criação opera, nesse sistema, um movimento de antecipação. Espera-se do trabalhador criativo que direcione sua ação constantemente antecipando as ações e os movimentos dos demais indivíduos e do mercado. Nesse contexto, as

decisões de um curador devem prever o que o público espera, o que trará maior lucratividade, como será a receptividade da imprensa. “No jogo de pôquer do cassino global, tudo e todos são sugados para o plano horizontal médio” (GIELEN, 2015, p. 21). É estabelecida a era da mediocridade.

Lipovetsky e Serroy (2015, p. 70) concordam com essa lógica da antecipação especialmente quando sugerem a emergência de uma “arte de consumo de massa”, voltada à comercialização de massas, para a qual a construção de sucessos efêmeros se volta a um público mais vasto quanto possível. Como representantes disso, citam o cinema e a música, por sua estreita relação com a lógica do efêmero, da mudança permanente, da novidade sistemática produzida para o acesso de um maior número de pessoas possível. Para esse tipo de arte, a esfera do consumo está presente também nas etapas de produção, direcionando a criação pela expectativa de recepção. Os números previsíveis é que determinam, de saída, o que ainda está por vir. O trabalho do criador, aqui, não guarda nenhum tipo de autonomia, uma vez que é moldado pelo que o público espera.

A indústria da música, no entanto, desde o advento da sua versão gravada, denuncia que a recepção de um conteúdo não é exatamente prevista, mas, antes, construída. Para Gielen (2015), o público é apenas uma desculpa para nos desviarmos do fato de que é mesmo o neoliberalismo quem mensura a criatividade por meio da mídia de massa. Depois de Enrico Caruso⁷, novos ídolos são criados dia a dia, sob volumosos investimentos de *marketing* e gerenciamento de imagem. Para Heinich (2012 apud LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 213), “as estrelas não são reproduzidas porque são estrelas, mas são estrelas porque são reproduzidas”. A respeito do desenvolvimento da música gravada, os autores concluem:

Uma nova linguagem, preparada por esses novos criadores que são os engenheiros de som e os diretores artísticos dos estúdios, e transmitidas por intérpretes que o rádio, a televisão e as revistas promovem continuamente, se torna uma língua quase universal: o mundo virou um disco. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 214).

Entendo, assim, que o suporte de gravação definiu o modo como passamos a consumir música, mas também como ela deveria ser criada para se adequar à nova

⁷ O tenor italiano Enrico Caruso (1873 - 1921) é considerado a primeira grande estrela da história do disco. Sua interpretação de *Vesti lagjubba*, da ópera *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo, foi a primeira gravação na história a vender um milhão de cópias.

rotina e às novas práticas de apreciação musical que se estabeleciam. A unidade do disco compartimentou o tempo de audição em faixas de duração específica, o que moldou nosso entendimento dessa linguagem. O estabelecimento desse formato não se justifica por questões estéticas nem qualquer outra que não seja a determinação do lucro. O tempo de duração de cada faixa era então a medida economicamente apropriada para o pensamento criativo.

Para Thomas Edison, inventor do cilindro fonográfico, que inaugurou a gravação sonora em 1877, a principal função dessa tecnologia seria produzir um registro permanente da voz humana, anulando o tempo e o espaço imposto pelo momento de sua produção e, com isso, superar a morte. Vemos que ela realmente aniquila a finitude do tempo, mas seu maior talento, denunciado pela história, é produzir o efêmero. A música, desde que conheceu essa tecnologia, passou a obedecer ao ciclo de vida e morte do sistema de celebridades. Fixada no terreno plano e úmido da contemporaneidade, é criada e descartada ao sabor dos interesses financeiros do capitalismo artista.

Desde o início do século XXI, o processo de digitalização alterou profundamente o funcionamento da indústria fonográfica e desestabilizou a hegemonia do disco como modelo para criação e consumo de música. De modo geral, os equipamentos de produção de conteúdo tornaram-se mais acessíveis e as vias de distribuição de fonogramas se diversificaram por meio de pontos de venda alternativos – como em *shows* ao vivo, templos religiosos e centros culturais – e pelas redes digitais de comunicação (DE MARCHI; VICENTE, 2014, p. 29-30). Ao contrário do que se possa imaginar, no entanto, essas alterações não significaram a decadência da indústria da música. O que se observa é, antes, uma reorganização de estratégias mercadológicas e a estruturação de novos modelos de negócio. Dessa forma, a lógica industrial estabelece, ainda hoje, os parâmetros da produção, da distribuição e do consumo de música. Segue, portanto, regulando os processos criativos. O estabelecimento da música enquanto indústria será discutido com mais cuidado no segundo capítulo desta dissertação.

1.2.1 A barbárie da mediocridade

No combate à verticalização, a mídia cultiva o que Gielen (2015) chamou “barbárie da mediocridade” por meio do ataque a certas formas de criatividade.

Manifestações artísticas que escapam à linha do senso comum são frequentemente consideradas abusivas e, seus autores, pessoas loucas que não querem encarar a realidade. “Qualquer coisa fora da mediocridade politicamente correta é condenada. Assim, em nossa sociedade contemporânea, a arte assume a posição do Outro” (GIELEN, 2015, p. 78). Para tanto, os meios de comunicação são considerados instrumentos privilegiados na construção de uma base moral que sustenta o mito da normalidade. Estabelece, nesse sentido, um nível das pessoas médias, para as quais definem os sentidos e os sentimentos que devem ser compartilhados. Nasce, então, o homem comum. Para Gielen (2015, p. 81-82), ele

não é, claro, tão comum, porque ele é uma *commodity* comum construída por magnatas da mídia muito hábeis, pesquisadores de consumo, observadores de tendências e outros semi-sociólogos. O homem comum é uma média de cálculo cujo padrão de consumo é garantido.

A obediência a essa média institui uma arte padronizada, acrítica, dentro das medidas mercadologicamente seguras da indústria criativa.

Nesse ponto, Lipovetsky e Serroy (2015) discordam. Embora reconheçam essa padronização instaurada pela industrialização, para eles a arte nunca abandonou a lógica da inovação e a produção de conteúdos singulares. Discorrendo sobre o cinema, acreditam que ele não se reduza à lógica financeira que propaga a reprodução de cópias, mas que mantém a originalidade em cada criação. Assim, um filme seria sempre um misto entre repetição e novidade, convenção e singularidade. No capitalismo artista que defendem, “é a produção material que se organiza cada vez mais como a produção cultural de que o cinema foi a forma prototípica” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.203).

Acredito, porém, que à singularidade de cada obra cinematográfica a que se referem não corresponda, de fato, um movimento de inovação que seja destoante da ordem financeira. Nota-se que esse raciocínio seria válido também para as peças musicais. De modo geral, salvo aqueles se aventuram a experimentar a subversão da linguagem, os filmes seguem uma cartilha que determina sua duração, a sequência da sua narrativa, a construção dos personagens e todos os elementos que o compõem. A novidade, nesses casos, é apenas aparente, o que a torna uma estratégia cara ao capitalismo criativo. Ela superficialmente sacia a sede por movimento quando, na verdade, mantém tudo como está.

É preciso considerar aqui que ambas as posições são embasadas na ação das mídias de massa, que são unidirecionais e não preveem qualquer espaço para a manifestação do público. Como evidencia Gielen (2015, p. 78),

a mídia de massa cultiva uma barbárie politicamente correta. Ela faz isso com muita performatividade, uma vez que só permite um caminho de mão única. Jornais, revistas, rádio ou televisão desenvolvem o monólogo que apresentam para uma audiência passiva. O mais alto nível de atividade para essa audiência é desligar um aparelho, mudar de canal ou virar a página.

No entanto, vivemos hoje uma expansão dos meios e de seus usos. O mundo conectado da internet e das redes sociais se configura de modo diverso ao dos meios anteriormente citados. Ao possibilitar certa interação entre vozes múltiplas, oferece espaço aos “Outros”, que trafegam fora dos limites da embalagem homogênea do território horizontal.

Além disso, ao oferecer uma ontologia cultural, a internet ainda está, até o momento, fornecendo ferramentas para que os outros bárbaros se manifestem no interior de uma cultura. Então, ela ainda oferece um espaço paralelo ao da indústria criativa, que, afinal, é a resposta neoliberal para o advento da barbárie [...] (GIELEN, 2015, p. 85).

Não considero, com isso, que a rede anule o poder da mídia de massa nem tampouco a centralidade da cultura neoliberal e suas implicações no pensamento criativo. Acredito, antes, que a internet e seus usos garantam, aos processos de comunicação mediada, maior complexidade.

1.2.2 Os espaços institucionais e a lógica do capital criativo

Gielen (2015, p. 40) sugere que “no mercado atual do mundo da arte industrializada, curadores ‘independentes’ têm melhores posições do que as organizações coletivas dos museus, com suas firmes estruturas artísticas, políticas, sociais e econômicas locais”. Entende, com isso, que, diferente das instituições, os profissionais autônomos permanecem atentos à competição e antecipam as condições do mercado. “A explosão da curadoria, com sua cultura mundial de seleção e de concursos, alimenta ainda mais esse ânimo competitivo” (GIELEN, 2015, p. 41).

Neste momento, é importante observar o ambiente de onde autor se pronuncia. Pascal Gielen é professor de Arte e Políticas Culturais da Universidade de Groningen, na Holanda. Também é diretor do centro de pesquisa Artes na Sociedade (*Arts in Society*), no mesmo país. Do ponto de onde parto nesta pesquisa, no entanto, é importante considerar uma singularidade na relação entre essas firmes estruturas e as leis de antecipação do mercado. No Brasil, nossas leis de financiamento e o modo como historicamente se constituiu a gestão do equipamento museal, as coloca em uma posição um tanto flutuante.

Ainda, o empenho pela lucratividade fica bastante evidente quando olhamos para a significativa expansão e popularização das exposições, marcadamente nos anos 90. Essa década viu surgirem mais de 40 novas bienais de arte no mundo, com o claro intuito de atrair visitantes e movimentar o turismo. O interesse na quantidade de público, ao longo do tempo, ganhou prioridade, o que foi gradativamente comprometendo o potencial crítico das montagens e até mesmo o investimento nos acervos das instituições.

As exposições “*blockbuster*” são foram um fenômeno, crescem mundialmente e movimentam quantias milionárias em todo mundo. Nesse momento, o cálculo quantitativo tornou-se um aspecto fundamental na gestão dos espaços dedicados à arte. Com ele, foram implementadas novas ferramentas de análise de público, como estudos demográficos e de *marketing*, cujos resultados passaram a ser decisivos para escolha dessas exposições. Novos elementos surgiram no ambiente dos museus e das galerias: cafeterias, restaurantes, livrarias e salas de concerto, além de produtos com a marca da instituição, incluindo livros, postais, lápis e camisetas, vendidos em lojas estrategicamente localizadas próximo às exposições.

A arquitetura também é convocada para a renovação dos edifícios e transformação de alguns museus em cartões postais. Arantes (1991, p. 161), a propósito de uma reflexão sobre os novos museus, afirma:

Já não é mais tão óbvia a distinção entre um museu e um *shopping center*. Admiremos pelo menos o cinismo de um Stirling - o arquiteto responsável pelo museu de Stuttgart e pela ampliação da *Tate Gallery*: se os museus são hoje lugares de recreação, e as exposições apresentam uma inegável dimensão mercantil, por que tanto escrúpulo, por que economizar no projeto os elementos que podem evocar centros comerciais?

Todos esses investimentos deixam claro o esforço político em estabelecer esses espaços como centro de demonstração de poder e promoção turística (ARANTES, 1991, p. 58-59). A audiência triunfa.

Se considerarmos algumas das últimas exposições do Museu da Imagem e do Som, na cidade de São Paulo, longe de qualquer julgamento de valor estético ou relevância de conteúdo, notamos que os resultados numéricos, ao menos em relação a visitação e retorno de mídia, são evidentes e previsíveis. Analisando-se as exposições *Truffaut: Um Cineasta Apaixonado*, julho a outubro de 2015, *Castelo Rá-Tim-Bum*, julho de 2014 a janeiro de 2015, *David Bowie*, de janeiro a abril de 2014, é possível notar que todas exibiram filas conhecidas e colocaram o museu em um lugar privilegiado na competição com espaços de lazer, entretenimento e turismo.

Há quem considere animador o aumento do número de visitantes aos museus e aos centros culturais, na esperança de que se forme um contingente de observadores especialistas ou minimamente apreciadores de arte. No entanto, na medida desse crescimento, os espaços são reformulados, assim como “a arte” que abrigam, cada vez mais próxima da escala das massas, apropriada ao consumo do homem comum de Gielen, medíocre e apolítico.

