

O Campo Enquanto Mercado: um estudo sobre cenário mercadológico de Porto Alegre (1990 – 2012)



Felipe Bernardes Caldas
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Felipe Bernardes Caldas

O Campo Enquanto Mercado:
Um Estudo Sobre o Cenário Mercadológico de Porto Alegre
(1990 – 2012)

Porto Alegre
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Felipe Bernardes Caldas

O Campo Enquanto Mercado:
Um Estudo Sobre o Cenário Mercadológico de Porto Alegre (1990 – 2012)

Orientadora:

Prof^a.Dr^a. Ana Maria Albani de Carvalho (PPGAV-UFRGS)

Banca Examinadora:

Prof^a.Dr^a. Elaine Tedesco (PPGAV-UFRGS)

Prof^a.Dr^a. Maria Lúcia Bueno Ramos (PPG em Artes, Cultura e Linguagens - UFJF)

Prof^a.Dr^a. Mônica Zielinsky (PPGAV-UFRGS)

Porto Alegre
2013

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte. Curso de Pós-graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^a.Dr^a. Ana Maria Albani de Carvalho

Porto Alegre
2013

Orientadora:

Prof^ª.Dr^ª. Ana Maria Albani de Carvalho (PPGAV-UFRGS)

Banca Examinadora:

Prof^ª.Dr^ª. Elaine Tedesco (PPGAV-UFRGS)

Prof^ª.Dr^ª. Maria Lúcia Bueno Ramos (PPG em Artes, Cultura e Linguagens - UFJF)

Prof^ª.Dr^ª. Mônica Zielinsky (PPGAV-UFRGS)

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, Prof^a. Ana Maria Albani de Carvalho, por ter sido parte fundamental nesta pesquisa, participando ativamente de todas as etapas deste processo; e às professoras Elaine Tedesco e Mônica Zielinsky pela valorosa contribuição.

À CAPES pelo importantíssimo apoio, permitindo-me dedicação exclusiva à formação acadêmica e à realização deste trabalho.

À professora Maria Lúcia Bueno Ramos, que gentilmente aceitou participar da banca de avaliação desta pesquisa.

Aos entrevistados, pela disponibilidade e generosidade com que me receberam: Mauro Fuke, Justo Werlang, Antônio Augusto Bueno, Marcelo Monteiro, Túlio Pinto, Gustavo Nakle, Carlos Gallo, José Francisco Alves, Paulo Gomes, Walmor Corrêa, Ubiratã Braga e Nonô Joris.

Aos colegas e professores do PPGAV-UFRGS, pelas conversas, trocas, questionamentos e críticas, constituindo um ambiente favorável para o amadurecimento da pesquisa e de seus argumentos.

Finalmente, a Kelen G. Correa Duarte, Márcio Elias Dias e Luis Alberto Caldas, pela amizade, companherismo e pelos auxílios específicos que me forneceram. À minha amada mãe Wilma Bernardes pelo incansável apoio e amor.

Resumo

Este trabalho possui como tema o mercado da arte em Porto Alegre entre as décadas de 1990 e 2000, com foco no que denominamos de mercado da arte contemporânea. Volta-se a uma abordagem a partir do produtor primário, em outras palavras, o artista. Ou seja, na tríade “produtor, intermediários e consumidor”, a perspectiva adotada está centrada no produtor. Possui como objetivo averiguar e compreender as mais variadas mercadorias produzidas e comercializadas pelos artistas, assim como sua inserção em um mercado de trabalho. Deste modo, esta pesquisa não se limita a considerar somente o processo de compra e venda de obras, mas se propõe a entender e refletir sobre como os artistas participam de um processo produtivo e mercadológico entre 1990 e 2012 em Porto Alegre. Para tal entendimento, constitui-se uma pesquisa interdisciplinar entre arte, sociologia e economia, tendo como aporte teórico Pierre Bourdieu, Domenico de Masi, Michael Hardt, André Gorz e Maurizio Lazzarato. A pesquisa foi constituída a partir de três vertentes. A primeira, via entrevistas com atores locais do campo artístico (artistas, colecionadores, galerista, curadores, professores universitários). A segunda, através de enquete disponibilizada e divulgada via internet, que pretendeu atingir o maior número possível de agentes locais. A terceira, por meio de revisões bibliográficas a respeito da estrutura e história de um sistema artístico e seu mercado em Porto Alegre. Assim, esta proposição discute a condição do artista inserido em um sistema artístico, produtivo, mercadológico e seus meios de aquisição de capital financeiro, simbólico e de permanência no campo.

Palavras-Chave: Arte contemporânea. Mercado da Arte. Artista. Mercadoria.

Abstract

The theme of this work is the art market in Porto Alegre between the decades of 1990 and 2000, focusing on what we call contemporary art market. Its approach is on the primary producer, in other words, the artist. I.e., in the triad "producer, middlemen and consumers", the adopted perspective is centered on the producer. It is aimed at finding out and understanding the various goods produced and marketed by the artists, as well as their insertion in a labor market. Thus, this research is not limited to considering only the process of buying and selling works, but it aims to understand how artists participate in a production and a marketing process between 1990 and 2012 in Porto Alegre. For such understanding, it constitutes an interdisciplinary research between art, sociology and economics, having as theoretical basis Pierre Bourdieu, Domenico de Masi, Michael Hardt, André Gorz and Maurizio Lazzarato. The research has three strands. The first one, via interviews with agents from the local field (artists, collectors, gallery owners, curators, university professors). The second one, through a survey available and disseminated via the Internet, which sought to reach the largest possible number of local agents. The third one, through literature reviews on the structure and history of an art system and its market in Porto Alegre. Thus, this proposition discusses the status of the artist inserted into an artistic, productive and marketing system and their means of acquisition of financial, symbolic and permanence capital in the field.

Keywords: Contemporary Art. Art Market. Artist. Merchandise.

Sumário

INTRODUÇÃO	13
ARTE E MERCADO: REPULSAS E DESEJOS EM PORTO ALEGRE	31
1.1. Considerações Históricas: as décadas de 1960 e 1970	33
1.1.2. A Década de 1980	41
1.2. Os Anos 1990 e 2000: a decadência e a mudança de rumo.....	47
1.2.1. As Mudanças no Campo e no Mercado de Porto Alegre	53
1.2.2. Uma Postura Econômica para a Cultura	59
1.2.3. O Campo Local e Suas Questões	65
O QUE EU E VOCÊ CHAMAMOS DE MERCADO DA ARTE	74
2.1. A Mercadoria: obra artística	75
2.2. O Mercado.....	83
2.2.1. O Campo Artístico	87
2.2.2. O Surgimento do Mercado Moderno de Arte.....	95
2.2.3. Dois Modelos de Atuação no Mercado e Uma Introdução à Valorização	106
2.2.4. As Divisões do Mercado Moderno e Contemporâneo de Arte.....	113
2.3. Outra Visão Sobre o Mercado da Arte	117
2.3.1. A Mercadoria: o artista e a força de trabalho.....	120
2.3.2. O Mercado Ampliado	131
2.3.3 A Mercadoria: a representação.	145
O ARTISTA, O MERCADO E AS MERCADORIAS EM PORTO ALEGRE	159
3.1. O Mercado de Compra e Venda em Porto Alegre	159
3.2. As Iniciativas Coletivas, Individuais e o Mercado de Trabalho	172
3.3. Profissionalismo Versus Precariedade	180
3.3.1. O Artista.....	180
3.3.2. As Instituições	191
3.4. O Artista Enquanto Produtor de Si	197

3.5. Entre o local e o Global ?.....	204
CONSIDERAÇÕES FINAIS	216
BIBLIOGRAFIA.....	224
APÊNDICE	231
Dados obtidos via enquete – 2013.....	232
Configuração do Campo Artístico Porto Alegre entre 1890 a 2012: algumas considerações.	241
Mapeamento das Instituições de formação, exibição, promoção, espaços individuais e coletivos privados do campo artístico de Porto Alegre – 2012	255
ENTREVISTAS.....	278
Justo Werlang.....	278
Mauro Fuke	308
Nonô Joris	319
Carlos Gallo	332
Antônio Augusto Bueno.....	336
Marcelo Monteiro	350
Túlio Pinto.....	366
José Francisco Alves	380
Gustavo Nakle	399
Paulo Gomes	414
Walmor Corrêa.....	438
Ubiratã Braga	451

Lista de Abreviações

ABACT – Associação Brasileira de Arte Contemporânea

APEX – Brasil - Agência Brasileira de Promoção de Exportação e Investimentos

CCMQ – Casa de Cultura Mário Quintana

FEE-RS - Fundação de Economia e Estatística do Estado do Rio Grande do Sul

FIC – Fundação Iberê Camargo

FIRJAN – Federação das Indústrias do Rio de Janeiro

FUMPROARTE - Fundo de Apoio Artístico Cultural da Prefeitura Municipal de Porto Alegre

FVCB – Fundação Vera Chaves Barcellos

IA-UFRGS – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

IEAVI – Instituto Estadual de Artes Visuais

LIC – Leis de Incentivo à Cultura

MAC – RS – Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul

MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Ado Malagoli

MinC. - Ministério da Cultura

POA – Porto Alegre

PPGAV – IA - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes

PUC-RS - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Lista de Gráficos e Imagens

1. Mapa conceitual geral da pesquisa. P. 29
2. Mapa – Localização das instituições de formação, exibição, promoção, espaços comerciais e galerias de arte em Porto Alegre (1987). P. 69
3. Mapa – Localização das instituições de formação, exibição, promoção, espaços individuais, coletivos, comerciais e galerias de arte em Porto Alegre (2012). P. 70
4. Mapa conceitual entre a relação entre campos (econômico, político e artístico) e o mercado da arte. P.86
5. Mapa conceitual. P.130
6. Mapa conceitual do mercado da arte e o artista em Porto Alegre (1990 – 2012). P.158
7. Taxa de crescimento do PIB-RS. Fonte: FEE-RS. P.161
8. PIB *percapita* comparativo SP, RJ, ES, SC, PR e RS. Fonte: FEE-RS. P.161
9. Taxa de Matrículas em Pós-graduação – 2008. Fonte: CAPES/MEC. P. 162
10. PIB *percapita* – 2007. Fonte: IBGE. P. 162
11. Museus do Brasil – 2010. Fonte: Sistema Nacional de Museus. P. 163
12. Gráfico de declaração de média de vendas de obras artísticas em Porto Alegre. Fonte: enquete. P. 169
13. Gráfico demonstrativo do número de auto-declarações enquanto artista. Fonte: Enquete. P. 179
14. Gráfico demonstrativo da taxa de declarações de participação em projetos educativos em instituições artísticas locais, P.179
15. Mapa conceitual do artista e suas atividades em Porto Alegre. P. 215
16. Mapeamento dos entrevistados e suas relações entre si e institucionais – Versão final. P.222
17. Mapeamento dos entrevistados e suas relações entre si e institucionais – Primeira versão. P.223

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa possui como tema o mercado da arte em Porto Alegre entre as décadas de 1990 e 2000, com foco no que denominamos de mercado da arte contemporânea. Volta-se a uma abordagem a partir do produtor primário, em outras palavras, o artista. Ou seja, na tríade “produtor, intermediários e consumidor”, a perspectiva adotada neste trabalho está centrada no produtor. Assim, foge da tradicional abordagem sobre o tema, que geralmente privilegia o foco sobre o intermediário - as galerias, os leilões e as feiras.

Nesta linha de raciocínio, torna-se relevante averiguar as mais variadas mercadorias produzidas pelo artista, sua circulação no campo artístico e suas ações no mercado de trabalho. Assim, não nos limitamos a considerar somente o processo de compra e venda de obras de arte. Buscaremos compreender como o artista se insere nos atuais modelos produtivos - ou seja, em um modelo proposto por Domenico de Masi, Michael Hardt, André Gorz, entre outros autores que denominam nosso momento histórico e produtivo de pós-industrial, capitalismo cognitivo ou capitalismo pós-moderno, em que a produção da informação e do conhecimento seria a principal fonte de valor e capital. Isto vai ao encontro das discussões sobre uma economia criativa e da cultura que vêm sendo propostas e incentivadas pelas instâncias federais, principalmente via Ministério da Cultura.

A reflexão que seguirá ao logo desta dissertação é fruto de um processo de estudo e de considerações que inicia em 2008, quando montei meu primeiro projeto de pesquisa sobre o tema na disciplina de Fundamentos da Pesquisa em Arte, durante a graduação, ministrada por minha orientadora Prof^a. Ana Maria Albani de Carvalho. Desde então, passei de monitor acadêmico desta disciplina a Bolsista de Iniciação Científica, pesquisando e estudando o mercado de arte e o que denominamos de sistema artístico. Este processo resultou em meu trabalho de conclusão de curso (2011) sobre a atuação da galeria *Arte&Fato* em Porto Alegre durante a década de 1980 e, por consequência, no meu ingresso neste Programa de Pós-graduação

(PPGAV-UFRGS). São em torno de cinco anos estudando e pesquisando o tema, sob a mesma orientação (Prof^a. Dr^a. Ana Maria Albani de Carvalho).

Este trabalho nasce de meu confronto enquanto artista inserido no campo artístico de Porto Alegre. O que está por vir nestas páginas são a perspectiva e as considerações de um artista sobre o mercado local da arte, e não de um sociólogo, economista ou historiador da arte. Apesar de contar com aporte tanto da sociologia e da história da arte quanto de pesquisas econômicas de variadas ordens, o ponto de vista adotado é de um artista e de como os artistas se inserem em um processo produtivo e mercadológico em Porto Alegre. Uma questão relevante é: por que eu afirmo que a visão proposta é de um artista, e não de um historiador da arte, apesar de minha formação desde a graduação estar voltada a pesquisas na área de história da arte e, especificamente, sobre questões sistêmicas? Porque construo minha identidade como artista, e não enquanto um historiador ou alguém voltado para a teoria da arte. Participei e participo de exposições enquanto artista muito mais do que publiquei artigos, ensaios e reflexões até o presente momento. Sou reconhecido e transito entre meus pares como artista e compartilho as indagações, incômodos, frustrações e anseios da geração de artistas a que pertenço - uma geração que iniciou suas atividades enquanto artista durante os anos 2000.

Este tipo de abordagem sobre o mercado da arte não é necessariamente ou completamente original. O Holandês Hans Abbing, em *Why Are Artists Poor?* (2002), pontua sua visão de economista de formação, pintor e fotógrafo enquanto um economista-artista e escreve seu livro a partir desse ponto de vista. Dirige-o primeiramente para seus amigos artistas e todos os outros artistas. Enfatiza que sua reflexão está voltada para o ocidente europeu e o cenário estadunidense. Já o que desenvolverei a seguir parte da perspectiva, do ponto de vista, de quem está na periferia do circuito comercial de arte. Felizmente, para o bem ou para o mal, as periferias são maioria neste contexto. O trabalho desenvolvido nesta dissertação talvez não poderá ser utilizado para pensarmos o mercado americano, francês, alemão, inglês. Porém, com certeza será de grande valia para entendermos o mercado brasileiro - como um todo, não se restringindo ao eixo Rio-São Paulo. E

provavelmente, também o mercado da arte em países como Uruguai, África do Sul, Índia, Chile entre outros, que não adotaram o *modus operandi* central e não possuem o mesmo lastro econômico e educacional dos centros, apesar de mirarem, se inspirarem e se refletirem nas ideologias e nos modos de funcionamento centrais e de, logicamente, em função da globalização, estabelecerem contato e trocas com ele. O binômio provavelmente não seja centro-periferia, mas locais privilegiados de detenção e emissão de recursos financeiros, informacionais e simbólicos *versus* todas as localidades que não contam com os mesmos recursos. É deste ponto de vista, dos desprivilegiados nestas circunstâncias, que falarei. Por que enfatizar esta perspectiva? Pois vários referenciais que adotei nesta pesquisa enfatizam que seus estudos e reflexões sobre o mercado artístico devem ser vistos sob a ótica do mercado europeu e estadunidense. O que faço não é me opor, mas ter o mesmo cuidado com a minha pesquisa.

Diversas vezes escutei de professores, amigos, artistas e colegas que não existe um mercado de arte em Porto Alegre; que já havia existido um, durante os anos 1980, mas que, em nossos dias, praticamente não haveria mercado. Por outro lado, desde o início dos anos 2000, a cada ano eu vi surgir mais espaços de exibição, iniciativas independentes, abertura de novos espaços de grandes instituições - ou seja, a cadeia produtiva do campo se ampliando gradativamente. Eu e meus colegas passamos a trabalhar dentro do campo como mediadores, bolsistas, estagiários, montadores de exposição, diretamente no ateliê de artistas, a ministrar oficinas; alguns passaram a ministrar aulas no ensino fundamental e médio, entre outras iniciativas, além de expor e percorrer o circuito local, inclusive vendendo esporadicamente os trabalhos. Ainda percebi que os mesmos que dizem não haver mercado em Porto Alegre participam efetivamente como artistas e conselheiros - montando projetos educativos, na administração, entre outras tarefas - nas principais instituições locais de exibição e guarda, assim como nas de formação artística. Expõem nelas e nas poucas galerias comerciais de Porto Alegre, assim como participam de inúmeros projetos, livros, exposições, palestras, simpósios, entre outras atividades do gênero. Então, passei a me perguntar: como não existe mercado, se vejo estas pessoas trabalhando, dando aulas, algumas vendendo e vivendo das inúmeras atividades enquanto artistas

que são - inclusive eu e alguns de meus colegas? Se a renda é suficiente ou não para manter o padrão de vida que o aconchego familiar proporciona a cada um, de modos distintos, é uma coisa. Mas afirmar que não existe um mercado da arte é outra. Então, esta questão passou a me interessar muito. E, ao longo do processo de amadurecimento, de formação, fui percebendo que o problema encontra-se, em grande parte, no que definimos como mercado. Ou seja, afinal, o que seria o mercado da arte e como o artista está inserido nele? Ao longo deste processo, tornei-me consciente de que uma visão de mercado restrita - ou seja, somente como compra e venda de trabalhos artísticos - é extremamente limitada e não corresponde à dimensão mercadológica do campo em Porto Alegre, e mesmo, na maioria dos casos, em outras cidades.

Além de minha participação no grupo de pesquisa coordenado por minha orientadora (a bolsa de iniciação científica), destaco para o amadurecimento da questão minha passagem pelo curso de Ciências Sociais da UFRGS, com ênfase em uma disciplina chamada “Antropologia da Arte”, ministrada pelo Prof. Dr. Caleb Farias, no qual eu era único aluno das Artes Visuais. Aliado a ela, o estudo da *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles, no curso de Filosofia da UFRGS, quando estudamos os nove livros que compõem a ética, frase a frase. Tais experiências foram fundamentais para meu entendimento das relações de causa e efeito no campo da arte e em seu mercado, e para que pudesse fazer a proposição deste trabalho.

Problema de pesquisa e Objetivos

Tendo em vista o exposto acima e a perspectiva adotada (produtor/artista), esta pesquisa debruça-se sobre as seguintes questões: **quais são as características, a estrutura e os modos de operação do mercado da arte local (Porto Alegre) entre as décadas de 1990 e 2000? Como o produtor primário (artista) insere-se no mercado da arte contemporânea em um processo produtivo em Porto Alegre? Quais são as mercadorias deste produtor neste mercado?**

O termo “mercado da arte contemporânea” neste trabalho está atrelado às considerações de Raymonde Moulin (2007), que o define enquanto uma determinada parcela da produção artística e de artistas que circulam nas instituições de exibição, promoção e pesquisa, nas quais recebem a alcunha de arte contemporânea. Por sua vez, este trabalho trata do mercado da arte a partir dos artistas atualmente reconhecidos como contemporâneos pelo circuito local de museus, galerias, instituições culturais, instituições de formação - ou seja, não considera artistas e agentes que estão fora deste circuito e não pondera necessariamente sobre o que viria a ser ou não arte contemporânea.

Objetivos

- A.** Compreender e discutir de modo sistemático o mercado da arte além do segmento de compra e venda de trabalhos artísticos, bem como sua relação com os mais variados agentes e sistemas do campo da arte, tendo em vista as inserções locais, nacionais e internacionais.
 - I.** Formular uma compreensão do mercado da arte de modo amplo, sem se restringir apenas ao processo de compra e venda de obras.
 - II.** Compreender e verificar como o “produtor primário” (artista) se insere em um processo produtivo e mercadológico no campo artístico local.
 - III.** Verificar a emergência da atual configuração do sistema artístico e mercadológico em Porto Alegre, considerando as mudanças econômicas e políticas em âmbito nacional e estadual.
 - IV.** Assinalar as particularidades de um mercado da arte em Porto Alegre, no que diz respeito à sua estrutura e ao seu modo de funcionamento entre 1990 e 2012.

A busca por uma compreensão mais ampla e abrangente do que a visão “tradicional” sobre o mercado (compra e venda de obras) parte do livro I de a *Riqueza da Nações*, de Adam Smith, publicado em 1776 - no qual o autor estendia as relações mercadológicas às relações humanas -, passando pelas considerações de Pierre Bourdieu, Baxandall, até as discussões de Domenico de Masi, Michael Hardt, Antonio Negri e André Gorz. A busca por essa noção ampla de mercado da arte visa entender as relações de troca (mercado) de forma menos segmentada. O espaço da troca - em outras palavras, do mercado -, nesta abordagem, não é necessariamente a galeria, o leilão, as feiras, os museus, os espaços de exibição, e sim o campo artístico. Este é compreendido enquanto o espaço mercadológico onde ocorrem as mais variadas trocas materiais e imateriais entre os diversos agentes. A partir desta noção, o foco, o ponto de vista, adotado por esta pesquisa estará centrado no artista. Assim, antes de iniciar propriamente a argumentação, é necessário fazer algumas observações entre o que chamamos de mercado da arte e mercado de trabalho do artista.

Mercado da arte e mercado de trabalho

A noção de mercado da arte adotada inclui o que denominamos enquanto mercado de trabalho. Ou seja, o mercado de trabalho está inserido, é parte integrante, do mercado da arte. O mercado de trabalho dos mais variados agentes dirige-se à comercialização do “tempo de trabalho” de cada indivíduo a partir da definição de Marx. Então, a mercadoria deste mercado seria o tempo dos agentes da arte - em outras palavras, o que deveria ser trocado seria o tempo e a força de trabalho. Porém, esta compreensão não dá conta da complexidade dos atuais modos de produção, nos quais se acredita existir uma fusão entre trabalho e vida, em que as fronteiras entre tempo de trabalho e de lazer não seriam mais nítidas para uma determinada parcela social, que André Gorz (2005) chama de “trabalhadores do imaterial”. Ou seja, para

este segmento de trabalhadores não seria possível distinguir quando se está trabalhando e quando se está fazendo outra coisa.

Com base nas definições de Maurizio Lazzarato, Antonio Negri e Domenico de Masi, que irão chamar este modo de produção de Pós-Industrial, diversos agentes da arte poderiam ser incluídos. Neste modo de produção, o principal capital seria o imaterial, cognitivo, criativo, e trabalhar, segundo GORZ (2005), é produzir-se. A discussão sobre um modo de produção chamado de Pós-Industrial data já do final da década de 1950 nos Estados Unidos, segundo Domenico de Masi, a partir da constatação de que a maioria dos trabalhadores estadunidenses atuavam no setor de serviços, e não no industrial ou na agricultura. O principal divulgador e pensador deste conceito foi Daniel Bell, que desde 1959 passa a discutir o conceito de forma sistemática. Porém, apesar de esta ser a base para a divulgação da denominação Pós-Industrial e de suas discussões, não é com esta noção inicial que trabalho nesta pesquisa, e sim com seus desdobramentos. Mas quais seriam os traços essenciais para esta noção (Pós-Industrial)? Domenico de Masi aponta suas características:

Grosso modo, estes traços consistem numa concentração dos trabalhadores do setor terciário, em relação aos trabalhadores na indústria e na agricultura; em um declínio dos modelos de vida associados à fábrica e à grande indústria; no surgimento de valores e culturas centrados no lazer; em um papel central do conhecimento teórico, do planejamento social, da pesquisa científica, da produção de ideias e da instrução; em um declínio da luta de classe polarizada, substituída por uma pluralidade de conflitos e de movimentos (...) (MASI, 1999: 48).

Mas é necessário ressaltar que a denominação Pós-Industrial para MASI (1999) é decorrente da dificuldade de enxergar contornos precisos no atual modelo, para propor um “nome” que dê conta de uma série de características deste período histórico. Assim, acredita que, por enquanto, o mais adequado é chamar de Pós-Industrial, até encontrarmos outro modo de denominar, com o distanciamento do tempo e a continuidade de reflexão. Também é equivocado fazer uma leitura do termo como um modelo que suplante o modelo de vida industrial e mesmo o rural. Para Domenico de Masi, ainda existem setores, territórios e sociedades remanescentes do modelo

rural; outros, do industrial; e alguns se enquadrariam em um modelo de vida e de trabalho chamado de Pós-Industrial. Ainda é muito comum em nossos dias que esses modelos (rural, industrial, pós-industrial) convivam segundo MASI (1999).

Esse modelo (pós-industrial) percebe o indivíduo, a personalidade individual, como a protagonista de uma produção centrada no saber e no conhecimento. Gostaria que estivesse muito claro que não é possível enquadrar todos os trabalhadores dentro deste quadro teórico e de análise. Este se volta a um segmento específico da produção e de trabalhadores no qual o artista está inserido, assim como o intelectual, o pesquisador, o professor universitário, alguns profissionais autônomos de variadas áreas, entre outros.

André Gorz (2005) não utiliza o termo “Pós-Industrial”, e sim “Capitalismo Pós-Moderno”. Este é sinônimo de “Capitalismo Cognitivo” e de “Sociedade do Conhecimento”, para este autor. Como trabalho com autores que denominam um mesmo processo de forma distinta, não entrarei nas particularidades e disputas entre cada um, considerando estas nomenclaturas enquanto sinônimos. Assim, as nomenclaturas “Capitalismo Cognitivo”, “Capitalismo Pós-Moderno”, “Pós-Industrial” e “Sociedade do Conhecimento” designam a substituição do capitalismo moderno (fordista e taylorista, centrado na manufatura do objeto, na separação rígida da divisão do trabalho) pelo capital de conhecimento, pela flexibilização da divisão do trabalho, pela ênfase na produção social comunicativa, dando destaque à subjetividade do indivíduo que trabalha. O principal capital torna-se, como já mencionado, o conhecimento e a principal fonte produtiva. O termo também indica o que Maurizio Lazzarato e Antonio Negri chamam de Pós-Fordista, que seria sinônimo de Pós-Industrial - ou seja, designam um modo específico de produção.

Para André Gorz (2005), a conjuntura atual torna o indivíduo um empresário de si. Seu principal produto de troca seria ele mesmo. E, como veremos no decorrer deste trabalho, a partir da figura do artista, isto ocorre via duas vertentes: a primeira, encarnado em seu tempo, e a segunda, em sua representação.

Então, de um lado temos um modelo produtivo que acredita existir uma clara fusão entre trabalho e vida e coloca o indivíduo e seu saber no centro da produção; de outro, na arte contemporânea, que discute uma evidente aproximação entre arte e vida. Assim, temos um tríplice arranjo a partir da figura do artista (arte-vida-trabalho) e uma impossibilidade de definirmos contornos nítidos entre estas esferas.

Desse modo, falar do mercado da arte é tratar irrevogavelmente do mercado de trabalho, pois o principal produto de comercialização não é a obra do artista, o livro, a exposição, etc., mas sim, nesta configuração, o artista, o agente, o indivíduo, que se converteria em uma empresa com sede em seu próprio corpo, um empreendedor de si próprio. A hipótese desta pesquisa, é que o mercado de trabalho e o mercado da arte são indissociáveis - ou seja, são uma única coisa -, pois a principal mercadoria, neste modo de produção, acabaria por ser o indivíduo através da “coisificação” do ser humano e a personificação de seus produtos, via a venda de seu tempo e de suas representações.

Nesta perspectiva, tratar de mercado da arte significa falar dos indivíduos dentro do campo artístico, de suas mais variadas relações de troca, de suas atividades profissionais. O indivíduo e suas atividades são o centro de interesse deste ponto de vista. Nesta posição, o foco do mercado da arte não está centrado na obra, mas no artista. E isto não é necessariamente novo; vai ao encontro das reflexões de Nathalie Heinich (2005) quando descreve que a principal mudança do “estatuto do artista” na modernidade foi o deslocamento da obra para o indivíduo artista.

Justificativa e Marco Teórico

Pesquisar o mercado da arte na perspectiva proposta neste trabalho consiste em compreender o indivíduo dentro do campo artístico local em um processo de produção, as múltiplas trocas estabelecidas e a ocupação profissional de quem se dedica ao mundo da arte. Verificar as possibilidades de atuação e de sobrevivência de quem

pertence e de quem pretende ingressar neste campo, para, desse modo, deliberar com maior clareza sobre as atuais e futuras políticas institucionais em variadas instâncias e os posicionamentos assumidos pelos agentes. Ou seja, é assinalar oportunidades profissionais e abarcar o campo artístico enquanto setor econômico, gerador de renda e de subsistência para o artista e sua família.

Esta perspectiva não ignora os “fluxos globais”, a característica da chamada arte contemporânea enquanto manifestação internacional. Porém, volta-se ao local e ao regional para averiguar como a maioria dos artistas trabalham e sobrevivem. Tem como premissa que o processo de internacionalização de uma chamada arte brasileira não é igualmente verificável na totalidade da base do sistema produtivo da arte no Brasil. Ou seja, este processo de internacionalização, de expansão mercadológica para além do território nacional, faz-se presente somente no topo da cadeia produtiva e envolve pouquíssimos artistas e agentes. Esta pesquisa reflete sobre a base do sistema produtivo da arte e de seu mercado, sem deixar de considerar os fluxos para além do território local, devido à circulação dos artistas e às Instituições de Porto Alegre, como Fundação Iberê Camargo e Fundação Bienal do Mercosul, por exemplo.

Esta proposição de pesquisa está inserida em uma perspectiva interdisciplinar entre arte, economia e ciências sociais. Utiliza-se de referenciais teóricos dessas áreas em um processo dialógico.

Como principais marcos teóricos, estão: primeiramente, as investigações de Pierre Bourdieu e seu conceito de campo artístico, seguida de uma discussão sobre o atual modelo de produção denominado por André Gorz, Maurizio Lazzarato e Antonio Negri de Pós-Industrial, Capitalismo Cognitivo, Capitalismo Pós-Moderno, dentro do que estes autores também denominam de Sociedade do Conhecimento. Independentemente das particularidades de cada autor e da origem dos termos/conceitos conforme seus autores, de modo geral trata-se de uma parcela social na qual o modo de produção está centrado na informação-conhecimento.

A partir deste ponto de vista, o principal capital e a principal fonte produtiva seriam o “capital imaterial” de um indivíduo. O conceito de “capital imaterial” para André

Gorz (2005) é essencialmente conhecimento, mas não um conhecimento necessariamente formalizado (técnico ou universitário), e sim um conhecimento da experiência cotidiana aliada à bagagem cultural de cada indivíduo inserido no sistema produtivo. O termo está diretamente ligado ao que é denominado enquanto “Trabalho Imaterial” por Maurizio Lazzarato (2001) e Antonio Negri (2001).

Metodologia

O primeiro aspecto para apreensão do método empregado parte de meu posicionamento enquanto pesquisador. Não faço uma análise como alguém que está fora do objeto de pesquisa, ou seja, faço parte deste campo em Porto Alegre e compartilho das variadas relações que se estabelecem. Constitui-se uma visão e compreensão de quem vivencia o que escreve. Ou seja, escrevo a partir da perspectiva do artista, pois sou artista e atuante neste circuito. Muito das reflexões e considerações que seguirão ao longo do texto são oriundas de meus embates no campo artístico. Em outros termos, sou ao mesmo tempo sujeito pesquisador e objeto de pesquisa. Este posicionamento vai ao encontro da “metodologia reflexiva” proposta por Alberto Melucci (2005), que consiste em uma consciência do pesquisador de seu papel de interferência na realidade que observa. A dicotomia histórica entre observador e observado, observador e objeto de pesquisa, deixa de ter sentido.

Poder-se-ia dizer que pela dicotomia observador-campo passa-se à conexão observador-no-campo. Tudo que é observado na realidade social é observado por alguém, que se encontra, por sua vez, inserido em relações sociais e em relações ao campo que observa. (MELUCCI, 2005: 33).

Alberto Melucci, em busca de responder o que constitui um estudo qualitativo no mundo contemporâneo da pesquisa, concluirá que a separação rígida entre as chamadas pesquisas qualitativa e quantitativa não qualifica o processo de pesquisa. O pesquisador deve-se utilizar de todos os meios possíveis para interpretar a realidade que observa, e deve ter consciência de que seus resultados não são absolutos,

completamente imparciais e irrevogáveis - são construções textuais a partir da realidade observada.