Ainda em São Paulo, o Memorial da América Latina, recebeu, de fevereiro a março de 2016, uma reedição⁸ da exposição *A Turma do Chaves*, composta por 60 caricaturas dos personagens criados pelo ator mexicano Roberto Bolaños, além do painel da vila do Chaves. No *site* da instituição, o evento foi apresentado da seguinte maneira:

Tirar fotos no famoso barril, vir caracterizado, relembrar as frases marcantes de Chaves. Tudo isso será possível no evento que trará o *set* da Vila do personagem criado pelo ator mexicano Roberto Bolaños de volta ao Memorial da América Latina, para relembrar a data em que o ator completaria 87 anos (21 de fevereiro). (MEMORIAL, 2016c).

Como parte da programação vinculada à exposição, acontecem ainda o *1º Festival de Churros e a Feira para Cães, Gatos e CIA – Mercado de Patas*, ambos promovidos pela empresa ArtShine Promoções e Eventos⁹.

⁸ O espaço recebeu a exposição, pela primeira vez, em 2014.

⁹ MEMORIAL. **Memorial da América Latina apresenta o cenário da VILA OFICIAL do Chaves**. 29 jan. 2016b. Disponível em: <<http://www.memorial.org.br/2016/01/vila-do-chaves-volta-ao-memorial-da-america-latina-em-fevereiro/>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

Instalada em um conjunto arquitetônico projetado por Oscar Niemeyer no bairro da Barra Funda, o Memorial foi instituído por uma lei estadual de 1989 e é vinculado à Secretaria de Cultura. O conceito e o projeto cultural que embasaram sua criação foram desenvolvidos pelo antropólogo Darcy Ribeiro, com a intenção de estreitar relações culturais, políticas, econômicas e sociais do Brasil com os demais países da América Latina.

Segundo a lei que funda o Memorial, “a Fundação terá por finalidade a divulgação e o intercâmbio da cultura brasileira e latino-americana e sua integração às atividades intelectuais do Estado”.

O Memorial é um convite permanente às manifestações artísticas e científicas latino-americanas, um apelo para que elas façam do conjunto arquitetônico projetado por Oscar Niemeyer a sua casa em São Paulo [...]. Assim, o Memorial nasceu com a missão de estreitar as relações culturais, políticas, econômicas e sociais do Brasil com os demais países da América Latina.

Desde então ele vem cumprindo seu papel. O Memorial fomenta a pesquisa e divulga seus resultados. Apoia a expressão da identidade latino-americana e incentiva seu desenvolvimento criativo. Coordena iniciativas de instituições científicas, artísticas e educacionais do Brasil e de outros países ibero-americanos. E difunde a história dos povos latino-americanos às novas gerações de estudantes. (MEMORIAL, 2016a).

A realização dessa exposição e do conjunto de atividades a ela relacionado não me parece coerente com o pensamento que embasou a construção do espaço e com a proposta e a finalidade definida na lei que determina sua fundação. Cabe questionar, então, a que condições se atribuem a escolha e a decisão pela exposição.

Seguindo os contornos do capitalismo artista, não só no Brasil, a nova forma de entender o equipamento museal e sua relação com o público, mais próxima do entretenimento, alterou sensivelmente os paradigmas das instituições culturais e artísticas. O curador, que até meados do século XX, podia ser identificado como um tipo de bibliotecário, empenhado em catalogar e cuidar dos objetos e, depois disso, atuou como um agente inquieto e indispensável do mundo das artes, como facilitador e provocador, assume outra posição na entrada do século XXI. Como porta-voz dos interesses das instituições, ele é agora o grande responsável pelo sucesso dos números.

Nesse ponto, concordo que:

com o capitalismo artista triunfa o *management* das produções culturais. Até os museus devem ser administrados como empresas, pôr em prática políticas de comercialização e de comunicação, aumentar o número de visitantes, encontrar novas fontes de receita. No capitalismo artista, as obras são julgadas muito mais em função de seus resultados comerciais e financeiros do que quanto às suas características propriamente estéticas. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.47).

O tratamento numérico da audiência, porém, não é exclusividade das artes visuais. Música, artes cênicas, literatura e as manifestações criativas em geral vivem sob a mesma determinação. Como vimos, a tendência à quantificação, à valoração das ações por meio do número de público que atraem, é coerente com o momento em que vivemos, sendo um método estratégico das indústrias criativas e largamente apropriado pelas práticas contemporâneas. Se houve um tempo em que espaços dedicados à arte constituíam um mundo à parte, na era do capitalismo artista eles são apropriados pela economia de mercado e deixam evidente a dimensão empresarial que os toma majoritariamente. No Brasil, no entanto, as Leis de Incentivo à Cultura garantem maior complexidade a esse cenário. Tratarei desse aspecto mais adiante, especificamente em relação à música.

1.2.3 Sobre criatividade vertical

No final do século XIX e início do XX, com as vanguardas artísticas e o movimento de ruptura que despertaram, conhecemos uma forma específica de criação, capaz de duvidar da solidez dos sistemas vigentes, propor outras formas de nos relacionarmos com o mundo e construirmos novas realidades. A ela, Gielen (2015) se refere como “criação vertical”, em contraponto à horizontalidade que caracteriza o mundo plano. Nesse período, não só as obras artísticas, mas também o modo de organizá-las em exposições, festivais e mostras, tornou-se um ponto central de questionamento da cultura vigente. Ao não se adequarem aos padrões de exibição e às preferências estéticas dos grandes museus e salas de concerto, as manifestações artísticas construíram formas alternativas de apresentação. O modernismo, enfim, significativamente marcado como um tempo de ruptura e experimentação, definiu os contornos de uma criatividade da qual a crítica se tornou inseparável.

Não é difícil notar, no entanto, que este não é mais o sentido atribuído ao termo no contexto da indústria criativa. Hoje, cabe questionar, então, se ainda é possível alcançarmos alguma verticalidade e assumirmos um posicionamento crítico potencialmente transformador, para além da operação dirigida pelas leis do livre mercado. Em resumo, podemos perguntar se o significado atribuído a ela, fundamentado na crítica tem, ainda, validade. É a esta acepção que pretendo olhar com mais atenção nas próximas linhas. Esse caminho tem por objetivo delinear um lastro às inquietações que norteiam este trabalho, especialmente quando reflito se as experiências recentes de curadoria em música têm alguma marca de verticalidade e se é possível, através dela, construir novos conhecimentos e interferir nos sistemas solidificados de produção e consumo de música.

Seguindo as pistas sugeridas pelo autor, proponho uma investigação sobre o termo criatividade partindo de um exame da sua relação dialógica com a cultura. A ela convoco também alguns pontos levantados no artigo *Geopolítica da Cafetinagem* de Suely Rolnik (2006), que traz luz ao tema sob outros aspectos e parte de um entendimento do contexto brasileiro das artes.

Segundo a leitura de Gielen (2015), podemos considerar que o neoliberalismo constitui um sistema cultural, já que estabelece sentidos ao mundo. Dessa forma, as leis de mercado e o imperativo do lucro e da competição não podem ser considerados naturais, já que são arbitrariamente construídos dentro de um contexto específico de significação.

No entanto,

se a cultura fornece alguma estabilidade, além de hábitos e costumes relativamente compartilhados, a criatividade existe para miná-la. Em momentos aparentemente caóticos, ela se liberta da normatização, e é por isso que a criatividade às vezes aparece como loucura. (GIELEN, 2015, p. 91).

Nessa leitura, cultura e criatividade estão sempre em relação de interdependência. A crise de um sistema é o grande motor da criatividade, e esta, ao mesmo tempo, o motor da crise. Assim, um tempo de ruptura das seguras estruturas sociais, econômicas ou políticas é condição para que se questionem os valores, hábitos e costumes solidificados e gerem formas alternativas de organização súnica de um coletivo e novas configurações de relação com o mundo. A desestabilização

de uma realidade dada permite que se reconheça a possibilidade de outras serem inventadas.

Rolnik (2006) concorda ao afirmar que:

o surgimento de uma questão se dá sempre a partir de problemas que se apresentam num dado contexto, tal como atravessam nossos corpos, provocando uma crise de nossas referências. É o mal-estar da crise que desencadeia o trabalho do pensamento – processo de criação que pode ser expresso sob forma teórico-verbal, mas também plástica, musical, cinematográfica etc. ou simplesmente existencial. Seja qual for o canal de expressão, pensamos/criamos porque algo de nossas vidas nos força a fazê-lo para dar conta daquilo que está pedindo passagem em nosso dia a dia.

Assim, entendo que o ato de criação vertical parte necessariamente de um posicionamento crítico em relação ao que está posto e aponta novas perspectivas. A criatividade é capaz, portanto, de gerar questionamentos, produzir pensamento e vislumbrar outros mundos. Em outras palavras, tem o potencial de transformação de uma cultura.

De acordo com a proposta de Gielen (2015), para que um processo criativo se inicie, é necessário tomar uma distância da cultura vigente, escapar das normas, retirar-se do curso das atividades planas e encontrar alguma ilha na liquidez dos dias presentes. Somente dessa forma seria possível olhar para a cultura de forma crítica, tendo consciência dos laços que a amarram e de sua arbitrariedade fundamental. Assumir o estado de incerteza instauraria a possibilidade de um “retorno violento” capaz de interferir em um contexto, marcá-lo, ao menos, de alguma dúvida. “Esta violência ou performatividade é necessária para ligar efetivamente a criação à cultura.” (GIELEN, 2015, p. 97).

Já Rolnik (2006) propõe que nosso modo de apreensão da realidade é ligado à capacidade de criação. Nesse caso, para operá-la é preciso ser permeável, deixar-se afetar pela alteridade do mundo, para que o mapa de referências compartilhado, que alicerça a cultura, entre em crise e outras formas de expressão possam ser inventadas. Ela destaca que, no Brasil dos anos 1960/1970, os movimentos de contracultura ousaram problematizar o regime em curso, seu modelo de família, seus costumes e o levaram a um colapso irreversível.

Tais movimentos colocaram em crise o modo de subjetivação então dominante, arrastando junto com seu desmoronamento toda a

estrutura da família vitoriana em seu apogeu hollywoodiano, esteio do regime que naquele momento começa então a perder hegemonia. (ROLNIK, 2006).

Esse foi, portanto, um tempo privilegiado de desestabilização e criatividade. Ele vivenciou “uma radical experimentação de modos de existência e de criação cultural, para implodir, no coração do desejo, o modo de vida ‘burguês’, sua política identitária, sua cultura e, evidentemente, sua política de relação com a alteridade” (ROLNIK, 2006). Com a instauração da crise, o território da cultura se abriu a novos sentidos e outras formas de expressão.

Após esse período, no entanto, aquela força de criação foi apropriada pela lógica do capital e investida de valor no cálculo neoliberal. Tornou-se fetiche, em uma operação que prevê sanar o desassossego da crise. Para Gielen (2015), o fetichismo do capitalismo criativo tem o papel de superar a perda do sentido, preenchendo o desejo por verticalidade. “O fetiche opera como uma relíquia como uma peça de roupa de um amor perdido a que alguém se agarra nos atos simultâneos de negação e de aceite de seu falecimento” (GIELEN, 2015, p. 108). Assim, a criatividade, como um fetiche, permite aceitar a perda da verdadeira liberdade criativa.

Não é surpresa, portanto, que a criatividade, tal como cooptada pelo capitalismo criativo, esvaziou-se do sentido aqui descrito. A inclinação para dúvida em relação ao que está posto e o potencial revolucionário da criatividade vertical são absolutamente incompatíveis à doutrina financeira da indústria criativa. No lugar de promover transformação, ela instala mecanismos de controle antecipados, mais adequados aos seus fins. Criativismo é o termo que Gielen usa para se referir a essa criatividade, necessariamente acrítica e apolítica, que visa ao lucro acima de tudo. Conclui que tal criativismo:

proclama um mundo imaginário em que se acredita, pelo qual se luta e sobre o qual se age. Pior ainda, como o neoliberalismo é um fundamentalismo dos números, e o neonacionalismo é um fundamentalismo da cultura nacional, essa forma de criatividade também é um fundamentalismo, ou seja, aquele da liquidez. (GIELEN, 2015, p. 101).

Partindo dessa mesma lógica de apropriação da criatividade pelo neoliberalismo, Rolnik (2006) declara que este é um momento de “anestesia da

vulnerabilidade ao outro”. Nele, a crise de sentido e a potência de criação que tal anestesia provoca não desaparecem, mas, neste caso, são suplantados por uma promessa de paraíso oferecida pelo consumo de imagens, bens e serviços. O acesso a ele se dá por meio da renúncia ao impulso da criação vertical. Sem fazer uso do termo criativismo, mas se referindo ao mesmo universo de sentido, Rolnik (2006) segue dizendo:

É esta força, assim cafetinada, que com uma velocidade exponencial vem transformando o planeta num gigantesco mercado e, seus habitantes, em zumbis hiperativos incluídos ou trapos humanos excluídos – dois pólos entre os quais se perfilam os destinos que lhes são acenados, frutos interdependentes de uma mesma lógica.

Assim, a ascensão da criatividade ao poder fez dela uma peça fundamental na máquina de produção e acumulação de capital, que move o tecido econômico e social à vontade dos poderes hegemônicos. A manutenção do mapa de sentidos tal como está colocado, edificado pela cultura neoliberal é, portanto, o foco da operação.

Questiono aqui se, apesar desse quadro nada encorajador, haveria certo número de ilhas em que se possa ainda tomar fôlego para seguir a busca por tantos e mais mundos possíveis. Olhar para realidade com clareza e uma dose de vulnerabilidade nos parece o método mais viável para seguirmos esse caminho.

É esse rentável paraíso da mediocridade que vê despontar a figura do curador contemporâneo, como um próspero trabalhador criativo dos nossos tempos. Assim como a criatividade, a curadoria, cooptada pelo capitalismo artista, tornou-se fetiche. A despeito de todos os sentidos que já empregou ao longo da história, ela nomeia agora uma função bastante imprecisa, mas absolutamente coerente com o imperativo do lucro que opera nossos tempos.

O pensamento que tentei aqui traçar sobre curadoria parte de bibliografias que versam, fundamentalmente, sobre problemas do campo das artes. Essa escolha se deve ao fato de que não encontrei, durante a pesquisa, textos que fornecessem subsídio suficiente para pensar a curadoria no âmbito musical, interesse central deste trabalho. Apontei o surgimento da figura do curador em ambiente corporativo, cuja ação é afinada com interesses mercadológicos. Busquei problematizar, ainda, os limites entre arte e mercado nessas manifestações, desconstruindo o perfil estabelecido do curador em ambientes variados.

O caminho de análise, portanto, partiu da discussão sobre esses dois tipos de curador e suas contaminações recíprocas, na intenção de construir as bases para se pensar outra modalidade: o curador de concertos musicais ao vivo em instituições culturais. De fato, até o momento, o papel desse terceiro agente não foi sistematicamente descrito. Apesar disso, é preciso reconhecer sua força curatorial e sua importância na organização desse tipo de manifestação, já que regula a programação de grande parte das instituições que praticam ação cultural. Empreender um exercício de reflexão sobre o papel e as funções desse curador, circunscrito no ambiente institucional, é o próximo passo desta pesquisa.

CAPÍTULO 2 – APONTAMENTOS SOBRE A CURADORIA DE PERFORMANCE MUSICAL EM INSTITUIÇÕES

Neste capítulo, apontarei a emergência de um tipo específico de curador de música ao vivo. Ele está inscrito no âmbito das instituições culturais e advém de um modo particular de selecionar e distribuir as apresentações na agenda dos espaços. Nele, o arranjo das ações é elaborado segundo um eixo central que sustenta e evidencia o conjunto programático. Para tanto, elegi, como exemplo, a série Encontros Instrumentais do Sesc Pompeia. Aqui, o objetivo é entender como ocorre essa curadoria e qual é o estatuto dos novos curadores. Considerando que essa nova modalidade de curadoria é ainda pouco explorada e que não encontrei, durante esta pesquisa, nenhuma bibliografia dedicada a descrevê-la, o caminho que tracei para analisá-la partiu do território das artes visuais e de discussões recentes sobre seu uso. Agora, é necessário retornar ao objeto de estudo para construir um recorte mais preciso e adequado à análise propriamente musical.

O próximo passo, nesse caminho, é identificar as especificidades do campo musical que o distinguem de outras manifestações artísticas. Diferente do que acontece com as artes visuais ou as artes do corpo, a música está vinculada a uma indústria que regula, em alguma instância, os processos criativos, constituindo um negócio de comunicação e cultura. Como apontam alguns autores (HERCHMANN, 2010; DE MARCHI; VICENTE, 2014), desde meados de 1990, essa indústria passa por uma série de transformações estruturais que apontam, por um lado, para a reorganização dos modos de produção, distribuição e exploração do fonograma gravado e, por outro, a valorização da música ao vivo, principalmente em centros urbanos, por diversos agentes do mercado (HERCHMANN, 2010). Inicia-se um período de exploração de novos modelos de negócio.

Acredito que, mais recentemente, o crescente uso do termo curador para nomear alguns atores desse mercado, como organizadores de festivais, coordenadores de casas de shows, programadores de rádio, entre outros, seja mais um elemento dessa reestruturação. Ele estaria com a lógica da era do curacionismo de Balzer que, como apontei no primeiro capítulo, invade a vida cotidiana e diversos setores corporativos. Assim, a indústria da música, tanto gravada quanto ao vivo, investe na curadoria como estratégia de negócio. Nesse contexto, mais do que

alguém que seleciona, organiza e dispõe conteúdos e informações, o curador é concebido como uma *commodity* no jogo das transações financeiras dessa indústria.

É preciso, ainda, identificar as idiossincrasias da curadoria quando circunscrita ao espaço institucional. Nesse caso, ela se configura como um tipo de “compartilhamento” curatorial bastante específico, em que a autoria não se liga a um sujeito, mas a uma rede de relações e pode ser reconhecida como o cruzamento de funções previstas no organograma das empresas. Isso implica que as escolhas e decisões curatoriais, manejadas no âmbito das relações institucionais, não são exatamente autorais, mas funcionais. Obedecem, portanto, aos dispositivos de poder que fundam os espaços e corroboram a construção e manutenção do valor da marca da instituição no universo mercadológico de que faz parte.

Não pretendo, neste trabalho, realizar uma descrição minuciosa tampouco definitiva sobre a ação do curador musical em instituições. Isto porque, primeiramente, a análise não parte da curadoria de música como um todo, mas de uma experiência específica: a série Encontros Instrumentais, que se dedica a um recorte daquilo que chamo de música instrumental brasileira. Além disso, não se trata de toda instituição cultural, mas de uma em particular: o Sesc, cuja natureza é bastante particular em relação a qualquer outra. Dessa forma, o que proponho é, partindo do discurso do projeto, investir em uma leitura preliminar sobre a função do seu curador/autor. Com isso, espero contribuir para as discussões a respeito das novas formas de curadoria e evidenciar a necessidade de novos estudos sobre essa figura de grande importância para constituição e o desenvolvimento do mercado de música ao vivo.

Música em escala industrial

Desde que conhecemos a possibilidade de armazenar música, sua prática é intrinsecamente ligada ao desenvolvimento das formas de a comercializar. Os modos de organização da produção, da distribuição, do consumo e da criação musical são, em grande medida, determinados por uma estrutura de mercado de que fazem parte gravadoras, editores, produtores, espaços culturais e de eventos etc. Considerar essa dimensão industrial é, pois, fundamental para entender as especificidades da curadoria de música em relação às demais práticas curatoriais,

especialmente àquelas ligadas às artes, cuja natureza não passa, necessariamente, por esse caminho.

Buscarei, agora, localizar o recorte da curadoria de música ao vivo em um quadro mais amplo: o cenário cambiante da indústria musical na segunda década do século XXI. Para isso, algumas transformações da indústria fonográfica e o negócio dos concertos ao vivo no Brasil serão discutidos.

Ao longo do século XX, a música se constituiu como uma poderosa indústria edificada sobre alguns pilares, como descreve Frith: uma indústria de direitos autorais, calcada em normativas legais; indústria de edição impressa; indústria de talentos, baseada no desenvolvimento de um *star system*; indústria eletrônica (FRITH, 2006, p. 61-62 apud HERSCHMANN, 2007, p. 72-73). Atualmente, ainda, poderíamos pensar na inclusão de uma nova lógica industrial sedimentada pelos processos de digitalização, que funda modelos de negócio de grande impacto para a circulação da música, como veremos mais adiante.

Ao analisar a história da indústria da música, o autor aponta três momentos decisivos na forma de armazenamento do dado sonora, que considera revolucionários. Primeiramente, a invenção da prensa, que permitiu a impressão de partituras musicais e, com isso, o surgimento de empresas editoriais e a necessidade de regulação dos direitos autorais. Em segundo lugar, o desenvolvimento das tecnologias de gravação, que inseriram a possibilidade de armazenamento do som em cilindros e discos. E, por fim, digitalização dos processos de produção, distribuição e consumo de música, que, entre outras coisas, alterou significativamente o entendimento sobre autoria e, conseqüentemente, a noção e a operação dos direitos autorais.

A indústria de registro sonoro

Eduardo Vicente e Leonardo de Marchi, no artigo *Por uma História da Indústria Fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social* (2014), apresentam um relato da história da indústria fonográfica no país, com particular ênfase à constituição de um eixo de produção e consumo entre Rio de Janeiro e São Paulo. Para tanto, identificam quatro períodos que consideram importantes para o desenvolvimento da indústria fonográfica no Brasil, como segue.

De 1900 a 1960, a emergência da fonografia contribuiu para a construção de um negócio de comunicação e cultura vinculado à música. Na década de 1960 à de 1970, houve um grande crescimento do mercado de bens simbólicos no país, acompanhado pela chegada de gravadoras internacionais e pelo investimento de grupos nacionais de comunicação no negócio fonográfico. Os anos 1980 e 1990 foram marcados pela desaceleração da economia em vários setores, incluindo a fonografia, cujos investimentos passam a se concentrar nas grandes gravadoras multinacionais. Entre 2000 a 2010, o mercado de música passou por profundas transformações ao se deparar com os novos usos das tecnologias digitais e a reestruturação de modelos de negócio. Apontarei, aqui, alguns pontos dessa trajetória histórica que possam contribuir para o entendimento do quadro atual da indústria da música.

Apesar de outras tecnologias de registro e reprodução sonora terem sido inventadas antes, o ano de 1978, quando foi dada a patente do fonógrafo a Thomas Edison, foi marcado historicamente, como o nascimento da fonografia. Ainda assim, somente nos últimos anos de 1890, a música passou a ser o principal conteúdo das gravações sonoras. No ano de 1900, foi fundada a Casa Edison, primeira loja de discos no Brasil que se tornou gravadora em 1902.

Nesse primeiro período da fonografia, a organização do mercado se constituiu na distribuição estratégica de patentes, que regulava o acesso à tecnologia, levando à construção de monopólios ao redor do mundo.

De um lado, nos países industrializados, havia empresas fonográficas que desenvolviam e controlavam a tecnologia de reprodução sonora através de patentes e que detinham plantas industriais para produção em larga escala de discos. De outro, estavam aventureiros que saíam pelas áreas coloniais em busca de localidades onde pudessem estabelecer gravadoras. Uma vez gravadas as matrizes, o material era enviado a fábricas nos países industrializados para a produção em larga escala, sendo comprado o produto manufaturado para revenda. (DE MARCHI; VICENTE, 2014, p. 10).

No Brasil, a primeira fábrica a reunir tecnologia para produção de discos, com suporte técnico e financeiro sueco, foi a Odeon, inaugurada em 1913¹⁰. Com o fim das patentes, entre 1928 e 1930, gravadoras europeias e americanas abriram filiais no Brasil, como Columbia, RCA-Victor e Brunswick. O mercado brasileiro de música,

¹⁰ Odeon é também considerada a primeira fábrica de discos da América Latina.

desde então, continuou dominado, em grande medida, pelo capital estrangeiro das multinacionais. Nas décadas de 1960 e 1970, outras gravadoras foram instaladas no país. Além deles, nesse momento, os grupos de comunicação nacionais começam a investir na fonografia, como é o caso da Rede Globo de Televisão que, em 1969, criou a gravadora Som Livre.

A relação entre a indústria da música gravada e os meios de comunicação sempre foi estreita e de grande relevância econômica e política. A instauração do Estado Novo (1937 – 1945) foi decisiva para o desenvolvimento do mercado de bens culturais no país, já que entendia os meios de comunicação como importantes ferramentas para o exercício do poder, a unificação nacional e o combate às ideias contrárias ao regime político. A Rádio Nacional, estatizada em 1940, por meio da contratação de compositores, intérpretes, arranjadores e produtores musicais, teve papel decisivo no estabelecimento de uma música popular urbana brasileira. Surgem, neste momento, as primeiras “estrelas” da música, como Carmen Miranda, Francisco Alves, Aracy de Almeida, Marlene, Emilinha, Cauby Peixoto, entre outros.

É interessante notar que o sucesso desses cantores não se devia apenas às suas vozes transmitidas pelo rádio como também a um conjunto de publicações especializadas em música e entretenimento (jornais e revistas) que traziam novidades da indústria da música e da vida pessoal dos cantores e cantoras, seguindo, ainda que de forma modesta, o modelo hollywoodiano do star system. (DE MARCHI; VICENTE, 2014, p. 15).