(...) o conhecimento é produzido através de trocas dialógicas entre observador e observado; a explicação não é entendida como a verificação objetiva de hipóteses, mas como um processo de produção de conhecimento que se adequa progressivamente através da interação entre observador e observado. (MELUCCI, 2005: 34).

Adotando esta concepção metodológica, este trabalho utiliza diferentes ferramentas e meios para a compreensão do mercado de arte em Porto Alegre entre as décadas de 1990 e 2000. Parte da própria experiência do pesquisador, de sua observação no campo e de sua interação com ele. Segue-se através de levantamentos históricos e revisões bibliográficas, pois crê que o atual cenário é fruto de processos históricos que devem ser considerados para a apreensão do atual sistema. Busca, através de entrevistas, o relato e a complementação histórica, bem como a compreensão dos atores ativos a respeito do sistema mercadológico em Porto Alegre. Conta com uma enquete que tem por finalidade atingir o maior número possível de agentes para, desse modo, de forma quantitativa, inferir índices de ocupação profissional e de remuneração dos agentes bem como compreensões da realidade que estes atores estão vivenciando. Assim, destaco os quatro pontos que alicerçam este trabalho:

- 1- Revisão bibliográfica sobre o mercado e o sistema artístico do Rio Grande do Sul e, especificamente, o de Porto Alegre, a partir de dissertações, livros, ensaios e artigos de Maria Amélia Bulhões, Andréa Bracher, Ana Maria Albani de Carvalho, Carlos Scarinci, Icleia Cattani, Blanca Brites, Kennedy Piaui Ferreira, Flávio Krawczyk, entre outros autores que constituíram pesquisas fundamentais sobre o tema¹.
- 2- Entrevistas com artistas e outros agentes de “relevância” para o sistema mercadológico local e sua compreensão. O critério de “relevância” está

¹ Mais informações sobre as pesquisas dos autores citados, ver a bibliografia desta dissertação.

² Parte deste tópico foi inicialmente redigido em função de meu trabalho de conclusão de curso. *O mercado da*

associado à posição destes agentes no interior do campo e à sua representatividade a partir de suas posições. Foram entrevistados 12 agentes: Carlos Gallo (galerista, proprietário da *Galeria Gestual*); Justo Werlang (coleccionador, empresário e administrador cultural); Paulo Gomes (artista, professor universitário do IA-UFRGS, curador e pesquisador); José Francisco Alves (na época da entrevista era o curador-chefe do MARGS, pesquisador e professor no Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre); Nonô Joris (jornalista e produtora cultural); Túlio Pinto (artista e sócio-fundador do *Atelier Subterrânea*); Marcelo Monteiro (artista e proprietário do *Estúdio Híbrido*); Antônio Augusto Bueno (artista e proprietário do *Atelier Jabutipê*); Walmor Corrêa (artista); Ubiratã Braga (artista); Gustavo Nakle (artista) e Mauro Fuke (artista).

3- Levantamento em fontes primárias (Revista *Galeria*, jornais *Correio do Povo* e *Zero Hora* a partir dos anos 1960) com a intenção de mapear historicamente as galerias e espaços comerciais de Porto Alegre desde então. Esta pesquisa resultou na linha de tempo que faz parte do apêndice deste trabalho, gerando subsídios para as reflexões dentro do corpo textual.

4- Aplicação de enquete *on-line* para artistas e demais profissionais da arte que atuam em Porto Alegre. Teve por objetivo inferir índices quantitativos de ocupação profissional, remuneração, características de produção, perfil dos agentes atuantes no sistema produtivo, entre outros parâmetros. A enquete pretendeu atingir um corpo diversificado e amplo de profissionais, que não seria viável via entrevista pessoal.

Esta enquete surgiu quando eu percebi que era necessário considerar um corpo mais amplo de artistas e pesquisadores, e confrontá-los com as declarações das entrevistas pessoais que estava realizando e com a minha própria percepção sobre o campo – para, desse modo, corroborar com as informações ou fazer contraponto.

A enquete esteve aberta a respostas de 03/03/2013 a 21/03/2013. Sua divulgação foi realizada via caixa de *e-mail* do PPGAV-UFRGS para alunos, ex-alunos e docentes; via Associação Chico Lisboa (Associação de Artistas Visuais do Rio Grande do Sul); via caixa de *e-mail* pessoal e divulgação em redes sociais como *Facebook*. O *link* de resposta foi compartilhado por vários agentes locais via *Facebook*, atingindo potencialmente um grande número de agentes artísticos. Desta divulgação, obtivemos 71 respostas.

A partir das respostas é possível inferir um perfil sobre quem respondeu. A maioria declarou-se artista, com nível superior completo, com até dez anos de atuação e com atividades remuneradas dentro do campo artístico.

A Organização dos Capítulos

Iniciarei esta dissertação com uma espécie de provocação a respeito do mercado da arte local. O mercado (compra e venda de obras) suscita paixões e ilusões aliadas às projeções, principalmente de jovens artistas portoalegrenses que não vivenciaram as décadas de 1970 e 80. Eles desejam um mercado pulsante, mas, por outro lado, ignoram que a lógica de mercado não é a lógica artística e que, quando ele (mercado) esteve plenamente aquecido entre nós (1970-80), gerou uma série de conflitos devido à postura e ao modo de gestão das galerias locais, percebidos através do manifesto do *Grupo Nervo Óptico* (1976) e nos depoimentos de diversos agentes do período.

Se, de um lado, a ascensão do mercado da arte gera a possibilidade de permanência no campo para diversos agentes, por outro traz consigo uma série de problemas e questionamentos dentro do campo e reivindica para si o poder de legitimação da produção e dos valores simbólicos e materiais. Este capítulo pretende ser a mola propulsora para as discussões entre mercado, mercadoria, sujeito e suas relações, trabalhados no segundo segmento textual. Esboça, ainda, o panorama sobre o tema em Porto Alegre e seu pano de fundo para situar o leitor dentro da realidade

local, além de problematizar a existência ou não de um mercado da arte no município nas décadas (1990-2000).

Na segunda parte textual, deter-me-ei sobre as possíveis definições de “mercado da arte” e as suas diferentes abordagens, além de sua relação com o campo artístico e seu sistema atualmente. Discutirei a relação entre mercado, mercadoria e sujeito (artista). Logo, traçarei os cruzamentos mais evidentes entre mercado e campo artístico. Para tanto, trabalharei principalmente com o aporte teórico de Pierre Bourdieu, André Groz, Maurizio Lazzarato, Marx e Baxandall. Discutirei a noção de trabalho imaterial e capital imaterial aplicada ao mercado da arte. Este capítulo tem como objetivo central compreender o mercado da arte em uma visão ampliada, ou seja, além da compra e venda de objetos artísticos. Partirá das discussões de um mercado tradicional e sua constituição no período moderno, até as novas problemáticas sobre globalização, internacionalização, trabalho e mercado. Logo, lança as bases teóricas para a reflexão posterior sobre o artista em um processo de produção no campo local.

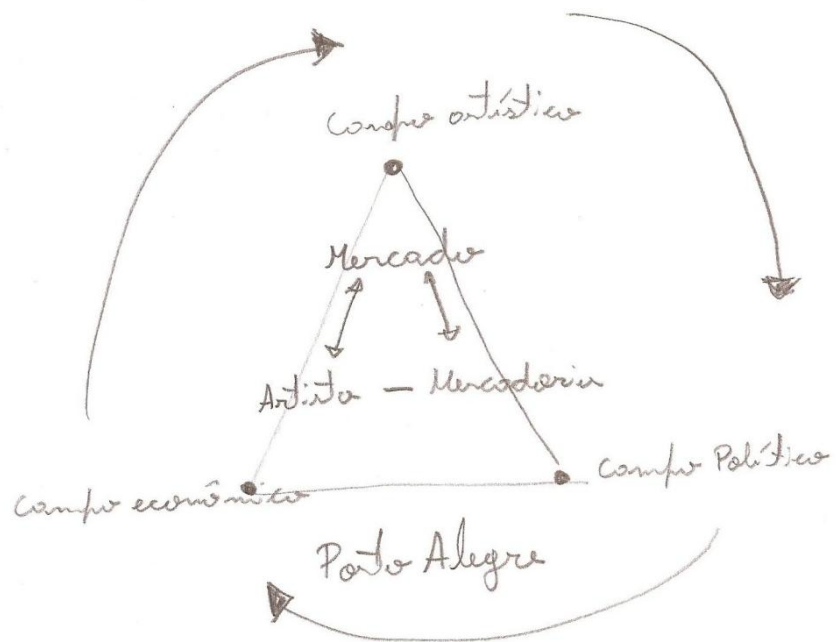
O terceiro capítulo inicia-se com uma discussão sobre o mercado de compra e venda de obras em Porto Alegre. Para tanto, utilizam-se dados da economia gaúcha e brasileira e suas possíveis repercussões no mercado artístico local. Este mercado, independente de uma visão restrita ou ampla, possui uma forte relação com os campos econômico e político. As mudanças nestes campos refletem diretamente nos sistemas da arte. A compreensão das alterações ocorridas no plano econômico e político auxiliar-nos-ão a entender o atual contexto mercadológico em Porto Alegre e sua configuração. Assim, investigarei como os artistas inseridos no campo artístico local se tornam mercadores e “mercadorias”, empresas e empresários de si próprios. Este segmento evidenciará a estrutura e os mecanismos deste mercado, além de contar com uma reflexão sobre as possibilidades de trabalho, a inserção profissional e o chamado “profissionalismo” na atual configuração.

Para a leitura desta pesquisa, é necessário reunir três circunstâncias. A primeira delas é paciência, pois os conceitos serão trabalhados gradativamente ao longo do texto; as respostas e toda a argumentação não virão de uma única vez; os aspectos

serão trabalhados conforme a necessidade de compreensão, sendo que somente no final teremos uma visão ampla. A segunda: peço, caro leitor, que não se fixe em ideias pré-concebidas do que pensa que seja o mercado e seus mecanismos, pois existe uma probabilidade muito grande de estarmos falando de coisas diferentes. A terceira e não menos importante: lembre-se de que toda pesquisa é um processo de criação. Edgar Allan Poe, no conto *Os Crimes da Rua Morgue*, descreve a diferença do homem engenhoso para o analítico:

O poder analítico não deveria ser confundido com uma simples habilidade, pois enquanto o analista é, necessariamente, engenhoso, o homem engenhoso é, não raro, notadamente incapaz de análise. (...) Verificar-se-á, de fato, que o homem engenhoso é sempre imaginoso, enquanto que o verdadeiramente imaginativo não deixa jamais de ser analítico. (POE, 1978: 114).

Mapa Conceitual Geral da Pesquisa



CAPÍTULO 1

ARTE E MERCADO: REPULSAS E DESEJOS EM PORTO ALEGRE²

Isto significa que a gente tem um mercado? Não, temos um circuito.

Elaine Tedesco, 2012³

Este capítulo visa construir um breve panorama sobre a história do mercado da arte em Porto Alegre e as principais problemáticas que emergiram ao longo da década de 1960 até nossos dias. Desse modo, situaremos o leitor a respeito do processo histórico que compõe o atual cenário, assim como da própria estrutura do campo artístico local a partir de década de 1990 até nossos dias. Está subdividido em duas partes: a primeira dirige-se a uma narração histórica; a segunda tem como objetivo mapear o atual contexto no qual se desenvolve o presente processo mercadológico em Porto Alegre.

Durante os anos 1990 e 2000 em Porto Alegre, aparentemente um potente mercado de arte deixou de existir por inúmeros motivos que verificaremos na continuação deste trabalho, desde questões econômicas do próprio Rio Grande do Sul, passando pelas políticas voltadas para a cultura, educação e assim por diante, que afetam direta e indiretamente o desenvolvimento deste mercado, assim como as próprias mudanças do campo local. Mas não foi sempre assim. O período compreendido entre 1975 e 1985 é considerado por Maria Amélia Bulhões (2001) em seus estudos o auge de um mercado local de arte.

Atualmente, não somente os jovens artistas⁴, mas uma boa parte da classe artística, queixam-se da fragilidade de um mercado regional; confirmado pela enquete

² Parte deste tópico foi inicialmente redigido em função de meu trabalho de conclusão de curso. *O mercado da arte em Porto Alegre: um estudo sobre a Galeria Arte&Fato*. O que faço neste segmento é retrabalhar a partir de um outro objetivo as informações que havia levantado anteriormente e cruza-las com uma nova reflexão oriunda do manifesto lançado em 1976 durante a *Exposição-Manifesto* realizada no MARGS aliadas as falas de diversos agentes do campo local.

³ Frases proferidas no evento denominado Roda, evento realizado pela Coordenação de Cinema, vídeo e fotografia da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre entre os dias 3 e 4 de abril de 2012. Roda – Rodada de Debates sobre Arte.

realizada por esta pesquisa com 71 agentes locais, na qual 17% não acreditam que existe um mercado em Porto Alegre; 83% apontam que existe um mercado em Porto Alegre, porém, destes, 54 % afirmam que é ruim, 20 %, razoável, e apenas 4% indicam que é bom. Devemos ter consciência de que estes dados representam a sensação e o sentimento que estes agentes detêm sobre este mercado a partir de suas vivências. Ou seja, necessariamente não corresponde à real dimensão e dinâmica deste mercado e de sua estrutura. Porém, ele (mercado artístico em Porto Alegre), por sua vez, conta com pouquíssimas galerias comerciais “respeitáveis” e com uma capacidade limitada de se comunicar com os centros ou de fazer parte de um circuito internacional. Ou seja, de participar efetivamente de feiras nacionais e internacionais, de montar e divulgar exposições de artistas de ampla circulação, de criar um intercâmbio efetivo com outras galerias, instituições e assim por diante. Em Porto Alegre, somente a Galeria *Bolsa de Arte*⁵, apesar de seus limites, consegue ter um trânsito nacional e internacional. Então, a maioria clama pela necessidade da existência de um mercado vigoroso, pois este criaria a possibilidade de profissionalização e, conseqüentemente, a manutenção diária dos artistas. Como conseqüência, aumentaria a probabilidade de permanência no campo da arte. A inexistência de um mercado consistente causa inúmeras dificuldades para os artistas, pesquisadores e demais agentes de permanecerem em atuação. Porém, o crescimento deste mercado, igualmente como prova a história, poderá causar inúmeras conseqüências desfavoráveis à arte e ao seu campo, como a mercantilização dos “valores culturais” das obras, a subordinação dos artistas às demandas estritas de mercado, a “transformação das obras em produtos”, a perda de “potência crítica” da arte, e assim por diante.

Nos anos 1970, em Porto Alegre, os jovens, devido às problemáticas políticas e históricas, percebiam o mercado de um modo muito diferente dos jovens de hoje. E para a mais recente geração de agentes do campo local, a ideia de que existiu um

⁴ O termo “jovem artista” neste trabalho designa artistas com menos de 10 anos de atuação dentro do campo da arte, independentemente do ano de nascimento e de suas respectivas idades.

⁵ A Galeria *Bolsa de Arte* foi criada em 1980. Atualmente, trabalha com arte contemporânea e conta com uma equipe de artistas reconhecidos nacionalmente. Localizada em Porto Alegre, Bairro Floresta, na Rua Visconde do Rio Branco, 365, é de propriedade de Marga Pasqualli.

mercado regional de arte consistente, considerado o terceiro maior mercado deste país, soa como mentira, invenção, ficção dos mais “velhos” ou simplesmente utopia, apesar dos relatos, textos, dados e das outras provas de sua existência. Isto ocorre devido ao atual cenário e a uma única concepção e percepção do que vem a ser um “mercado da arte”. Ademais, a ideia das vantagens de um consistente “mercado de compra e venda de trabalhos” povoa as projeções e a imaginação de quem clama por ele, esquecendo, por vezes, que a ascensão de um mercado também poderá trazer consigo inúmeros problemas e atritos no campo da arte. A relação entre arte e mercado é tema de inúmeros conflitos estéticos, ideológicos, artísticos, sociais e políticos. É a combinação entre pólvora e fogo. Porém, o que há de mais fascinante e irresistível que um isqueiro, um pavio e inúmeras bananas de dinamite?

1.1. Considerações Históricas: as décadas de 1960 e 1970

Na presente situação do movimento artístico gaúcho, onde o mercado de arte assume um vulto nunca antes atingido, o respeito pelo público levamos à necessidade de certas colocações esclarecedoras.

Manifesto, 1976

Durante os anos 1960, principalmente na segunda metade desta década, um mercado de arte passa a se estruturar em Porto Alegre. Durante a década de 1970, ele cresce de modo acentuado. Ao mesmo tempo em que amplia a possibilidade de vendas de obras - logo, a circulação dos trabalhos e até mesmo uma maior possibilidade de sobrevivência do artista -, gera uma série de efeitos colaterais. Destaco dois: primeiro, o “poder” que este mercado acabará reivindicando para si no interior do campo artístico e, por vezes, exercendo-o, sendo que sua lógica está embasada na possibilidade de compra e venda, e não propriamente nas questões artísticas. Segundo, este mercado evidencia o caráter de distinção social que o consumo de arte promove.

De 1965 aos dias atuais o que sucede na história das artes no Rio Grande do Sul, como aliás em todo o Brasil, é a perda gradativa de potencial de conflito estético, uma perda de força das propostas propriamente artísticas, grupais ou individuais, num lento processo de acomodação (...) Em outras palavras, o centro de interesse desloca-se do objeto artístico, da atividade artística ou do artista propriamente ditos, para seu valor financeiro, oportunidade de investimento ou, ainda, possibilidade ostensiva de distinção burguesa ou empresarial. (SCARINCI,1982: 185).

Scarinci, a partir da citação acima, apresenta-nos uma circunstância sob sua ótica e compreensão do campo artístico local e nacional, presente de modos distintos na fala de diversos outros agentes daquele período. Porém, o autor desconsidera projetos, exposições como *Opinião 65*, *Nova Objetividade*, entre tantas outras manifestações das décadas de 1960 e 1970 no Brasil, quando se refere à “perda gradativa de potencial de conflito estético”, ao mesmo tempo em que coloca algo importante para pensarmos sobre um mercado da arte, que é o deslocamento de interesse do objeto artístico propriamente dito para seu valor financeiro e sua utilização como objeto de distinção social.

Este mercado com galerias (espaços de venda de arte que trabalham com exclusividade com objetos artísticos) inicia uma atuação regional mais consistente ao longo da década de 1960, na qual surgem galerias como: *Galeria do Instituto dos Arquitetos* (1961), *Galeria Espaço* (1964), *Galeria Portinari* (1964), *Galeria Domus* (1963), *Galeria Leopoldina* (1965), *Galeria Carraro* (1967), *Galeria Sete Povos* (1965), entre outras. Porém, este mercado profissional⁶ apenas irá se consolidar durante a década de 1970, momento no qual irá impor “ (...) suas regras e critérios de legitimação e consagração – geralmente determinado pelo sentido de liquidez da obra adquirida”⁷. Ainda observaremos que o auge deste segmento ocorreu no período compreendido

⁶ Entende-se como “mercado profissional” neste trecho as ações das galerias comerciais que trabalhem exclusivamente com arte e seus produtos que, por sua vez, são gerenciadas enquanto empresas privadas; e que estejam inseridas ao circuito reconhecido enquanto artístico.

⁷ CARVALHO, Ana Maria Albani. *Nervo Óptico e Espaço N.O. Artes Visuais em Porto Alegre durante os anos de 70*. In: BULHÕES, Maria Amélia (org). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul. Pesquisas Recentes*. Porto Alegre: editora da UFRGS. Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, 1995, p. 145.

entre 1975 e 1985⁸, no qual teremos em torno de 20 galerias comerciais em Porto Alegre - sendo o ápice o ano de 1980, com 14 galerias ativas.

A consolidação deste mercado de arte em Porto Alegre ocorre no decorrer da década de 1970. Surgem as galerias *Guignard* (1970), *Eucatexpo* (1975), *Oficina de Arte* (1976), *Galeria do Centro Comercial* (1977), *Delphus* (1978), *Cambona* (1978), entre outras. A galeria *Oficina de Arte* (1976), dirigida por Jorge Berg⁹ e Yara Kraft, segundo Maria Amélia Bulhões, em artigo publicado na revista *Aplauso* em 2001, teria proporcionado alterações no padrão local de produção e de consumo de artes plásticas, mantendo um grupo de artistas produzindo por contrato e, desta forma, rompendo com “a acomodada perspectiva amadorística”. Dentre suas realizações, encontram-se leilões e produções de filmes dos artistas com quem trabalhava, como Xico Stockinger. Porém, segundo relatos, tal ousadia no empreendimento levou Jorge Berg, em ato desesperado, a se suicidar pelas dificuldades econômicas¹⁰.

Um ponto-chave para o mercado de arte do Rio Grande do Sul é a criação da *Galeria Esphera* em 1971, dirigida por Sonilton Alves e tendo como parceiros Fernando Silva, diretor nacional do Yázigi, e Jorge Gerdau Johannpeter, empresário e colecionador. Contou com o apoio da jornalista Tânia Carvalho como participante da equipe da empresa. Esta galeria foi estruturada em moldes empresariais, assim como as galerias *Collectio* (SP - 1969), *Arte Aplicada* (SP-1971), e *Petite Galerie* (RJ - 1960), esta sob a direção de Franco Terranova, entre outras que irão surgir na mesma época no eixo Rio de Janeiro – São Paulo. Este exemplo de atuação propaga-se no Brasil durante o final da década de 1960 e início de 1970. Neste modelo, as galerias deixam de ser meros espaços de exposição e revenda de trabalhos e passam a ter um papel de incentivo à atuação de diferentes profissionais do sistema de artes, principalmente os artistas.

⁸ Este período é determinado por Maria Amélia Bulhões em seu artigo: BULHÕES, Maria Amélia. *Mercado de Arte: uma crise que pode gerar crescimento*. In: *Aplauso*, Ano 4, N° 28, 2001. p.39 a 41.

⁹ Jorge Berg, Porto Alegre, RS (1952- 1977).

¹⁰ Relato aparece em texto de Maria Amélia Bulhões em: BULHÕES, Maria Amélia. *Mercado de Arte: uma crise que pode gerar crescimento*. In: *Aplauso*, Ano 4, N° 28, 2001. p.39 a 41.

Apesar dos vários salões de arte no Rio Grande do Sul durante as décadas de 1960, 1970 e 1980 (Salão de Artes Visuais da UFRGS, Salão Jovem Artista, Salão Cidade de Porto Alegre, Salão da Câmara Municipal de Porto Alegre, entre outros), o sucesso, o reconhecimento e a legitimação que estes eventos davam ao artista, aos “jovens”, não contribuíam necessariamente para seu ingresso no mercado da arte¹¹. Esta maior potência do mercado em Porto Alegre, especificamente, trouxe uma série de novas questões para o campo artístico. Dentre elas, uma maior competitividade entre os artistas e gerações de artistas, como argumenta Ana Maria Albani de Carvalho (1994):

(...) emergência de um mercado, tendo como decorrência uma maior competitividade dos artistas entre si; ampliação das instâncias de legitimação, assim como de um público potencial diferenciado, facilitando o acesso de artistas jovens a este mercado, em um lapso de tempo bem mais reduzido em relação à geração anterior. Isto é, a emergência de um mercado durante os anos 70 encontra duas ou três gerações de artistas (aqueles que surgiram nos anos 50, 60 e 70), formados a partir de uma concepção moderna de arte, aptas a disputar espaço em um sistema das artes ainda em de processo consolidação. (CARVALHO, 1994 : 73).

Quando observamos este período, não há como não percebermos certos antagonismos, pois, apesar da força que o mercado adquiriu nesta ocasião dentro de nossa história, ela não é tão extensa como em outros centros. As galerias locais, tirando algumas exceções, não resistiram muitos anos e, mesmo assim, existiram grupos que se voltaram contra determinada concepção de mercado. Não necessariamente se opunham completamente a um mercado de arte, mas contra, principalmente, a um modo de gestão das galerias e a seu poder de legitimação do que viria a ser arte. Esta crítica tecida sobre o mercado deve ser contextualizada, pois, no caso de Porto Alegre e mesmo no caso brasileiro, vivíamos um período de ditadura militar, e atacar o mercado consistia, em parte, em criticar o sistema político vigente, ligado ao conservadorismo social e aos grupos dirigentes conectados a esta lógica.

¹¹ Ver com mais detalhes em: KRAWCZYK, Flávio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre-1875/1995*. Porto Alegre, 1997. Dissertação (mestrado) – UFRGS/IA/PPGAV.

Cabe pontuar o manifesto¹² lançado em dezembro de 1976 por Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Clovis Dariano, Jesus R. G. Escobar, Mara Alvares, Romanita Martins, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos, no qual o grupo posicionava-se criticamente sobre o “dirigismo do mercado”:

Não somos contra a venda da obra de arte. Não aceitamos, isto sim, que o mercado dirija o movimento artístico.

A venda não é medida de qualidade da obra de arte, como prova a história. O condicionamento ao mercado leva o artista a uma produção meramente artesanal, muitas vezes beirando um maneirismo, à repetição e a um consequente esvaziamento de conteúdos. (ALVARES, ASP, et. al., 1976).

Através do manifesto é possível perceber a relevância que este mercado tinha no circuito artístico daquele período. E mais: vemos os artistas reivindicarem um determinado estatuto da arte e de obra de arte, juntamente com o direito de dizer o que é ou não é arte. Este direito não poderia ser do mercado, pois ele não trabalharia com interesses que não são “desinteressados”, em função dos verdadeiros “valores” da arte, mas trabalharia visando exclusivamente a venda pautada na imposição de “gosto”. Sendo o trabalho de arte um “bem cultural”, segundo BOURDIEU (2008) a “(...) produção de bens culturais são universos de crença que só podem funcionar na medida em que conseguem produzir produtos e a necessidade destes produtos...”. Ao mesmo tempo, geram uma luta entre os crentes e os incrédulos, e a base das discordâncias destes está na oposição entre o “comercial” e o “não comercial”, sendo ele o principal gerador de inúmeros julgamentos dentro do campo artístico.

O que percebemos através do manifesto é a disputa pelo poder de legitimação, em outras palavras, de dizer o que é e o que não é arte. Ao mesmo tempo, uma ferramenta de batalha, que visa defender a autonomia do campo de produção artística: não deve ser o mercado que dirá o que é arte, ou o que é boa ou má produção artística, e sim os próprios artistas e seus pares.

¹² O manifesto foi lançado em ocasião da mostra no MARGS, 9 e 10 de dezembro de 1976, “Atividade Continuada”, que consistiu em uma exposição relâmpago reunindo fotografias, filmes, textos, xerox, “ambientes” e serigrafia.

O manifesto também pode ser abarcado enquanto ferramenta de disputa ideológica e geracional de artistas locais. Esta leitura pode ser feita quando levamos em consideração as palavras de CARVALHO (1994): a “(...) emergência de um mercado, tendo como decorrência uma maior competitividade dos artistas entre si”. Relata que, nesse período, tínhamos três gerações de artistas aptos a pertencer e usufruir deste mercado. Porém, a grande reivindicação é por parte dos artistas mais jovens naquele período, pois as galerias locais, em sua maioria, trabalhavam com arte moderna e, fortemente, com pintura e escultura. Não é uma mera birra de jovens contra os mais “velhos”, ou a simples e pura vontade de ingressar neste mercado através do desmerecimento das obras e dos artistas que pertenciam àquele circuito, mas uma disputa ideológica e artística.

Devemos compreender o campo artístico enquanto campo ideológico. Nesse sentido, a fala de Hans Haacke auxilia-nos:

(...) os produtos artísticos não são unicamente mercadorias ou um meio de fazer um nome, como se acreditava nos anos 80. Eles representam um poder simbólico, um poder que pode ser posto a serviço da dominação ou da emancipação e, neste sentido, um campo ideológico com repercussões importantes na vida cotidiana. (HAACKE, 1995: 16).

A arte pode estar a “serviço da dominação ou emancipação” dos homens num campo ideológico. Ou seja, o mercado que vigorava em Porto Alegre - e que trabalhava na maioria das vezes com artistas reconhecidos e com um viés principalmente modernista - exercia sobre todo o campo da arte um “poder” com um determinado fundo ideológico, que se confrontava com interesses, “vontades” e percepções artísticas de uma geração mais jovem. O próprio grupo de artistas que assinam o manifesto e posteriormente parte comporá o *Nervo Óptico*, através do manifesto, entende a arte como ferramenta de transformação mais ampla e atribui ao mercado a “deformação de valores”:

(...) operações artísticas que sejam verdadeiros centros transformadores da consciência, e não manifestações coniventes com um dirigismo mercadológico deformador de valores. (ALVARES, ASP, et. al., 1976).

O ingresso desses artistas nesse mercado poderia representar uma mudança mais ampla e uma determinada abertura ideológica e artística local. Porém, isto só ocorrerá de modo consistente em meados dos anos 1980, quando esses “jovens” não serão tão “jovens” quanto outrora, mas teremos outra geração, rotulada como “Geração 80”, com uma percepção, por vezes, muito distinta da manifestada pela geração anterior.

No “Manifesto”, não negam completamente a venda da obra de arte, mas se opõem ao poder deste mercado. “Não somos contra a venda de obras de arte. Não aceitamos, isto sim, que o mercado dirija o movimento artístico” (1976).

Suas questões estão a par, ao lado, de uma época, em uma sintonia em termos de Brasil, que presencia o surgimento de um modelo de mercado de arte profissional, ingressado em nosso território entre 1968 e 1973, segundo Maria Amélia Bulhões (1990), mas que alguns pesquisadores atribuem ao início dos anos 1960. Este modelo possuirá uma forte presença em nosso cenário artístico desde então. Ronaldo Brito, em *Análise do circuito*¹³ (de 1975), questiona as características deste mercado e suas relações com os mais variados agentes:

Vamos colocar as questões pertinentes. A questão não é simplesmente analisar o comportamento do mercado nos últimos anos, e sim compreender suas leis, sua decisiva participação no conjunto do circuito e seus modos de pressão sobre a produção e o consumo do trabalho de arte. (BRITO, 2006: 261).

Este mercado profissional passa a exercer um determinado poder sobre o circuito e os artistas que repercute em suas produções, e passa mesmo a ditar lógicas, modas, e assim por diante. Tanto os artistas do grupo *Nervo Óptico* quanto Ronaldo Brito, apesar de estarem em circuitos regionais distintos, voltam-se contra uma mesma lógica mercadológica, na qual a arte seria apenas um produto de luxo e estaria ligada a uma determinada concepção estética e, por consequência, a uma ideologia particular que, no caso brasileiro e local, estaria atrelada aos grupos dirigentes e

¹³ Texto originalmente publicado em 1975, pela Malasartes. Rio de Janeiro, n. I, set./nov. 1975.

“conservadores”.

Para impor seu domínio, o mercado usou estrategicamente todos os elementos do circuito - artistas, críticos, colecionadores, marchand e público – e colocou a serviço de sua ideologia. Por razões sobretudo locais, essa ideologia era e continua sendo extremamente conservadora. (BRITO, 2006: 261).

Determinados trabalhos serão acusados de serem meramente produtos mercadológicos, ou mercadorias, e estariam desprovidos de “legítimos valores culturais”.

Igualmente, manifestações que sob o rótulo de arte nacional têm como interesse primeiro o mercado de seus produtos confundem ainda mais o público quanto a discernir entre manifestações culturais legítimas e interesses de caráter comercial e promocional. (ALVARES, ASP, et. al., 1976).

Novamente, os escritos de Pierre Bourdieu da década de 1970, coincidentemente ou não, poderiam ser utilizados para pensarmos tais afirmativas sobre os “legítimos valores culturais” de uma obra de arte. Porém, deixarei este aspecto para mais adiante. Ao mesmo tempo, percebemos através do manifesto uma determinada compreensão sobre a arte, fortemente influenciada por tendências conceituais. Nele, está redigida a seguinte frase: “Um trabalho que, antes de ter como suporte qualquer veículo material e sua hábil manipulação, seja produto de uma consciência crítica atuante”. Poderiam ser palavras não de um grupo porto-alegrense, mas de Kosuth, assim como de Beuys ou, quem sabe, de Oiticica. Estas questões são muito mais amplas do que locais e estão presentes na arte anterior às novas vanguardas da década de 1960.

Esta compreensão a respeito da arte e mesmo de uma determinada função social no contexto local representam uma sintonia com discussões que estavam ocorrendo por todo o mundo, cada uma em determinado contexto e com características próprias.

1.1.2. A Década de 1980

Descartável a crítica de arte (melhor é ter um marchand a tiracolo), descartável a história da arte, isto é deve-se usar e abusar dos “ismos”: abaixo o estilo, tudo vale, nada vale. No troca-troca dos anos 80, descem Duchamp e Beuys, sobem Picabia e Baselitz, descem os conceituais e os construtivos, sobem os neo-expressionistas, descem os States, sobe a Alemanha. (MORAIS, 2004: 103)¹⁴

O mercado de arte, como já mencionado, ganha uma representativa força entre 1975 e 1985 em Porto Alegre, não só por si, mas em função de um frágil sistema institucional local, que contava com poucos espaços de qualidade para exposições e divulgação, e um circuito muito menor que o atual. Para compreender este momento, é relevante levarmos em consideração o depoimento de Justo Werlang (empresário e colecionador) sobre a época e sua visão a respeito das instituições de Porto Alegre naquele período:

Naquele momento, Porto Alegre não contava com um espaço expositivo com uma coleção disponível, ou um conjunto de mostras disponível que oferecesse à população uma maior consistência em artes virtuais. Era bastante mais precário. Por exemplo, eles fizeram no MARGS uma exposição de Iberê Camargo que era chamada “Desenhos de Iberê Camargo”. Esse era o título da mostra. Eu fui lá ver. Então, entrei no museu, tinham uns painéis/paredes feitas de madeira imundos, imundo, imundo... Alguns estudos e rascunhos do Iberê, em papel. Mas, assim, tipo papel de caderno, papel de ofício, guardanapo, ou papel de pão de padaria. Nessa exposição havia duas provas de uma mesma gravura em processo, não terminada, uma gravura em metal, uma exposta bem longe da outra, isso numa exposição que se dizia “Desenhos”. Quer dizer, uma total impossibilidade. Essa mostra - que eu não deixaria nem abrir -, ficou em cartaz por 6 ou 8 meses na Pinacoteca Central. Porque não existia vocação do diretor, ou não existia investimento por parte do governo, ou existia desinteresse por parte da população, ou não sei, não sei... Mas essa era a situação. Foi nesse ambiente que tive contato com arte local. O lugar onde você poderia ver uma coleção de arte construída era a Pinacoteca da APLUB. (WERLANG, entrevista concedida em novembro de 2011).

¹⁴ Publicado originalmente em: MORAIS, Frederico de. 68/88 – No Balanço dos Anos. Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 1988. Catálogo de exposições.

O depoimento de Werlang provavelmente é um tanto exagerado quando se refere a não haver espaços expositivos com uma coleção disponível. Porém, frente à fragilidade das instituições locais, foi este mercado de compra e venda de obras através das galerias comerciais o responsável por trazer um maior sentido de profissionalismo para Porto Alegre até aquele momento - além de realizar eventos e propiciar que vários artistas de outros centros pudessem vir para cá. Ou seja, acabou cumprindo um papel cultural para a cidade, exercendo uma função além de interesses comerciais restritos. Apesar disso, possuía um caráter conservador em relação às obras de arte, e mesmo ideologicamente, que só se romperá nos anos 1980 e tendo como um dos expoentes desta abertura a atuação da galeria *Arte&Fato* (1985)¹⁵.

No Brasil, o chamado “retorno à pintura” dos anos 1980 terá nome e sobrenome: “Geração 80”, nome atribuído principalmente através da exposição realizada no Parque Lage em 1984 denominada *Como vai você, geração 80?*¹⁶. Esta exposição repercutiu de modo consistente em Porto Alegre, como sinônimo de uma nova fase, de um outro momento, que inspirou a exposição inaugural da galeria *Arte&Fato* - conhecida e reconhecida por incentivar jovens artistas e arte contemporânea em Porto Alegre - em 1985 denominada *Oi Tenta (do verbo tentar)*.¹⁷

Esta exposição no Parque Lage é considerada um marco para a história da arte no Brasil. Porém, tal incentivo à pintura no meio artístico nacional já havia sido renunciado por Frederico Morais no jornal *O Globo* (*Abertura também na cor*, de 08/06/1979, e *O Informalismo está de volta*, de 30/07/1979), além das exposições *Entre a Mancha e a Figura* e *Grandes Formatos*, realizadas em 1982 no MAM-RJ. Segundo Frederico Morais¹⁸, o auge da euforia pictórica no Brasil dá-se em 1985, quando Sheila Leirner reuniu em um enorme corredor da Bienal de São Paulo (A

¹⁵ Galeria fundada em 1985, por Decio Presser e Milton Couto, voltada à arte contemporânea e ao incentivo e promoção de jovens artistas.

¹⁶ Exposição realizada no Parque Lage, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, em 1984, com curadoria de Marcus de Lontra Costa (1954), Paulo Roberto Leal (1946 -1991) e Sandra Magger. A exposição reuniu 123 artistas.

¹⁷ Mais informações, ver: CALDAS, Felipe Bernardes. *O mercado da arte em Porto Alegre: um estudo sobre a Galeria Arte&Fato*. Porto Alegre: 2011. IA-UFRGS. (trabalho de conclusão de curso).

¹⁸ MORAIS, Frederico. Anos 80: A Pintura Resiste. In: BR 80 Pintura Brasil Década de 80/ (Idealização e organização Instituto Cultural Itaú; apresentador Ernest Robert de Carvalho Mange, textos de Frederico de Morais...et al.). São Paulo: O instituto, 1991, p. 13 – 15.

Grande Tela) uma grande quantidade de artistas nacionais e internacionais juntos, criando o que ela chamou de uma área de “turbulência”. Esta nova geração de artistas brasileiros estava, de certo modo, conectada a e influenciada por uma série de vertentes internacionais deste chamado retorno da pintura, que teve como ícone a exposição *O Novo Espírito da Pintura*, de 1981, realizada na *Royal Academy of Art*, em Londres, com a curadoria de Christos M. Joachimides. As tendências propagadas foram: o Neo-expressionismo alemão, a *Bad Paint* americana e a Transvanguarda italiana, que tinha na figura de Achille Bonito Oliva seu principal divulgador. Estas correntes tiveram uma razoável aceitação pelos artistas brasileiros que, naquele momento, recebiam a alcunha de “jovens artistas”, e também por uma parcela mais ampla dos agentes envolvidos no campo artístico. Talvez a palavra não seja “aceitação”, mas provavelmente identificação e admiração. É possível identificar na produção de alguns artistas da época esta influência, como Paulo Monteiro (1961), Rodrigo de Andrade (1962), Nuno Ramos (1960), Fábio Miguez (1962), Carlito Carvalhosa (1961), artistas da chamada *Casa 7*, localizada em São Paulo, assim como Daniel Senise (1955), Jorge Guinle (1947 - 1987), Cristina Canale (1961), Leda Catunda (1961), Omar Pinheiro (1950), entre tantos outros.

No cenário internacional, instalou-se uma grande discussão com duas vertentes que, de certo modo, se complementam, sendo duas faces de uma mesma moeda. De um lado, o processo de globalização, de um mundo cada vez mais próximo, via transporte e telecomunicações. No campo da arte e da cultura, ele gerou ações que BUENO (1999) denomina de “desterritorialização do mundo da arte”: processos de desterritorialização e internacionalização de uma determinada parcela da produção artística. Do outro lado, um discurso cultural sobre a pós-modernidade, que teve como principal ponto de partida as reflexões de Jean-François Lyotard, com seu texto *O Pós-moderno*, publicado em 1979. Assim, no plano cultural, propagam-se discussões sobre a modernidade *versus* pós-modernidade. Segundo BUENO (1999), este debate estava centrado em uma disputa de poder e de posições dentro do campo:

(...) todos envolvendo uma disputa pelo controle da ideologia da vanguarda dominante e das posições-chave no interior do campo. Os representantes do

poder estabelecido defendiam o modernismo e as facções emergentes, a pós-modernidade. (BUENO, 1999: 253).

Uma das primeiras reflexões sobre a pintura e seu retorno feitas por Achille Bonito Oliva não estava centrada necessariamente na oposição entre moderno e pós-moderno, e sim em uma negação da ideia de vanguarda. Contrapunha esta noção (vanguarda) a partir do que chamou de transvanguarda. Mas é interessante percebermos que a concepção da transvanguarda estava alinhada aos discursos que caracterizavam a pós-modernidade. Em 1982, na ocasião de um texto para uma exposição¹⁹ que reunia artistas italianos e estadunidenses ligados à pintura, afirmou o seguinte:

La transvanguardia es ahora mismo la única vanguardia posible, en la medida en que permite mantener el patrimonio histórico dentro del abanico de opciones preventivas del artista, junto con otras tradiciones culturales que puedan dar vida nueva al tejido. El discurso crítico sobre el darwinismo lingüístico de las vanguardias sirve no para destruir su glorioso pasado, sino más bien para demostrar su improcedencia en la presente condición histórica como metáfora de resistencia y compromiso político. (OLIVA, 2000: 34).

Para Achille Bonito Oliva, a ideia de progresso, de linearidade histórica, de movimentos artísticos que se opunham gradativamente ao longo da história da arte, encabeçados pela concepção de vanguarda, não se aplicaria mais a partir daquele momento, ou seja, final dos anos 1970 e início dos 1980. Passa a defender a ideia de uma arte eclética; a história e os estilos artísticos, de certa maneira, estariam a serviço e à disposição deste artista. Em outras palavras, não haveria a negação do passado, em um sentido de contraposição, em uma espécie de nova vanguarda. A vanguarda não existiria. Por isso, relata que a única vanguarda possível seria a Transvanguarda. No mesmo arcabouço estava a ideia do prazer de fazer, de executar, de manipular os objetos, tintas, entre tantos outros materiais.

¹⁹ Exposição: *Transvanguardia: Italia/America*. (Galleria Civica Del Comune di Módena). De 21 de março a 2 de maio de 1982. Artistas: Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria, Mimmo Paladino, Jean Michel Basquiat, David Deutsch, David Salle, Julian Schnabel, Robert S. Zakanitch.

Aliado ao que foi brevemente relatado, nesse momento (final dos 1970 e início dos anos 1980) o mercado de arte internacional passou a viver um período de euforia, após a crise internacional do petróleo de 1973, que havia abalado inclusive o mercado artístico internacional. Esse novo momento do mercado teve como principal produção a pintura aliado a uma maior internacionalização do mundo da arte, em função do próprio processo de globalização. O mundo da arte passa gradativamente a fazer parte do que podemos chamar de uma cultura de mercado. Da mesma maneira, a partir dos anos 1980, com maior ênfase nas décadas de 1990 e 2000, presenciamos a multiplicação de centros e de bienais, uma maior circulação global de artistas, de obras de arte e de demais agentes, bem como o crescimento dos espaços expositivos e das estruturas de legitimação e um processo de descentralização. Porém, os centros tradicionais da arte - como *New York*, que surge como grande pólo após a II Guerra - continuam exercendo um grande poder sobre o sistema nesta nova configuração.

Essa nova geração de artistas durante os anos 1980, ligados principalmente à pintura, aderiu de modo mais rápido ao mercado do que a geração anterior (1960 – 1970). E não foi diferente no caso de Porto Alegre. Mas devemos guardar as devidas proporções quando comparamos o mercado internacional a Rio de Janeiro, a São Paulo ou ao campo local que, por sua vez, era menor em todas as suas dimensões.

No caso específico do Rio Grande do Sul, Evelyn Berg lochpe²⁰ redige um artigo, em 1991, no qual comenta a chamada “Geração 80” local. Embora o faça de forma resumida e pontual, serve enquanto referência para localizarmos alguns nomes importantes naquele período, como: Karin Lambrecht (1957), Renato Hauser (1953), Milton Kurtz (1951 - 1996), Mario Rohneldt (1950), Alfredo Nicolaiewsky (1952), Magliani (1946 – 2012), Maria Tomaselli (1941), Romanita Disconzi (1940), Frantz (1963), Lia Menna Barreto (1959) e Ruth Schneider (1943 - 2003).

Considero relevante destacar algumas circunstâncias para nos auxiliar no entendimento desta época dentro de um circuito local. A primeira delas é que a

²⁰ BERG, Evelyn. A Pintura no Rio Grande do Sul – Anos 80. In: BR 80 Pintura Brasil Década de 80/ (Idealização e organização Instituto Cultural Itaú; apresentador Ernest Robert de Carvalho Mange, textos de Federico de Moraes...et al.). São Paulo: O instituto, 1991, p. 23 – 24.

formação universitária passou a ser entre os que iniciavam, os jovens artistas, um ponto de referência e, gradativamente, foi ganhando um lugar de destaque. Tal processo já ocorria desde a década de 1960 nos Estados Unidos, segundo Maria Lúcia Bueno (1999), e passa a acontecer de modo sistemático durante os anos 1980 em Porto Alegre. Aliado a isto, diversos artistas e artistas-professores realizaram parte de sua formação no exterior, como Karin Lambrecht e Renato Hauser (que passam uma temporada na *Hochschule der Kunst*, em Berlin), Fernando Baril (na Espanha e *New York*), Carlos Pasquetti (que completa seu mestrado no *Art Institute of Chicago*) e Luiz Gonzaga (na *Facultad de Bellas Artes Camplutente de Madrid*), entre outros. Isto, segundo BRITES (2007), gerou um novo arejamento para a arte desenvolvida em Porto Alegre., Por sua vez, o MARGS realizou importantes exposições e eventos com artistas nacionais e internacionais, nos quais é perceptível uma abertura para a arte desenvolvida na Alemanha de caráter expressionista e as discussões contemporâneas destas manifestações²¹.

Para BRITES (2007), três gerações atuavam no circuito local na década de 1980. A primeira, de artistas já reconhecidos, como Iberê Camargo (1914 -1994), Vasco Prado (1914 – 1998), Danúbio Gonçalves (1925), Xico Stockinger (1919 – 2009) e Carlos Tenius (1939). O segundo grupo de artistas estava entre os 30 e 40 anos, realizou sua inserção no campo desde o final da década de 1970, mas passou a ter reconhecimento posteriormente. Entre estes, estão: Ana Alegria (1947), Wilson Cavalcante (Cava) (1950), Anico Herskovits (1948), Heloisa Crocco (1949), Eleonora Fabre (1951), Carlos de Brito Velho (1946), Liana Timm (1947), entre outros. O terceiro grupo, de jovens artistas como: Maria Lúcia Cattani (1958), Gaudêncio Fidellis (1965), Rochelle Costi (1961), Elida Tessler (1959), Nico Rocha (1954) e outros.

A “Geração 80”, como nenhuma outra até aquele período em Porto Alegre esteve tão ligada ao mercado, foi uma geração de artistas que, naquele momento, recebiam a alcunha de “jovens artistas” e estavam embalados pelo entusiasmo de uma nova configuração política e econômica no Brasil. São os mesmos que saíram às ruas

²¹ Mais informações encontram-se no livro de comemorações dos 50 anos do MARGS, 3 volumes, publicado em 2005. Disponível em: http://www.margs.rs.gov.br/ndpa_margs50anos_memoria.php

pelas *Diretas já* e comemoraram a abertura política do país. Participaram e vivenciaram o chamado “retorno da pintura”, assistiram ao *boom* do mercado de arte internacional e à sua repercussão no Brasil. Passearam pelas exposições *Entre a Mancha e a Figura*, *O Informalismo está de Volta*, *Grandes Formatos*, *Como vai você, geração 80?*, pela Bienal de São Paulo de 1985 e entre tantas outras exposições que exaltaram a pintura, a liberdade, a cor, o gesto e, por vezes, colocaram-se em oposição a uma arte baseada na frieza da razão, que havia “sepultado” a pintura. Talvez entre nós (Porto Alegre) este “sepultamento” não tenha se dado com a mesma veemência como em outras regiões do país ou internacionalmente, devido às características do campo local da época, assim como um consistente poder das galerias comerciais naquele momento que - mesmo no auge das discussões sobre a desmaterialização da arte, tendências conceituais e assim por diante - não incentivavam estas experimentações, aliado a um aparato institucional frágil. Ou seja, tirando alguns grupos, não houve em Porto Alegre uma “morte da pintura” para, posteriormente (anos 1980), haver um “renascimento” ou um “retorno”. Mas, acompanhando o cenário internacional durante a década de 1980, a pintura passou a ser o carro-chefe entre nós, assim como o mercado de compra e venda de obras teve um momento de euforia e, no entanto, já no final da década de 1980, entra em um processo de estagnação e queda.

Durante os anos 1990, no caso brasileiro e local, vivenciou-se outra situação, devido a fatores políticos e econômicos, na qual o mercado de arte perdeu dimensão na esfera cultural e econômica. O mercado volta a crescer e a assumir gradativamente um lugar de protagonismo durante os anos 2000, embalado pelo crescimento econômico brasileiro, e aquece plenamente no final desta década, projetando crescimento e expansões futuras.

1.2. Os Anos 1990 e 2000: a decadência e a mudança de rumo.

O sistema determina, hoje nós temos.., naquele momento acho que começa a rolar umas histórias que vão ficar muito mais fortes hoje, que é a questão da arte produto e mercado. Então, vamos dizer assim, obviamente por consequência disto o mercado precisa sempre de coisas novas. Então, vai cada vez, se coloca algo novo, e se diz que é genial e maravilhoso, só por causa da questão do novo e amanhã, se

destrona ela e coloca uma outra, isto vai com nomes de pessoas e com tipos de trabalhos.

W.CAVALCANTE, 2011²²

Independentemente de como denominamos nossa época e das divergências teóricas de cada conceito - Pós-Moderna, Hipermoderna, Altermoderna, Metamodernidade, Modernidade Líquida, etc. (segundo Domenico de Masi (1999), ultrapassam uma centena as denominações que tentam apreender e classificar o atual período histórico) - estes conceitos apontam uma dualidade intrínseca: inegavelmente, nossa sociedade não vive os mesmos embates e não possui necessariamente os mesmos sonhos e meios de realizá-los que o período moderno possuía; porém, não rompemos totalmente com a modernidade. Alguns crêem que vivemos a consequência das ações da modernidade. Outros, como Lipovetsky, pregam que vivenciamos a radicalização da modernidade. Já Nicolas Bourriaud (2011) propõe como modelo teórico para pensarmos o presente uma “modernidade do século XXI”, poliglota e tradutora, frente à heterogeneidade de discursos, culturas, discussões, etc.. Em verdade, alguns pontos dos diferentes discursos destes autores são concordantes para a compreensão do momento histórico em que nos encontramos, como: 1) a quebra, o rompimento, a dissolução das grandes narrativas históricas e sua linearidade; porém, como Lipovetsky adverte, nem todas foram completamente dissolvidas; 2) a ascensão do direito das chamadas “minorias”; é problemática esta noção de “minorias”, mas devemos entender que são aqueles grupos de gênero, físico, étnicos e raciais que não detêm o mesmo “poder social” que o grupo dominante (ou seja, dos homens, brancos, cristãos, heterossexuais, sem nenhum tipo de flagelo físico ou mental, geralmente oriundos de uma classe social privilegiada europeia ou americana); 3) o relativismo e o pluralismo como discursos preponderantes nas discussões teóricas de diversas áreas do pensamento humano; 4) a descrença no avanço tecnológico e no progresso científico como redentores de uma humanidade, propulsores em direção a uma felicidade universal; 5) a ascensão das micronarrativas, de um sujeito histórico

²² Entrevista cedida em 2011 que compõem o trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais, no IA-UFRGS. CALDAS, Felipe Bernardes. *O Mercado da Arte em Porto Alegre: um estudo sobre a Galeria Arte&Fato*. Porto Alegre: 2011. IA-UFRGS.

fragmentado frente a uma realidade igualmente fragmentada em um tempo descontínuo (conduzindo a uma série de discussões a respeito da identidade, é o que Stuart Hall (1998) chamará de “celebração móvel” desta identidade que não seria mais fixa, essencial ou permanente); 6) A economia de um mercado globalizado, que não somente invade todos os locais de nosso planeta, como também todas as esferas de nossa existência.

Porém, apesar dos pontos citados, é a compreensão de uma nova ordem econômica e algumas teorias decorrentes dela que assumem um papel relevante para a compreensão do atual mercado da arte neste trabalho. No entanto, igualmente devemos ter clareza de que os demais pontos explicitados circundam, interferem e estão interligados - desse modo, participam da ordem econômica vigente quando tratamos de arte e de uma economia da arte. Analisar o modo de funcionamento do mercado da arte significa pensar o lugar ocupado pela arte na sociedade e na cultura contemporânea.

Existem claramente duas posições entre os teóricos que tratam do advento da globalização: 1) os entusiastas; 2) os realistas (céticos), que tangem a uma abordagem crítica pessimista deste advento. Este trabalho, logicamente, mas não de forma radical, trabalha com a segunda opção. Nenhuma abordagem nega a globalização, a constituição das redes comunicacionais, a aproximação das nações, o fluxo de capitais e assim por diante. Divergem nas consequências e na real possibilidade de um fluxo não centralizado. Este trabalho tem claro em suas premissas que existem centros e periferias, que existem pontos privilegiados de detenção de recursos monetários, simbólicos, informacionais e de lançamento de ideias e abordagens teóricas para um circuito global. Trabalha com a sociologia bourdieusiana da dominação: ainda existem dominados e dominadores, bem como uma hierarquia nas relações travadas entre os indivíduos, sendo que a arte faz parte desse processo. Dessa forma, diferencia-se de um discurso “politicamente correto”²³ e dos teóricos, historiadores, críticos e outros

²³ O termo “politicamente correto” empregado neste segmento textual é uma referência à reflexão de Ana Letícia Fialho. Significa discursos que ignoram, apaziguam e recusam a existência de determinações territoriais, econômicas e sociais. FIALHO, Ana Letícia. *As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo*. In: Sociedade e Estado, Brasília, V.20, n.3, p. 689-713. Set./dez. 2005.

agentes do mundo da arte que pregam o desaparecimento das fronteiras e a inexistência de centros e periferias no campo artístico globalizado. O entendimento deste trabalho sobre a globalização, conforme CANCLINI (2007), pode gerar uma série de atritos com a concepção oposta:

Apesar destes resultados duvidosos, a uniformização do mundo num mercado planetário é consagrada como único modo de pensar, e quem ousa insinuar que as coisas poderiam funcionar de outro modo é desqualificado como nostálgico do nacionalismo. E se alguém ainda mais ousado não apenas questionar os benefícios da globalização, mas também a ideia de que a única forma de realizá-la é por meio da liberalização mercantil, esse será acusado de saudosista de tempos anteriores à queda de determinado muro. (CANCLINI, 2007: 8).

Os embates a respeito da globalização tomam uma forte dimensão a partir dos anos 1980. Não que não estivessem presentes anteriormente, mas influenciaram uma nova postura econômica mundial, com o avanço tecnológico das redes comunicacionais, a facilitação dos meios de transporte e o fluxo de capitais do mercado financeiro, aliados às políticas estatais de livre mercado adotada por Ronald Reagan e Margaret Thatcher. Parece-me necessário ressaltar que a globalização tornou-se um conceito em moda, um *slogan*, a administradores, políticos de qualquer espécie, jornalistas, pesquisadores, etc.. Muitos passaram a tratar deste tema como uma premissa inquestionável de seus estudos. Desta forma, não adotaram um pensamento crítico a respeito do conceito e da sua real dimensão prática. O conceito de “globalização” daqueles que denomino “entusiastas” está embebido na ideologia de mercado que, segundo Michael Hardt e Antonio Negri:

A ideologia do mercado mundial sempre foi o discurso antifundacional e antiessencialista por excelência. Circulação, mobilidade, diversidade e mistura são as condições que a tornam possível. O comércio junta as diferenças, e quanto mais, melhor! As diferenças (de mercadorias, de populações, de culturas e assim por diante) parecem multiplicar-se infinitamente no mercado mundial, que não ataca nada com tanta violência como as fronteiras fixas: ele esmaga qualquer divisão binária com suas infinitas multiplicidades. (HARDT, 2001: 168).

Paul Hirst e Grahame Thompson (1998) enfatizam em seus estudos a diferença entre o discurso de uma sociedade globalizada e sua real dimensão prática, e isto vai ao encontro do pensamento de Julian Stallabras (2006) quando comenta que o verdadeiro efeito da globalização no campo da arte está no discurso, e não propriamente nas ações e em um intercâmbio mundial. Os autores, Hirst e Thompson, vão afirmar que a maior parte da literatura existente sobre a globalização está baseada em suposições insustentáveis - em outras palavras, não possuem um aporte metodológico consistente e estariam embasadas apenas em empirismos e dados oriundos de fontes não confiáveis. Vejam que não se trata da negação da globalização, e sim de suas consequências e, paralelamente, é um questionamento de como diversos autores vêm cunhando este conceito e tratando deste assunto. Suas pesquisas estão voltadas para a área da economia internacional e não para a cultura. Porém, como bem os autores argumentam, desafiando a tese geral da “economia globalizada”, as consequências nos domínios culturais e político deixariam de ser sustentadas ou sustentáveis. A visão questionada pelos autores é a seguinte:

A economia mundial internacionalizou-se em suas dinâmicas básicas, é dominada por forças de mercado incontroláveis e tem como seus principais atores econômicos e agentes de troca verdadeiras corporações transnacionais que não devem lealdade a Estado-nação algum e se estabelecem em qualquer parte do mundo em que a vantagem de mercado impere. Essa imagem é tão poderosa que magnetizou analistas e conquistou imaginações políticas. Mas isto acontece? (HIRST, 1998: 13).

Os autores justamente colocam em cheque o senso comum do que vem a ser um processo de globalização, entendido aqui prioritariamente como um processo econômico. Ou seja, tencionam a noção de uma economia que não estaria atrelada aos Estados Nacionais. Não se trata da negação da internacionalização, mas sim de “(...) argumentar que ela está bem longe de dissolver diferentes economias nacionais nos principais países industrializados avançados” (HIRST, 1998: 13). Esta postura cética em relação ao tema, segundo Hirst, surge a partir de três fatos: 1) a ausência de um novo modelo de economia global e como esta se diferencia de modelos anteriores, pois, como os autores argumentam, o crescente comércio exterior e o fluxo

internacional de capital não seriam evidências de um fenômeno chamado “globalização”, mas características da economia internacional anterior a 1914; 2) uma projeção de citar exemplos de processos de internacionalização como se fossem evidências inquestionáveis de uma economia dominada por forças autônomas de um “mercado global”; 3) uma lacuna de fundo histórico a tendências de tratar as mudanças correntes como únicas e sem precedentes. Os autores chegaram à conclusão de que a globalização, da maneira como é concebida por seus extremados defensores, “é basicamente um mito” (HIRST, 1998). É interessante percebermos a data da edição brasileira e contrapormos as afirmações dos autores com o que, a partir da crise de 2008, vem acontecendo com a economia global, em que os países/Estados vêm interferindo consistentemente no mercado internacional e em uma economia global.

Os pesquisadores vão diferenciar o conceito de globalização da palavra “globalização” e de como esta também é empregada nos processos de internacionalização. Ou seja, o conceito de globalização é distinto do de internacionalização, mas ambos trabalhariam com a palavra “globalização” e estariam presentes nas discussões de nosso período histórico.

Uma das principais questões quando se fala em globalização é a homogeneização cultural. Mas esta visão de homogeneização geralmente não considera os mecanismos de reação e adaptação que, desse modo, promovem formas específicas ao local e criam simultaneamente articulações com o fluxo global. Porém, ocorre uma assimetria de poder na relação entre centro e periferia. Os processos de identidades culturais são reelaborados continuamente. Não existe um núcleo imutável de valores e crenças. Mas, a despeito disso, os centros continuam exercendo maior pressão no sistema e continuamente alteram suas estratégias de dominação, apesar das fronteiras simbólicas estarem aparentemente em um processo de flexibilização, segundo Moacir dos Anjos (2005).

Esta problemática é de suma importância para: pensarmos a relação do sistema local com o global, um modelo de mercado internacional de arte e sua relação com o

sistema nacional e, paralelamente, com o porto-alegrense; para questionarmos a própria real possibilidade destas trocas, o quanto as inúmeras fronteiras foram alargadas ou suprimidas, como se dá esta relação entre centro e periferia, e periferia com periferia. Considere-se que possuímos ao menos duas instituições em Porto Alegre pretensamente voltadas a um sistema artístico globalizado ou internacional (a Fundação Bienal do Mercosul e a Fundação Iberê Camargo) e que ambas são inquestionavelmente ligadas a grupos e a agentes empresariais através de seus conselhos, patrocínios e administrações. É justamente neste aspecto que passamos a entender a importância do campo econômico no campo artístico e, conseqüentemente, aliado ao campo político. O mercado artístico está inscrito no campo da arte, mas seus outros pilares estão na economia e na política. Para Julian Stallabrass (2006), o grande efeito no campo artístico do processo de globalização encontra-se não nos aspectos econômicos, mas nos retóricos, que levariam à dissolução das barreiras culturais em um esforço por um “sonho global” embebido na concepção de livre-comércio. O efeito desta retórica seria a proliferação de bienais de arte pelo mundo, seguidas das grandes feiras internacionais e os demais eventos do gênero.

É justamente nesta tensão entre discursos globais e locais, centros e periferias, globalização e internacionalização, mercado local, nacional e internacional, campo artístico e campo econômico-político, transformações econômicas em todos os níveis em nossa sociedade, que está o pano de fundo deste trabalho, voltado a pensar os anos 1990 e 2000 em Porto Alegre.

1.2.1. As Mudanças no Campo e no Mercado de Porto Alegre

Com a abertura política e econômica no decorrer da década de 1980 e sua acentuação na década de 1990, o Brasil adotou um modelo de gestão neoliberal que influenciou diretamente a cultura. Desde meados da década de 1980, dinamiza-se a parceria privado-público na área cultural, impulsionada pela implementação da Lei Federal de Incentivo à Cultura. Estes pontos levaram o sistema artístico brasileiro a

tomar novos rumos. Esta nova inclinação está fortemente influenciada por mudanças ocorridas durante a década de 1980 através da administração de Ronald Reagan, nos EUA, e de Margaret Thatcher, na Inglaterra²⁴. Esta nova concepção incentiva uma maior entrada de empresas privadas na área cultural através de incentivos fiscais. Este novo modelo e suas distorções, interesses e problemáticas são trazidos à tona pela pesquisa de Chin –Tao Wu²⁵. O aspecto que me interessa nesta configuração é a proliferação, que se dará a partir de então, de instituições públicas e privadas voltadas para a arte. Tais pontos são amplamente desenvolvidos na dissertação de Nei Vargas Rosa²⁶.

Em Porto Alegre, nos últimos 20 anos surgiram diversas instituições a partir desta nova configuração: Fundação Iberê Camargo (1995), Casa de Cultura Mario Quintana (1992, quando inicia as atividades regularmente), MAC-RS (1992), Torreão (1993-2009), Santander Cultural (2001), Fundação Vera Chaves Barcelos (2005), entre outras, além da criação da Bienal do Mercosul (1997) ao mesmo tempo em que as galerias comerciais de arte diminuíram de modo significativo comparado à década de 1980.

Aliado à aparição e à ampliação dos espaços privados e públicos de exibição, promoção e guarda, é importante considerar o surgimento de cursos pós-graduação desde a década de 1980. O curso de pós-graduação em Artes Plásticas, Especialização em Artes Plásticas – Suporte Científico e Práxis, da Pontifícia Universidade Católica (PUCRS), funcionou de 1982 a 1988, idealizado, segundo Ana Zavadil (2011), por Icleia Cattani e Maria Lúcia Bastos Kern, tendo pouco depois sido convidada a professora Mônica Zielinsky que passou a integrar a Comissão Coordenadora do Curso. Mais tarde ministraram disciplinas Blanca Brites, José Augusto Avancini, entre outros. Este curso foi pioneiro no campo local e se voltava à

²⁴ Assunto tratado por Chin-Tao Wu em: WU, CHIN-TAO. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo, 2006.

²⁵ Ibidem: 24

²⁶ ROSA, Nei Vargas da. *Estruturas emergentes do sistema da arte : instituições culturais bancárias, produtores e curadores*. 2008. Dissertação, PPGAV-UFRGS.

reflexão sobre o trabalho artístico e à pesquisa. Este foi um dos passos fundamentais para, posteriormente, parte do seu corpo docente estruturar um programa de Pós-graduação em Artes Visuais no Instituto de Artes da UFRGS. Este surge em 1991, com o curso de mestrado, e em 1998 implanta-se o doutorado. Ele passou a ser um curso fundamental no meio regional para a qualificação profissional de pesquisadores tanto nas áreas de História, Teoria e Crítica, quanto em Poéticas Visuais. Auxiliou a migração para outros patamares de profissionalização e contribuiu para a ampliação de um mercado institucional para seus discentes, que passaram gradativamente a se incluir no corpo docente de inúmeras graduações em variadas universidades por todo o Rio Grande do Sul e fora dele. Alguns ex-alunos deste programa atualmente fazem parte do seu quadro docente – dando, assim, continuidade ao PPGAV-UFRGS e o renovando.