A televisão também teve papel central na organização da criação e circulação da música no país. Por meio dos programas dedicados à música, como *O Fino da Bossa*, *Jovem Guarda* e os *Festivais de Música Popular*, em meados dos anos 1960, ela direcionava o interesse dos consumidores para determinadas produções. Evidenciou-se (ou construiu-se), assim, uma nova geração de artistas, absorvida principalmente pelas grandes gravadoras multinacionais. Mais tarde, as trilhas sonoras de novelas televisivas da Rede Globo, transformadas em coletâneas de músicas nacionais e internacionais, fizeram da Som Livre uma das maiores vendedoras de discos do país (DE MARCHI; VICENTE, 2014, p. 18).

Tanto as grandes gravadoras como as empresas de rádio e televisão se constituíram, principalmente, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. A concentração do poder econômico e político da região no desenvolvimento dos

mercados de bens simbólicos, promoveu, entre outras coisas, a consolidação de um eixo de atração de investimentos e de mão de obra especializada. Uma das consequências politicamente importantes desse fato pode ser notada ainda hoje quando, não raro, se denomina a produção musical e artística de fora desse eixo de “regional”. O nome, de caráter altamente depreciativo, evidencia que os mecanismos de legitimação da criação estética seguem fortemente a geopolítica do capital.

O movimento musical dito “independente” se desenvolveu fundamentalmente nessas duas cidades, a partir do final dos anos 1970, marcado pelo lançamento de discos de Tim Maia, Antonio Adolfo e Boca Livre, além do surgimento do Teatro Lira Paulistana, em São Paulo. Para de Marchi (2007), o termo “independente” passou a ser usado como sinônimo de “qualidade artística” e “autonomia criativa”, em oposição à produção “massificada” e “alienada” politicamente. Além desse movimento, no entanto, a produção de outras regiões ganhou repercussão em todo país e tem, ainda, hoje, reconhecida relevância estética, como é o caso do Clube da Esquina, do estado de Minas Gerais. Essa produção, distante das grandes gravadoras marcaria, de maneira indelével, a produção musical no país nas décadas seguintes (DE MARCHI; VICENTE, 2014).

Na década de 1980, a estagnação financeira, sentida por diversos setores da economia nacional, fez com que os movimentos independentes perdessem força e que se acelerasse o fenômeno de concentração da indústria fonográfica de capital estrangeiro. Nesse momento, grandes investimentos foram direcionados à ampliação do público consumidor e construção de uma agenda de celebridades nacionais, como Xuxa, Blitz, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, RPM, Titãs, Chitãozinho e Chororó, Leandro e Leonardo, Zezé di Camargo e Luciano, Daniela Mercury, Banda Eva, Só para Contrariar, entre outros.

A adoção da tecnologia digital e a popularização do CD (*Compact Disk*) no Brasil, na década de 1990, possibilitou o acesso aos equipamentos de gravação sonora em diversas regiões, inclusive fora do eixo Rio-São Paulo.

Esse cenário de fragmentação da produção fonográfica acarretou o ressurgimento e a consolidação de gravadoras independentes de capital nacional, como Trama, Biscoito Fino, Deck Disc, Indie Records e Atração Fonográfica, entre outras, que passam a desempenhar um papel relevante na descoberta de novos artistas e até mesmo na continuidade da carreira de nomes consagrados, como Chico Buarque, Milton Nascimento, Rita Lee e Maria Bethânia. (DE MARCHI;

VICENTE, 2014, p. 25).

Nesse momento, o monopólio das *majors* multinacionais foi rompido e, a produção, descentralizada. Não se pode negar que haja, ainda hoje, um mercado fortemente estruturado em grandes empresas de registro e produção musical, articuladas a uma indústria do entretenimento que continua a pautar as músicas mais ouvidas e mantém, em certa medida, parte do controle da distribuição musical, agindo sobremaneira na fabricação de sucessos e novidades. Lembramos que, dela, fazem parte casas de show, festivais de música e outros espaços implicados na mesma lógica, cujas escolhas programáticas contribuem significativamente para as determinações desse mercado. No entanto, a configuração do mercado absorve a segmentação do interesse do público como estratégia de negócio, passando a desenvolver, também, conteúdo para nichos específicos. A lógica de produção e distribuição de música passa a ser menos massiva e mais complexa.

Ao final da década de 1990, portanto, a indústria fonográfica brasileira vivia seu ápice econômico e, talvez, seu momento de maior diversidade cultural entre seus produtos. Ao contrário do que ocorrera na década de 1970, desta vez, esse círculo virtuoso estava ancorado na atomização da produção e, portanto, na exploração de nichos musicais. Porém, essa diversidade da produção ainda se encontrava fortemente dependente das decisões das grandes gravadoras instaladas no eixo Rio-São Paulo. Afinal, eram elas que controlavam os principais sistemas de distribuição de discos físicos para as diferentes regiões do país e mantinham um estreito laço com os meios de comunicação de massa de alcance Nacional. (DE MARCHI; VICENTE, 2014, p. 27).

Nos anos seguintes, no entanto, com o advento das redes digitais de comunicação, esse cenário se alterou e a indústria fonográfica entrou em um período de profundas transformações.

Mercado em transformação

Se, ao longo do século XX, a indústria da música desenvolveu uma robusta estrutura internacional baseada no registro sonoro em diversos suportes físicos, desde o surgimento das tecnologias digitais, novas práticas de distribuição e consumo de música abalaram sua hegemonia. As vendas de discos, CDs e DVDs vêm sofrendo quedas contínuas em todo o mundo. Segundo a Associação Brasileira

de Produtores de Discos (ABPD), de 1999 para 2009, a arrecadação das gravadoras associadas a ela sofreu uma redução de 72,66%. O relatório da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI) (INTERNATIONAL..., 1999, p. 3) aponta que, entre 2004 e 2009, o mercado internacional de fonogramas físicos retraiu em 30%. O relatório de abril de 2015 (ASSOCIAÇÃO..., 2015, p. 2) aponta queda na receita mundial de vendas físicas de 8,1% em 2014. Já as receitas de mídia digital¹¹ cresceram 6,9%, e já representam 46% das vendas mundiais de música.

Segundo relatório da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI), divulgado em 18 de abril de 2016,

as receitas do mercado global de música gravada, em 2015, tiveram crescimento de 3,2% em relação ao ano anterior, atingindo US\$15,0 bilhões. Enquanto mundialmente as vendas físicas caíram 4,5% em 2015, as receitas da área digital cresceram 10,2%, e já representam mais da metade do faturamento com música gravada em 19 países, incluindo o Brasil. O *streaming*¹² é o formato que cresce mais rápido, já representando 19% do total das receitas fonográficas. [...] O mercado de downloads, entretanto, ainda continua sendo o maior segmento digital, representando 20% do total das receitas fonográficas mundiais. Houve crescimento no faturamento com música gravada em todas as regiões do mundo: América Latina (+11,8%), Ásia (+5,7%), Europa (+2,3%) e América do Norte (+1,4%). (ASSOCIAÇÃO..., 2016).

O mesmo relatório aponta que, em 2015, no Brasil, as receitas do mercado fonográfico, incluindo suporte físico e digital, tiveram aumento de 10,6%. A distribuição de música em formatos digitais representou, no mesmo ano, 61% desse total, comparados a 48% em 2014. As duas modalidades de *streaming* – remuneradas por subscrição ou publicidade – representaram, respectivamente, 35,5% e 30,1% do total do faturamento da música digital no país.

A continuidade do recuo de vendas físicas (-19,3%) e, em contrapartida, o desempenho significativo do mercado de música digital (+45,1%) certificam que a distribuição de música gravada através de meios digitais já é uma realidade irreversível, seja por *streaming*, *downloads* ou telefonia móvel. (ASSOCIAÇÃO..., 2016).

¹¹ O relatório considera, por mídia digital, download de faixas e álbuns, telefonia móvel e serviços de *streaming* de áudio e vídeo.

¹² *Streaming*, ou fluxo de mídia, é uma forma de distribuição de dados em rede em que as informações não são armazenadas pelo usuário, mas reproduzidas no momento de sua transmissão.

É importante notar que, em um primeiro momento, as práticas de compartilhamento de arquivos que se utilizavam das ferramentas digitais, assim como cópia não autorizada de CDs e DVDs, foram acusadas pelos agentes da indústria fonográfica de serem o motivo de uma “crise” do setor. O argumento da “pirataria”, no entanto, não foi suficiente para justificar o cenário de mudança que se instalava e afetava o modo de consumo de música em todo o mundo. O mercado passou, então, a se apropriar das mudanças e desenvolver novos modelos de negócio. As relações entre produtores e consumidores, assim como entre grandes e pequenas gravadoras, *star system* e movimentos independentes, ganharam complexidade.

Esse momento de transformação do mercado fonográfico não pode ser lido isoladamente. Ele certamente é parte de um conjunto de mudanças de ordem política, econômica e cultural que não se restringe ao setor. Os motivos que levaram a ele, portanto, são inúmeros e não podem ser explicados de forma apressada. Levantarei aqui alguns aspectos dessa mudança na tentativa de entender a configuração atual do mercado da música que ampara o surgimento e o fortalecimento do curador de concertos ao vivo.

Para Herschmann (2010, p. 37),

é possível identificar duas faces visíveis desta enorme avalanche de transformações que estão ocorrendo na indústria da música nos últimos anos: a) primeiramente, presenciamos não só a desvalorização vertiginosa dos fonogramas, mas também o crescente interesse e valorização da música ao vivo executada especialmente nos centros urbanos; b) e, em segundo lugar, a busca desesperada por novos modelos de negócio fonográficos (que hoje emergem na forma de diferentes tipos de plataformas digitais e nos serviços da telefonia móvel), ou melhor, o crescente emprego das novas tecnologias e das redes sociais na web como uma forma importante de reorganização do mercado (a utilização das tecnologias em rede como uma relevante estratégia de comunicação e circulação de conteúdos, de gerenciamento de carreiras artísticas, de formação e renovação de público, de construção de alianças com os consumidores etc.).

Seguindo as pistas apresentadas pelo autor, podemos direcionar a discussão em duas direções, observando a relação constante entre elas: as novas perspectivas abertas pelo emprego das tecnologias digitais em rede ao problema do fonograma gravado e o redimensionamento do negócio da música ao vivo.

Diversos autores apontam para uma gradual substituição do consumo de discos físicos por arquivos digitais (VICENTE; DE MARCHI; KISCHINHEVSKY, 2015), o que evidencia também os números anteriormente apresentados. Isso implica uma reorganização do mercado fonográfico que, até então, se apoiava fundamentalmente na comercialização da música em suportes físicos e nos direitos sobre seu uso. Nesse cenário, empresas eletrônicas apostam em um novo negócio: os serviços de *streaming* de música, como Deezer, Spotify e SoundCloud, “apontados como o indício de uma nova etapa da destruição criadora da indústria da música” (VICENTE; DE MARCHI; KISCHINHEVSKY, 2015, p. 303). O negócio é baseado no armazenamento de fonogramas em redes digitais, o que substitui a lógica da compra e venda de discos. O modo de operação desses serviços os coloca em constante embate com os demais agentes da indústria da música.

Na medida em que artistas, gravadoras e editoras recobram seu poder de barganha, graças ao crescente reforço das legislações de direitos autorais, eles passam a cobrar uma conduta dos serviços de *streaming* que, por vezes, parece contrastar com seu *modus operandi*. Especificamente, parece haver uma intensa disputa em relação a como os serviços de streaming devem lidar com seus usuários e “monetizar”, no jargão do mercado, o consumo musical. Enquanto essas empresas eletrônicas necessitam de tempo para formar grandes redes de usuários para obter lucro, os atores da indústria da música demandam outras estratégias para gerar dinheiro de forma mais rápida e estável. (VICENTE; DE MARCHI; KISCHINHEVSKY, 2015, p. 303).

Os serviços de *streaming* constituem, portanto, um modelo de negócio ainda em construção, cujas bases não estão consolidadas. No entanto, é notório seu impacto nos modos de funcionamento do mercado da música.

Com sua difusão, a elaboração de listas de reprodução de música tornou-se uma prática habitual. As chamadas *playlists* são usadas tanto por pessoas que buscam organizar suas preferências quanto por profissionais empenhados no desenvolvimento de marcas. Alguns serviços, como Deezer e Spotify, permitem que cada um que crie uma conta no *site*, gratuita ou paga, ouça músicas, crie e compartilhe suas listas. A organização de *playlists* é explorada, de diversas formas e com finalidades variadas, como um negócio de curadoria.