De modo geral, esta nova configuração (atual) do sistema artístico em Porto Alegre ampliou muito os espaços de exposição, levando até mesmo a uma relativização da importância de algumas instituições que ocuparam durante determinado período um lugar de referência, como o MARGS e os primeiros anos do MAC-RS. É interessante percebermos como Paulo Gomes diferencia o período do final dos anos 1980 e o atual momento:

(...) aquele período e olhando hoje, e olhando com os olhos de hoje, a gente vê que era muito mais romântico o sistema. Ao mesmo tempo ele era muito mais inclusivo. Eu acho que ele era mais inclusivo, ele tinha mais espaço de inserção, pelo menos assim, dentro da dimensão do que a gente percebia na época. Isso é uma coisa importante, porque a dimensão do campo na época é bem diferente da de hoje. Hoje em dia é muito grande. Eu acho que é difícil conseguir ter uma percepção, de estar convivendo com essa realidade. E a realidade de vinte anos atrás era completamente diferente. Era muito menos gente produzindo, era muito menos espaços, eram muito menos instituições. (...) Simplesmente alteraram. Alteraram os modos de entrar. Talvez hoje seja mais difícil, porque a concorrência é muito maior. A concorrência é muito maior. Então assim, se nos anos 90, início dos 90, saíam dez artistas ótimos do IA, com certeza oito, nove iam conseguir fazer exposições nos dois anos subsequentes. Hoje em dia se sair dez daqui, a gente não sabe quantos vão conseguir ter essa sobrevivência, porque está muito amplo o espaço. Tem

muita gente, muita gente. (GOMES, entrevista concedida em novembro de 2012).

Este processo de institucionalização do campo local inicia-se durante a década de 1990 a partir de uma série de circunstâncias e medidas políticas que ocorrem nacionalmente. Nos anos 1980, início dos anos 1990, surgem dois aspectos relevantes para a compreensão do atual cenário. O primeiro é a quebra do setor de compra e venda de obras, seguido da criação das Leis de Incentivo Federal, que resultarão na implementação, em 1997, da Lei Estadual de Incentivo - fundamental para a efetivação do projeto Bienal do Mercosul, segundo Bianca Knaak (2008) .

A partir da reportagem de Maria Lúcia Frões, publicada em 1987 na revista *Galeria* (uma das principais, senão a principal revista do setor de compra e venda de obras de arte no país na época), perceberemos um retrato da crise que começa assolar o setor na segunda metade dos anos 1980:

O pintor Iberê Camargo compara o Brasil a um imenso navio parado no meio do oceano, prestes a afundar. A galerista Luisa Strina garante que nunca viveu um período de tanta indefinição em termos políticos e econômicos e que só em 1963 ouviu tanta gente falar em sair do Brasil. O leiloeiro Roberto Castelli diz que nesta época, marcada por um absoluto pessimismo, não há clima para se comprar obras de arte mesmo que se tenha dinheiro. (FRÕES, 1987: 36)²⁷.

Podemos apontar o dito ano (1987) como o marco da crise do mercado artístico de compra e venda de obras no Brasil, em relação àquele mercado e à sua potência em um período anterior, cujas origens são as décadas de 1960-70, como tão bem José Carlos Durand e Maria Amélia Bulhões descrevem. O final dos anos 1980 conta com inúmeras crises financeiras e variados planos econômicos. Aliado a isto, o ingresso de Fernando Collor de Mello à presidência da república desarticulou o Ministério da Cultura em 1990 e o transformará em uma secretaria do gabinete presidencial. Junto a isso, extingue variados órgãos, como a Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNDACEN); a Fundação do Cinema Brasileiro (EMBRAFILME); a Fundação Pró Leitura; a FUNARTE passou a ser parte do Instituto de Arte e Cultura, entre outras

²⁷ FRÕES, Maria Lúcia. Mercado: Momento de Reflexão. In: Revista Galeria. Nº5, 1987. P.36.

transformações. Estes aspectos auxiliam na quebra do setor cultural e na desarticulação do sistema das artes nos moldes vigentes da década de 1980. Ou seja, começará a se estruturar outro modelo, perceptível na segunda metade da década de 1990 até o momento.

Para compreendermos as mudanças do campo, ainda é necessário considerar o surgimento e a implantação das Leis de Incentivo à Cultura (LICs). A lei Sarney, Lei Nº 7.505 de 1986, foi a primeira iniciativa de incentivos fiscais voltada à cultura. Em 1991, foi criada a Lei Federal de Incentivo à Cultura, conhecida como Lei Rouanet (lei. 8.313), um aprimoramento da lei Sarney de 1986. Em 1992, sob o governo de Itamar Franco, o Ministério da Cultura foi novamente recriado. Durante a presidência de Fernando Henrique Cardoso, presenciamos a consagração do modelo adotado que transferiu para a iniciativa privada as rédeas da cultura no Brasil, através da lei de incentivo. O setor privado passou a optar por quais iniciativas culturais deveriam ou não contar com recursos públicos. Passou-se para o setor empresarial o rumo da cultura em nosso país. Isto levou a uma alta concentração de recursos em torno de poucos agentes e artistas, principalmente os do eixo Rio-São Paulo e, na maioria das vezes, para artistas já reconhecidos, deixando outras regiões e uma variada gama de artistas e outros agentes desprovidos de condições financeiras e mesmo de competitividade frente a estes agentes. A lógica que passa a imperar é a do *Marketing Cultural*. A lei de incentivo será revista durante o governo de Luis Inácio Lula da Silva, sob a tutela de Gilberto Gil.

Então, de um lado, a crise econômica brasileira do final da década de 1980 afeta o setor de compra e venda de obras. Por outro lado, uma série de medidas e ações políticas transferem grande poder de decisão cultural para a esfera privada. Isto cria, a partir dos anos 1990, uma significativa alteração no panorama cultural. Assim, as empresas privadas e públicas nacionais, e mesmo transnacionais, ganham grande representatividade no setor cultural. Passam a fazer pressão e a participar do campo artístico através de seus produtores, empresários, departamentos de *marketing*, etc., cujo modelo adotado é influenciado pelas iniciativas dos EUA e da Inglaterra – respectivamente, dos governos de Ronald Reagan e Margareth Thatcher - ou seja, o

neoliberalismo, enquanto modelo econômico e político, representando o atual estado do capitalismo. Em outras palavras, uma economia embasada no livre mercado. Esta noção está alicerçada na concepção do mercado enquanto modelo regulatório de eficiência dentro de um novo mundo globalizado. Nele, somente vencem e prosperam os mais competentes a partir da lógica de mercado. O Estado passa a privatizar suas empresas e a delegar às empresas privadas as suas obrigações. Chin-Tao Wu deixa muito claro como ocorre a passagem do que denomina de “Estado assistencial” para uma “economia de livre mercado” nos EUA e na Inglaterra, e como no campo cultural as grandes empresas e corporações passam a atuar e mesmo a dirigi-lo. Wu denomina este processo de “privatização da cultura”. Ana Maria Albani de Carvalho destaca as consequências de tal posicionamento no caso brasileiro:

Este processo (de afastamento do Estado no fomento a áreas como a da cultura) que culmina no “Estado enxuto”, no caso do Brasil em geral e de suas várias regiões em particular, alcançou as instituições referenciais para o campo artístico – tais como museus e centros culturais – em uma situação muito desfavorável. Dito em outras palavras, o Estado “se retirou” de um território que ainda não havia ocupado de modo efetivo, “enxugou” o que nunca fora regado. O resultado pode ser percebido nos dias atuais, com a grande maioria das instituições públicas no campo da arte sobrevivendo em condições precárias quanto a possibilidades de desenvolver projetos autônomos, de qualidade e com continuidade necessária nas áreas de formação da cultura (CARVALHO, 2004: 33).

Porém, nem todas as iniciativas tomadas durante o governo de Fernando Henrique Cardoso foram prejudiciais à área cultural. Segundo Gilberto Gil,

Enquanto o PT falava de herança maldita, eu falava de bendita herança de Fernando Henrique. Ainda que houvesse certos aspectos neoliberais, mas, por outro lado, houve significados e ações importantes, coisas que se comprovaram depois (GIL – entrevista)²⁸.

²⁸ Entrevista concedida a Fabio Marelsonka Ferron e Sergio Chon em 1 de junho de 2010, São Paulo. Disponível em : <http://www.producaocultural.org.br/videos/baixe-a-integra-das-entrevistas-do-producao-cultural-no-brasil-pdf/>
Acessada em 20/01/2012.

Este novo modelo, segundo Nei Vargas Rosa (2008), gradativamente possibilitou outro entendimento sobre a cultura: como setor econômico, como produtora de recursos, geradora de empregos, como uma esfera, um setor da economia brasileira como qualquer outro que deve ser incentivado e, igualmente, seguir a lógica de mercado. A partir destes princípios, durante os anos 2000 presenciamos de modo mais sistemático aparições de conceitos e expressões como “economia criativa”, “economia da cultura” e “indústria criativa”, que nascem desta concepção sobre a cultura. Ou seja, a cultura é um espaço econômico, gerador de renda, de riqueza e de empregos.

1.2.2. Uma Postura Econômica para a Cultura

A partir do ingresso de Luis Inácio Lula da Silva na presidência da república e de Gilberto Gil como ministro da cultura, presenciamos uma nova fase nas políticas culturais brasileiras, com uma ampla reformulação na estrutura do MinC (Ministério da Cultura). Foram introduzidas mudanças na lei de incentivo para que houvesse maiores critérios e normas que permitissem a ampliação da distribuição de recursos, ainda longe do ideal. As novas formulações para as políticas culturais a partir de então visaram contemplar e reconhecer a diversidade cultural que compõe a contemporaneidade, segundo o próprio MinC.

Estas alterações são de suma relevância para os atuais cenários brasileiro e local. Gradativamente, aumentou-se durante o governo Lula e, posteriormente, no de Dilma Rousseff o repasse direto de verbas para o MinC e seus órgãos, possibilitando a ampliação de recursos diretos para os agentes das artes de modo geral. Quando me remeto a “repasse direto” é que esta verba não é via leis de incentivo: é o Estado voltando a gerir a injeção de recursos no campo cultural - o que denota uma postura diferente da do governo de Fernando Henrique. Para se ter uma ideia da dimensão de injeção de verba pública, em 2012 projetou-se a ampliação do repasse para 2013 ao

MinC no montante de R\$ 1,77 bilhão, enquanto foram destinados cerca de R\$ 2 bilhões via Lei Rouanet.²⁹

A compreensão sobre a cultura, fruto de um pensamento inicialmente através de um viés econômico neoliberal, possibilitou que passássemos não só a compreender a cultura como Stuart Hall (1997) a define - enquanto o lugar dos significados partilhados, enquanto meio de comunicação e subjetivação entre indivíduos e grupos de indivíduos - mas como setor econômico que tende a crescer em nosso país. Esta discussão não é necessariamente nova, mas, no Brasil, toma uma dimensão não vista antes, que é a compreensão da cultura enquanto geradora de renda e riqueza - ou seja, enquanto geradora não só de riquezas imateriais, simbólicas, mas materiais, na qual se movimenta uma grande cadeia produtiva, geradora de renda, de empregos, que atrai turismo e constitui riqueza material. A partir desta noção sobre a cultura, na última década, como já comentado, surge uma série de discussões sobre os conceitos “Economia da Cultura”, “Economia Criativa” e “Indústria Criativa”, fortemente estimulada pelas instâncias federais. Isto faz com que tenhamos outro patamar de entendimento de nossas ações no campo artístico. A indústria é fortemente subsidiada pelos diversos Estados Nações do mundo, assim como no Brasil. Então, a cultura e a atividade cultural compreendidas como fenômeno econômico possibilitam outra postura do poder público sobre elas. Muitas outras definições sobre a cultura podem ser feitas, mas não cabe nesta dissertação apresentá-las todas. Neste momento, basta-nos compreender esta nova postura governamental sobre o tema.

Em 2012, junto ao MinC pelo Decreto 7.743 de 1º de junho, criou-se a Secretaria de Economia Criativa. Também em Porto Alegre, em dezembro de 2012, a prefeitura municipal lançou o Núcleo de Economia Criativa, junto à Secretaria Municipal de Cultura. Os conceitos citados abrangem uma grande gama de profissionais, chamados no relatório da FIRJAN – 2010 como profissionais da indústria criativa, que vão desde jornalistas, *designers*, artistas plásticos ou visuais, músicos, professores de educação artística do ensino fundamental e médio até os profissionais da computação

²⁹ Reportagem publicada em 08/09/2012. Disponível em: <http://www.brasilcultura.com.br/cultura/ana-de-hollanda-minc-agora-celebra-aumento-de-verba-para-sua-pasta/>. Acessada em 06/03/2012.

responsáveis pela criação de *software*. Este mesmo relatório aponta que esta indústria foi responsável por 2,5% do PIB nacional em 2010, equivalente a R\$ 92, 9 bilhões. Independentemente de concordarmos com as metodologias empregadas, com os agrupamentos dos chamados profissionais criativos e assim por diante, estes tipos de ações colocam o campo artístico, o campo das artes visuais, como atividades econômicas reconhecidas e incentivadas dentre outras.

Mas gostaria de chamar a atenção para, afinal, o que significa economia criativa, que pode ser desdobrada em indústria criativa. São conceitos novos não só no Brasil, no qual suas definições encontram-se em aberto. Devido à bibliografia de origem anglo-saxã, o termo em inglês *creative industries* foi traduzido para o português como “indústria criativa”. Esta terminologia remete-nos às atividades fabris de larga escala, massivas e seriadas. O governo brasileiro, através da Secretaria de Economia Criativa, em 2012 publicou o seu plano de ação e substituiu a nomenclatura “indústria” por “setor”, por crer que seja a nomenclatura mais adequada no caso nacional e por não entendê-la como indústria num sentido massivo e seriado. Define os setores criativos da seguinte forma:

(...) os setores criativos são aqueles cujas atividades produtivas têm como processo principal um ato criativo gerador de um produto, bem ou serviço, cuja dimensão simbólica é determinante do seu valor, resultando em produção de riqueza cultural, econômica e social.³⁰

Então, o termo “economia criativa” significa para o Estado brasileiro, oficialmente, o conjunto das variadas dinâmicas dos setores criativos que vão além da produção artística cultural, mas no qual esta produção artística está inclusa, caracterizada pelo prevalecimento da dimensão simbólica. Este conceito (economia criativa) dirige-se ao ciclo de criação, produção, circulação, difusão e consumo de bens e serviços oriundos dos setores criativos, nos quais as artes visuais são um dos setores denominados “nucleares”.

³⁰ Mais informações, ver: Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações – 2011 a 2014. Brasília, Ministério da Cultura, 2011.

Devido aos limites desta dissertação, não cabe expor detalhadamente esta concepção sobre a cultura enquanto setor econômico, as estratégias, os objetivos, as consequências e etc. Isto seria outra dissertação, ou mesmo uma tese. Mas nos cabe pontuar que estes entendimentos compõem o pano de fundo do campo artístico nacional e local. Influenciam fortemente o que denomino neste trabalho de mercado da arte e sua atual configuração. E estes entendimentos, nos últimos anos oficializados enquanto discursos governamentais em diversas instâncias, são decorrência de um processo que se inicia no início dos anos 1990.

As medidas decorrentes deste entendimento sobre a cultura, aliadas à compreensão da necessidade de outra postura da esfera governamental - enquanto responsável por formular políticas públicas para o setor, e levando-se em conta que tais políticas, a partir do governo do PT em nível federal, voltaram-se à possibilidade de geração de renda e trabalho nas mais variadas comunidades em ímpares regiões deste país e em díspares níveis sócio-educacionais - promoveram gradativamente o aumento de recursos para o setor e, conseqüentemente, para o Ministério da Cultura. O aumento de verbas ao MinC possibilitou a ampliação de variados editais em diferentes áreas, inclusive nas artes visuais. Esta ampliação de recursos junto ao MinC e a seus variados órgãos fez com que presenciássemos um aquecido mercado de editais nos últimos anos. A postura do governo federal vem influenciando, independentemente de partidos políticos, a ampliação de editais em esferas estaduais e municipais. Porto Alegre há muitos anos possui o FUMPROARTE³¹, posto em ação muito antes desta onda de editais, mas hoje integrado neste circuito e - eu diria - neste mercado.

Este mercado de editais gera renda para variados artistas e outros profissionais - como o produtor cultural e o *designer* - e, conforme as necessidades do projeto, a uma gama extensa de mão-de-obra. Deste modo, aliado a todo o contexto, estes editais auxiliam a fomentar uma cadeia produtiva. Como é possível perceber pelas entrevistas - e destaco a de Paulo Gomes, quem afirma não raro os artistas jovens, e não só estes,

³¹ Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural – FUMPROARTE. Financia até 80% (oitenta por cento) do valor total de cada projeto, tendo como local principal de realização o município de Porto Alegre. Os primeiros projetos beneficiados datam de 1994.

trabalhararem visando estes editais - eles acabam por gerar visibilidade e recursos financeiros.

Estas mudanças, que vêm ocorrendo gradativamente durante os anos 1990, alteraram a cena cultural, os meios de circulação e a visibilidade de outrora. De um lado, proporcionado pelas chamadas LICs, presenciamos o surgimento das Bienais do Mercosul e de Curitiba, de variados centros culturais ligados a empresas privadas e estatais, que disponibilizam múltiplas iniciativas e mesmo concursos, prêmios e editais de exibição e fomento. De outro lado, sistematicamente desde 2003 as verbas junto ao MinC vêm crescendo, assim como sua relevância para o cenário econômico de nosso país, e voltamos a ver o governo em esfera federal dirigir parte da verba destinada à cultura. Se ideal ou não, não cabe aqui discutir e analisar. A ampliação dos cursos de graduação e pós-graduação em Artes Visuais pelo Brasil é um fato desde a década de 1990. Assim, o sistema artístico passou a crescer a partir da segunda metade dos anos 1990 - ou seja, o próprio campo artístico nacional e seus espaços de legitimação e de circulação. Este crescimento foi impulsionado pela economia brasileira, pelas políticas culturais e educacionais adotadas em diferentes governos e pelo entendimento do campo cultural enquanto um setor econômico, que deve ser incentivado como qualquer outro.

Ao mesmo tempo, durante estes últimos vinte e poucos anos, algumas medidas tomadas em diferentes instâncias políticas favoreceram um processo de fragilização de uma série de instituições públicas voltadas à exibição, conservação e promoção artística. Suas consequências reverberam até hoje - em alguns casos mais que em outros. No caso de Porto Alegre, esta é uma observação evidente. Porém, disso falarei um pouco mais adiante no decorrer do texto.

No final dos anos 1980 o mercado de compra e venda de obras no Brasil inicia um processo de declínio, e durante os anos 1990 vivencia um estágio de estagnação. Mas, este segmento mercadológico nos últimos 12 anos voltou a aquecer e cresce em um ritmo galopante, ao lado dos bons ventos da economia brasileira. Trabalhos de artistas brasileiros envolvem altas somas e existe um aparente interesse do circuito internacional pela arte desenvolvida em nosso território. Adriana Varejão, Beatriz

Milhazes, Cildo Meireles, Antônio Dias, entre outros, vêm batendo recordes nas somas financeiras envolvendo seus trabalhos em eventos internacionais. Na quinta edição da *Pinta*, Feira Latino Americana³² realizada em *New York* em novembro de 2011, uma das telas de Varejão, da série *Saunas*, foi vendida por cerca de R\$ 2,2 milhões. Ainda, um trabalho de Cildo Meireles custava em média R\$ 1,5 milhão. Na *Art Basel*, realizada na Suíça, a obra *Abrigo Poético 3*, da artista Lygia Clark (1920-1988), foi vendida por R\$ 4,1 milhões³³, tornando-se a obra mais cara de um artista brasileiro até aquele momento.

Não é somente no mercado externo que os artistas brasileiros vêm despontando. O mercado brasileiro interno está movimentando somas consideráveis. A SP-ARTE³⁴ e a ARTRIO³⁵, somadas às forças de diversas galerias e leilões, e com apoio governamental, vêm gradativamente inserindo o mercado brasileiro da arte em um circuito internacional. Estas duas feiras reúnem dezenas de galerias nacionais e internacionais. A SP-ARTE realizou sua 8ª edição (2012) e, a cada ano, vem superando metas e crescendo. Em sua primeira exibição (2005), contava com 40 galerias nacionais e uma internacional. Em sua última edição, superou o número de 80 galerias participantes, incluindo a *White Cube*, umas das principais galerias do circuito internacional, que trabalha com Damien Hirst e Baselitz, entre outros nomes reconhecidos. A ARTRIO realizou sua primeira edição em 2011 e bateu todos os recordes esperados. Foram em torno de R\$ 120 milhões em negociação, 46 mil pessoas de público visitante em quatro dias e 83 galerias participantes, sendo 40 delas internacionais. Segundo seus idealizadores, ela nasceu com o objetivo de ser a quinta maior feira de arte do mundo. Estima-se, em números não oficiais, que a SP-ARTE movimentou em torno de R\$ 40 milhões em 2011. Logo, a ARTRIO, em sua primeira edição, movimentou três vezes mais.

³² Mais informações em: <<http://pintaart.com/newyork/index.php>>. Acesso em: 8/02/2012

³³ Dados publicados em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1199045>>. Acesso em: 05/02/2012

³⁴ SP-Arte: feira internacional, realizada no Pavilhão Cicillo Matarazzo, localizado no Parque Ibirapuera, em São Paulo. Surgiu em 2005, tendo como principal organizadora Fernanda Feitosa.

³⁵ ARTRIO é uma feira de arte internacional realizada no Pier Mauá, Avenida Rodriguez Alves, 10, Praça Mauá, Rio de Janeiro. Sua primeira edição ocorreu em 2011. A feira é realizada pelos sócios Brenda Valansi, Elisângela Valadares, Alexandre Accioly e Luiz Calainho.

Para ter uma ideia dos bons ventos do mercado de compra e venda de obras, a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex) apresentou alguns dados interessantes, como o de que se movimentou, em 2009, US\$ 14,93 milhões (recorde) de vendas de obras brasileiras no exterior e, em 2010, foram US\$ 10 milhões. Os principais destinos das criações nacionais foram EUA, Suíça, Reino Unido, Espanha, México, Emirados Árabes e Suécia. O Projeto Brasil Arte Contemporânea³⁶, criado pela Apex-Brasil, no ano de 2011 passou a ser executado pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea³⁷ (ABACT) e é o responsável pela promoção e apoio às galerias brasileiras em feiras internacionais.

Decorrente deste atual momento do mercado brasileiro, junto a esta concepção da cultura como setor econômico, surgem questões parecidas, revestidas (senão as mesmas) que o grupo *Nervo Óptico*, Carlos Scarinci ou Ronaldo Brito, entre outros, proclamavam na década de 1970. Voltam a emergir, a partir de indivíduos como Fabio Cypriano, Ricardo Basbaum, Lisethe Lagnado, Ana Letícia Fialho, entre outros, uma espécie de crítica do protagonismo do mercado, de suas leis e de suas decorrências no campo de produção cultural. Novamente, o pensamento bourdieusiano se faz atual - ou seja, uma discussão sobre valores “comerciais” e “não comerciais” das obras e agentes dentro do campo, e estes valores servindo enquanto critério de julgamento entre agentes e obras.

1.2.3. O Campo Local e Suas Questões

Desde os anos de 1990, como já mencionado, presenciamos o surgimento de inúmeros espaços privados e públicos de exibição, promoção e guarda em Porto Alegre. Entre eles, a Fundação Iberê Camargo (1995), Santander Cultural (2001), Fundação Vera Chaves Barcellos (2005), Fundação Ecarta (2005), Atelier Subterrânea

³⁶ O Projeto Brasil Arte Contemporânea foi criado em 2007 pela Apex-Brasil com o objetivo de promover a arte contemporânea brasileira, criando oportunidades para projetos no exterior. Atualmente (2012), o projeto representa 39 galerias de arte contemporânea brasileiras em sete estados, promovendo o trabalho de aproximadamente 800 artistas. Dentre as galerias, 28 também são associadas à ABACT.

³⁷ Associação sem fins lucrativos criada em 2007, atualmente (2012) reúne 39 galerias de arte e visa o intercâmbio cultural e a promoção da profissionalização da arte contemporânea em solo nacional e internacional. É uma associação de galerias comerciais de arte.

(2006), Jabutipê (2009), Espaço ESPM (2006), Casa de Cultura Mário Quintana (1992) e Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (1992), aliados à ampliação de cursos e vagas universitárias para a área de Artes Visuais e semelhantes, entre outras iniciativas. Como Ana Carvalho (2009) aponta, o atual cenário artístico de Porto Alegre está distante do “marasmo cultural”, expressão proferida por Iberê Camargo no início dos anos 1960 ao retratar a cena local. Hoje, são inúmeros eventos que, por vezes, ocorrem simultaneamente, desde exposições, lançamentos de livros, palestras, conferências, entre tantas outras de variados formatos e qualidades. Ou seja, não raro nossas agendas não dão conta de prestigiar todos os eventos e sequer ver todas as exposições que ocorrem pela cidade. Porém, como Ana Carvalho adverte,

(...) “ninguém é profeta em sua terra” diz o provérbio – ainda somos mais atraídos pelo que ocorre do outro lado do mundo e menos pelo que acontece do outro lado da rua. Vivemos dias em que o tempo é escasso em contraponto ao aparente excesso de eventos potencialmente atraentes. Neste ambiente, conquistar e manter a atenção do público configura-se como um sério desafio para os produtores de arte e cultura. (CARVALHO, 2009: 3).

A chamada “globalização”, em um sentido amplo, junto às transformações econômicas mundiais desde o final dos anos 1980 - e neste ponto me refiro principalmente ao ingresso do neoliberalismo no Brasil e a seus efeitos no campo da cultura - fizeram com que a iniciativa privada abarcasse uma parcela significativa do campo cultural e impusesse marcas no circuito regional, alterando, por vezes, as instâncias de “poder” e legitimação dos agentes do campo. Esta presença torna-se verificável principalmente através das Leis de Incentivo à Cultura, nas quais o Estado aparentemente abre mão de ser o “dirigente” da cultura, mas não deixa de ser o principal patrocinador. Existe uma série de controvérsias a respeito do tema e do afastamento efetivo ou não do Estado como sendo o principal patrocinador. Não cabe neste momento explicitar tais questões. No entanto, o que pretendo ressaltar é que a iniciativa privada, através dos empresários e dos grandes administradores, assume um papel de poder no cenário local. Para comprová-lo, basta prestarmos atenção de quem são os consultores e conselheiros de nossas principais instituições em Porto Alegre (ver apêndice).

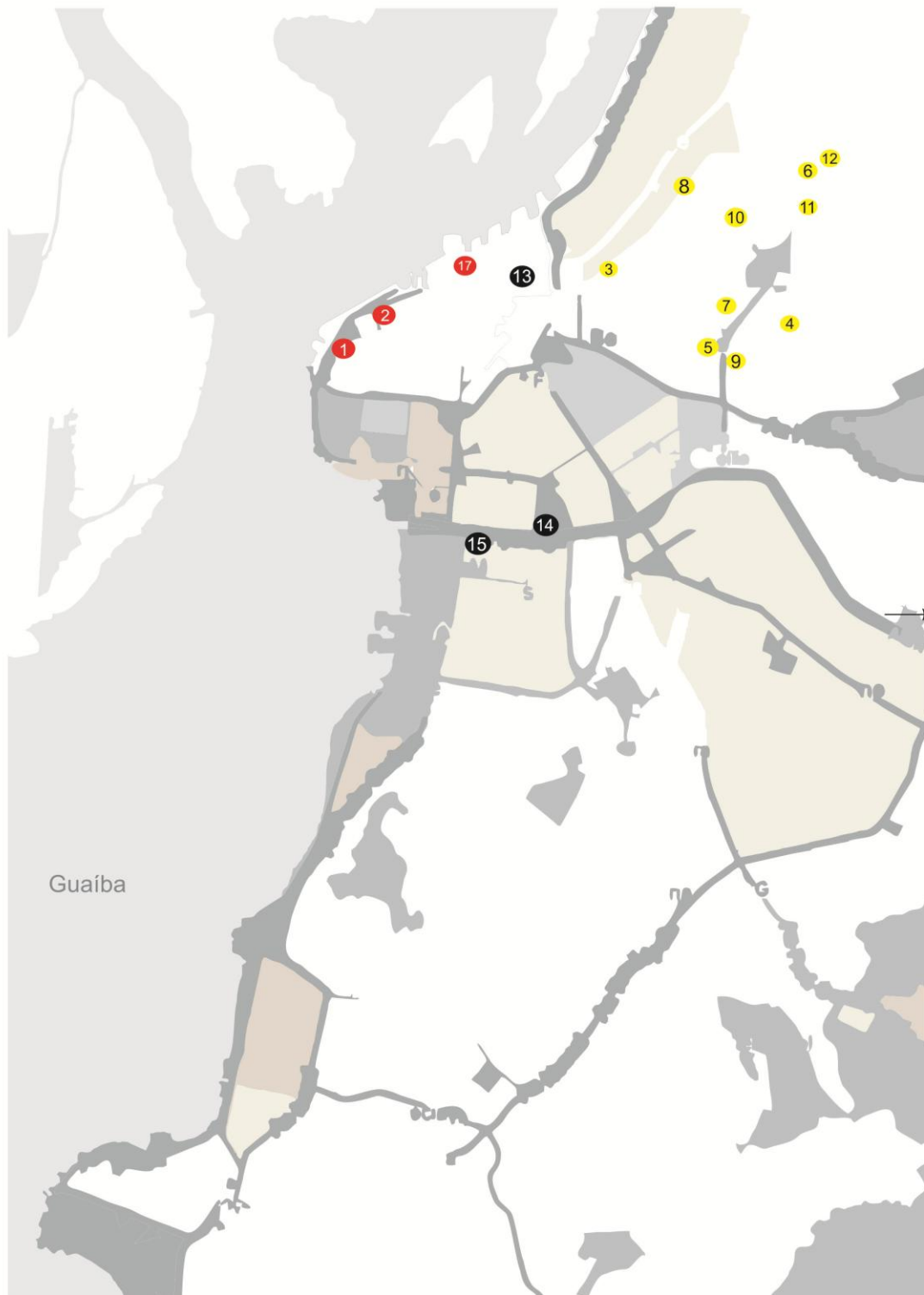
Segundo Fernanda Cepeda (2008), ocorreu o que ela denomina de “migração do *habitus* empresarial para o campo cultural”, isto em um sentido abrangente. Esta nova configuração local que se projeta nos anos 1990 traz consigo uma nova realidade para o campo, com uma ênfase de novos agentes atuando nele - como a presença de produtores culturais, *designers*, captadores de recursos e outros profissionais que, no passado, não participavam tão ativamente da área de artes visuais. A ideia de “*marketing* cultural” a partir desta década (1990) povoa as ações dos inúmeros agentes, principalmente devido à necessidade de retorno às empresas patrocinadoras. Isto fez com que ocorresse uma maior profissionalização dos atores, aliada à necessidade de outra postura. Se o ingresso do mercado da arte na década de 1970 em Porto Alegre auxiliou em uma maior profissionalização do campo, os anos 1990 trouxeram consigo a necessidade de outro sentido de profissionalização para o artista e a ampliação deste sentido para os demais agentes do campo local. Por sua vez, estes vão desde a montagem de exposições, a elaboração de catálogos, uma maior aproximação e preocupação com os meios de divulgação, etc.. Ou seja, ampliou-se toda a cadeia produtiva do campo da arte, desde os montadores, garçons, jornalistas, assessorias de imprensa, *designers*, publicitários, mediadores, arte-educadores, curadores, pesquisadores, artistas, entre outros.

Esta realidade descrita não teria relação com o mercado? Não constituiria relações mercadológicas? Uma maior dinamização do circuito não representaria um maior fluxo de trocas simbólicas entre os agentes - em outras palavras, um adensamento do mercado simbólico, um alargamento da cadeia produtiva, uma ampliação do mercado de trabalho? Faço estas perguntas para aqueles que possuem dúvidas sobre a existência ou não de um mercado da arte em Porto Alegre. Eu diria que não é necessariamente uma questão exclusivamente de construção de “circuito”, e sim de mercado. Porém, para isso temos que entender o que é o mercado da arte e quais são suas “mercadorias” e suas “leis” no atual contexto político-econômico. Veremos estas noções detalhadamente no decorrer deste trabalho.

O que está em jogo nas principais discussões sobre o mercado da arte, tanto nas décadas de 1960-70 quanto na atual, é um problema em relação à obra de arte e ao artista dentro de um mercado regido a partir das leis deste. Eu diria que é uma

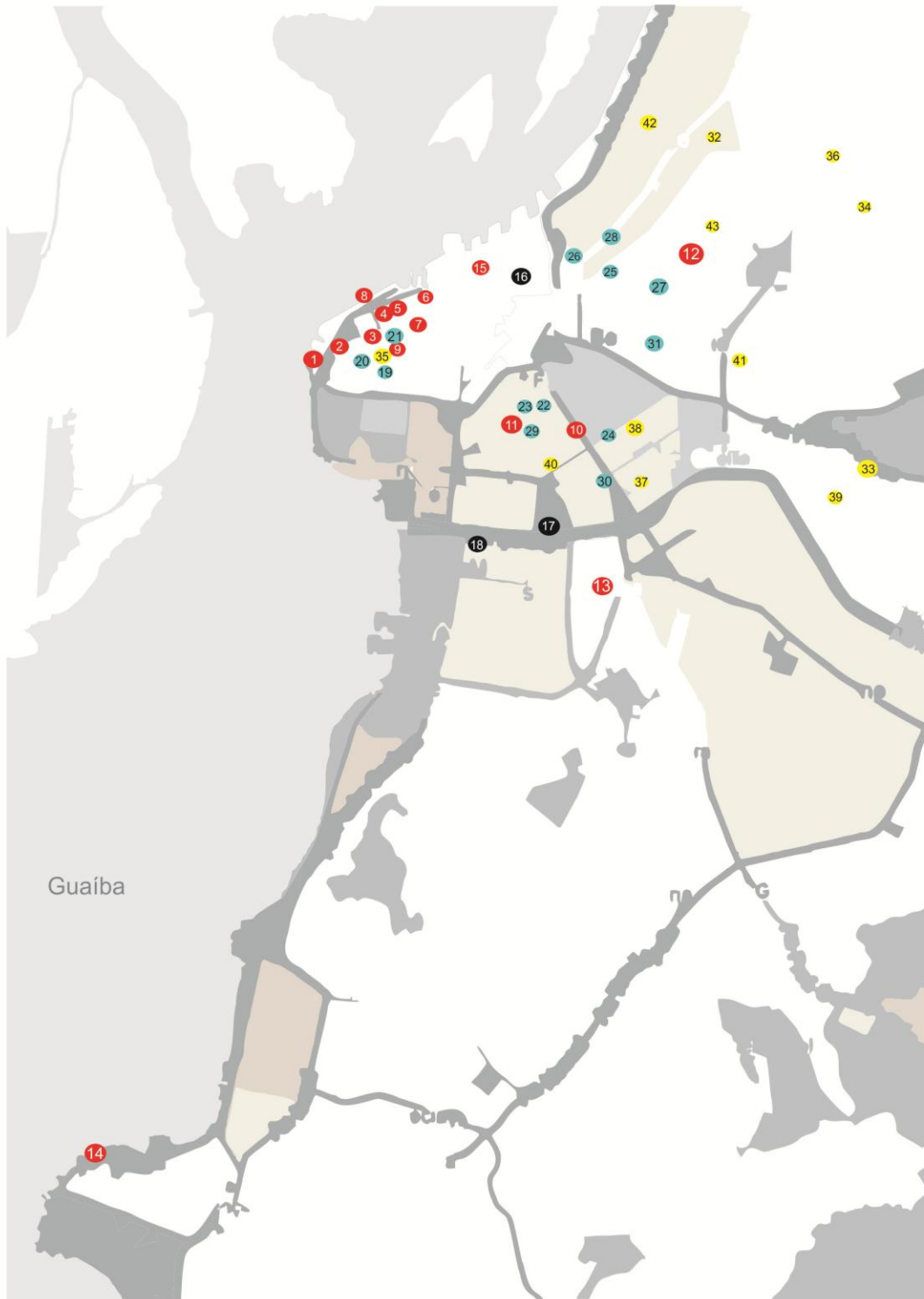
questão sobre a “mercadoria” do mercado da arte. E é justamente isto que discutirei a seguir, pois as noções de mercadoria, produto, artefato, obra e etc. determinam processos mercadológicos e entendimentos sobre o que chamamos de mercado.

Localização das instituições de formação, exibição, promoção, espaços de comercialização e galerias de arte - 1987



- Espaços institucionais públicos e privados de exibição, guarda e promoção.
- Espaços institucionais de formação (privado, municipal, estadual e federal).
- Espaços de comercialização e galerias de arte.

Localização das instituições de formação, exibição, promoção, espaços individuais e coletivos, espaços de comercialização e galerias de arte - 2012



- Espaços institucionais públicos e privados de exibição, guarda e promoção.
- Espaços independentes de exibição, fomento e formação.
- Espaços institucionais públicos de formação (municipal, estadual e federal).
- Espaços de comercialização e galerias de arte.

Legenda do Mapa – 1987

Número	Nome	Endereço
1	Museu do Trabalho	R. dos Andradas, 230 - Centro
2	Museu de Arte do Rio Grande do Sul	Praça da Alfândega, S\Nº - Centro
3	Galeria Arte&Fato	R. Santo Antônio, 226
4	Galeria Agência de Arte	R. Casemiro de Abreu, 144
5	Galeria Alencastro Guimarães	R. Mariante, 426
6	Galeria Bolsa de Arte	R. Quintino Bocaiúva, 1115
7	Galeria Cambona	R. Dona Laura, 204
8	Galeria Delphus	Av. Cristovão Colombo, 1093
9	Galeria Tina Presser	R. Paulino Teixeira, 35
10	Galeria Yara Kraft	R. Barão Ângelo, 165
11	Singular Galeria de Arte	R. Quintino Bocaiúva, 940
12	Galeria Sala de Arte	R. Cel. Bordini, 501
13	Instituto de Artes e Escolinha de Artes da UFRGS	Rua Senhor dos Passos, 248, Centro.
14	Atelier Livre da PMPA	AV. Érico Veríssimo, 307 – Menino Deus
15	Centro de Desenvolvimento e Expressão	AV. Ipiranga, 389 – Praia de Belas
16	PUC-RS -Especialização em Arte: Práxis e Teoria.	AV. Ipiranga, 6681 - Partenon
17	Pinacoteca APLUB	AV. Julio de Castilhos (Nº não encontrado), Centro.

Fonte: *Galeria Revista de Arte*, 1987, Nº 4.
Galeria Revista de Arte, 1987, Nº 7.
Galeria Revista de Arte, 1988, Nº 9.
Jornais Correio do Povo e Zero Hora

Legenda do Mapa – 2012

Obs.: Este mapeamento não contempla todos os espaços artísticos e iniciativas de artistas ou grupo de artistas em Porto Alegre devido à dinamicidade de aberturas e fechamentos ao público destas proposições. Ademais, existe uma série de iniciativas que não possuem espaço físico. Este mapeamento também não inclui os espaços da região metropolitana de Porto Alegre. Os endereços, funções, ofertas e equipes encontram-se no apêndice.

Número	Nome
1	Usina do Gasômetro
2	Museu do Trabalho
3	Casa de Cultura Mário Quintana. Abriga: MAC-RS e IEAVI

4	Museu de Arte do Rio Grande do Sul
5	Santander Cultural
6	Paço Municipal. Abriga: Pinacoteca Rubem Berta e Aldo Locatelli
7	Centro Cultural Érico Verissimo – CEEE
8	Cais do Porto. Espaço tradicional onde é realizado a Bienal do Mercosul
9	Galeria do Instituto dos Arquitetos do RS
10	Fundação ECARTA
11	Associação Francisco Lisboa
12	Instituto Goethe
13	Espaço Cultural ESPM
14	Fundação Iberê Camargo
15	Arquivo – Fundação Vera Chaves Barcellos
16	Instituto de Artes da UFRGS
17	Atelier Livre da PMPA
18	Centro de Desenvolvimento e Expressão. Subordinado ao IEAVI-RS
19	Jabutipê
20	Estúdio Híbrido
21	Galeria Mamute
22	Casa Comum
23	Krapok
24	Koralle – sede
25	Ateliê Farol
26	Atelier Plano B
27	Atelier Subterrânea
28	Atelier Selmo Ramos
29	Estúdio Clio
30	Escola Infantil Azul Anil
31	Arena
32	Galeria Bolsa de Arte
33	Galeria Arte&Fato
34	Galeria Gestual
35	Galeria da Duque
36	Galeria Roberta Karam e Sala de Arte de Porto Alegre
37	Galeria Mascate
38	Galeria La Photo
39	Galeria Gravura
40	Casa da Gravura de Porto Alegre
41	Galeria Tina Zapolli
42	Agência de Leilões e Espaço Cultural
43	Escritório Alto da Bronze

CAPÍTULO 2

O QUE EU E VOCÊ CHAMAMOS DE MERCADO DA ARTE

Este segmento textual utiliza-se das transformações históricas para a compreensão do que vem a ser o mercado da arte em nossos dias, assim como para percebê-lo sob outra dimensão que, em certa medida, foge das abordagens tradicionais. Porém, este capítulo não pretende ser uma revisão histórica sobre o mercado artístico. Está dividido em duas partes. A primeira versa principalmente sobre uma abordagem tradicional “compra e venda de objetos artísticos” e seus mecanismos. Lança os conceitos-chave para o entendimento deste trabalho, como de “campo artístico” e “sistema artístico”, e serve de plataforma para pensarmos o mercado da arte além deste segmento. A segunda parte estende a discussão a respeito do mercado, mercadoria, mercantilização, juntamente com as novas discussões sobre o sistema de trabalho e de produção em uma definição socialmente denominada de capitalismo pós-moderno, capitalismo cognitivo ou pós-industrial³⁸, e paradoxalmente, volta-se para pensar esta configuração às primeiras teorizações sobre o sistema industrial e suas consequências.

Este capítulo tem como objetivo central responder uma pergunta aparentemente simples: o que é o mercado da arte em termos gerais? Para tanto, explicitam-se seus principais mecanismos. Porém, perceberemos que a simplicidade e a facilidade de compreensão não fazem parte da resposta desta pergunta, extrapolando uma visão demasiadamente cartesiana sobre este tema. Existe uma série de divisões de mercados dentro do mercado, mesmo em uma visão de “compra e venda de obras” - como um mercado de “arte sacra”, um “mercado de obras acadêmicas”, de obras “modernas” e o de “arte contemporânea”, entre outros. Cada um desses mercados possui um sistema específico de valoração e circulação. Este trabalho foca principalmente nas problemáticas do mercado da arte contemporânea e de seus profissionais. Porém, estes mercados possuem uma série de questões em comum,

³⁸ O conceitos referem-se às investigações de Domenico de Masi, André Gorz, entre outros autores. Independentemente das denominações de cada autor, eles designam outro modo de produção em nosso atual momento histórico, que estaria centrado no saber, na criatividade, na subjetividade do indivíduo que trabalha.

tocam-se e compartilham diversos pontos. O que guia a minha argumentação, a estrutura textual e os problemas apresentados é o mercado da arte contemporânea e como o artista está inserido nele.

Antes de falarmos propriamente do “mercado”, vamos começar estudando a “mercadoria” em uma visão tradicional - ou seja, o trabalho de arte, a obra, dentro de um campo social. Entender a mercadoria é tão complexo quanto entender o mercado, justamente porque a “mercadoria” não se limita a uma “mercadoria”. O mercado da arte, segundo BOURDIEU (2008), “é o comércio das coisas que não se faz comércio”.

2.1. A Mercadoria: obra artística

Antes de iniciarmos a discussão sobre o conceito de mercadoria deste segmento textual, creio ser necessário esclarecer alguns pontos. O conceito de mercadoria e seus desdobramentos ocorreram ao longo do trabalho gradativamente, das definições que considero mais simples às mais complexas. Estão divididos em três tópicos, sendo este o primeiro, que discute esta relação a partir da obra de arte. Nos seguintes, tratarei da força de trabalho do artista e de suas representações como mercadoria. Decidi não escrever um único texto sobre o conceito “mercadoria” e seus desdobramentos. A argumentação dar-se-á de forma intercalada, conforme vamos trabalhando noções de mercado, da visão tradicional (compra e venda de obras) em direção à proposição de compreensão do mercado da arte defendida por esta pesquisa.

Para BOURDIEU (2011), existem dois modos de compreender a obra de arte inserida no campo social e, conseqüentemente, no artístico: a obra enquanto 1) mercadoria; 2) capital cultural portador de significações. Porém, um aspecto não exclui o outro; são duas faces de uma mesma moeda. Quando Bourdieu traça estes dois pontos, ele ainda considera a obra de arte um bem material: ele não pondera de modo sistemático sobre trabalhos artísticos em que não exista materialidade - ou seja, um

happening, por exemplo, uma ação, processos artísticos que necessariamente não resultam em algo físico, em um objeto. Em outras palavras, ele classifica estas duas possibilidades sem inferir sobre a fusão entre arte e vida, entre artista e obra, na qual talvez não seja tão perceptível o limite destas duas esferas. Mas isto se dá, pois Bourdieu debruça-se principalmente sobre a arte moderna, do final do século XIX e início do século XX - muitos dos aspectos abordados por Bourdieu atualmente devem ser revistos, pois o cenário e o entendimento sobre a arte são outros. Mas isto, em hipótese alguma, exclui as afirmações e a relevância deste autor.

Isto não significa que ele não considere problemáticas contemporâneas. Em *O Poder Simbólico*, capítulo X, faz uma pergunta muito interessante, que é recorrente em seus estudos: “o que é que faz com que a obra de arte seja uma obra de arte e não uma coisa do mundo ou um simples utensílio?” (BOURDIEU, 2007: 287). Na resposta, utiliza justamente os trabalhos de Duchamp, desloca o centro de interesse da obra para a figura do artista e seu poder “mágico”, e disserta sobre como isto seria fruto de uma construção social e histórica. Porém, não averigua o artista e suas ações enquanto obra. Assim, estabelece os dois modos de compreender a obra de arte dentro de um mundo social, mas não considera que as ações do artista também podem ser entendidas enquanto obras sem constituírem um objeto específico. Mas não nos adiantemos a esta questão. Por momento, seguiremos considerando somente o trabalho artístico, sem discutir uma possível fusão entre obra e vida do artista, na qual os limites entre estas esferas são dissolvidos. Então, as obras de arte seriam mercadorias e manifestações simbólicas.

Segundo Raymonde Moulin,

A obra de arte é um bem raro, durável, que oferece a seu detentor serviços estéticos (prazer estético), sociais (distinção, prestígio) e financeiros. Ela não fornece renda, mas, devido ao fato de ser um bem móvel, suscetível de ser revendido com uma eventual mais-valia, constitui um objeto potencial de investimento alternativo a outros ativos. (MOULIN, 2007: 37).

A partir da citação acima, percebemos que a visão de Moulin neste trecho está centrada na obra enquanto mercadoria que fornece prazer estético e distinção e que

pode vir a gerar renda a partir de uma possível revenda. A grande resistência de aceitar a obra como mercadoria encontra-se nas ideologias por detrás desta palavra e na crença absoluta em uma espécie de transcendência da obra de arte. Esta crença transcendental da obra de arte opõe-se à concepção de mercadoria, pois esta carregaria consigo um caráter profano, mundano. Igor Kopytoff (2010) afirma que o que é vendável, amplamente aceito como objeto de troca, é mercadoria; o seu contrário (aquilo que não é vendável) atinge um *status* de não mercadoria, “empresta-lhe uma aura especial de isolamento daquilo que é mundano e comum” (KOPYTOFF, 2010: 95). Ou seja, a obra de arte não poderia ser mercadoria, pois estaria desligada da profanidade e do cotidiano; ela não seria um objeto de troca aos defensores da ideia de que a arte não é mercadoria, porque conteria aspectos simbólicos não comercializáveis. Parafraseando Walter Benjamin, em decorrência disso, confere-se ao trabalho artístico uma espécie de “aura”, retirando-o do mundo profano (ou seja, do mundo dos homens, do convívio cotidiano) e tornando-o um objeto especial, pertencente ao mundo sagrado³⁹. É em função de que a “mercadoria” está ligada ao cotidiano material e a uma sua concepção dentro de um sistema capitalista, atrelada e regulada através do dinheiro, que gera a negação da condição de mercadoria da obra por determinado segmento de artistas e teóricos.

Provavelmente, o teórico mais conhecido que constituiu uma crítica sobre a arte tornar-se mercadoria foi Theodor Adorno, em *O Iluminismo como mistificador das massas*, com Max Horkheimer em 1947. Ele elaborou uma pesada crítica à Indústria Cultural e à massificação, à planificação, à superficialidade, à transformação da arte em mercadoria e em produto, inserida no que denominaram de capitalismo tardio. Muitas são as contribuições de Adorno para pensarmos a cultura inserida em nossa sociedade e participante dos modos de produção e dominação. Adorno liga diretamente a concepção de mercadoria ao comércio - conseqüentemente, à distribuição em larga escala através dos aparelhos midiáticos - e considera os consumidores passivos em relação ao que lhes é distribuído. Esta cultura capitalista estaria atrelada ao que ele denominou de “cultura mecânica”, oposta a uma cultura pré-

³⁹ As definições de sagrado e profano contidas neste segmento textual têm como referência os escritos de Mario Perniola.

capitalista que chamou de “cultura orgânica”. Ele acreditava que a cultura não poderia ser sinônimo de diversão e de entretenimento - estes seriam opostos à arte e a “verdadeira” cultura deveria falar de “contracultura”. Em outras palavras, os bens culturais e a arte não poderiam ser de fácil assimilação: deveriam ser “sérios” e de consumo complexo. A função da cultura seria criticar os valores da sociedade. A Indústria Cultural teria achatado os valores da arte e tornado-a completamente interdependente do processo econômico capitalista. Para este autor, existe uma divisão muito clara entre uma cultura “verdadeira” - eu diria uma arte erudita -, e uma arte voltada para a Indústria Cultural. Adorno, para um leitor de nosso tempo, aparenta ser completamente elitista, saudosista de uma Europa do século XIX e de uma determinada parcela social dita como “cultura”. O tempo todo vai criticar esta arte superficial, planificada (em suas palavras, “leve”) como fruto da sociedade burguesa. Porém, como veremos na continuidade deste capítulo, foi justamente uma parcela desta sociedade burguesa que possibilitou a formação e expansão ideológica de uma “arte pura”, somente manifestação simbólica, desvinculada de qualquer ideia comercial. O mercado moderno de arte teve um importante papel no século XIX para que estes valores “puros” e de “vanguarda” fossem difundidos.

Vamos começar a compreender esta questão a partir da definição mais conhecida de mercadoria, redigida por Marx:

(...) é objeto que, em vez de ser consumido por quem produz, está destinado à troca e à venda, é a forma elementar da riqueza das sociedades em que impera o regime da produção capitalista (...) (MARX, 2010: 46).

Poderíamos falar em uma sociedade ideal, utópica, mas esta não é a realidade em que vivemos. Na sociedade ocidental, capitalista, independente de nossas crenças na arte, as manifestações artísticas são tratadas pelo sistema vigente enquanto mercadorias. Está intrínseca à ideia de “mercadoria” a concepção de utilidade. “Para se converter em mercadoria um objeto deve ser, antes de tudo, uma coisa útil, uma coisa que ajude a satisfazer as necessidades humanas (...)” (MARX, 2010: 46). É a definição marxista de “valor de uso”.

A partir do pensamento de Marx, para um objeto se tornar mercadoria é necessário ter alguma utilidade e, como já afirmei que a obra de arte na atual configuração é também mercadoria, isto nos leva à seguinte pergunta: que utilidade teria a arte para a sociedade, para o indivíduo? Esta pergunta em si é demasiadamente complexa, mas está intrínseca à concepção de mercadoria e esta, por sua vez, encontra-se na base do atual sistema econômico em que vivemos, o capitalismo. Terei como premissa de base que a arte tem alguma utilidade social, intelectual, política, econômica e subjetiva para cada indivíduo em nosso momento histórico, mas este trabalho não averigua ou analisa esta questão.

A concepção da obra enquanto mercadoria portadora de significações, que não se restringe a uma valorização mercantil e não está submetida a lógicas fora de si própria, é essencial para autonomia do campo artístico - este “campo” compreendido segundo escritos de Pierre Bourdieu. Então, a obra artística é mercadoria, ou seja, produto que está voltado para troca, compra e venda. Não se limita a isso, mas também é isso. Ela é um bem simbólico, um produto simbólico, encarnada em materialidades. De modo mais preciso, a partir de Bourdieu e Marx diríamos o seguinte: o trabalho artístico possui valor de uso e de troca⁴⁰, mas é o valor simbólico que garantiria a irredutibilidade da obra de arte à mera e estrita condição de mercadoria. E também é o valor simbólico que faz com que a obra de arte não esteja subordinada ao valor de troca, ou seja, ao valor comercial.

BOURDIEU (2011) constrói sua teoria da autonomização do campo artístico baseado nas transformações históricas nas quais o artista e o intelectual libertam-se da submissão de seu trabalho às instâncias externas de legitimação - ou seja, o artista não estaria mais submetido à igreja ou à corte, e esta liberação é tanto econômica quanto social. Por consequência, isto influi nas obras e nas funções sociais que passam a desempenhar. Isto ocorre em meio a uma série de transformações, principalmente no final do século XVIII e durante o XIX. Porém, três são destacáveis a partir de sua teoria: 1) a constituição de um público de consumidores socialmente diversificado, capaz de gerar aos produtores de bens simbólicos condições mínimas de

⁴⁰ Os conceitos “valor de uso” e “valor de troca” estão embasados nas considerações de Marx em *O Capital*.

independência, como também fornecendo um sistema de legitimação paralelo; 2) a constituição de um maior e diversificado corpo de produtores e empresários de bens simbólicos, cuja profissionalização faz com que passem a reconhecer somente algumas determinações, como os imperativos formais de uma obra; 3) a multiplicação das instâncias de legitimação e consagração competindo pela legitimidade cultural.

(...) O processo de autonomização da produção intelectual e artística é correlato a constituição de uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais, cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecessores, e que lhes fornece um ponto de partida ou de ruptura (...) (BOURDIEU, 2011: 101).

A partir do trecho acima, passamos a compreender a liberação da produção artística de qualquer dependência social, moral, religiosa e econômica. Em outras palavras, quem decide o “produto arte” é o próprio artista e seus pares. Isto faz com que este produto não vise a suprir uma demanda externa, a não ser a própria necessidade que o artista tem de realizar. Isto não significa que não exista uma demanda para esta produção ou um público consumidor, mas sim que se espera justamente não haver subordinação da obra e do artista a qualquer outra regra que não seja as estabelecidas pelo campo artístico. O que há é uma autonormatividade independente das pressões externas ao campo. Esta autonomia da obra levou a tecnicismos e a visões formais sobre ela. Ela não representaria nenhum valor a não ser seu próprio valor enquanto arte, enquanto um bem simbólico - ou seja, o valor simbólico se sobrepõe aos valores de uso e de troca. É interessante percebermos nos escritos de Bourdieu que são os valores formais da arte que garantiram a constituição de um campo autônomo para a arte. Tanto que utiliza em sua argumentação Heinrich Wölfflin e escritos de Delacroix, que exaltam a forma em detrimento a qualquer espécie de narrativa. Esta explicação nos escritos de Bourdieu sobre a constituição da relativa autonomia do campo artístico e da obra de arte está atrelada a uma série de transformações e pressupostos teóricos que vão de Kant a Greenberg e seu famoso ensaio *Vanguarda e Kitsch*, e à constituição das chamadas “vanguardas”, sendo este aspecto tema de incontáveis estudos. Porém, o que nos interessa para esta

argumentação é pontuar o momento histórico no qual a arte e os artistas aparentemente deixaram de estar subordinados às demandas externas, a não ser as próprias exigências geradas pela produção artística.

Esta obra autônoma, gerada primeiramente pela vontade do artista, inserida em um campo específico, que obedece a leis próprias, produz valor cultural, simbólico e, ao mesmo tempo, mercantil. Pois este objeto, gerado a suprir inicialmente a vontade do artista, está inserido em um movimento tautológico, ou seja, em discussões e problemáticas da própria arte, e também é passível de compra, venda e troca. A constituição do “mercado moderno de arte” no século XIX - ou seja, um mercado que não estava atrelado à Igreja e nem ao Estado e que passou a contar como seus principais clientes a burguesia, o indivíduo privado, com suas próprias crenças e desejos - auxiliou na libertação do artista e de seus trabalhos das amarras de outrora. Assim, foi justa e paradoxalmente a possibilidade mercantil contida nestes objetos (obras de arte) que garantiu a irredutibilidade da arte ao estatuto de mercadoria e também a singularidade da condição artística. Isto pode ser entendido a partir da citação a seguir:

(...) a constituição da obra de arte como mercadoria e a aparição, devido aos progressos da divisão do trabalho, de uma categoria particular de produtores de bens simbólicos especificamente destinados ao mercado, propiciaram condições favoráveis a uma teoria pura da arte – da arte enquanto tal – instaurando uma dissociação entre a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação, coisa produzida por uma intenção meramente simbólica e destinada a apropriação simbólica, isto é, a fruição desinteressada e irredutível a mera posse material. (BOURDIEU, 2011: 103).

Quando o artista não mais trabalha sob a tutela e interesses exteriores à condição artística, passa a produzir um objeto de pura significação simbólica. Não está, a princípio, destinado a fazer apologia moral ou religiosa; não está submetido a nenhuma regra, a não ser às suas próprias regras. Mas foi a constituição de um mercado de arte moderno que garantiu a possibilidade de a arte se livrar das amarras da Igreja, do Estado, da moral, etc.. Pois, como já mencionado, a proliferação de instituições de legitimação que disputam o poder de legitimidade cultural, aliada ao

crescimento da burguesia embalada desde a revolução industrial, geraram um maior número de consumidores de arte, juntamente com uma série diversificada de produtores de bens simbólicos, resultando na possibilidade de a obra ser pura manifestação simbólica. Então, é justamente seu aspecto mercantil que lhe garantiu historicamente a possibilidade de não se limitar à condição de mercadoria, sem deixar de ser mercadoria.

É em função de interesses específicos e ideológicos que inúmeros agentes ignoraram uma história do mercado da arte, uma história das transformações sociais e suas teorias. Consequentemente, levam artistas, críticos, historiadores e demais agentes a negarem a condição mercadológica do trabalho artístico. Mas é justamente este que está na esteira de uma história da arte moderna e de suas transformações. Se o advento da fotografia é um ponto essencial para a compreensão da arte moderna, a constituição da chamada “sociedade do consumo” é tão importante quanto e, dentro desta, a compreensão do modelo moderno de mercado da arte é indispensável. Afinal, estávamos e ainda estamos em uma sociedade de base capitalista.

Assumir a posição de que a obra de arte é mercadoria não significa dizer, em hipótese alguma, que é somente mercadoria, simplesmente produto. Mas também é compreendê-la além de pura manifestação simbólica; é ir avante uma visão romântica, na qual a obra é uma manifestação suprema do espírito e o artista é um gênio inspirado por Deus. Então, é justamente dentro destas duas dimensões assumidas pelo trabalho artístico que devemos considerar sua pertinência em uma instância social e dentro de um mercado da arte. É em função destas duas acepções que ocorrem diversos conflitos entre artistas e mercado.

Arjun Appadurai (2010) faz uma diferenciação entre mercadoria, bens, artefatos, objetos e produto, e afirma que a “mercadoria” é uma condição do produto, artefato, objeto, etc., e que estes assumem esta condição em determinados momentos, ou seja, nos momentos de troca. Assim, a condição de mercadoria não seria inerente ao produto, e sim mais um estado entre tantos outros na biografia destes objetos. Appadurai propõe para as análises antropológicas um método de pesquisa que

considere a vida social dos objetos Decorrente disso, devemos considerar a existência de uma biografia destes artefatos, objetos e assim por diante. Ligada a esta biografia está a concepção de metamorfoses destes objetos ao longo de sua vida. A partir das definições de Appadurai, a obra de arte seria um “bem”; os “bens” estão atrelados aos mais variados bens de luxo. Os “bens” são uma categoria na qual se unem dois tipos de conhecimento - técnico, social e estético, em sua produção, e o conhecimento da ação de consumir apropriadamente a mercadoria, nesta relação entra a questão do “gosto”, apreciação e experiência individual. Em outras palavras, são mercadorias que envolvem alta complexidade de produção e consumo e que, para serem consumidas, é necessário que o consumidor disponha de ferramentas adequadas, ou seja, conhecimento, aporte simbólico ou, como Bourdieu comenta, “disposição e competências”.

Enquanto Bourdieu entende o objeto artístico sob dois aspectos (mercadoria; e pura manifestação simbólica), Appadurai considera a mercadoria um “estado específico do objeto”. Dessa forma, desatrela diretamente a concepção de mercadoria do objeto, sendo esta apenas um estágio de sua vida social. Porém, uma vez que o objeto artístico encontra-se no mercado, assume a condição de mercadoria sem deixar de ser igualmente pura manifestação simbólica.

2.2. O Mercado

Queria lançar desconhecidos e torná-los conhecidos.

O galerista é um descobridor. Eu queria criar!

Thomas Cohn, 2012⁴¹

⁴¹Galerista aposentado, da Galeria Thomas Cohn (1983-2012) Rio de Janeiro. Fala proferida na feira SP-ARTE, realizada em maio de 2012 em São Paulo.

Conscientes das duas dimensões que a obra de arte assume dentro do campo social, artístico e em seu mercado, passaremos a considerar o que vem a ser um mercado da arte. A princípio, a resposta parece fácil: é o lugar no qual os trabalhos de arte são comprados e vendidos, em que acontecem as negociações de troca entre produtores e consumidores ou entre intermediários e consumidores. Esta resposta não está equivocada, mas o mercado constitui um lugar? O mercado da arte só vende obras de arte? Quem são os produtores do mercado da arte - somente os artistas? Qual é a função dos intermediários? E quem são os consumidores? Podemos seguir fazendo inúmeras perguntas, justamente pela complexidade e dinamismo que as relações de troca assumem. Ainda podemos e devemos discutir os diversos patamares, configurações e modelos de gestão que este mercado assumiu na história da arte e na atualidade. Quero dizer com isso que o mercado da arte do século XVI não é o mesmo que o atual. O que chamamos de mercado da arte, hoje em dia, é um termo genérico para as relações de troca estabelecidas entre pessoas, Estados, empresas, galerias, artistas, críticos, etc., dentro de um campo da arte. Percebam que digo “relações de troca”, e não “relações de troca de bens simbólicos” ou “de obras de arte”. Desta forma, toda e qualquer relação de troca constituiria um mercado da arte? Não. Então, o que caracteriza o mercado da arte? A frase segue da seguinte forma: “dentro do campo da arte”. Ou seja, o que caracteriza o mercado da arte é sua inserção no campo da arte. Mas isto não significa dizer que o mercado da arte está exclusivamente inscrito neste campo, e sim que pertence a ele. Para o compreendermos, é necessário entender o que vem a ser o campo da arte. Tratarei sobre este conceito no próximo tópico.

O mercado da arte, a princípio, pode ser abordado de três formas: 1) em seu uso convencional, no qual o “produto” é o trabalho de arte, e esta compreensão trata das relações de compra e venda destes objetos geralmente intermediados por galeristas ou leiloeiros. Na falta de uma melhor classificação, denomino de visão tradicional. 2) A cadeia produtiva do campo da arte, ou seja, mercado da arte, correspondente às relações de troca, compra e venda de todos os produtos do campo da arte: livros, palestras, eventos, textos de apresentação, etc.. Dentro dessa visão, encontra-se o mercado de trabalho dos agentes da arte e as inúmeras relações de

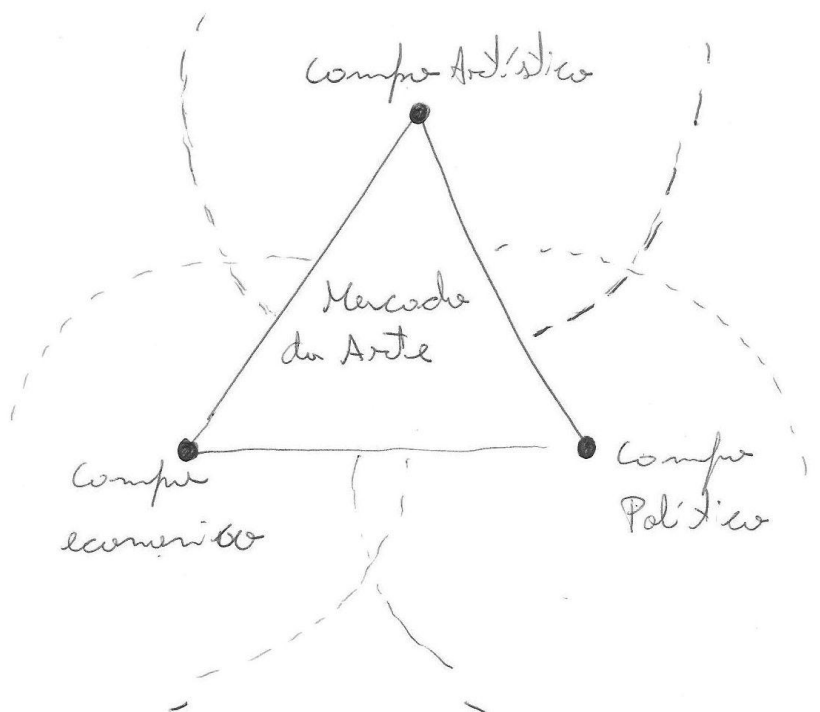
troca. 3) Um “mercado simbólico” - aqui é utilizada esta denominação a partir da teoria bourdieusiana para as relações de trocas simbólicas e imateriais entre agentes, mas também podemos justapor com o conceito de “*troc*” de Baxandall, e estas relações configurariam em uma economia específica.