Em junho de 2015, a Apple anunciou seu aplicativo de *streaming* de música, batizado de Apple Music. Diferente dos anteriores, com ele, cada usuário recebe

listas de reprodução desenvolvidas por profissionais que selecionam o conteúdo baseado em seu perfil. Segundo o site da empresa, “os curadores são a alma de cada lista criada no Apple Music. A Apple contratou os maiores especialistas em música do mundo para criar listas perfeitas baseadas nas suas preferências” (APPLE, 2016).

Beats 1 é a estação de rádio digital que também está disponível no aplicativo. Assim como no primeiro serviço, a especialidade de quem seleciona o conteúdo musical, é evidenciada:

A Apple também reinventou o rádio, com os curadores na liderança. O Apple Music Radio tem estações criadas por alguns dos melhores DJs de rádio do mundo. As novas estações, com gêneros que vão do indie rock ao clássico, do folk ao funk tocam músicas escolhidas por especialistas em cada gênero. (APPLE, 2016).

Outro segmento dos serviços de seleção musical está empenhado no desenvolvimento de estratégias de marketing empresarial. A empresa Bananas Music Branding¹³ é especializada em criar trilhas sonoras para lojas, sites, eventos e redes sociais como parte da construção de identidade das marcas. Sua fundadora, Juliana Baldi, em entrevista à revista Noize, diz:

A música torna o ambiente mais agradável e completa o universo em que a roupa está inserida. A trilha sonora faz parte do conceito da marca, e as pessoas compram e querem se relacionar com conceitos. Se a música estiver de acordo com o que o ambiente proporciona e com o momento do dia, pode influenciar em quanto tempo a pessoa fica dentro da loja e construir uma melhor relação emotiva com o cliente. (NOIZE, 2016).

O curador, nesses casos, aparece em íntima relação com outros mercados, como um personagem altamente conhecedor do seu nicho, a quem cabe criar valores que estimulem o consumo. Essa função, fruto da contaminação recíproca entre a criatividade e a lucratividade, nos lembrariam Gielen, Lipovetsky e Serroy, está localizada no terreno plano do capitalismo artista, em que o imperativo estético toma de assalto a racionalidade industrial. Aqui, a curadoria de música, está a serviço do aumento do rendimento das lojas.

¹³ BANANAS MUSIC BRANDING. Disponível em: <<https://www.facebook.com/bananasmusicbranding/info/?tab=overview>>. Acesso em: 26 mar. 2016.

Como apontei no primeiro capítulo a partir das discussões de Gielen, a *internet* e as redes sociais oferecem ferramentas privilegiadas para a manifestação de vozes múltiplas, o que permite formas de comunicação que escapem à estratégia das mídias tradicionais. Por esse caminho, é possível dizer que os serviços de *streaming*, ao romper com a lógica da distribuição de fonogramas em suporte físico, opera novas formas de acesso à música e provoca a reconfiguração das relações de poder no mercado. O que se observa, na verdade, é um processo de complexificação das relações e reestruturação dos dispositivos de poder que administram produção, distribuição e consumo de conteúdo musical. Não se pode dizer, no entanto, que a música deixou de ser regida pela lógica industrial.

É possível afirmar que jamais na história da música se produziu tanto e com tanta liberdade, mas também mais do que nunca hoje os processos exitosos de distribuição, divulgação e de comercialização de um repertório musical estão cada vez mais voltados para um mercado de nichos e exigem estratégias de grande complexidade. Se, por um lado, constantemente nos deparamos com matérias jornalísticas que nos lembram que há uma crise, por outro, é possível constatar sem muito esforço que a música ao vivo e gravada estão onipresente no cotidiano da sociedade contemporânea. (HERSCHMANN, 2010 p. 37).

Nesse contexto de crise, Herschmann (2010) aponta as apresentações musicais ao vivo como um modelo de negócio em ascensão. Para ele, isso se deve a alguns fatores, entre eles: o fato de promoverem o encontro presencial em experiências espetacularizadas, que geram “sentimentos de pertencimento a grupos sociais e fortalecimento de processos identitários” (HERSCHMANN, 2010, p. 5); e o investimento crescente de grandes empresas da música que passam a diversificar o investimento devido à desvalorização do suporte físico.

O incremento do interesse em todo o mundo pela música ao vivo atesta, em certo sentido, o crescente valor das ‘experiências’ hoje. Vale recordar que a indústria da música gravada se desenvolveu tanto que, em determinado momento, passou a usar a música ao vivo como forma de promover a música gravada, invertendo a situação de centralidade da música ao vivo, até então, para atividade musical. É possível afirmar que hoje a música ao vivo está recuperando um pouco do terreno que havia perdido para a música gravada, ou seja, a música ao vivo está ocupando um lugar menos periférico e, em algumas situações especialmente envolvendo as gravadoras independentes, os fonogramas vêm se tornando um complemento,

uma forma de rememorar uma experiência vivida. (HERSCHMANN, 2010, p. 52).

Além do investimento de grandes empresas do entretenimento, as apresentações ao vivo ganharam atenção das cenas independentes, que para viabilizá-las, dispõem de uma série de estratégias: utilizam recursos de leis de incentivo à cultura; apropriam-se das ferramentas digitais para divulgação; e experimentam rotinas alternativas de financiamento, como o escambo. Não pretendo, aqui, analisar essas novas práticas por não ser esse o foco do trabalho.

É preciso ressaltar que, apesar do impacto amplo e profundo, as transformações na indústria da música não significam uma ruptura completa com os modelos anteriores. Observamos, atualmente, a força político-econômica de conglomerados de comunicação e entretenimento, como as *majors* Universal, Sony, EMI e Warner, que ainda concentram produção e distribuição de um grande volume de conteúdo musical (YÚDICE, 2007). Assistimos, ainda, a grandes investimentos em trabalhos e artistas construídos segundo o sistema de celebridades, apoiados em estratégias de divulgação midiática massiva e que arrecadam valores consideráveis, como acontece com Ivete Sangalo, Madonna, U2, Fernando e Sorocaba, entre outros.

Curadoria de performances musicais

Dentre as formas atuais do que chamo de curadoria de música, este trabalho está especialmente focado nas atividades que envolvem o planejamento da programação de shows e concertos ou performances musicais. Aqui, de modo geral, o ofício do curador está ligado às atividades de seleção e organização de todos os elementos e todas as etapas que compõem um conjunto de apresentações, seja de um evento específico, como um festival, ou de um espaço, como uma casa de shows ou um centro cultural. Sob a função de curadoria, estão ligadas as decisões a respeito de que trabalhos e artistas irão compor uma programação, além do modo como serão apresentados.

Se compreendermos curadoria segundo a tradição das artes visuais, ela diz respeito ao arranjo dos discursos que elege, e que, juntos compõem sua narrativa. Assim, sua singularidade se constitui não exatamente pelos trabalhos que seleciona,

mas pelas relações que estabelece entre eles e pelo conjunto que formam. Seguindo a proposição de Foucault, para quem a função-autor seria a marca da singularidade de um discurso, podemos considerar que a própria seleção, por sua natureza singular ideal, teria um caráter autoral.

No território da música ao vivo, acredito que a emergência dessa figura não se deva exatamente a alguma inovação no modo de organizar os conjuntos programáticos. Antes, ela estaria relacionada, por um lado, à valorização do negócio das apresentações ao vivo para a indústria da música e, por outro, à tendência curacionista que apresentei no primeiro capítulo. Esta, por sua vez, inserida no contexto do Capitalismo Artista, de Lipovetsky e Serroy, e do Fundamentalismo da Criatividade, defendido por Gielen. Desta forma, pelo nome “curador”, o organizador/selecionador de um determinado festival, mostra ou espaço, ganha o *status* de autor. Essa atribuição tem por objetivo elevar o valor da programação no mercado e parece ser mais um movimento no processo de reestruturação da indústria da música frente às mudanças apresentadas.

No entanto, como discuti, ainda que de forma preliminar, não se deve confundir o curador com o indivíduo real. Assim como o autor (entendido aqui como função-autor), o curador nunca se expressa como manifestação das vontades, dos desejos e das opiniões de qualquer pessoa. É, nessa concepção, uma posição no discurso e, portanto, só pode ser apreendido a partir dele. Desta forma, as decisões sobre qualquer conjunto curatorial não devem ser atribuídas a um sujeito. Elas são, antes, resultado de uma rede de relações, que envolvem, necessariamente, os modos de organização dos espaços e o conjunto de intencionalidades que os embasa.

Em instituições, a ação cultural e artística, de modo geral, se organiza segundo uma distinção entre a programação permanente e projetos específicos. A programação permanente compreende apresentações que constam no calendário regular do local. Para tanto, o programador acolhe propostas variadas para animar os espaços e atender ao público de forma ampla. Já nos projetos, a escolha e a disposição dos trabalhos partem de um argumento ou tema central, produzindo recortes específicos. Apresentam duração e periodicidade variada e se dirigem a um perfil de público determinado. Buscam, assim, uma dimensão, de certa forma, autoral.

Ao cargo de programador cabe, portanto, uma dupla função, que diz respeito à operação de dois modos particulares de organizar os eventos culturais. O primeiro seleciona e distribui atividades segundo uma agenda regular, enquanto o segundo propõe conexões na intenção de criar conjuntos singulares, construir narrativas. É possível identificar, neste caso, a emergência de uma nova modalidade de curador, vinculada ao contexto institucional, ainda pouco investigada.

Nesses ambientes, porém, ainda que haja recortes curatoriais singulares, a impossibilidade de haver um curador/autor individual é ainda mais evidente que nas demais situações. Nelas, o que direciona os discursos é, deliberadamente, a própria estrutura institucional, externa a qualquer indivíduo. Portanto, qualquer decisão sobre uma programação segue as normas e as diretrizes do espaço e está, inevitavelmente, ancorada nos dispositivos de poder que o fundamentam.

Em instituições como Sesc, Itaú Cultural, Centro Cultural São Paulo, entre outras, a seleção da programação, bem como a elaboração de projetos “autorais”, é função de determinados funcionários, em conformidade com seu próprio organograma. Ainda que o curador seja convidado e não faça parte do quadro funcional da empresa, todas as decisões obedecem às suas diretrizes. Essa configuração garante certas especificidades a esse tipo de curadoria em relação aos demais espaços do mercado.

Analisarei, a seguir, um recorte curatorial específico, a série Encontros Instrumentais, do Sesc, com a intenção de identificar alguns dos elementos que caracterizam seu curador. Como citei anteriormente, não tratarei de todo curador de música ao vivo em instituições, mas apenas do que está inscrito nesse projeto. Pretendo, com isso, realizar um exercício preliminar de investigação que possa contribuir com a descrição dessa modalidade de curador. Apesar da evidente importância desse agente para a organização da música ao vivo e seu público, seu estatuto permanece pouco explorado.

2.1 Encontros instrumentais

Encontros Instrumentais é uma série de shows de música instrumental que acontece desde fevereiro de 2015, no teatro do Sesc Pompeia, com periodicidade variada. Cada apresentação é composta por dois ou três músicos, de gerações ou tradições musicais distintas, em formações inéditas. A leitura que aqui proponho tem

por objetivo enfrentar algumas questões: como se dá a escolha dos shows, segundo que critérios? Que contexto institucional e programático circunda o projeto? Por fim, quais são as possibilidades de haver curadoria autoral em uma instituição?

A concepção e o desenvolvimento do projeto estão a cargo do núcleo de programação musical da unidade de que faço parte. A decisão por esta análise, portanto, considera que o lugar de onde parte é, ao mesmo tempo, aquele de quem diz e de quem observa. Um olhar que não se pretende isento, imparcial nem neutro; pelo contrário, assume a contaminação própria de um narrador que também faz parte da cena.

Não se pode supor, no entanto, que este seja um exercício de autoavaliação. Encontros Instrumentais é um trabalho costurado a várias mãos, de que fazem parte diversos profissionais: músicos, programadores, produtores, designers gráficos, iluminadores e sonoplastas. Além disso, todas as escolhas e decisões passam por instâncias institucionais variadas até a realização dos shows. Seria, no mínimo, ingênuo acreditar que exista um enunciador individual, cujas preferências e vontades estejam aí diretamente expressas. O primeiro problema então se coloca: quem seria o responsável pela seleção e disposição das atividades que compõem a programação? Certamente não seria aquele que ocupa a posição de gerente, diretor ou presidente, tampouco o profissional que desempenha o papel de programador. Não seria, enfim, qualquer pessoa real, simplesmente porque o lugar do enunciador é de outra natureza, não instalado no mundo real, mas nos limites do discurso.

Seria, então, o resultado de uma série de operações complexas que constituem um lugar igualmente complexo. Ele seria fruto do entrecruzamento de várias posições-sujeito que os indivíduos podem vir a ocupar, mas nunca dos indivíduos propriamente. Entendo, portanto, que, para efeito desta análise, a voz que enuncia é coletiva e não expressa as vontades de qualquer pessoa. Com isso, então, partirei de uma leitura da prática em si, ou seja, do conjunto de programação.

2.1.1 Relato de processo

No final de 2014, avaliando a programação musical do Sesc Pompeia daquele ano, nós, do núcleo de música, entendemos que seria importante olhar com mais atenção para um repertório de relevância histórica no Brasil: a música instrumental. Nas rodas de choro, nos afoxés, nas festas populares, nos salões de câmara, nas

jams sessions e em tantas outras manifestações, a música sem palavra, que convencionamos chamar de instrumental, sempre desempenhou um papel significativo na produção do país.

Como uma das formas de atender a essa necessidade, recebi a incumbência de propor uma série de *shows*. A premissa estava posta: os *shows* seriam inéditos e a formação de palco seria definida pelo próprio Sesc. Cada músico seria, então, convidado a conceber um novo *show* em parceria com outro(s) músico(s) sugerido(s) por nós. Na ocasião, entendi que seria preciso, acima de tudo, cuidar para que essa premissa não se tornasse uma imposição aos músicos, ou que, pelo menos, ela fosse antes um convite, aberto a sugestões, negativas e contrapropostas. Tal preocupação está na base de todo o processo, da elaboração do projeto ao contato com os músicos, e embasa alguns dos critérios, como tentarei mostrar no decorrer do relato.

A princípio, seria necessário esclarecer de que “música instrumental” se tratava. Estava claro que ela não dizia respeito a toda e qualquer música sem letra, mas a uma produção com certa especificidade. Além disso, a mim, classificar um conjunto de obras sob essa nomenclatura, unicamente pela ausência de palavras, parecia demasiado vago. Não se tratava de buscar um enquadramento homogêneo, mas antes, de evitar justamente que esse tipo de generalização negasse as rupturas e as dispersões próprias das práticas musicais.

Para a edição de 2015, iniciei as pesquisas no terreno que se convencionou chamar “jazz brasileiro”, assim como descrito por Valter Alnis Bezerra, no site Ejazz¹⁴, uma noção informal e dinâmica que localiza um território de intersecção de múltiplas influências. Para Bezerra, apesar do rótulo ser vago, é possível constatar a existência do conjunto que nomeia. Na tentativa de delimitar seu entendimento, o autor ensaia algumas aproximações: como mais um dos estilos norte-americanos consagrados – entre *new orleans*, *swing*, *bebop*, *hard bop*, *cool*, *west coast*, *free*, *fusion*, *latin jazz*, *third stream* – tendo como característica ser tocado por brasileiros, com um “sotaque” brasileiro; como uma música instrumental brasileira contemporânea, “praticada principalmente por grupos instrumentais concentrados no eixo São Paulo - Rio de Janeiro - Minas Gerais a partir dos anos 70”; como uma

¹⁴ EJAZZ. Disponível em: <www.ejazz.com.br>. Acesso em: 2 dez. 2015.

música improvisada segundo a sintaxe jazzística baseada nos ritmos tradicionais brasileiros.

Conclui, por fim, que qualquer uma delas não estaria totalmente errada, mas incompleta, insuficiente. Não se pode dizer de uma origem norte-americana. Aliás, tratar de uma origem, qualquer que fosse ela, para descrever uma prática, já seria restritivo em si. Também é, no mínimo, imprudente considerar uma cobertura geográfica restrita a São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Ainda, não seria possível restringir à improvisação os procedimentos criativos. É certo, também, que não se pode negar a singularidade de cada músico, de cada grupo. Assim, não se poderia reduzir o *jazz* brasileiro a uma ou outra linha estética, a um estilo bem demarcado e fechado, mas, antes, buscar um entendimento aberto e mutável.

Outra dificuldade surge ao tentarmos definir o caráter “brasileiro” aí sinalizado. Se considerarmos a existência de uma música genuinamente brasileira, além de todos os problemas próprios do estereótipo em si, ela abrangeria uma enorme variedade de matrizes rítmicas: o frevo, o maracatu, o maxixe, o xote, o baião, o coco, o martelo, a embolada, a moda, o samba, a bossa nova, a seresta, a rancheira, o batuque etc. Ainda que partamos de uma leitura estritamente formal da música, considerando seus formantes melódicos, rítmicos e harmônicos, não se poderia falar de uma identidade nacional que esclarecesse um caráter “brasileiro” unificador.

O que então permitiria identificar um certo número de produções sob esse nome? Para Bezerra, é possível reconhecer uma unidade que emerge das relações de semelhança entre os músicos.

Essa teia de vínculos se constrói pouco a pouco com base em cadeias de influência, essas, sim, algo que somos capazes de mapear. Assim, por exemplo, podemos partir de um nome como Hermeto Pascoal... que colaborou em diversas ocasiões com Heraldo do Monte... violonista e guitarrista como Paulo Belinatti... que tocou e compôs no grupo Pau-Brasil... no qual tocou também Rodolfo Stroeter... que fez parte do importante grupo de vanguarda Grupo Um... onde tocou também Teco Cardoso... virtuose dos sopros como Carlos Malta... que pesquisou ritmos do interior do Brasil como Paulo Freire... que faz parte da Orquestra Popular de Câmara... e assim por diante. Infinitos outros trajetos semelhantes a esse são possíveis. Assim, o conceito de Jazz Brasileiro emerge, ainda que aos poucos e de maneira inevitavelmente imprecisa, da teia de relações entre diferentes artistas. (EJAZZ, 2016).

Essa concepção carrega mais alguns problemas. O primeiro é o fato de ser sustentada pela ideia de que a origem de cada produção artística estaria nas idiossincrasias do compositor, no indivíduo real. Novamente é restaurada a dimensão psicológica do autor. Isso fica evidente quando se trata de identificar a unidade do agrupamento na “cadeia de influência” entre os músicos. Pelos motivos já apontados, recuso, uma vez mais, essa leitura.

Além disso, a ideia de influência está intimamente relacionada ao tema da continuidade histórica. Nesse caso, é como se as decisões, as escolhas estéticas fossem transmitidas de um a outro em uma linha temporal contínua, segundo um fenômeno de semelhança ou repetição. Para Foucault (2009, p. 26), em *Arqueologia do Saber*, essa noção “fornece um suporte – demasiadamente mágico para poder ser bem analisado – aos fatos de transmissão e comunicação”. Ela permite agrupar uma sucessão de eventos dispersos segundo um único princípio organizador. Anula, portanto, a singularidade de cada produção e de cada acontecimento, e as rupturas e descontinuidades que se podem observar na constante espaço temporal.

É preciso pôr em questão, novamente, essas sínteses acabadas, esses agrupamentos que, na maioria das vezes, são aceitos antes de qualquer exame, esses laços cuja validade é reconhecida desde o início; é preciso desalojar essas formas e essas forças obscuras pelas quais se tem o hábito de interligar os discursos dos homens; é preciso expulsá-las da sombra onde reinam. E, ao invés de deixá-las ter valor espontaneamente, aceitar tratar apenas, por questão de cuidado com o método e em primeira instância, de uma população de acontecimentos dispersos. (FOUCAULT, 2009, p. 26).

As questões novamente se colocaram: segundo que princípios estabelecer uma ideia de série que desse suporte ao projeto do Sesc Pompeia? Em que a noção tão imprecisa de *jazz* brasileiro poderia contribuir no desenvolvimento dos Encontros Instrumentais? Diante disso, optei por reconhecer justamente a imprecisão como princípio fundamental para qualquer rótulo que se colocasse. Assim, as escolhas programáticas não obedeceriam a nenhuma determinação de gênero, estilo, tradição ou filiação artística. Também não seria a “música sem palavra” o guia, o eixo principal do conjunto.

Nesse sentido, ainda que a intenção inicial fosse dar visibilidade a um repertório mais ou menos específico, entendi que não se tratava de fornecer algum tipo de amostra a partir da qual se pudesse reconhecer sua validade. Isso porque

um repertório – ou a unidade que o fundamenta – não é dado a priori, mas construído pelo discurso. Assim, um agrupamento de músicas é considerado música instrumental ou *jazz* brasileiro não exatamente por pertencer a uma tradição, mas, antes, por ter sido nomeado dessa forma. A série Encontros Instrumentais não teria por objetivo apresentar qualquer panorama de uma cena dada. Seria preciso, portanto, partir de outro entendimento.

Durante as pesquisas iniciais, principalmente focadas na produção instrumental do impreciso *jazz* brasileiro dos anos 1960 até agora, percebi que havia um elemento bastante frequente: os instrumentistas se reuniam em formações efêmeras e flexíveis, de onde surgiram trabalhos significativos da nossa música. É comum que um músico, ao mesmo tempo, faça parte de um ou mais conjuntos e ainda experimente novas parcerias.

O Quarteto Novo, por exemplo, formado por Theo de Barros, Heraldo do Monte, Airto Moreira e Hermeto Pascoal, atuou de 1966 a 1968 e gravou um único disco, *Quarteto Novo* (ODEON, EMI, 1967). O grupo nunca mais se reuniu, mas cada um dos seus integrantes estabelece, até hoje, inúmeras novas parcerias.

Os músicos Naná Vasconcelos e Egberto Gismonti se reuniram em diversos palcos ao longo do tempo e gravaram três álbuns: *Dança Das Cabeças* (ECM, 1977), *Sol Do Meio Dia* (ECM, 1978) e *Duas Vozes* (ECM, 1984). A respeito do primeiro, em entrevista ao canal Arte 1, Naná conta:

foi um encontro dos extremos. O disco *Dança das Cabeças* nunca tinha sido ensaiado. Foi a primeira vez que toquei com o Egberto Gismonti [...]. O que é interessante é esse encontro do erudito com o popular que já existe nele e existe um pouco também em mim. (ARTE1, 2016).

Ambos, no entanto, investem na carreira solo e colecionam, cada um, dezenas de outros trabalhos. Naná ainda compôs, em 1978, com Don Cherry e Collin Walcott o emblemático trio Codona. A banda lançou três álbuns: *Codona 1* (ECM, 1979), *Codona 2* (ECM, 1982) e *Codona 3* (ECM, 1983). Todos são classificados ora como *jazz fusion* ora como *word music*, mas a verdade é que, de tão imprevisíveis, tornaram-se inclassificáveis.

O pianista e compositor João Donato, é reconhecidamente um dos precursores do movimento da bossa nova no Brasil, mas nunca suas composições se restringiram a esse rótulo. Em apenas uma tarde, gravou com o saxofonista Bud

Shank *Uma Tarde com Bud Shank e João Donato* (Biscoito Fino, 2004). Agora em 2016, apresenta seu 35º disco, *Donato Elétrico*, cujas músicas, todas inéditas, foram criadas durante os ensaios, com a participação de alguns dos músicos que integram as jovens bandas Bixiga 70 (fundada em 2010) e Metá Metá (formada para a gravação do disco homônimo, em 2011). Para este trabalho, Donato abandonou o piano Goldmann, que o acompanhou durante toda carreira, e utilizou sintetizadores e pianos elétricos.

Os exemplos poderiam se estender longamente, mas fiquemos com esses. O que nisso me interessou não foi a cadeia de influências apontada por Bezerra, mas uma condição que permeava o processo criativo. Para que esses encontros pudessem acontecer, cada músico deveria assumir certa instabilidade, permitir que seus próprios métodos fossem desestabilizados, tornar-se permeável ao outro. Somente assim algum diálogo poderia, de fato, acontecer. É justamente esse espaço de cruzamentos e contaminações que me interessou observar.

O objetivo da série de *shows* seria, portanto, dar luz a essa condição, a esse lugar aberto pelo exercício de alteridade. A intenção, com isso, era evidenciar a potência do contato com o outro na prática da criação musical. Para fundamentar a programação propus, então, o tema do encontro. Nas raízes do termo, a palavra latina *incontrare* remete ao confronto, à reunião de adversários. Ao longo do tempo, ganhou outros sentidos, como “confluência de rios” e “jogo, partida”. Identificar, nesse confronto, uma possível ferramenta criativa seria o ponto de partida do projeto. O encontro, nesse sentido, seria o elemento comum a todos os *shows*.

2.1.2 Notas sobre a série

A princípio, a série Encontros Instrumentais seria realizada durante o ano de 2015, no teatro do Sesc Pompeia. No entanto, diante da avaliação positiva da instituição, se estendeu para o ano seguinte, com uma alteração: os *shows* que, até então, aconteciam segundo uma agenda variável, seriam agora mensais. Cada encontro ocorre em duas apresentações consecutivas, sábado e domingo. Desde a edição de outubro do primeiro ano, o *show* é acompanhado por um programa impresso, que apresenta a ideia do projeto, os músicos em questão, e os demais concertos da série.