Não utilizo a dicotomia usual entre mercado e mercado institucional, usualmente empregada por diversos agentes artísticos para classificar o mercado da arte. O primeiro se voltaria às relações de compra e venda de obras. O segundo, às atividades profissionais do artista e de outros agentes no mercado de trabalho, nas instituições de ensino, museológicas, etc.. Estas são divisões recorrentes, percebidas nas entrevistas desta dissertação e mesmo em alguns autores. Não utilizo estas denominações porque entendo o mercado, mesmo como segmento de compra e venda de obras, enquanto instituição. A concepção de “instituição” utilizada é decorrente do pensamento de Durkheim: um conjunto de regras e procedimentos sociais, utilizado, aceito e sancionado pela sociedade. Assim, o mercado seria uma instituição. Então, não me parece ter sentido a divisão entre mercado e mercado institucional. Compreendo estas duas denominações enquanto sinônimos. Esta classificação (mercado e mercado institucional), no meu ponto de vista, é pouco esclarecedora, apesar de usual.

O que proponho neste trabalho é considerar as três abordagens citadas, pois me parece impossível falar de um mercado da arte sem considerá-las em conjunto, já que uma está fortemente atrelada à outra. Denomino esta abordagem enquanto Mercado da arte, e não mercado de arte. Ainda chamarei por vezes de mercado ampliado - nesta abordagem, sinônimo de Mercado da Arte. Esta visão é pouco trabalhada. Parte dos esforços desta pesquisa é estabelecer parâmetros para o que vem a ser esta abordagem sobre o mercado. Não encontramos nenhum autor até o presente momento sobre mercado artístico que trate deste aspecto especificamente. Encontramos pistas sobre o que vem a ser isso em Bourdieu, quando versa sobre um “mercado de bens simbólicos”; em Baxandall e seu conceito de “*troc*”, e em Lazzarato, Antonio Negri e André Gorz, que discutem em seus estudos as novas formas de trabalho no que eles denominam de um período pós-industrial e a constituição de uma sociedade do conhecimento. Esta abordagem sobre o mercado não exclui as demais - pelo contrário,

as engloba. Caracteriza-se como a tentativa de entender de que modo as leis de mercado permeiam as mais variadas atividades e escolhas do indivíduo inserido no campo da arte, e como estas trocas materiais e imateriais ocorrem e dialogam.

A compreensão de um mercado da arte ampliado parte da visão tradicional (compra e venda de obras) e de suas relações e intercâmbios com os campos da arte, político e econômico. Partirei de uma abordagem tradicional para chegar a uma visão ampliada.



O mercado da arte está fundamentado sobre três pilares ou instâncias: a arte, a política e a economia. A arte fornece a mercadoria, forma o trabalhador e produz, em certo sentido, a própria legitimação destes produtos. O campo político regula as trocas, através das leis e das taxações, promove o mercado através de incentivos, apoios e etc., e o regula. É também muitas vezes responsável pelo ensino, tanto para quem irá produzir quanto para quem irá consumir. A economia fornece condições para a circulação destes bens, para a aquisição e o investimento na arte e no mercado. Se um determinado território não possui um largo lastro econômico, dificilmente o mercado da

arte desenvolver-se-á. Então, quando falamos de mercado da arte, devemos considerar estes três campos ou instâncias. Cada um(a) possui uma lógica específica de regulação e relativa autonomia. O mercado da arte lida com estas três concepções. Não é possível existir um mercado sem um desses campos. Igualmente, não é possível falar sobre mercado sem considerar estes campos.

O conceito de “campo” foi proposto por Pierre Bourdieu. Porém, não basta citar sua origem. Após a leitura de extensa bibliografia para este trabalho, dei-me conta de que é necessário destacar o que entendo por este termo. Esta necessidade tem como origem as diversas interpretações e apropriações sobre este termo/conceito, com que tive a oportunidade de tomar contato ao longo desta pesquisa - além de ser um conceito fundamental para a argumentação que se seguirá.

2.2.1. O Campo Artístico

A concepção de “campo artístico” foi forjada pelo sociólogo Pierre Bourdieu a partir de seu entendimento das inúmeras relações sociais travadas em torno de bens simbólicos. Sua pesquisa e argumentação estão centradas no recorte temporal do final do século XIX e início do século XX. Este recorte é essencial para compreendermos a argumentação teórica de Bourdieu, que alicerça o conceito de “campo artístico”, e para entendermos em que momentos históricos pode ser aplicado este conceito. Isto significa dizer que é necessária uma determinada estrutura social para podermos utilizá-lo enquanto ferramenta de entendimento dos fluxos e estruturas correntes em determinada sociedade. Bourdieu lança as bases deste conceito durante a década de 1970 em uma série de ensaios.

Tal autor define “campo” da seguinte forma:

O campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementariedade ou de antagonismo etc.) entre posições (...) Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema de propriedades pertinentes, isto é,

eficientes, que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. (BOURDIEU, 2010: 261).

O campo é o espaço de disputa dos agentes que atuam nele - disputa pelo “poder de legitimação”. No caso do campo artístico, é pelo poder de dizer o que é arte e o que não é arte; de legislar sobre determinada produção, agentes, pesquisas, etc.. É pela capacidade de afirmar o que é legítimo, de conferir legitimidade, de estabelecer propriedade de lei. Legítimo vem do latim *legitimus*, que significa “aquilo que está estabelecido por lei”. Ainda: pode ser compreendido como ação de justificar, ou seja, dar razão plausível a algo, a determinada manifestação, a uma pessoa, artista, etc.. É a capacidade de declarar o que é justo, aquilo que é por justiça.

Então, o “poder de legitimação” é o que os agentes inseridos no campo da arte disputam. Uma vez adquirido o poder de legitimação, eles passam a legislar sobre o campo e sobre todos os demais agentes. Em outras palavras, passam a estabelecer as leis e critérios do campo. Porém, a permanência em uma posição de poder não é fixa – constituindo, desse modo, uma eterna batalha.

É interessante percebermos que Bourdieu afirma que o campo é “uma rede de relações”. Isso significa dizer que é um conjunto de relações e intercâmbios entre os agentes que ocupam distintas posições na distribuição geral de uma determinada estrutura. Uma rede pode ser entendida enquanto malha de caminhos, trilhas, fios entrelaçados, que geram um espaço, ou seja, um intervalo entre limites, que pode ser tanto expandido quanto comprimido, conforme o contexto em que se desenvolva. Também deve-se entender que todos que agem no campo estão de algum modo interligados. Porém, em hipótese alguma significa afirmar que todos possuem acesso a todos os pontos desta rede, pois, neste aspecto, existem inúmeras barreiras que impedem o trânsito e constroem distinções, como: sociais, simbólicas, econômicas e políticas.

Assim Cauquelin define rede:

Em termos de comunicação, a rede é um sistema de ligações multi-polares, ao

qual pode ser ligado um número não definido de entradas, podendo servir cada ponto da rede geral de saída para outras micro-redes. Isto quer dizer que o conjunto é extensível. Neste conjunto, pouco importa a maneira como se efetua a entrada. Os diversos canais tecnológicos estão ligados entre si: telefonia, áudio-visual ou informática e inteligência artificial. Entrar numa rede significa ter acesso a todos os pontos do conjunto (...) (CAUQUELIN,2005: 51).

Cauquelin, a partir do conceito de rede tecnológica (comunicação), afirma que, uma vez ingressado nesta rede, possuiria acesso a todos os pontos. Ela utiliza este conceito para a compreensão do que chamamos de arte contemporânea, em seu livro *Arte contemporânea: uma introdução*. Porém, a autora ignora todas as barreiras existentes - tanto tecnológicas quanto econômicas, políticas, simbólicas, etc. -, construindo uma utopia em que todos teriam acesso a todos. Bourdieu, quando trata de rede, não ignora as inúmeras barreiras - pelo contrário, tenta desvendá-las e mais: explicita a hierarquia das posições dos agentes no interior do campo.

Mas quem são os agentes do campo da arte e de que forma lutam pelo poder de legitimidade? Os agentes do campo, em geral, são aqueles que “agem”, ou seja, que praticam uma ação, um ato, que possuem a propriedade e a capacidade de agir, que manifestam uma determinada força. São eles: os artistas, historiadores, curadores, críticos, jornalistas culturais, professores e demais profissionais da arte; bem como as instituições de divulgação, formação, preservação, e o mercado, através das galerias comerciais, casas de leilões e seus galeristas, *marchands*, leiloeiros, etc. Logo, são todos aqueles que disputam o “poder de legitimidade”.

Esta disputa leva a “relações de poder” que possuem como suporte o acúmulo e a interação de capitais, como: capital econômico, capital cultural, capital social, capital simbólico, etc. Estas relações de poder levam a formas de dominação e de dependência entre os atores do campo.

A concepção de campo está ligada ao princípio de autonomia relativa - ou seja, ele próprio estabelece suas lógicas e suas leis. Significa dizer que não está submetido ao campo religioso, político ou econômico. A teoria bourdieusiana está justificada na

especificidade de cada campo. No artístico, sua especificidade seria a forma. Então, o que garantiria a autonomia de um campo artístico é o que há de mais específico na arte: para Bourdieu, são os princípios formais de uma obra.

Além de manifestar a ruptura com as demandas externas e a vontade de excluir os artistas suspeitos de se curvarem a tais demandas, a afirmação do primado da forma sobre a função, do modo de representação sobre o objeto da representação, constitui, na verdade, a expressão mais específica da reivindicação de autonomia do campo e de sua pretensão a deter e a impor os princípios de uma legitimidade propriamente cultural, tanto no âmbito da produção como no da recepção da obra de arte. Afirmar o primado da maneira de dizer sobre a coisa dita, sacrificar o “assunto”, antes sujeito diretamente a demanda, à maneira de abordá-lo, ao puro jogo das cores, dos valores e das formas, forçar a linguagem para forçar a tensão da linguagem, constituem procedimentos destinados a afirmar a especificidade (...) (BOURDIEU, 2011: 110).

Como trabalhar com o conceito de “campo artístico” e sua autonomia na contemporaneidade? Uma vez que a arte contemporânea não está embasada na forma, então, qual seria a especificidade do campo artístico? Creio que este é um dos problemas da aplicabilidade deste conceito atualmente. Diversos autores simplesmente aplicam o conceito de “campo” sem fazer as devidas referências, utilizando-o de modo ingênuo e ao mesmo tempo irresponsável, obscurecendo o que vem a ser uma pesquisa de qualidade. Este problema será tratado ao longo deste trabalho, uma vez que se torna essencial para compreendermos o “poder” que o mercado da arte exerce sobre os processos de legitimação e consagração dos agentes e das instituições hoje em dia.

Para utilizarmos o conceito de “campo” na configuração sistêmica da arte, principalmente a partir do advento da arte denominada “contemporânea”, tendo como ponto referencial o surgimento das novas vanguardas em torno da década de 1960, é necessário fazer algumas adaptações. Este conceito “campo” e, consigo, a concepção de autonomia foram forjados a partir da análise da arte moderna, na qual a forma, a

busca pela pureza e a especificidade do meio ocupam pontos centrais. Por isso, ressaltei desde o início deste texto o recorte temporal utilizado por Bourdieu quando o pensa a partir da arte.

A existência de um campo da arte continua válida até hoje. O que muda na abordagem inicial de Bourdieu são os princípios de autonomia e a lógica central de funcionamento do campo - que, inicialmente, estaria embasada no que ele denomina de “subordinação estrutural” em *Regras da Arte*. Quero dizer com isso que não devemos descartar o conceito de “campo”, mas discutir seus limites teóricos e suas aplicações.

Qual seria a diferença de um “campo da arte” e um “sistema artístico”? A concepção de sistema leva-nos diretamente à “teoria dos sistemas”, sendo que esta discussão (sistema) projeta-se desde a década de 1920. Assim, a teoria dos sistemas atualmente é um campo específico de investigação. O que cabe a esta pesquisa é definir o que se entende neste trabalho como sistema artístico e sua relação com o conceito de campo. De modo geral, o sistema é um conjunto de partes interdependentes que interagem entre si. Então, o campo artístico é um sistema que, por sua vez, interage com outros sistemas e, ao mesmo tempo, contém sistemas.

Neste trabalho, entende-se “sistema artístico” como o modo operativo das relações instituídas dentro de um campo. É o modo de funcionamento do campo. O campo artístico contém e está contido em sistemas. Porém, a perspectiva abordada é dos sistemas internos ao campo. Ou seja, nesta perspectiva, o campo constitui a visão mais abrangente e o sistema diz respeito a como são travadas as relações entre as mais variadas partes contidas no campo. Em um mesmo campo podem funcionar mais de um sistema - por exemplo, um sistema oficial e um *underground* - mas todos estão inseridos em um mesmo campo. Na obra bourdieusiana, o conceito de “sistema” será muitas vezes utilizado quase como sinônimo de “campo”, tornando-se muito difícil fazer a sua distinção. Porém, assim ele está definido em sua obra:

O sistema de produção e circulação de bens simbólicos define-se como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função

que cumprem na divisão do trabalho de produção, reprodução e difusão de bens simbólicos. (BOURDIEU, 2011: 105).

Então, o campo artístico está dividido em subcampos e pode possuir múltiplos sistemas. Ou seja, pode operar-se nele mais de um modo de funcionamento. É como possuir um computador: imaginemos que este é o campo, o sistema é o sistema operacional. Nosso computador possui mais de um sistema operacional (o Windows, Linux, Mac OS x, entre outros) funcionando ao mesmo tempo. Imaginemos que determinada peça pode operar com mais de um sistema, ou seja, uma determinada instituição pode pertencer ao sistema *underground* e ao oficial - em outras palavras, agir a partir da lógica de ambos os sistemas. Esta não é uma visão colocada por Bourdieu, mas é a visão que detenho do atual modo de funcionamento, a partir dele. Bourdieu trabalha com a dicotomia entre uma cultura erudita e uma popular. Em seus escritos, estabelece diversas polaridades que, no atual cenário da arte e em suas discussões, não mais existem com contornos nítidos. A própria ideia de que existiria a divisão entre um sistema oficial e um extra-oficial, em nosso momento histórico, não é mais tão clara, justamente por causa de um processo quase que imediato de institucionalização de múltiplas iniciativas. Devido às incorporações quase imediatas tanto de iniciativas independentes de grupos quanto de artistas individuais, não creio em um discurso que visa polaridades de um sistema ou sistemas antagônicos. Mas isso não significa dizer que há apenas um sistema ou que não exista um sistema dominante - ou seja, um modo de funcionamento que se impõe, que detém maior poder, uma lógica dominante nas relações travadas. A verdade é que existe mais de um sistema atuando junto a um grande campo e fortemente em seus subcampos.

Outro ponto importante a considerar é que esses sistemas que agem no campo (ou seja, os modos de funcionamento, a lógica das relações travadas pelos agentes) tendem a se confundir atualmente, justamente porque o mesmo agente poderá trabalhar com lógicas distintas e visando atingir os mais variados objetivos. Os modos de funcionamento do campo e os agentes não estão imunes às pressões econômicas e políticas. Por exemplo: um diretor institucional normalmente lida com interesses políticos, econômicos, artísticos, entre outros. A partir destes cruzamentos é que se

torna praticamente impossível a concepção de “sistemas independentes”. Ou seja, ao mesmo passo em que existe uma interdependência das partes que compõem um sistema, existe esta mesma relação entre sistemas. A partir disso, voltamos à concepção de que existe alguma coisa que liga tudo, que conecta os agentes e os modos operacionais. Novamente voltamos à ideia de uma rede, constituída de microrredes, mas sem a utopia de que não existem barreiras e nem distinções.

Outro aspecto que endossa esta argumentação é o trânsito que alguns agentes, por possuírem posições privilegiadas, tendem a ter nesta rede, aliado à capacidade de trabalhar com lógicas de funcionamento distintas - em outras palavras, sistemas. A rede da qual falo não é uma rede que se configura horizontalmente, e sim como uma pirâmide acoplada a outras pirâmides, pois existe uma hierarquia, ou seja, existem pontos privilegiados de emissão de informação e de detenção de poder, juntamente com outras pirâmides, e um centro a que todas as bases piramidais convergem, no qual os mais variados sistemas convivem e se confundem. Desta forma, a visualidade desta noção é a de um poliedro estrelar irregular. Voltarei a alguns destes aspectos ao longo deste trabalho. O essencial para a continuidade da argumentação é termos claro que um campo possui um ou mais sistemas que podem vir a dialogar entre si.

Voltemos à definição de Bourdieu: “O campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementariedade ou de antagonismo etc.) entre posições”. A posição de cada agente no interior do campo seria definida a partir do que Bourdieu chama de “subordinação estrutural” em seu livro *As Regras da Arte* (2010). Ela funcionaria a partir de duas lógicas ou dois sistemas distintos: 1) afinidade entre os pares; 2) lógica de mercado. Conseqüentemente, leva a díspares construções de valor e estabelece posições distintas dos agentes no interior do campo.

Estas duas lógicas seriam inversamente proporcionais, e diferentes posições no campo levam a diferentes modos de apreciação e percepção, gerando esquemas classificatórios. Estes esquemas permitiriam localizar os mais variados agentes no interior do campo. Estas duas lógicas levam, conseqüentemente, a modos distintos de “valorização” de uma obra, de um discurso, de um agente, etc..

A lógica de “mercado” para Bourdieu está subordinada às expectativas do público, buscando, dessa forma, um consumo amplo por parte do grande público. Este nexos trabalha visando um grande lucro financeiro de modo rápido, gerando um sucesso imediato. Porém, possuiria um baixo grau de consagração e um baixo lucro simbólico.

A lógica de “afinidades entre os pares” do campo construiria uma ligação duradoura, que possuiria um consumo restrito, praticamente somente entre os pares que, por sua vez, também são concorrentes. Esta produção só seria acessível a consumidores dotados de disposição e de competências, e estas dependem do acesso ao ensino. Esta lógica teria um baixo lucro financeiro a curto prazo, mas possuiria um alto grau de consagração.

Tais lógicas são de suma importância para compreendermos determinados movimentos do campo. Porém, de modo algum podem ser aplicadas enquanto modelo para pensar e analisar o atual mercado da arte, tanto internacional quanto nacional. As análises de Bourdieu estão focadas no campo das artes, principalmente do campo literário, no final do século XIX, que apresenta uma configuração distinta da atual. Está muito clara pra Bourdieu a distinção entre cultura erudita e Indústria Cultural. Tal reflexão serve enquanto possibilidade de aproximações e distanciamentos para pensarmos a atualidade, pois a atuação dos galeristas e a dinâmica do campo artístico é outra. Esta mudança está diretamente ligada à internacionalização do mercado da arte, à alteração do perfil de atuação do intermediário *marchand*-galerista, juntamente com advento da globalização e a constituição das redes comunicacionais.

Estas duas lógicas alicerçam toda a argumentação de Bourdieu. Estes são tradicionalmente grandes sistemas de classificação e entendimento que despertam lutas por legitimidade e capital. Estes fatores operariam nas construções de valor simbólico e financeiro. A “subordinação estrutural” é decorrente das formas de dominação.

Mas o que manteria todos os agentes do campo da arte conectados? Qual seria o fio que interliga todos os agentes, que constitui as redes, que mantem todos adequados ao jogo? Para Bourdieu, é a “crença” ligada ao jogo, a crença na arte, a

crença nos mecanismos, a crença nas relações, a crença na educação, a crença nos valores difundidos. A “crença” que o próprio campo produz. A passagem abaixo, de *Poder Simbólico* (2007), é esclarecedora nesse sentido:

O jogo cria a Illusio, o investimento no jogo do jogador avisado, dotado do sentido do jogo, que habituado ao jogo, pois que é feito pelo jogo, joga o jogo e, por esse meio, o faz existir. O campo artístico, pelo seu próprio funcionamento, cria a atitude estética sem a qual o campo não poderia funcionar. Em especial, por meio sobretudo da concorrência que opõe todos os agentes investidos no jogo, ele reproduz incessantemente o interesse pelo jogo, a crença no valor daquilo que está em jogo. (BOURDIEU, 2007: 286).

Pelo campo se caracterizar como um espaço de luta, o ingresso nele só aconteceria por imposição: o agente que pretende ingressar nele necessita impor-se – assim como toda e qualquer abordagem sobre a arte igualmente necessitaria.

Sendo o mercado composto por inúmeros agentes, inclusive os artistas, e podendo também ser entendido como um subcampo do campo artístico, este opera a partir das leis gerais. Porém, em seu subcampo, estabelece sua lógica operatória, e por vezes, irá pressionar, tentar impor-se sobre os outros subcampos, ou mesmo interferir nas leis gerais do campo. É perceptível a existência de dois modos de organização para disputar legitimidade. De forma individual, o galerista X, ou ainda, como subcampo “o mercado”, através de seus representantes. A partir desta lógica, encontraremos a reunião de agentes em torno de algo em comum, como as associações de galerias comerciais, que representam um segmento de mercado que, por sua vez, podem ser entendidas como um subcampo e que, juntas, unem força para as reivindicações de suas demandas junto ao campo artístico e político ou para promover seus interesses.

2.2.2. O Surgimento do Mercado Moderno de Arte

O mercado da arte que envolve compra e venda de objetos denominados como artísticos, segundo Michel Hoog (1995), surge no período helenístico, século IV a.C..

Até então, não poderia se falar em mercado da arte, pois os objetos produzidos visavam principalmente fins religiosos e obedeciam a duas categorias: 1) oferendas a divindades; 2) objetos de luxo. É a partir do século IV a.C. que surgem os primeiros testemunhos de compra e venda de objetos novos, para uso privado - quer por apreciação estética, quer para prestação de cultos domésticos. É na era helenística que aumenta quantitativamente a circulação de bens e obras por todo o Mediterrâneo oriental, devido a pilhagens, extorsões e também a processos de compras e vendas. Os sucessores de Alexandre, o grande, esforçam-se por reunir coleções sistemáticas. Os particulares buscam imitar seus soberanos, constituindo, dessa forma, o que vamos chamar de mercado de arte segundo HOOG (1995). Porém, o que interessa para este trabalho é a compreensão da estrutura que o mercado de arte ganha durante o século XIX, que chamarei de “mercado moderno”. Mas, antes disso, é necessário compreendermos as três premissas históricas, segundo HOOG (1995), para a existência de um mercado artístico em uma determinada sociedade: 1) lastro econômico; 2) base intelectual; 3) que o objeto detenha um valor independente da função religiosa ou de uso prático. A partir destas três circunstâncias reunidas, poder-se-á desenvolver um mercado artístico em uma determinada comunidade, território ou nação.

No século XVIII, surgem discussões estéticas (ou mesmo a estética) relevantes para a aquisição da autonomia da obra de arte. Consequentemente, estão na esteira do surgimento de um mercado moderno. Isto ocorre principalmente através de Kant e Hegel. Segundo Kathrin Rosenfield,

Kant foi o primeiro pensador a fundamentar o estatuto autônomo e *a priori* da experiência estética, fornecendo uma análise do juízo estético sem a qual seria impossível legitimar certas reivindicações de artistas e críticos atuais, como, por exemplo, a liberdade de criatividade ou a confiança nas suas virtudes emancipatórias. (ROSENFELD, 2005: 150).

O que percebemos através da fala de Rosenfield é a importante contribuição da estética ou da filosofia da arte para o que Bourdieu descreve, como já visto, enquanto processo de autonomização do campo artístico e, conseqüentemente, da obra.

Obviamente, os dois autores (Kant e Bourdieu) estão de lado opostos, são antagônicos em suas percepções sobre a arte. Enquanto Kant crê na “beleza”, na experiência estética como algo originário, independente de qualquer determinismo social, econômico ou experiência empírica, Bourdieu defende o contrário, que nossa percepção é fruto de um *habitus*⁴², decorrente de nossa inserção em uma corrente histórica e social. Esta discussão é complexa, mas o que interessa para esta argumentação é percebermos que a “Estética”, a partir de Kant, contribui de modo significativo para outro entendimento sobre a obra de arte. Esta visão corrobora para a constituição de outro mercado da arte no século XIX, que não estava subordinado à Igreja ou ao Estado e a seus interesses e discursos, que atribuíam uma função específica para o trabalho artístico.

É somente no século XIX que o mercado adquirirá as características com que o conhecemos hoje. É necessário compreendermos que o que chamamos de mercado da arte toma dimensões e características conforme o período histórico. O mercado do século XV não opera com a mesma lógica do atual; não é necessariamente a mesma coisa. O comum entre eles é a concepção de troca, que constitui justamente a ideia de mercado. Porém, como se efetua esta troca, o que se troca e como se regulam os valores simbólicos e financeiros toma características próprias conforme o contexto. Mas é importante ressaltar os 3 princípios históricos básicos para o aparecimento do mercado da arte, como já descritos: a condição econômica e intelectual, e que o objeto detenha um valor independente de uso prático ou de função religiosa.

Antes de entrarmos no mercado artístico do século XIX (tendo como base Paris), vamos iniciar com uma definição clássica sobre o que vem a ser o mercado em termos gerais.

⁴² Conceito forjado por Bourdieu oriundo da *Hexis* Aristotélica. Resumidamente, designa uma série de disposições e pré-disposições de um sujeito, sem constituir determinações a este sujeito. Enquanto o conceito de *campo* refere-se a uma dimensão coletiva, o de *habitus* atua em esfera individual. *Habitus* é uma tentativa do autor de fugir do estruturalismo e da supressão do sujeito. É compreender o indivíduo como agente de transformação. “Eu queria reagir contra o estruturalismo e sua estranha filosofia da ação que, implícita na noção Lévi-straussiana de inconsciente e abertamente nos althusserianos, fazia desaparecer o agente, reduzindo-o ao papel de suporte (...)” (BOURDIEU, 2010: 205). Ainda, este conceito poderá ser compreendido enquanto capital de um indivíduo. Conforme o autor, o termo hábito não dá conta deste conceito mais abrangente.

MANKIW (2005) assim conceitua mercado:

Os termos oferta e demanda referem-se ao comportamento das pessoas enquanto interagem umas com as outras nos mercados. Um mercado é um grupo de compradores e vendedores de um determinado bem ou serviço. Os compradores, como grupo, determinam a demanda pelo produto e os vendedores, também como grupo, determinam a oferta do produto. (MANKIW, 2005: 64).

A palavra mercado vem do latim *mercatus*, que significa comércio, tráfico, negócio. Originalmente, esta palavra designava o lugar onde comprador e vendedores se encontram para trocar seus bens, produtos, artefatos, etc.. Pode também ser compreendido como o lugar coberto ou ao ar livre em que se compram mercadorias postas à venda; ainda, como a reunião de comerciantes no mesmo local para vender. No dicionário *Priberam* da língua portuguesa, entre as definições, encontra-se a seguinte: qualquer arranjo entre as pessoas, contrato.

Na economia moderna, existe uma série de definições de tipos de mercados. Utilizarei algumas delas conforme se tornarem necessárias para o entendimento do modo de funcionamento do mercado da arte.

Na França, no início século XIX, a Académie de BeauxArts, instituída oficialmente por Colbert, em 1648, detinha o monopólio absoluto de legitimação sobre a produção. Nigel Blake e Francis Frascina (1998) destacam três instituições centrais deste sistema acadêmico: a já mencionada *Académie de Beaux-Arts*, a *École Beaux-Arts* e a exposição anual conhecida como “salão”. Este poder acadêmico passa a ser desafiado no terreno estético primeiramente pelos artistas vinculados à corrente romântica e por uma crescente reivindicação dos artistas a um novo papel social, segundo POLI (1976). É principalmente no campo da pintura e da escultura que os pressupostos românticos de liberdade, entendidos como manifestações do sentimento subjetivo individual, e seus valores passam a afirmar-se em um plano sociocultural que se choca com a ideologia presente na academia francesa. Esta, por sua vez, é

subordinada ao poder e às estruturas políticas e econômicas vigentes, sendo o centro de expressão de uma concepção estética dogmática.

El poder y el prestigio de la institución, así como su papel de juez único del verdadero “Arte”, se basaban concretamente em una estructura piramidal capaz de monopolizar, de hecho, todos los “medios de producción” necesarios para la afirmación sociocultural de un artista. (POLI, 1976: 45).

Em 1676 o rei francês permitiu a criação de academias nas províncias. Em 1786, eram 33 no total e estavam subordinadas à academia de Paris. Dentro desse sistema, não existia nenhuma oposição concreta ao poder instituído. As classes dominantes, a Igreja e o Estado estavam ligados à Academia. Os artistas oficiais e suas obras representavam muito mais que valores econômicos: eram um símbolo de uma classe e detinham um determinado prestígio social. A Academia conferia legitimidade ao artista e regulava as encomendas estatais e da Igreja. O artista, dentro da academia, era um instrumento de validação de uma ideologia presente nas classes dominantes. Uma vez que a academia regulava a demanda, se o artista não pertencesse a ela e não seguisse suas normas, não teria como trabalhar. Segundo a legislação acadêmica vigente, o artista não podia vender diretamente suas obras.

De um lado, há um dilaceramento deste sistema em 1863, com o “Salão dos Recusados”. O que interessa para este trabalho não são necessariamente os rompimentos estéticos com a concepção acadêmica, e sim os embates sistêmicos com a Academia. O Salão é o que há de mais aparente das discordâncias ao sistema vigente naquela época e das diversas reivindicações dos artistas. O “Salão dos Recusados” foi a primeira concessão oficial dada pelo Estado Francês (Napoleão III) e a ponta de um *iceberg*, que demonstra a crise da instituição acadêmica e as perdas de seu domínio ideológico e prático, em grande parte por sua própria incapacidade estrutural como a organização hierárquica rígida aliada a uma falta de dinamismo em suas práticas.

Por outro lado, segundo FRASCINA (1998), em relato muito esclarecedor sobre “a ideologia do individualismo e o mercado de arte” na França em torno de 1850, uma

série de medidas é tomada a partir da política governamental instalada, no sentido de eliminar as diferenças políticas e de classe, fortalecendo o “individualismo eclético”. Isso pode ser plenamente observável, segundo o autor, em 1855 na Exposição Universal, cujo júri concedeu 9 medalhas de honra a artistas de diferentes estilos. Tal decisão estava conectada às concepções de Napoleão III de uma suposta política de “tolerância à diversidade”. Entre os premiados, estavam Delacroix, Ingres, Vernet, Decamps e Coubert. Segundo o autor, tal decisão “de homenagem a uma multidão de estilos” implicava que todos os estilos tivessem a mesma importância, eliminando uma hierarquia e reduzindo a diferença a uma questão de gosto e popularidade. Dessa forma, passa-se a eliminar as grandes discussões, os grandes embates do passado. Segundo Frascina, o “Salão dos Recusados”, subvencionado por Napoleão III, é um grande ícone de sua política “liberalista” e de forte lógica capitalista.

(...) O Salon des Refusés de 1863 estimulou ainda mais o individualismo. Por um lado, esse Salão pode ter sido uma demonstração pública de liberalismo por parte de um regime preocupado com sua auto-imagem. Por outro lado, foi menos uma mostra de dissidentes unidos do que um maior entrenchamento da diversidade e da novidade sancionada pelo ecletismo oficial de um modo consistente com uma economia de mercado capitalista. (FRASCINA, 1998: 110).

A partir da década de 1860, percebemos gradativamente o recuo da dominação acadêmica. Existem seis pontos para compreendermos a crise acadêmica e a sua perda de poder gradativa:

- 1) O enriquecimento da classe burguesa, que vai buscar na arte prestígio e possibilidade de manifestar seu próprio valor social, seus próprios modelos de comportamento frente ao antigo regime absolutista e aos “nobres”, oriundos deste sistema político. Assim, esta nova classe torna-se um potente consumidor.
- 2) As reivindicações artísticas por um sistema mais “livre”, menos centralizador, menos autoritário; o direito à exposição.