Apresentaram-se, em 2015: Jaques Morelembaum e Chico Pinheiro (fevereiro), Benjamim Taubkin e Ivan Vilela (março), Amilton Godoy e Marcel Powell (abril), André Mehmari e Antonio Loureiro (maio), Duofel e Carlos Malta (julho), Laércio de Freitas e Adré Marques (outubro), Yamandu Costa e Ricardo Herz (novembro) e Naná Vasconcelos e Badi Assad (dezembro). Deste último, a segunda apresentação foi cancelada por falta de energia elétrica. O show seria remarcado para abril de 2016, mas o plano foi suspenso diante da notícia do falecimento de Naná, no dia 9 de março deste ano.

Em 2016, as apresentações foram de Toninho Ferragutti, Renato Borghetti e Mestrinho (janeiro), Raul de Souza e Jorginho Neto (fevereiro), Paulo Braga, Cuca Teixeira e André Vasconcellos (março), Emanuelle Baldini e Ricardo Vignini (maio) e Ricardo Bologna e Carlos Issa (junho).

Obedecendo à intenção traçada e às premissas que apontei no início deste relato, a programação é construída da seguinte forma: para cada encontro, são convidados dois ou três instrumentistas, em formação inédita; não há nenhum incentivo para que o *show* seja preparado com muita antecedência - pelo contrário, é sugerido aos músicos que os ensaios sejam pouco numerosos e se concentrem na semana da apresentação; na tentativa de garantir o diálogo entre eles em todo processo criativo, não solicitamos, em tempo algum, o repertório a ser executado nem a definição dos instrumentos utilizados; por fim, a seleção dos músicos e as sugestões de encontro consideram, não a familiaridade estética entre eles, mas a distância que os separa.

Desde a edição de outubro de 2015, um programa impresso passou a acompanhar os encontros (Anexo A). Além disso, para produzir e assinar o texto de apresentação dos músicos, a cada edição é convidado um crítico musical. Assim, as edições de outubro, novembro e dezembro de 2015 foram assinadas por Sergio Molina; a de janeiro de 2016, por Irineu Franco Perpétuo; e as de fevereiro e março do mesmo ano, por Carlos Calado; a de maio, novamente por Sergio Molina. É importante observar que, em nenhuma delas, o crítico convidado tinha qualquer relação com as decisões sobre a série ou sobre o *show* em si. No entanto, seu nome assume um papel específico no discurso do projeto. Por terem um trabalho reconhecidamente importante no mercado, a presença de tais críticos valida cada *show*, garante sua relevância artística. Sua assinatura imprime credibilidade à série.

É, portanto, um mecanismo de legitimação dessas escolhas e reforça a imagem da própria instituição.

2.1.3 Sobre o gesto curatorial

Neste momento, volto à questão sobre a autoria da série. Perguntei, inicialmente, de quem seria a voz que seleciona os elementos que a compõem e deliberam sobre ela. Considerei, então, que o lugar do autor não é jamais assumido por um indivíduo, mas constituído de uma operação complexa, que não extrapola a natureza do discurso.

É fundamental considerar, no entanto, que o exercício de curadoria é indissociável das formas de organização do espaço. Desse modo, é importante evidenciar algumas características do contexto institucional que o engloba e lhe garante certa especificidade.

O Serviço Social do Comércio (Sesc) é uma entidade de direito privado de atuação nacional, criada em 1946¹⁵, mantida pelo empresariado do comércio de bens, serviços e turismo. Seu público prioritário (não exclusivo) são os comerciários, que têm garantido o valor reduzido de ingresso às atividades e aos serviços oferecidos. De acordo com o documento que fundamenta as Diretrizes Gerais de Ação do Sesc:

Entende-se por comerciário o empregado que estiver exercendo atividades em empresas ou entidades enquadradas nos planos da Confederação Nacional do Comércio ou vinculados à Confederação Nacional dos Trabalhadores no Comércio e/ou que sejam contribuintes do SESC. São beneficiários titulares do SESC: o comerciário e seus dependentes, os servidores e estagiários do SESC e SENAC, os empregados de entidades sindicais do comércio e dos comerciários e seus dependentes, em atividade ou aposentados. A clientela preferencial do SESC é o comerciário de menor renda e seus dependentes que terão facilitado seu acesso aos serviços/atividades oferecidos pela entidade, mediante o estabelecimento de critérios relativos que assegurem essa preferência [...]. Os serviços/atividades voltados para o atendimento de grandes contingentes poderão ser estendidos à comunidade. (SESC, 2016).

¹⁵ Criado pelo decreto lei nº 9.853 - de 13 de setembro de 1946. Disponível em: <<http://www.sesc.com.br>>. Acesso em: 1 maio 2016.

Segundo o mesmo documento, a ação do Sesc se organiza em quatro campos: educação, lazer, entretenimento e cultura, o que lhe atribui um caráter complexo em relação a outros equipamentos culturais aqui citados. Encontros Instrumentais, assim como toda programação musical, está embasado pelas diretrizes que orientam o campo “cultura”. Este prevê o incentivo à produção e difusão das manifestações artístico-culturais. Para tanto, prevê a instalação de condições materiais (espaços e equipamentos) que possibilitem a realização de atividades como espetáculos, exposições, cursos, palestras etc.

Não é suficiente, no entanto, um dizer de intenções nessa direção ou simplesmente a entidade tornar-se um espaço de ocorrência de produtos que possam ser designados como manifestações artístico-culturais. É necessário que os objetos assim reconhecidos pelo SESC sejam aqueles capazes de enriquecer intelectualmente os indivíduos, levá-los a desenvolver uma percepção mais acurada, propiciar-lhes uma nova compreensão das relações sociais, uma releitura de seu estar-no-mundo, permitir-lhes transcender suas condições de origem e formação, dotando-os, por conseguinte, de uma consciência mais universal. Em outras palavras, significa privilegiar produtos artístico-culturais que contribuam para construir um novo olhar-o-mundo, e que se instrumentalizam em uma ação transformadora dos indivíduos e da sociedade, excluindo-se, portanto, da ação programática da entidade, aqueles produtos culturais que tendem à sua reificação, por se formarem a partir de conteúdos e formas reiterativas de padrões culturais já gravados na memória de seus receptores. (SESC, 2016).

O documento traça, ainda que de forma muito geral, as intenções que orientam todas as escolhas programática e qualquer recorte curatorial que se proponha no espaço institucional.

No estado de São Paulo, de acordo com o relatório Realizações 2015 (SESC..., 2016), as ações do programa “cultura” estão dispostas nas seguintes áreas: artes visuais, cinema e vídeo, circo, crianças, dança, literatura, música, teatro, tecnologias e arte, bibliotecas e salas de leitura, e desenvolvimento artístico-cultural. Para o relatório, todas as atividades são voltadas a uma ação de educação permanente. Ainda,

entre os parâmetros norteadores do programa, incluem-se a qualidade e a relevância conceitual, a diversidade de manifestações artísticas e o compromisso com a pesquisa e a intersecção das linguagens. Espetáculos, exposições, exhibições, mostras itinerantes, oficinas, intervenções e performances são realizados cotidianamente

nas unidades, explorando o potencial e a capacidade de seus equipamentos, além de ações regulares em espaços públicos, fruto de parcerias institucionais. (SESC..., 2016).

O Sesc integra atualmente, no estado de São Paulo, 36 unidades operacionais, na sua maioria identificados como centros culturais e esportivos. Os espaços oferecem, ainda, programas de saúde, alimentação, educação ambiental, turismo, programas especiais para crianças, jovens e terceira idade. Da instituição também fazem parte um canal de televisão, uma editora, um selo musical, e as revistas *Em Cartaz*, *Mais 60*, *Problemas Brasileiros* e *Revista E*.

As intenções que norteiam a programação do Encontros Instrumentais, assim como de qualquer outro recorte programático, são, portanto, estabelecidas por parâmetros institucionais anteriores aos critérios propriamente do projeto. “Inovação”, “diversidade”, “qualidade”, e “relevância” podem ser identificados, aqui, no ineditismo de cada show, na variedade de estilos que compreende e no fato de cada músico ser previamente reconhecido como relevante na cena da música instrumental brasileira.

Não é intenção deste trabalho discutir a validade desses critérios, mas apenas evidenciar que as bases que sustentam as escolhas programáticas no âmbito institucional são, irremediavelmente, externas a qualquer programador ou curador convidado. Dessa forma, todos os critérios que citei são embasados nos vetores que orientam qualquer decisão tomada no âmbito da instituição. Assim, as escolhas por determinados artistas não partem de um sujeito, mas de um conjunto de diretrizes que definem o modo de organização do espaço.

No caso do Sesc, as decisões sobre os *shows* que compõem essa série passa por diversas mãos até a aprovação final. A primeira seleção cabe a um conjunto de funcionários que formam o núcleo de música do Sesc Pompeia. Em seguida, a programação passa por uma sequência de avaliações e adequações em diversas instâncias, da unidade Pompeia à Administração Regional do Sesc São Paulo. Esta, por sua vez, responde ao Departamento Nacional do Sesc.

Podemos dizer, portanto, que escolha, seleção e organização de eventos programáticos são atribuições de determinadas funções, definidas pelo próprio organograma da empresa, e não da pessoa que a exerce. Portanto, a definição de conjuntos curatoriais não cabe a um sujeito, mas a uma rede de relações inscritas,

estritamente, *no ambiente* institucional. A curadoria, neste caso, não é autoral, mas funcional.

É possível dizer então que, de fato, à série Encontros Instrumentais é atribuída um curador que não se confunde com qualquer pessoa que tenha desenhado sua programação. O curador é, aqui, o próprio Sesc, que lhe garante singularidade e reconhecimento mercadológico. A curadoria funciona, portanto, como um dispositivo de poder que atua na configuração do mercado de música ao vivo. Impacta, ainda, a produção dos artistas e seus espectadores na medida em que regula os valores monetários de forma ampla, tanto em relação aos cachês como aos ingressos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como expliquei brevemente na introdução, esta dissertação de mestrado não está apartada da minha experiência profissional dos últimos anos integrando a equipe de programação do Sesc, atuando sobretudo na área musical. Foi a partir desta perspectiva que busquei refletir sobre o papel das instituições culturais no que se refere a programações e curadorias. Não é fácil lidar com o tema quando se está envolvido também na vida prática. Embora, evidentemente, facilite a pesquisa, no sentido de que se torna possível conhecer de perto todas as etapas do processo, o olhar é inevitavelmente marcado pelo lugar de onde se fala. Considerando que se trata de um trabalho acadêmico, procurei desenvolver a análise sem estabelecer juízos de valor. O que menos colabora com a reflexão é avaliar positiva ou negativamente o fato de se tratar de uma relação institucional ou, neste caso, de curadorias institucionais.

Como Michel Foucault (2008) anteviu em seu curso de Biopolítica, a aliança cada vez mais explícita entre economia e política anunciaria um grau de institucionalização da vida cotidiana e dos sujeitos, que se tornaria cada vez mais presente. A partir das bibliografias com as quais tive contato durante o percurso do mestrado, ficou evidente que o impacto do neoliberalismo se faz presente em todas as instâncias dos processos de criação e dos circuitos de produção cotidiana. Alguns autores analisados na dissertação exploraram o cruzamento entre arte e mercado, práticas criativas e corporativas, estabelecendo aquilo que chamaram Capitalismo Artista e Fundamentalismos da Criatividade. Sugeri neste trabalho que é nesse território de intersecções que surgem as bases para os usos recentes do termo curador. Identifiquei que, de fato, apesar das práticas chamadas “curadoria” serem cada vez mais presentes, não há consenso sobre seu significado em contextos tão diversos.

No que diz respeito às curadorias musicais, o fato da música ter se tornado uma indústria musical, desde os primórdios da industrialização da cultura, é um aspecto que também afeta o modo como se pensa curadoria nesta área. Como identifiquei, a redução do comércio da música gravada em suporte físico gerou a necessidade de reestruturação do mercado. De acordo com os autores aqui estudados, isso acontece, fundamentalmente, em duas direções. A primeira aponta para a exploração de novos modelos de negócio que utilizam o ambiente digital para

distribuição do fonograma gravado. A segunda, a valorização da música ao vivo tanto pelas grandes empresas quanto pelas cenas independentes. A emergência da figura do curador nas práticas de programação musical pode ser compreendida, atualmente, como mais um elemento desse movimento de reorganização da indústria.

Apesar da aparente crise sugerida pelas mudanças, os números apresentados não deixam negar o contínuo crescimento do mercado da música no mundo e a concentração dos ganhos nas mãos das grandes gravadoras. No Brasil, no entanto, as políticas de incentivo à cultura garantem a esse cenário um nível de complexidade singular. Em maio de 2016, o Ministério da Cultura apresentou as Políticas de Estado para Música (BRASIL, 2016), que englobam um pacote de 24 estratégias e 42 ações voltadas ao desenvolvimento do setor. Entre as medidas, uma linha de crédito de R\$100 milhões é dedicada a micro e pequenas empresas.