- 3) Um crescente número de artistas; cerca a 1850 produzem-se na França em torno de 200.000 telas por ano, sendo que, estimativamente, residem 3.000 pintores em Paris e 1.000 em seus arredores.
- 4) A contradição entre duas crenças opostas e paralelas: a necessidade de instituições oficiais, dotadas de um poder de julgamento considerado “sério”, e a crença ou dependência no julgamento de um público de quem dependeria a venda e a reputação.
- 5) O aumento gradativo de *marchands* em Paris. Segundo FRASCINA (1998), em 1861 lá estavam em atividade 104 *marchands*.
- 6) A própria política do segundo império de Napoleão III de tolerância à diversidade. A defesa de uma “unidade eclética” em direção ao individualismo e de forte ideologia capitalista.

Com esta dimensão, o sistema acadêmico apresenta um só salão oficial, uma só academia, um corpo de jurados com concepções muito semelhantes. Desse modo, torna-se incompetente frente às novas demandas. Assim, passa a se desenvolver um sistema paralelo ao acadêmico, que alguns autores como CAUQUELIN (2005) vão chamar de sistema mercado-crítico. Uma vez que o mercado já existia, o que de fato vai mudar é seu sistema, sua lógica e seu modo de funcionamento, constituindo o que, nesta pesquisa, denomino como mercado moderno.

Neste sistema, teremos a ascensão da iniciativa privada sobre o campo das artes plásticas, através das galerias e de seus *marchands*. Como já vimos, Paris contava em 1861 com 104 *marchands* em atividade, constituindo um sistema paralelo de reconhecimento ao acadêmico. Como exemplo mais conhecido deste modo de atuação está o trabalho desenvolvido por Paul Durand-Ruel (1831 – 1922), que apoiou no princípio os artistas oriundos da chamada escola de *Barbison*, posteriormente a Manet e aos artistas que foram chamados de impressionistas. Durand-Ruel iniciou suas atividades como *marchand* em torno de 1865. As inovações introduzidas por ele serviram como modelo para outros inúmeros comerciantes de arte e garantiram um lugar na história da arte ocidental para seus artistas. Este modelo de atuação de um mercado moderno é de suma relevância para compreendermos diversos mecanismos

dos sistemas da arte. A atuação de Durand-Ruel está embasada em cinco princípios, segundo POLI (1976):

1. Exposições individuais e coletivas em uma galeria (privada);
2. Fundações e divulgação de revistas especializadas como fonte de promoção e de crítica;
3. Constituição de contratos com os artistas, levando à compra antecipada de parte da produção ou dela toda;
4. Organização de múltiplas exposições em diversos países;
5. A abertura de uma filial em Nova York (1866) e, conseqüentemente, a busca pelo desenvolvimento de um mercado em uma escala internacional.

O desenvolvimento deste mercado proporciona ao artista a não-subvenção aos protocolos acadêmicos, uma vez que se possui uma demanda por parte de uma parcela da burguesia, um pequeno segmento, mas palpável. A legitimação dos impressionistas por Durand-Ruel passou por um trabalho contínuo e a longo prazo, de articulações com a crítica, com uma série de exposições, com um plano de distribuição, até estes artistas chegarem a um reconhecimento por uma ampla parcela social.

A constituição do mercado moderno em parte garantiu a possibilidade da pesquisa, da experimentação sem a pressão e sem os protocolos acadêmicos de reconhecimento e de legislação sobre a produção. É em função disso que Bourdieu argumenta ser a condição de mercadoria da obra o que garantiu sua autonomia e a ela própria extrapolar esta noção de mera mercadoria, poder tornar-se “pura manifestação simbólica”. Porque o que regula este mercado não é a Academia e seus pressupostos, e sim o *marchand* (intermediário) e a demanda. Em outras palavras, passaram a existir pessoas que se interessavam, compravam, promoviam esta produção e esta pesquisa, que garantiram, em certa medida, a sobrevivência destes artistas, desses *marchand*, desses críticos e dos demais agentes. É necessário prestarmos atenção que, por trás de alguns movimentos de vanguarda do final do século XIX e início do século XX,

existe a figura de um *marchand*: por exemplo, Paul Durand-Ruel com os impressionistas e Daniel Henry Kahweiler (1884-1979) com os cubistas.

Então, no final do século XIX, principalmente na França, dois sistemas distintos e paralelos de legitimação: o mercado privado, encabeçado pelos *marchands*, e o acadêmico, que contava com um prestígio muito maior que o primeiro. Também podemos falar de dois mercados, com sistemas e lógicas de fixação de valor diferentes: o mercado acadêmico e o mercado privado (as galerias).

O monopólio acadêmico levou a uma hierarquia sólida, inflexível. O aparecimento de um mercado livre criou enormes possibilidades de desenvolvimento da própria arte. Este mercado passou a despertar tanto interesses econômicos quanto culturais. A ideia de que uma obra poderia, ao mesmo tempo, fornecer prestígio social e em si também possuir um valor econômico agregado atraiu parte de burguesia em ascensão, que passou a ser principal consumidora deste mercado. POLI aponta uma dualidade nesta configuração:

Desde este punto de vista resulta fácil comprender la relación existente entre la movilidad social provocada por el desarrollo industrial y la movilidad de los modelos culturales, así como la movilidad de la búsqueda de novedades en el sistema (agudizándose el prestigio precisamente gracias a la novedad). Por otra parte se puede entender el significado sociocultural de la “revolución” artística y del importante y convulso desarrollo del arte figurativo, cada vez más condicionado por las leyes del mercado y de la adquisición de nuevos productos. “la vanguardia se sitúa como “estatuto artificial competitivo y, simultáneamente, como desdeñoso rechazo de la mercantilización”. (POLI, 1976: 48).

A arte acadêmica será acusada de servir ao mercado, de ser uma arte voltada para o mercado. Já a arte desenvolvida pelos artistas impressionistas e outros que passaram a desenvolver um trabalho que não segue os pressupostos acadêmicos em tese se oporiam a uma arte mercadológica. Ao mesmo tempo, com o desenvolvimento do mercado privado, cumprem um papel mercadológico da necessidade de renovação nesta sociedade industrial e são apoiados por estes novos agentes chamados *marchands*, que criaram (como já apontado) outra lógica de legitimação a partir de uma

série de ações. É importante salientar que a crítica de arte passará, neste momento histórico, a desempenhar um importante papel de legitimação e auxiliará de modo direto e indireto o desenvolvimento deste mercado moderno. Porém, este trabalho não trata a respeito da crítica e não entrará nestas relações de modo profundo. Entretanto, Cauquelin, Francesco Poli, Raymonde Moulin, Michel Hoog e outros trazem em seus estudos um capítulo para a crítica de arte e seu papel. Esta crítica militante irá defender e valorizar as novas experimentações. É chamada de crítica militante porque o crítico levanta a bandeira do grupo ao qual pertence, defende e promove os artistas e suas proposições. Assim, POLI (1976) relata que esta crítica desempenhou uma importante função de inserir progressivamente novos valores na cultura social.

A tese da autonomia da arte, defendida principalmente pelos entusiastas do modernismo grenberguiano, está embasada em uma nova consciência da pintura e da própria arte, em uma nova dimensão da natureza da arte enquanto prática social. É evidenciada nesses discursos a ideia da “autocrítica”, em direção a um absoluto de uma “arte pura”, de uma arte pela arte, alcançada pela especificidade, ou seja, pelos aspectos formais que eliminariam referências a disciplinas externas. Existe um evidente descolamento da figura do artista de suas circunstâncias sociais. Ele atinge a autocrítica, a autoconsciência, em um processo solitário, desvinculado do mundo ao qual pertence, sem sofrer pressões de qualquer ordem que não seja da própria arte.

Neste trabalho, a partir dos referenciais, este processo de autonomia está entrelaçado com os fatores sociais e sistêmicos. Então, existe uma importância muito grande para a própria arte o desenvolvimento do mercado moderno, pois ele auxilia na própria construção de um discurso autônomo para arte. A mudança descrita, teorizada do final do século XIX, de fato existe e é inquestionável enquanto tese geral, mas o artista não é um gênio fora de seu tempo, fora das circunstâncias materiais. Porém, também não estou dizendo que está submetido - foi uma escolha dos artistas seguir um caminho ou outro, pois as diversas transformações sociais e intelectuais possibilitaram esta escolha. Não estava dada esta possibilidade, por exemplo, no século XVII, pois a estrutura social e organizacional era outra. Esta percepção da importância dos aspectos e estruturas sociais para a própria constituição da autonomia

do campo artístico, para um discurso de uma “arte pura”, foi amplamente trabalhada e argumentada por Bourdieu. O que faço é ressaltar a importância do mercado dentro da alçada que Bourdieu propôs.

Então, a ascensão do modelo privado de galerias no século XIX e de seus agentes é a base do atual mercado de arte. Este mercado não está atrelado diretamente às encomendas públicas e religiosas ou a uma classe aristocrática - este segmento pertencia ao mercado acadêmico. Trabalhará visando uma parcela do público burguês em ascensão, sedento por prestígio e com dinheiro de sobra para gastar com bens de luxo. É justamente a contradição entre duas crenças opostas e paralelas (a necessidade de instituições oficiais, dotadas de um poder de julgamento “sério”, e a crença no julgamento de um público de quem depende a venda e a reputação) que está na base das tomadas de posição e na articulação dos *marchands* junto aos críticos para valorar as obras e os artistas.

Neste momento, o próprio discurso de uma arte que não é mercadoria, de uma arte embasada na pesquisa e etc., cumpre um papel importante para este novo modelo de mercado. Este mercado trabalha com a lógica da raridade até hoje, trabalha com a distinção de produtos, pelo menos em discurso. Corrobora com esta configuração mercadológica que defende uma “arte pura”, uma arte pela arte, de uma arte que não está submetida a nada, a não ser às suas próprias leis. Justamente isto que torna o objeto de arte uma espécie de objeto transcendental, e é o que justifica os valores simbólicos em parte e, logicamente, os econômicos. Apesar desta dimensão de pura manifestação simbólica para a arte, principalmente a encabeçada pelas vanguardas, ela é vendável, se não em todas as manifestações, em boa parte delas. Não estamos falando de um objeto produzido por uma indústria, e sim de algo que estaria desvinculado de um modo de produção industrial. Lembrando a frase de BOURDIEU (2008): “é o comércio das coisas que não se faz comércio”. É o discurso de que a arte não é produto que a torna um produto muito caro, ou um produto especial dentro de uma visão tradicional de mercado, e é justamente a constituição deste mercado no século XIX que auxilia de modo significativo este discurso da arte pura e de seus artistas.

2.2.3. Dois Modelos de Atuação no Mercado e Uma Introdução à Valorização

Como já mencionado, não pretendo neste capítulo construir uma história do mercado da arte, pois ela em parte pode ser conferida a partir de uma série de livros que narram este processo em termos gerais. Porém, existem alguns momentos em uma história do mercado que necessitam ser levantados, para compreendermos suas mudanças e, dessa forma, o atual modelo. Sem isso, nossa compreensão do hoje torna-se fragmentada em demasia e, assim, perdemos as referências críticas. Esta mudança de modelos de mercado está centrada nas ações dos intermediários, ou seja, *marchand-galerista*.

Cauquelin trabalha com a hipótese de que, na segunda metade do século XIX, configura-se um mercado da arte baseado em um modelo tripartido: *produção, distribuição e consumo*. Há os fornecedores de matéria-prima: artistas, intelectuais. Há os distribuidores: comerciantes, negociantes, *marchands*. E há os consumidores. Neste modelo, as posições dos agentes são claras e definidas.

Este sistema teria a necessidade de promover a circulação de bens e o consumo de modo constante, em uma velocidade contínua, em um movimento de circularidade, levando, dessa forma, à sua sustentabilidade. O consumidor, em um certo sentido, produziria a procura, de certo modo produzida pelos intermediários. Por vezes, esses intermediários produziram a necessidade. Para Cauquelin, o intermediário instituiria a regra, produziria a procura, forneceria os critérios, transforma-los-ia e renovaria os modelos conforme as necessidades.

O primeiro modelo foi descrito no tópico anterior e chamado de mercado moderno, sendo a base do atual. Porém, algumas modificações foram inseridas e parte da sua lógica de funcionamento se alterou. Um ponto a ser ressaltado é que estas mudanças nas lógicas de mercado dialogam com as próprias mudanças da arte. Se no século XIX, em paralelo com o impressionismo, ascendeu o mercado moderno, com base na figura do *marchand*, na década de 1960, em paralelo com as novas vanguardas e com os diversos questionamentos institucionais e sociais, outro modelo

de gestão e ação de mercado se evidencia a partir da figura do galerista Leo Castelli. Ainda podemos falar em um terceiro modelo a partir do fim da Guerra Fria, da ascensão da globalização e de sua ampla instalação na década de 1990. Porém, este modelo iremos pensar posteriormente. Temos de ter claro que estes modelos não são opostos um ao outro: são transformações de uma mesma base, alicerçada no século XIX. Está em aberto até que ponto a arte influencia o mercado e o mercado influencia a arte. Não creio que um seja decorrência do outro. Creio em diálogos.

Leo Castelli fundará o modelo “ideal” de atuação de uma galeria, que trabalha com arte contemporânea até nossos dias, inclusive no Brasil e no Rio Grande do Sul. Princípios que já estavam na atuação de Durand-Ruel são levados ao extremo, como a necessidade de internacionalização. Ele o fará a partir de quatro princípios descritos por Cauquelin: 1) a informação; 2) o consenso; 3) a anelação; 4) a internacionalização.

A “informação” é a pedra fundamental para o êxito comercial. Significa manter-se informado de tudo que ocorre no campo da arte, manter relações com as mais variadas instituições, com os colecionadores, críticos e demais agentes. É, ainda, documentar-se e documentar todo eventual comprador; investir em catálogos e material gráfico e distribuir dossiês para imprensa.

O “consenso” significa criar um “acordo em comum”, não somente entre os galeristas, mas principalmente entre os críticos, diretores de instituições, diretores de museus e a imprensa de arte. Destes dependem a validação da informação lançada e da legitimação da obra e do artista. É interessante lembrar que esta consonância dos agentes do campo é fruto de construção, através das mais variadas negociações.

O conceito de “anelação” está ligado ao capital simbólico adquirido pelo galerista-*marchand* advindo de seu sucesso no interior do mercado. BOURDIEU (2010) coloca que a única acumulação legítima no campo da arte é a de capital simbólico, “prestígio”, pois é o responsável por um objeto adquirir valor econômico. Assim Leo Castelli consegue transmutar capital simbólico em capital econômico:

A sua reputação assenta sobre este consenso, forjado por um longo labor, e a sua reputação faz com que, logo que ele apresente um artista, o consenso já

está feito em seu favor. (...) Assim, a apresentação dos artistas que obtêm o consenso é garantida pelo nome de Castelli, a quem, em troca garantem. (CAUQUELIN, 2005: 108).

Castelli buscou o reconhecimento de seus artistas internacionalmente, através da constituição de uma rede de galerias parceiras em diferentes centros do globo e de um forte investimento publicitário.

Na base desta nova postura, está uma mudança mais ampla que é a ideia de uma configuração em rede. Ela, aliada a um processo crescente de internacionalização, alterou o tempo de legitimação de um artista, grupo, ideologia e, principalmente, de valorização simbólica e mercadológica, sendo a grande diferença entre o modelo empregado por Durand-Ruel e o de Leo Castelli.

A constituição de valores financeiros passa por uma valorização institucional para legitimar determinada produção e, dessa forma, diminuir o tempo de gestação. Este, segundo Diva Benevides Pinho, é o período necessário para uma obra, os períodos históricos e as correntes artísticas obterem uma valorização, gerando, assim, um retorno financeiro e simbólico a seus investidores. A cada dia este tempo é menor, como aponta Pinho:

Assim é que foram necessários cinquenta anos para que os Impressionistas atingissem preços elevados, trinta para os Cubistas, um pouco menos para os abstratos e apenas alguns meses para algumas correntes em nossa época. (PINHO, 1989: 81).

As estratégias de valorização passam pelas recriações de novas raridades. Há uma permanente revisão das escalas de valor, que obedecem diversas variantes - como moda, valores estéticos contemporâneos, progresso da pesquisa acadêmica e o interesse dos comerciantes de arte. O sucesso da estratégia de promoção de um determinado artista, grupo e período histórico depende da reputação dos atores envolvidos. Ou, a partir de Pierre Bourdieu, depende do capital simbólico e social destes atores, uma vez que a legitimidade acontece a partir de imposições no campo artístico.

Os galeristas atuais distinguem-se dos “pais fundadores” (Paul Durand-Ruel, Ambroise Vollard ou Daniel-Henry Kahnweiler), como coloca MOULIN (2007) , por sua relação com seus artistas, instâncias culturais e o público. Mas é a oposição em relação ao tempo que os diferencia de modo significativo. No passado, a concepção de mercado estaria pautada no valor eterno da obra de arte; a atual está embasada no valor presente. É por isso que os galeristas vão buscar construir consagração e reconhecimento de seus artistas em um tempo curto. Isto ocorre em um tempo acelerado, e a renovação é contínua, seguindo a lógica atual de mercado. Nesse ponto, abre-se espaço para a especulação em arte; o trabalho de arte é visto enquanto investimento; o artista e seu trabalho são produtos. O galerista nem sempre age em função de uma ideologia artística; sua crença, às vezes, está pautada somente na possibilidade de valoração, no lucro econômico. E, para atingir tal objetivo, articulará uma rede de relações. Como exemplo disso, voltemos à atuação de Leo Castelli, que trabalhou com inúmeras tendências artísticas - diferentemente dos primeiros *marchands*, que trabalhavam engajados com uma tendência ou com grupo específico.

Maria Lúcia Bueno (1999) coloca-nos algo essencial para a compreensão desta nova postura do intermediário, ou seja, do *marchand-galerista*⁴³.

O debate intelectual, que retomou o questionamento da separação entre alta cultura e cultura popular, ou de massa – colocado corretamente na origem da modernidade – na verdade foi um recurso, uma cortina de fumaça encobrendo o cerne da contenda. O que estava realmente em jogo era a disputa pelas mudanças das posições dos agentes no interior do campo, transferindo o poder dos críticos para os *marchands*, com os norte-americanos na liderança do processo. (BUENO, 1999: 193).

A partir de Bueno, o poder de legitimação no interior do campo, que pertencia aos críticos até meados da década de 1950, foi gradativamente migrando para a figura

⁴³ Alguns autores fazem distinção entre o que denominamos de *marchand* e galerista. O primeiro seria apenas um revendedor; o segundo, um empreendedor de artistas. Não concordo com esta distinção pois, à luz da história, percebemos que os grandes *marchands* já agiam como galeristas, promovendo, investindo, articulando e mesmo buscando a internacionalização destes desde a segunda metade do século XIX. Neste trabalho, não faço distinção entre estas nomenclaturas; devem ser encaradas enquanto sinônimos nesta pesquisa.

do galerista. Uma vez que o galerista possui o poder de legitimação, articulará a entrada de seus artistas nos grandes eventos internacionais, o lançamento de catálogos, um forte apoio midiático, entre tantas outras coisas.

As grandes galerias, através da articulação de capitais, irão fabricar a demanda, uma vez que tenham garantido o monopólio por uma tendência ou por um grupo de artistas. Desta forma, constroem estratégias de promoção que visam fabricar demanda para apreciar as novas criações. O público, segundo MOULIN (2007), é suscetível à opinião dos especialistas. A promoção destes artistas por parte da galeria depende da articulação de seu capital financeiro e simbólico. Logo, as galerias de arte são as responsáveis diretas por uma parte considerável da valorização de uma obra artística, tanto simbólica quanto financeiramente. O que justifica uma obra custar dezenas ou centenas de milhares de reais é o que há de imaterial nela - que, por sua vez, é adquirido nas múltiplas relações no interior do campo artístico. Ou seja, é uma construção social conforme Bourdieu (2010).

Esta definição torna-se importante para perceber que o trabalho de arte para o mercado da arte é mercadoria, como já descrito. Isto é, “objeto que, em vez de ser consumido por quem produz, está destinado à troca e à venda(...)” (MARX, 2010: 46). Para Marx, o que justifica o valor de um objeto é o trabalho, ou seja, “a substância do valor é o trabalho; a medida da quantidade de trabalho, que por sua vez se mede pela duração, pelo tempo de trabalho” (MARX, 2010: 48).

Se aplicarmos esta noção em uma obra, seu valor deve ser calculado pelo custo material de fabricação, somado ao tempo de trabalho do artista. Para pensarmos sobre iss, trago o caso de Whistler, que demorou dois dias para executar *Noturno em Azul e Prata: A Velha Ponte de Battersea*, cerca de 1872-75 - trabalho que se tornaria um dos mais conhecidos do artista. Whistler pediu uma quantia enorme por este trabalho. Quando questionado por cobrar uma alta soma por dois dias de trabalho, tempo que levou para executar esta obra, respondeu: “Não, pedi-a pelos conhecimentos de uma vida inteira”.

E aí coloca-se um problema fundamental para a construção de valor/precificação

no campo da arte. Como calcular o valor da obra? Não pode ser calculado pelo tempo de execução e nem pelos materiais empregados. O trabalho do artista não é mensurável em unidades de tempo. Exige-se outra lógica para a construção deste valor e para a sua compreensão. Ou seja, em uma obra de arte, não é objetivamente aplicável o “valor de uso⁴⁴” e nem o “valor de troca⁴⁵”.

André Gorz (2005) apresenta-nos que o valor atualmente encontra sua fonte na inteligência e na imaginação; o conhecimento seria a principal fonte de riqueza. Para GORZ (2005), o trabalho de um indivíduo dentro do que ele denomina de “sociedade do conhecimento” é produzir a si mesmo. Ele deve ser seu próprio produtor, próprio empregador, próprio vendedor. E isto acontece em tempo integral, em todos os dias de sua vida. Explicarei detalhadamente estes aspectos na continuidade deste trabalho.

A valoração não se encontra propriamente no objeto, e sim em tudo que circunda sua instauração enquanto arte. E mais: está diretamente ligada à imagem do artista. Isto vem ao encontro do que Nathalie Heinich (2005) descreve como uma das principais mudanças na modernidade: o deslocamento da obra para a figura do artista.

Desse modo, compreendemos o porquê de as galerias, os artistas, os *marchands*, entre tantos outros, visarem toda a articulação descrita. O mercado da arte necessita que o artista tenha reconhecimento por seus pares no interior do campo artístico para, dessa forma, receber toda a carga simbólica necessária para justificar altas somas financeiras que envolvem sua compra ou venda. Então, todos nós auxiliamos na construção dos valores de uma obra. Por exemplo: o trabalho de Daniel Senise que custa na faixa das dezenas de milhares de reais atinge esta cifra porque direta e indiretamente concordamos com isso. Como? No momento em que o citamos

⁴⁴ Conceito definido por Marx em *O Capital*. Designa o valor de utilidade de determinado objeto, mercadoria ou mesmo bem natural, que a princípio não é mercadoria. É o valor de utilidade de alguma coisa para alguém ou para uma sociedade. Porém, o “valor” só existe quando há certa quantidade de trabalho humano acumulado. “ Uma coisa pode ser valor de uso sem ser um valor; para isso, basta que seja útil ao homem, sem que provenha de seu trabalho. Assim sucede com o ar, com as florestas naturais, com uma terra virgem, etc. Um valor de uso só tem valor quando haja nele acumulada uma certa soma de trabalho humano” (MARX: 2010: 49). Ainda alguma coisa pode ser útil, e possuir valor de uso, ter trabalho acumulado e não ser mercadoria. Isto ocorre quando o produto volta-se ao consumo próprio de quem produziu.

⁴⁵ Conceito definido por Marx em *O Capital*. Volta-se à “proporção variável, em que umas mercadorias de espécie diferente se trocam entre si, constitui o *valor de troca*” (MARX, 2010: 47).

em artigos, teses, dissertações, em que escrevemos sobre seus trabalhos, em que compramos seus catálogos, em que vamos visitar suas exposições, colocamo-lo como um dos principais artistas brasileiros atualmente. O galerista age diretamente na construção de valor, mas necessita da repercussão de suas ações no interior do campo - ou seja, precisa da aprovação indireta de boa parte dos agentes do campo. Conforme Bourdieu,

O produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche ao produzir a crença no poder criador do artista. Sendo dado que a obra de arte só existe enquanto objeto simbólico dotado de valor se é conhecida e reconhecida, ou seja, socialmente como obra de arte por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas necessárias para conhecer e reconhecer como tal (...) (BORUDIEU, 2010: 259).

No mercado da arte contemporânea, a lógica de valorização de mercado está intimamente interligada à valorização institucional e a “afinidades entre os pares”. Este mercado não trabalha com a dicotomia de valorização no interior do campo artístico *versus* valorização de mercado. Elas estão intimamente ligadas. Porém, o mercado da arte não absorve todos os artistas reconhecidos no interior do campo e legitimados por seus pares. Ele trabalha com a lógica da raridade, e não irá absorver todos os artistas, pois, dessa forma, os “valores” cairiam. Se todos forem gênios, grandes artistas, profundos, reflexivos, nenhum é. E tal fator não interessa para o mercado da arte. Ele reforça a distinção em vários âmbitos da vida social e da própria arte, ao mesmo tempo em que distingue e auxilia na ampliação do acesso à arte - mas à arte e aos artistas que lhe interessam.

É na complexidade, na contradição, na luta e nas negociações que o mercado da arte ergue seus valores. Este segmento apresenta apenas as premissas básicas para a compreensão destas articulações, e cada artista possui uma trajetória própria e merece um estudo específico - ou ainda, cada artista constitui um mercado específico.

2.2.4. As Divisões do Mercado Moderno e Contemporâneo de Arte

A primeira questão deste tópico versa sobre a pergunta: quais são as características de um mercado de arte de modo geral? Se dividirmos em esferas o artista, o público comprador e o *marchand*, o mercado é justamente o intermediário entre um produtor e um consumidor. Ele ainda pode ser entendido não como uma esfera, e sim como meio - dessa forma, excluindo a figura do intermediário, que seria o *marchand-galerista*. Assim, não deixa de existir um mercado porque não exista necessariamente um intermediário. Justamente voltando à definição de MANKIWI (2005), trata-se de uma relação de um grupo que vende e outro que compra.

Porém, a característica mais marcante do mercado moderno-contemporâneo de arte e de seus mecanismos é a venda intermediada pelo *marchand* ou leiloeiro e suas casas. Em uma definição econômica, existem diversos tipos de mercado de modo geral. Em uma hipótese clássica, existem dois tipos: 1) mercado competitivo e 2) monopólio.

O mercado competitivo perfeito trata-se de que os bens oferecidos para a venda são todos iguais, e os compradores e vendedores são tão numerosos que nenhum deles individualmente possui o poder de influenciar nos preços. O exemplo disso pode ser o mercado de soja: existem milhares de agricultores e milhões de consumidores.

O monopólio é quando temos apenas um vendedor que detém bens ou serviços, possuindo um poder maior de regulação do preço de seus produtos - ou seja, não há competição.

Como podemos perceber, o mercado da arte não se enquadra em nenhuma das duas concepções clássicas de mercado, mas se aproxima do que MANKIWI define de oligopólio: “tem poucos vendedores, que nem sempre competem agressivamente” (MANKIWI, 2005: 65). Isso vai ao encontro da classificação proposta por HOOG (1995). Como os produtos não são idênticos, além do fato de serem obras de arte,

cada vendedor pode estabelecer individualmente o preço de seu produto, pois detém, em certa medida, o monopólio de determinadas obras, ou mesmo artista que possui contrato de exclusividade. Essa é uma visão que está desconsiderando diversos fatores, como os de legitimação e valoração simbólica e material, pois os preços são, em parte, regulados por esses índices. Mas, justamente, não existe nenhuma regra que impeça o *marchand* ou o galerista de colocar o preço conforme lhe convém ou, ainda, de valorar financeiramente mais um jovem artista do que um artista reconhecido e com uma trajetória consistente. Caracterizando-se como um oligopólio, existe um grupo de agentes que controla esse mercado (galeristas, *marchands*, leiloeiros, ou mesmo críticos, curadores, ligados a grandes coleções empresariais ou individuais), cujas ações dentro desse mercado levam em consideração a reação e o comportamento de seus pares, também seus concorrentes, configurando uma concorrência imperfeita e elevando os preços. Não me deterei em comentar essas relações a essa altura do texto. O que nos interessa é entender que tipo de mercado é esse em uma visão econômica, justamente porque a compreensão desse aspecto auxiliar-nos-á no entendimento mais amplo de suas relações. Segundo HOOG (1995),

1. O mercado de arte não se configura enquanto um mercado puro e perfeitamente competitivo, mas por uma situação de oligopólio, na qual não existe um grande número de vendedores. Vendem produtos diferentes um do outro, e a procura é caracterizada por uma grande atomicidade. Em outras palavras, o produto soja é soja para qualquer outro vendedor e compradores; o produto arte, não: cada obra e cada artista configura-se como produto único. Ainda dentro desse aspecto, existem dois tipos de mercado: um em que a oferta é limitada por sua natureza (arte histórica) e outro por estratégia (arte contemporânea).
2. A informação não é disponibilizada de forma simétrica para todos os agentes do campo ou mesmo do mercado da arte. O acesso à informação depende do lugar no qual cada agente se encontra dentro do campo artístico.

3. Os bens não são perfeitamente móveis, os Estados regulam sua entrada e saída , além de fazer as devidas taxações. Existe, dependendo do país, um verdadeiro arsenal jurídico para defender seu patrimônio artístico.
4. Existe um caráter de unicidade nas obras. Mesmo os múltiplos são normalmente contabilizados e assinados - por exemplo, a gravura. Então, a multiplicidade dentro do mercado adquire um aspecto de unicidade. Muitos artistas irão tentar burlar esse aspecto, questionarão, problematizarão, mas, em termos práticos, o mercado continuará a regular estas ações através de múltiplos mecanismos, cujo detalhamento extrapola os limites deste capítulo.

Estes são os aspectos gerais do mercado da arte voltado para compra e venda de obras. Ainda dentro dele, existe uma série de outras divisões. Segundo James Heilbrun e Charles M. Gray (2001), ele está dividido em mercado primário e secundário. O mercado primário dá-se quando um trabalho é vendido pela primeira vez. É a parcela mais arriscada de investimento, justamente por trabalhar com uma grande quantidade de artistas não consagrados e poucas informações a respeito de suas trajetórias. Nesta parcela estão inclusas as transações feitas tanto por um intermediário quanto pelo próprio artista. De modo geral, teríamos neste mercado uma preponderância de galerias comerciais voltadas para a arte contemporânea. Já o mercado secundário consiste na venda de trabalhos de artistas consagrados, reconhecidos, cujo investimento não apresenta alta taxa de risco. Como exemplo, poderíamos falar dos artistas impressionistas Monet, Pissaro, Renoir, em que não é mais a primeira venda. Geralmente, os leilões fazem parte deste segmento, mas também existem galerias especializadas nesta parcela. Ainda entrariam os antiquários, que possuem obras de arte historicamente reconhecidas. Considera-se mercado secundário toda a venda de obras após a venda primária do artista, com auxílio de intermediários ou não.

Estas divisões a respeito do atual mercado da arte variam conforme o autor. Raymonde Moulin (2007) divide-o como: 1) mercado da arte contemporânea; 2)

mercado da arte classificada (obras de artistas consagrados) e 3) mercado da arte figurativa tradicional. Segundo a autora, classifica-se dessa forma pela dificuldade de encontrar um nome melhor. Mas, independentemente das classificações dos autores, é perceptível uma divisão clara em dois segmentos. O primeiro opera em um nível de artistas reconhecidos historicamente e legitimados por inúmeras instituições e produções bibliográficas. O segundo trabalha com artistas vivos e atuantes no campo artístico. Pode-se estabelecer uma série de níveis nestes dois segmentos. As divisões apresentadas por Raymunde Moulin e James Heilbrun podem ser justapostas e aplicadas conjuntamente. Ter claras essas divisões é de suma importância para sabermos de que mercado da arte está se falando. Ou seja, quando vamos a uma palestra sobre mercado da arte, a primeira pergunta que devemos fazer é: sobre que mercado se está discutindo? Pois cada um apresenta mecanismos e problemáticas específicas.

O Mercado da arte pode ser visto enquanto um espaço de investimento por parte dos compradores, principalmente para os que adquirem no “mercado primário”, pois o trabalho artístico, a princípio, é um bem durável e oferece a seu detentor a possibilidade de uma revenda com uma possível mais-valia. Porém, existe muita controvérsia sobre este aspecto - apesar de muito comentado, principalmente pelos galeristas, servindo de justificativa do vendedor a seu cliente e como um ponto destacável na mídia em geral. Para Diva Benevides Pinho (1989), a arte, enquanto carteira de investimento, é demasiadamente arriscada e, de modo geral, não é um bom investimento para se obter retorno financeiro. Porém, bem se sabe que o retorno que o investimento em arte fornece não é necessariamente econômico, apesar de o poder ser também.