Nesta pesquisa, investiguei especialmente o curador de performances musicais ao vivo em instituições. Além dos centros de arte, do ambiente corporativo e das práticas cotidianas, aponte, no âmbito das instituições culturais, a emergência dessa nova modalidade de curador. Ela, por ser necessariamente desvinculada de qualquer sujeito, só pode ser reconhecida como uma rede de relações ancorada das diretrizes e nos valores da própria instituição. Ficou claro, portanto, a impossibilidade de haver qualquer decisão, neste espaço, deslocada da ação institucional.

Entendo que a curadoria está enredada no contexto complexo do mercado musical. Nesse sentido, constitui um poderoso dispositivo de poder que impacta nas agendas de artistas e seus públicos. Dessa forma, interfere nos fluxos de produção e consumo musical. Acredito que, por esses motivos, foi extremamente importante ter explicitado a rede que ampara as escolhas curatoriais que ocorrem no âmbito institucional.

Considero fundamental que outros estudos invistam na descrição desse tipo de curadoria, ainda tão pouco mencionado em textos acadêmicos, especialmente fora do âmbito das artes visuais. Como mencionei brevemente na introdução, o próximo passo desta pesquisa será investigar se, apesar destas alianças entre criação, política e economia, ainda é possível reconhecer redes que se organizam fora dos espaços institucionalizados e de que maneira colaboram com a produção de conhecimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. **Profanações**. Tradução Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AMARAL, Aracy. **O curador como estrela**. Mesa redonda realizada no MoMA, Nova York, 1988. Disponível em: <<http://www.novoscuradores.com.br/artigo-blog/o-curador-como-estrela-no-painel-preciso-de-aracy-amaral-escrito-em-1988>>. Acesso em: 24 maio 2015.

APPLE. Apresentamos o Apple Music — Todas as maneiras de viver a música. Em um só lugar. Disponível em: <<https://www.apple.com/br/pr/library/2015/06/08Introducing-Apple-Music-All-The-Ways-You-Love-Music-All-in-One-Place-.html>>. Acesso em: 26 mar. 2016.

ARANTES, Otília B. F. **Os novos museus**. 1991. Disponível em: <http://novosestudios.org.br/v1/files/uploads/contents/65/20080624_os_novos_museus.pdf>. Acesso em: 5 mar. 2016.

ARTE1. **Em movimento**. Vídeo Facebook. Disponível em: <<https://www.facebook.com/canalarte1>>. Acesso em: 9 mar. 2016.

ARTREVIEW. Disponível em: <http://artreview.com/power_100/>. Acesso em: 16 mar. 2016

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRODUTORES DE DISCO. Disponível em: <www.abpd.org.br>. Acesso em: 4 maio 2016.

_____. **Mercado brasileiro de música 2014**. Rio de Janeiro: ABPD, 2015. Disponível em: <<http://www.abpd.org.br/wp-content/uploads/2015/06/PublicacaoABPD2014.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

BARBOSA, Cinara. A era da curadoria. **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 2, n. 4, p. 163-147, maio/jun. 2013.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1984.

BALZER, David. Reading Lists, outfits, even salads are curated – it's absurd. **The Guardian**, 18 abr. 2015. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2015/apr/18/david-balzer-curation-social-media-kanye-west>>. Acesso em: 3 maio 2016.

_____. **Curationism: how curating took over the art world and everything else**. Toronto: Coach House Books, 2014.

BANANAS MUSIC BRANDING. Disponível em: <<https://www.facebook.com/bananasmusicbranding/info/?tab=overview>>. Acesso em: 26 mar. 2016.

BRASIL. Ministério da Cultura. Disponível em: <www.cultura.gov.br>. Acesso em: 4 maio 2016.

CORTELLA, Mario Sergio; DIMENSTEIN, Gilberto. **A era da curadoria**. São Paulo: Papyrus 7 Mares, 2015.

DE MARCHI, Leonardo. **O significado político da produção fonográfica independente brasileira**. E-Compós, Brasília, v. 1, p. 2-21, 2007.

DE MARCHI, Leonardo; VICENTE, Eduardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1990-2010: uma contribuição desde a comunicação social. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 29-30, 2014.

DUARTE, Paulo Sergio. Uma bienal diet: o que aconteceu com a elite de São Paulo, que, depois da crise do Masp, abandona também a bienal e produz uma mostra tão rala? **Revista Eletrônica Trópico**, nov. 2008. Dossiê 28ª Bienal/em obras Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/3037,1.shl>>. Acesso em: 24 maio 2015.

E-COMMERCEBRASIL. Disponível em: <<https://www.ecommercebrasil.com.br/artigos/como-a-curadoria-pode-melhorar-a-experiencia-de-compra-aumentar-a-conversao-e-diferenciar-sua-loja-da-concorrencia/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

EJAZZ. Disponível em: <<http://www.ejazz.com.br>>. Acesso em: 3 maio 2016.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **Nascimento da biopolítica**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **O que é um autor?** Belo Horizonte: Vega, 1969.

GIELEN, Pascal. **Criatividade e outros fundamentalismos**. Tradução Sharine Machado Cabral Neto. São Paulo: Annablume, 2015.

GROFF, Fábio de Carvalho. **Contribuição ao Estudo da Curadoria de Bens na Execução**: o curador *bonorum* da *bonorum ventiduo*. 2010. Dissertação (Mestrado em Direito) - Faculdade de Direito do Largo São Francisco, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

HERCHMANN, Micael. **Indústria da música em transição**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

_____. **Lapa, cidade da música**: desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

INESPLORATO. Disponível em: <<http://www.inesplorato.com.br/#/home>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY. **The Recording Industry in Numbers 99**: the definitive source of global music market information. Londres: IFPI, 1999.

LEONZINI, Nessler. Apresentação. In: OBRIST, Hans Ulrich. **Uma breve história da curadoria**. Tradução Ana Resende. São Paulo: BEÍ Comunicação, 2010. p. 10.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MALAGUETA COMUNICAÇÃO. Disponível em: <<http://www.malaguetacomunicacao.com.br/servicos/curadoria-para-eventos-gastronomicos/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

MEMORIAL. **Lei 6472**. Disponível em: <<http://www.memorial.org.br/lei-6472/>>. Acesso em: 23 fev. 2016a.

_____. **Memorial da América Latina apresenta o cenário da VILA OFICIAL do Chaves**. 29 jan. 2016b. Disponível em: <<http://www.memorial.org.br/2016/01/vila-do-chaves-volta-ao-memorial-da-america-latina-em-fevereiro/>>. Acesso em: 23 fev. 2016b.

_____. **Vila do Chaves vai até 30 de abril**. 8 mar. 2016c. Disponível em: <<http://www.memorial.org.br/2016/03/vila-do-chaves-vai-ate-30-de-abril/>>. Acesso em: 23 mar. 2016c.

MONTEIRO, Rodrigo dos Santos. **O papel da curadoria na criação de ambientes midiáticos**. 2013. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

NOIZE. Disponível em: <<http://noize.com.br/entrevista-juli-baldi-radicalista-dj-curadoria-musical-oi-fm/>>. Acesso em: 3 maio 2016.

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

PEQUENAS EMPRESAS & GRANDES NEGÓCIOS. Dupla cria serviço de curadoria e entrega de roupas masculinas. 1 ago. 2013. Disponível em: <<http://revistapegn.globo.com/Banco-de-ideias/Servicos/noticia/2013/08/dupla-cria-servico-de-curadoria-e-entrega-de-roupas-masculinas.html>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

RAMOS, Alexandre Dias (Org.). **Sobre o ofício do curador**. Porto Alegre: Zouk, 2010.

RAMOS, Daniela Osvald. Anotações para a compreensão da atividade do “Curador de Informação Digital”. In: CORRÊA, Elizabeth Saad. **Curadoria digital e o campo da comunicação**. São Paulo: ECA – USP, 2012.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem**. São Paulo: Núcleo de Subjetividade PUC SP, 2006. Disponível em:
<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

SESC. **Diretrizes Gerais de Ação do Sesc**. Disponível em:
<<http://www.sesc.com.br>>. Acesso em: 1 maio 2016.

SESC SP. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br>>. Acesso em: 3 maio 2016.

SYMPLA. **Curadoria Artesanato 2015**. 20 out. 2015. Disponível em:
<https://www.sympla.com.br/curadoria-artesanato-2015__39784>. Acesso em: 16 mar. 2016.

THE HUNCH BOX. **Delivery de roupas masculinas**. Disponível em:
<<https://www.thehunchbox.com.br>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo; KISCHINHEVSKY, Marcelo. Em busca da música infinita: os serviços de streaming e os conflitos de interesse no mercado de conteúdos digitais. **Revista Fronteiras** (Online), v. 17, p. 302-311, 2015.

YÚDICE, George. La transformación y diversificación de La industria de la música. In: BUSTAMANTE, Enrique (Org.). **La cooperación cultura-comunicación em Iberoamérica**. Madrid: Fundación Alternativas, 2007. p.175-201.

OBRAS CONSULTADAS

ROSS, Alex. **Escuta só: do clássico ao pop**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ARTIGOS DE JORNAIS E REVISTAS CONSULTADOS

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRODUTORES DE DISCOS. **Mercado brasileiro de música 2009**. Rio de Janeiro: ABPD, 2009. Disponível em:
<http://www.abpd.org.br/downloads/Mercado_Fonografico_BR_15abril09.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2010.

DE MARCHI, Leonardo; ALBORNOZ, Luis A.; HERSCHMANN, Micael. Novos negócios fonográficos no Brasil e a intermediação do mercado digital de música. **Famecos**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 279-291, jan./abr. 2011.

SITES CONSULTADOS

Sesc Pompeia. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/pompeia>>. Acesso em: 3 maio 2016.

Sobre Amilton Godoy. Disponível em: <<http://www.dgproducoesartisticas.com.br/artistas/amilton-godoy/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre André Marques. Disponível em: <<http://andremarques.mus.br/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre André Mehvari. Disponível em: <<http://www.andremehvari.com.br/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Andre Vasconcellos. Disponível em: <<http://www.andrevasconcellos.com.br/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Antonio Loureiro. Disponível em: <<http://www.partlha.com/#!/antonio-loureiro/ccqj>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Badi Assad. Disponível em: <<http://www.badiassad.com/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Benjamim Taubkin. Disponível em: <<http://www.benjamimtaubkin.com.br/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Carlos Malta. Disponível em: <<http://www.carlosmalta.com.br/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Chico Pinheiro. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Jaques_Morelenbaum>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Cuca Teixeira. Disponível em: <<http://www.cucateixeira.com.br/site/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Duofel. Disponível em: <<http://www.duofel.com/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Ivan Vilela. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2014/02/12/tributo-cultura-popular/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Jaques Morelembaum. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Jaques_Morelenbaum>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre João Donato. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/joao-donato>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Jorginho Neto. Disponível em: <<http://www.brasucaproducoes.com.br/english/jorginho/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Laércio de Freitas. Disponível em: <<http://musicosdobrasil.com.br/laercio-de-freitas>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Marcel Powell. Disponível em: <<http://www.marcelpowell.com.br/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Mestrinho. Disponível em: <<http://www.mestrinho.com/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Naná Vasconcelos. Disponível em: <<http://www.nanavasconcelos.com.br/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Paulo Braga. Disponível em: <<https://paulobragapiano.wordpress.com/about/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Quarteto Novo. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/quarteto-novo/dados-artisticos>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Raul de Souza. Disponível em: <http://www.clubedejazz.com.br/ojazz/jazzista_exibir.php?jazzista_id=242>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Renato Borghetti. Disponível em: <<http://www.renatoborghetti.com.br/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Ricardo Herz. Disponível em: <<https://ricardoherz.wordpress.com/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Toninho Ferragutti. Disponível em: <<http://www.toninhoferragutti.com.br/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

Sobre Yamandu Costa. Disponível em: <<http://yamandu.com.br/>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

ÁLBUNS CONSULTADOS

Codona 1. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DL0p3lgXVVM>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

Codona 3. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a5zk6RUppq6g>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

Dança das Cabeças. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JoEFHx0Zxjk>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

Donato Elétrico. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SGK4BpUBAnY>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

Duas Vozes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PLk-nruiPe8>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

Quarteto Novo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZGjkzVfJcwg>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

Sol Do Meio Dia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pUy7UpLTKEQ>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

Uma Tarde com Bud Shank e João Donato. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5xLGBUsps1Y>>. Acesso em: 15 mar. 2016.

ANEXO A – Programas Encontros Instrumentais