O mercado trabalha tradicionalmente através de três instâncias: 1) o leilão; 2) a galeria; 3) feiras. Ainda se pode falar de compra direta com os artistas e contratos com colecionadores, excluindo a função do intermediário.

Os leilões ocupam, no atual mercado da arte, um importante papel como reguladores do próprio mercado, tanto em nível internacional quanto nacional. São

historicamente os responsáveis por alavancar preços ou despencá-los, apontado por inúmeros autores como o termômetro do mercado artístico. Historicamente, os leilões possuem um papel significativo para o mercado da arte, apesar de inúmeros galeristas não olharem com bons olhos e não concordarem com que os leilões possam servir de parâmetro de preços para um artista. Suas justificativas estão embasadas em que determinadas somas alcançadas por artistas contemporâneos são impraticáveis nas galerias.

As feiras de arte são locais de concorrência entre os comerciantes de arte. Contudo, acolhem as galerias e apresentam uma visão de oferta mundial. É o modo de as galerias fazerem frente às grandes casas de leilões, as grandes detentoras econômicas deste mercado. Para os colecionadores, estas feiras são oportunidades de verificar tendências mundiais e testarem suas orientações. Atualmente, as feiras são os grandes centros deste mercado devido ao dinamismo e à possibilidade de se verificar uma oferta mundial. As feiras contam com galerias atuantes com diversos segmentos de mercado, de arte contemporânea a arte do final do século XIX, de artistas jovens a consagrados.

Dessa forma, temos montado o cenário do mercado da arte contemporânea de compra e venda de obras: composto por galerias, leilões e feiras internacionais e nacionais, inscritos no interior do campo artístico, que se articula com os mais variados agentes (críticos, historiadores, artistas, profissionais da imprensa especializados, instituições, etc.).

2.3. Outra Visão Sobre o Mercado da Arte

O primeiro ponto, a partir deste segmento textual para gradativamente abrirmos a noção de um mercado da arte, é lembrarmos que uma galeria comercial não vende somente obras - estas são o último produto de suas vendas. Vende-se primeiramente a si própria, sua imagem, sua marca. Posteriormente, vende a imagem do artista, o produzem, o constroem - ou, como comumente os galeristas costumam falar, “investem

no artista” para, em última instância, vender propriamente o trabalho. Percebe-se que não é um segmento do mercado que aparentemente só vende obras de arte: vendem-se outros produtos. Também, uma vez que compreendemos que este mercado trabalha com a lógica da “raridade”, como já dito - ou seja, nem todos serão absorvidos porque isto não é interessante para a “saúde” deste mercado - o que fariam todos os outros agentes do campo artístico e suas mercadorias?

É necessário entendermos que, quando falamos de mercado da arte, falamos, na verdade, de *mercados da arte*. O mercado de compra e venda de obras representa um segmento de um mercado da arte mais amplo. Ou seja, um professor universitário, um professor de oficinas, um mediador, um arte-educador, um montador, um curador, um teórico, um pesquisador, os artistas e demais profissionais participam de um mercado da arte, um mercado de trabalho, que não se restringe à atuação das galerias e leilões.

Boa parte da bibliografia a respeito de um mercado da arte fala sob a perspectiva de um intermediário, galerista, *marchand*, leiloeiro, e não necessariamente de um produtor - lembrando, novamente, que não é necessário um intermediário para haver mercado. Também creio ser sintoma desta bibliografia que, quando falamos de mercado, estaríamos falando de galerias, ou, ainda, que o mercado da arte é somente compra e venda de obras - criando barreiras de diversas ordens para pensarmos e enxergarmos estas relações de modo amplo.

Os diversos produtos originários do campo da arte compõem este mercado, uma vez que não se produzem somente trabalhos de arte neste campo. Fazendo uma analogia, uma vez estando no Rio Grande do Sul, quando se fala em um mercado agropecuário, não falamos somente em compra e venda de bois ou de grãos de café e no preço da arroba ou da saca, justamente porque ele envolve uma série de outros mercados, como o mercado de trabalho no campo, do frigorífico ao do açougue no supermercado, as rações, o pasto, toda uma série de derivados, e assim por diante. Percebemo-lo na citação abaixo, retirada de um estudo realizado na USP sobre o mercado agropecuário:

(...) é o conjunto de atividades que vai desde o antes da porteira, envolvendo o setor de insumos, máquinas, adubos, sementes, etc., até o entrando na porteira onde o produtor utiliza sua capacidade empresarial para transformar os fatores de produção em café, cana, soja, milho, etc. Depois de produzido, o produto é comprado por um frigorífico, torrefadora, moageira e se transforma em algo capaz de proporcionar satisfação ao consumidor. Finalmente, este produto é entregue num supermercado, *fast-food*, restaurante, último elo da cadeia, onde é adquirido e consumido pelo consumidor final (MARQUES, 2006: 38).

Por que, quando falamos de mercado da arte, o compreendemos somente como compra e venda de obras artísticas? Obviamente, se assim pensamos quando olhamos para o arranjo do campo artístico local, precipitadamente falaríamos que ele é extremamente frágil em Porto Alegre. Provavelmente seja de pouca expressão o mercado de compra e venda de obras tão comentado e exaltado por boa parte da bibliografia existente sobre o tema. É justamente em função desta bibliografia que se cria esta noção restrita. Isto ocorre em parte não necessariamente pela vontade do pesquisador, mas da própria dificuldade de realizar análises da cadeia produtiva⁴⁶ em artes visuais. As informações lançadas pelo mercado de galerias e leilões, sabe-se, não são transparentes. Outro ponto é a atonicidade de um público comprador. Ainda não há vontade do setor em realizar tais estudos, uma vez que as informações não são disponibilizadas. Sequer interessa a alguns galeristas ou artistas fazê-lo.

Também, a par disso, entende-se que a única mercadoria do campo da arte é o trabalho artístico - ou seja, limita-se a visão deste, e mais: só se consideram determinadas mercadorias, esquecendo-se de que a *força de trabalho* pode ser entendida como mercadoria, de que as questões simbólicas e imateriais também podem vir a constituir mercadorias. Um crítico de arte e sua tradicional mercadoria (texto) - produto de sua força de trabalho - não fazem parte do mercado? Então, é necessário voltarmos novamente à noção de mercadoria, pois é ela que dá sentido à

⁴⁶ Entende-se “cadeia produtiva” por uma sucessão de etapas interligadas nas quais as mercadorias e serviços vão desde o produtor até o consumidor final. Ainda pode-se considerar como um encadeamento de setores produtivos ligados à produção, à distribuição e ao consumo de determinado bem ou serviço.

existência de um mercado, qualquer que ele seja. Para tal, é necessário retornarmos a pontuar as primeiras teorizações sobre mercado e mercadoria.

Esse tipo de concepção torna-se relevante em função do momento histórico em que estamos e sua própria relação com a arte, mas não vejo necessariamente uma transformação radical: toda a base deste mercado encontra-se no século XIX e anteriormente. Se hoje Julian Stallabras (2004) relata que a economia da arte é, em certa medida, um reflexo da economia de capital financeiro, traz-nos uma fórmula de sucesso de mercado, na qual produzir-se-ia muito, ter-se-ia um consumo local amplo, aliado a um excedente para a exportação e pouquíssima importação, sendo que o mercado artístico estaria vinculado à distribuição global do poder financeiro e assim por diante. Esta concepção estende o poder e as lógicas de mercado para dentro da própria lógica cultural-artística e suas inúmeras instituições. No momento em que vivenciamos as lógicas de mercado e seus fluxos, permeando as inúmeras atividades e relações humanas, cabe passarmos a nos perguntar novamente sobre as noções de mercadoria e como elas estariam dentro do campo artístico e de seu sistema.

2.3.1. A Mercadoria: o artista e a força de trabalho

Iniciarei este tópico a partir da definição de mercado de Adam Smith, de suma importância para pensarmos neste presente trabalho sobre o que é mercado e sua extensão na sociedade. Está contida indiretamente no trecho abaixo, do seu livro *Riqueza das Nações* (um clássico da economia moderna):

Esta divisão do trabalho, da qual tantas vantagens derivam, não é originalmente efeito de qualquer sabedoria humana, que prevê e provê aquela opulência geral a que dá ocasião. É a necessária, se bem que muito lenta e gradual consequência de uma certa propensão da natureza humana que não tem em vista uma utilidade tão extensa: a tendência para comerciar, barganhar e trocar uma coisa por outra.

Se essa propensão é um dos princípios originais da natureza humana, de que não se pode falar mais, ou se, como parece mais provável, é a consequência necessária das faculdades da razão e da fala, não pertence à investigação de nosso presente assunto. É comum a todos os homens, não sendo encontrada a nenhuma outra raça de animais, que parecem não conhecer esta e nenhuma outra forma de contratos. Dois galgos, perseguindo a mesma lebre, por vezes têm a aparência de agirem em alguma espécie de concerto. Cada um dirige-a para seu companheiro ou procura interceptá-la quando seu companheiro a dirige para si. Isto, no entanto, não é o efeito de contrato, mas da concorrência acidental de suas paixões sobre o mesmo objeto, em um dado momento. Ninguém jamais viu um cão fazer uma troca justa e deliberada de um osso por outro, com um outro cão. Ninguém jamais viu um animal, por seus gestos e gritos naturais, dizer a outro: isto é meu, aquilo é seu; estou querendo trocar isto por aquilo. Quando o animal deseja obter algo de um homem, não tem outros meios de persuasão senão ganhar o favor daqueles cujo serviço requer. Um cãozinho acaricia sua mãe e um perdigueiro procura, por mil atrações, chamar a atenção de seu dono que está jantando, quando quer ser alimentado por ele. O homem usa, às vezes, a mesma arte com seus semelhantes e, quando não tem outro meio de levá-los a agir de acordo com suas inclinações, procura, por toda servil e bajuladora atenção, obter sua vontade. Não tem o tempo, porém, de assim fazer em toda ocasião. Na sociedade civilizada, ele está precisando a toda hora de cooperação e assistência de grandes multidões, sendo sua vida inteira mal o suficiente para ganhar a amizade de poucas pessoas. Em quase toda outra raça de animais, cada indivíduo, quando chega à maturidade, é inteiramente independente e, em seu estado natural, não tem ocasião para a assistência de nenhuma outra criatura viva. Mas o homem tem quase constantemente ocasião para o auxílio de seus semelhantes, e é vão que ele o espere apenas por benevolência. Ele poderá prevalecer, mais provavelmente, se puder interessar o amor-próprio deles em seu favor e mostrar-lhes que é para seu próprio benefício fazer para ele aquilo que está exigindo deles. Quem quer que ofereça a outrem uma barganha de qualquer tipo está propondo isto. Dá-me aquilo que desejo e terás aquilo que desejas, é o significado de toda oferta assim e é, destarte, que obtemos um dos outros a franca maioria dos bons ofícios de que necessitamos. Não é da benevolência do açougueiro, cervejeiro ou padeiro que esperamos nosso jantar, mas de sua preocupação por seu próprio interesse. Dirigimo-nos não à sua humanidade, mas ao seu amor próprio, e nunca lhes falamos de nossas necessidades, mas das vantagens deles. Ninguém, senão um pedinte, escolhe depender principalmente da generosidade de seus concidadãos, e nem mesmo o mendigo depende dela inteiramente. A caridade das pessoas de boa vontade, realmente, fornece-lhe todo o fundo de sua subsistência. Mas, mesmo que este princípio lhe proporcione todas as necessidades da vida de que eles têm precisão, não lhe proporciona no momento em que eles dela necessitam. A maior parte das suas necessidades esporádicas é suprida da mesma maneira que as das outras pessoas, por acordo, barganha e compra (SMITH, 2010: 24,25, texto originalmente publicado em 1776, livro I).

Este trecho está localizado no livro I, de a *Riqueza das Nações*, composto por cinco livros. Este, especificamente, volta-se às relações de troca, divisão do trabalho, valor, preço, dinheiro e rendimentos. Como podemos perceber, o autor estende a noção de troca, que constitui a essência de um mercado, às relações humanas. E mais: argumenta como as relações de troca são inerentes à condição humana. Dessa forma, estabelece tanto os princípios de um mercado tradicional quanto de uma visão ampliada dele, intrínseca justamente nas relações travadas pelos indivíduos.

Assim, a relação de troca é inerente à nossa condição humana em função de diversos fatores, mas qual seria a principal mercadoria no trecho visto de Adam Smith nesta relação?

Marx é um dos primeiros pensadores a teorizar sobre a noção de mercadoria dentro de um sistema capitalista de modo sistemático. Apesar de essas discussões, segundo Arjun Appadurai (2010), serem recorrentes no século XIX, seus textos nos dirigem tanto a uma visão restrita de mercadoria como a uma noção ampla. Outros pesquisadores, posteriormente, construíram batalhas homéricas a respeito da definição e intenção de Marx. A abordagem mais recorrente sobre a teoria marxista é considerar a mercadoria como objeto de troca (como vimos no tópico *A Mercadoria: obra artística*) e que tais produtos emergem sobre as instituições psicológicas e econômicas do capitalismo e estão atreladas ao “dinheiro”, como relatado nos primeiros capítulos de *O Capital*. Porém, Arjun Appadurai (2010) afirma que a noção de mercadoria não é uma exclusividade da sociedade capitalista, diferentemente da definição de Marx. Em seu estudo, Appadurai busca justamente desatrelar a mercadoria da sua relação com o dinheiro.

Porém, é igualmente em Marx que se encontra a concepção que dá base para meu argumento sobre a necessidade de outra abordagem a respeito do mercado da arte - uma vez que considero o artista, o teórico, o historiador, o pesquisador, etc. enquanto trabalhadores inseridos nos sistemas de produção. Assim, considero que sua

principal mercadoria é sua força de trabalho, sendo que as outras mercadorias (obra, textos, pesquisas, palestras, oficinas, aulas) são decorrência desta potência⁴⁷.

Vamos gradativamente analisar como Marx conceitua tais aspectos:

A mercadoria em questão tem por nome potência ou força de trabalho. Sob a denominação, compreende-se, há um conjunto das faculdades musculares e intelectuais que existem no corpo de um homem, e que deve pôr em atividade para produzir coisas úteis. (MARX, 2010: 67).

Novamente, o pressuposto marxista para mercadoria aparece na citação: a condição de utilidade, de ser algo útil, que satisfaça alguma necessidade humana. E ainda: a força de trabalho entendida enquanto mercadoria está ligada às faculdades musculares e intelectuais de um homem. Constitui um tipo de mercadoria que somente o próprio dono, o homem, pode colocar à venda. Caso contrário, seria escravo. Mas continuemos com a argumentação de Marx:

(...) deve ser dono e dispor da sua pessoa e vender a sua força de trabalho sempre por um tempo determinado, de tal sorte que, decorrido esse tempo, recobre a plena posse dela. Se a vendesse de uma vez para sempre tornar-se-ia escravo e de mercador converter-se-ia em mercadoria. (MARX, 2010: 67).

Nesse trecho, temos dois pontos a que devemos prestar atenção. O primeiro é a ideia de “tempo”. O trabalho e valor para Marx é medido em unidades de tempo, e o “valor” está ligado à quantidade de trabalho acumulado. O trabalhador vende seu tempo. Porém, esta é uma noção que não mais se aplica a todos os trabalhadores, como veremos na continuidade deste tópico. O segundo ponto é justamente a ideia de um indivíduo que se torna mercadoria. Mas, antes de tratarmos especificamente disso, gostaria de trazer mais alguns esclarecimentos.

Esse trabalhador que vende sua força de trabalho seria, na configuração marxista, desprovido dos meios de produção e de subsistência, sendo necessário transvestir sua potência ou força de trabalho em mercadoria para, dessa forma, vendê-

⁴⁷A palavra “potência” é utilizada por Marx como sinônimo de “força de trabalho” no capítulo VI de *O Capital*.

la ao indivíduo detentor dos meios ou da riqueza material. Ainda constrói a seguinte argumentação: este indivíduo, por não possuir outra mercadoria para vender, obriga-se a vender sua força de trabalho. A partir deste aspecto, pode-se argumentar superficialmente que o artista possui os meios para produzir suas mercadorias, seus trabalhos de arte. Então, não necessitaria vender sua força de trabalho. O mesmo valeria para o intelectual, que, cognitivamente, possuiria os meios de produção de seus produtos, não se enquadrando nas definições marxistas apresentadas. Porém, no atual cenário, essas questões são um tanto mais complexas em função dos regimes de trabalho, aliados às formas de produção e de circulação e à própria configuração social.

André Gorz (2005) busca construir uma nova visão sobre os aspectos descritos, a partir da coexistência de inúmeros modos de produção em nosso atual momento histórico. Ele chama o atual sistema produtivo e social, entre outras definições, de capitalismo pós-moderno. O capitalismo moderno - que estaria centrado no capital fixo material, na manufatura do objeto, em uma prática fordista - é substituído, em parte, por um processo de valorização de um capital imaterial ou, segundo GORZ (2005), também denominado de “capital humano”, “capital cognitivo”, “capital de conhecimento”. Domenico de Masi (1999) chama este processo de Pós-Industrial. Esta valorização alteraria as relações de trabalho e de valor. Então, o trabalho de produção material descrito em Marx, mensurável em unidades de tempo, é substituído por um “trabalho complexo”, conforme denominação de GORZ (2005), no qual a unidade de tempo não é mais aplicável para calcular o valor, como vimos no segmento textual *Dois modelos de atuação no mercado e uma introdução à valorização*. Neste tópico, tratei especificamente a respeito do artista e de como não era possível usar tal definição para calcular o valor ou precificar uma obra. Porém, GORZ (2005) trata deste aspecto de modo amplo, não se restringindo a um produto ou a uma profissão específica.

O conhecimento e a imaginação seriam a principal fonte de valor e de capital, tanto para André Gorz (2005) quanto para Domenico de Masi (1999) e Maurizio Lazzarato (2001). Então, este trabalhador, “carregando consigo seu próprio capital,

carregaria igualmente uma parte do capital da empresa” (GORZ, 2005: 17). Assim, a inteligência, o saber e a imaginação constituiriam o “capital humano”.

Gorz define saber da seguinte forma:

O saber é feito de experiências e práticas tornadas evidências intuitivas, hábitos; e a inteligência cobre todo o leque das capacidades que vão do julgamento e do discernimento à abertura do espírito, de assinalar novos conhecimentos e de combiná-los com os saberes. (GORZ, 2005: 17).

O saber, é antes de tudo, uma capacidade prática, uma competência que não implica necessariamente conhecimentos formalizáveis, codificáveis. A maior parte dos saberes corporais escapa à possibilidade de uma formalização. Eles não são ensinados; aprende-se pela prática; pelo costume; ou seja, quando alguém se exercita fazendo aquilo que se trata de aprender a fazer. Sua transmissão consiste em apelar à capacidade do sujeito se produzir a si próprio. (GORZ, 2005: 32).

O autor debruça-se para analisar as relações de trabalho, valor, no mundo empresarial e nos seus profissionais. Vai relatar que, na atual configuração do capitalismo pós-moderno, o trabalhador tornar-se-ia colaborador, um prestador de serviço, fornecedor de um trabalho imaterial. Ou seja, um trabalho que está centrado na informação e no conhecimento, mesmo em uma situação industrial. Segundo Negri:

(...) o trabalho aplicado à indústria é imaterial, este mesmo trabalho caracteriza hoje a função intelectual e o atrai irresistivelmente na máquina social do trabalho produtivo. Quer a atividade do intelectual se exercite na formação ou na comunicação, nos projetos industriais ou nas técnicas de relações políticas etc; em todos os casos, o intelectual não pode mais ser separado da máquina produtiva. (NEGRI, 2001: 41).

A relevância destas afirmações para o presente estudo encontra-se no entendimento do intelectual - e aqui estendo ao artista -, deste agente inserido nos atuais modos de produção: não só como um agente de crítica, de trabalho epistemológico, de libertação, de reflexão artística, afastado dos modos de produção e mesmo de determinados processos sociais, mas também como um agente integrante e

participador. O artista está inserido e participa do atual modelo de produção. Digo, ainda, que a teoria proposta por esses autores encaixa-se com mais perfeição na figura do artista do que na maioria dos grandes administradores empresariais, ainda profundamente ligados às lógicas fordistas e tayloristas em seus cotidianos. É importante ressaltar que nem todos os trabalhadores seguem esta lógica do que denominam de Pós-Fordista ou Pós-Industrial. Esta compreensão aplica-se somente a uma parcela de trabalhadores, pois a maioria ainda segue as lógicas modernas e industriais.

Para Negri e Lazzarato (2001),

O capitalismo contemporâneo não organiza mais o “tempo de trabalho”, mas o “tempo de vida”. Se este tempo é atravessado pela acumulação capitalista, então ele requer efetivamente uma nova análise da forma de produção, de exploração e dos efeitos de resistência que ela provoca. (LAZZARATTO; NEGRI, 2001: 88).

Trabalhar nesta configuração seria, acima de tudo, produzir a si próprio. Este indivíduo passa a se produzir e a gerenciar suas atividades como uma empresa - ou seja, cada indivíduo neste regime seria uma empresa individual com sede em seu corpo, que, ao mesmo tempo, é mercadoria e mercador: “(...) a pessoa deve para si mesma tornar-se uma empresa; ela deve se tornar como força de trabalho, um capital fixo que exige ser continuamente reproduzido, modernizado, alargado, valorizado” (GORZ: 2005: 25). É necessário enfatizar que isto é uma constatação de Gorz (2005), e não uma apologia - o autor, após fazer suas constatações, constrói uma pesada crítica sobre este processo.

Então, no atual estágio do capitalismo, o principal produto acaba por ser a pessoa em si, que vende sua potência de modo integral e, como Marx adverte, de “mercador converter-se-ia em mercadoria”. Porém, este trabalhador não seria desprovido dos meios de produção. É justamente em função disto que Gorz argumenta ser ele a empresa de si próprio, pois possuiria em si os meios de produção. Porém, em nosso caso (campo cultural), apesar de o artista possuir o meio de produção, não possui os meios de circulação. Esta compreensão não se aplica a todos os

trabalhadores, mas tal situação está na esteira do que Gorz chama de Sociedade do Conhecimento⁴⁸ ou de Capitalismo Cognitivo⁴⁹. Nestes, o artista, o professor universitário, o historiador, o arte-educador, etc. enquadrar-se-iam. Apesar de alguns trabalharem sob o regime de horas e serem assalariados, dificilmente estes profissionais deixam de trabalhar quando saem no fim de seu expediente da escola, da universidade, da instituição museológica, etc.. Todos eles entrariam na categoria de “escravidão voluntária”, na qual existiria a fusão entre trabalho e vida. Dessa forma, Gorz adverte que alguns pressupostos marxistas de valorização deveriam ser revistos.

A concepção de “escravidão voluntária” é perfeitamente aplicável ao artista. Dentro dessa concepção, teríamos o que Gorz chama de “mobilização total”: a fusão entre trabalho e vida. Não mais saberíamos quando estamos trabalhando e quando estamos fazendo outra coisa. Os limites confundem-se; o tempo torna-se integral, principalmente em função da construção do “capital imaterial⁵⁰” de cada indivíduo, que seria o principal indicador de valor de nossas atividades. Porém, obteríamos o denominado “capital imaterial” em nossa vivência, nas experiências de vida, e não necessariamente em um banco universitário. Ele estaria contido nos relacionamentos amorosos, no jogo de futebol com os amigos, no café entre aulas na universidade com os colegas, no *vernissage* quando encontramos diversas pessoas, na visita a uma instituição museológica, em ver os filhos crescerem, ou mesmo em jogo de *videogame*, no trabalho formal e em suas relações. Então, para adquirirmos capital imaterial, quanto mais rica e diversificada forem nossas experiências de vida - aliadas a uma série de conhecimentos, inclusive formais -, maior seria este capital. O problema desta proposição é, justamente, como quantificar estas experiências. Como mensurar este

⁴⁸ O termo é complexo e profundo e envolve uma ampla bibliografia. Não cabe nesta dissertação explorá-lo extensivamente. Ele está centrado na mudança dos modos de produção - primeiramente agrário, seguido do manufatureiro e industrial - para um sistema produtivo voltado à informação ou, ainda, em uma economia da informação, na qual a fabricação e a manipulação da informação seriam as principais atividades econômicas. O termo não é consenso entre os pesquisadores que se voltam a este tema. Neste trabalho, utilizo a noção apresentada por GORZ (2005).

⁴⁹ O conceito “capitalismo cognitivo” em GORZ (2005) apresenta-se como sinônimo de sociedade do conhecimento.

⁵⁰ Conceito designa a acumulação de um capital que está embasado na experiência de vida e de conhecimentos formais e informais de cada indivíduo inserido neste modelo produtivo, dentro do que GORZ (2005) chamará de “economia do conhecimento”.

capital? Esta questão está em aberto. Tanto Gorz quanto Lazzarato, Antonio Negri e Michael Hardt não apresentam um sistema mensurável, sendo este um dos pontos-alvo das críticas voltadas às suas proposições teóricas. Creio que o fato de não conseguirmos mensurar algo, em um sistema verificável, não significa que tais fatores não existam e não nos afetem. Significa apenas que não conseguimos mensurar.

Assim, para GORZ (2005), o principal trabalho deste trabalhador é produzir a si próprio, é formar-se. E quanto melhor for esta produção, maior seria o valor agregado. Então, mesmo quando o indivíduo aparentemente não está trabalhando, está trabalhando em sua principal fonte produtiva e de capital: a si próprio.

Este indivíduo, cujo principal trabalho é produzir-se, é o que Gorz (2005) chama de “auto-empresendedor”. Suas afirmações vão ao encontro da fetichização da mercadoria e a “coisificação” do ser humano, refletida por Marx em *O Capital*:

À primeira vista, a mercadoria parece uma coisa trivial, evidente. Analisando-a, vê-se que ela é uma coisa muito complicada, cheia de sutilezas metafísicas e manhas teológicas. (MARX, 1996: 197).

A discussão de Marx sobre este ponto e seus argumentos explicitam a “coisificação” das relações sociais a partir da seguinte estrutura: homem-mercadoria-homem. Ou seja, os homens comportar-se-iam como mercadorias no sistema capitalista e relacionar-se-iam através das mercadorias. A mercadoria seria o intermediário das relações entre homens, e este processo de fetichização levaria à “coisificação” do homem:

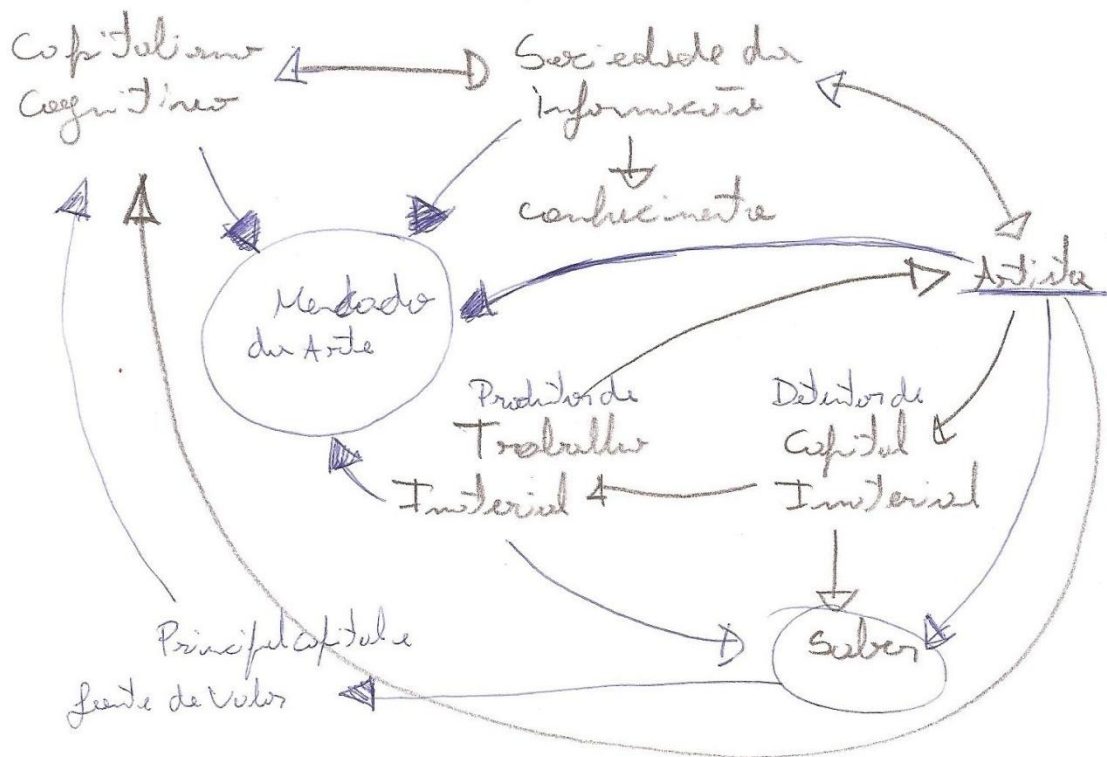
Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Por isso, para encontrar uma analogia, temos de nos deslocar à região nebulosa do mundo da religião. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas, que mantêm relações entre si e com os homens. Assim, no mundo das mercadorias, acontece com os produtos da mão humana. Isto eu chamo de fetichismo que adere aos produtos de trabalho, tão logo são produzidos como mercadorias, e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias. (MARX, 1996: 198,1999).

Esta relação, no caso do artista, ainda é endossada com a clara aproximação entre arte e vida: se a arte é vida, confundem-se, e o trabalho e a vida também se confundem. O principal exemplo deste chamado capitalismo Pós-Moderno, Capitalismo Cognitivo ou Pós-Industrial poderia ser o artista. Ao invés de falarmos da fragmentação do indivíduo em diversos papéis sociais, tratamos justamente da impossibilidade de uma fragmentação radical. Todos estes “papéis” servem enquanto plataforma para um único ponto: formar-se enquanto indivíduo. Este trabalho não versa (e nem pretende fazê-lo) sobre este aspecto. Mas voltemos à fusão entre trabalho e vida e arte e vida.

Diria, então, que temos um tríptico arranjo - trabalho-vida-arte -, inseparáveis através da figura do artista. Mas isto, igualmente, aplicar-se-ia à figura do intelectual. Se cremos nas concepções que iniciam ainda no século XIX, na aproximação entre arte e vida com Nietzsche, e são fortemente alavancadas a partir das *Novas Vanguardas* nas décadas de 1960 e 1970 - como no caso da *performance*, *happening*, arte conceitual entre outras -, com a retomada de princípios que estavam tanto no Futurismo, Dadaísmo e até mesmo no Surrealismo por parte destes artistas, podemos chegar à afirmação de que a “vida do artista é sua própria obra”. Ainda se cremos nas palavras de Kosuth (em seu famoso ensaio *A arte depois da filosofia*) que a arte é um “estado conceitual” - ou seja, ele constrói uma desvinculação com o objeto; este seria “resíduo da arte” -, o artista, em determinado sentido, torna-se a mercadoria da arte. Em outras palavras, o que é trocado com outros indivíduos é, antes de qualquer coisa, a figura do artista, porque justamente a mercadoria e o mercador se confundem. Como separar a figura, o indivíduo, Beuys de seu trabalho? Isto, aliado a um modelo de produção, no qual o protagonista é o indivíduo, em que o capital está centrado no conhecimento, na informação e na manipulação e geração destes - ou seja, em um capital imaterial através de um trabalho imaterial -, parece-me impossível falar de arte e do artista sem considerar estes aspectos.

Neste ponto, acredito que a contribuição de Arjun Appadurai (2010) é significativa, se passamos a entender a mercadoria como um estado, um momento, em uma vida social, tanto dos objetos quanto dos próprios profissionais. A condição de mercadoria não é inerente, mas sim uma fase, um estado transitório. Ainda além da

venda do tempo de trabalho do artista, que se torna mercadoria, conforme vimos, temos a sua "imagem" ou sua representação enquanto mercadoria. Tratarei adiante sobre o conceito de "representação" como mercadoria no mercado da arte.



2.3.2. O Mercado Ampliado

No segundo capítulo de *Padrões de Intenção*, Michael Baxandall (2006), ao se debruçar nos meandros e circunstâncias da instauração da obra de Picasso *Retrato de Kahnweiler*, estabelece algumas definições do que viria a ser o mercado da arte e introduz um conceito que denominou “*troc*”, fazendo questão de afirmar que não pretende defini-lo sistematicamente, pois sua beleza estaria justamente em sua “fluidez” e “simplicidade”. O que pretendo fazer neste segmento é violentar, esgarçar, revirar, dobrar, redobrar, comparar e problematizar este conceito e, dessa forma, extinguir o que há de fluido ou aparentemente simples, fazendo, em certo sentido, o caminho inverso de Baxandall: ao invés de não explicar metodicamente, buscarei definir o que seria esta ideia/conceito e como ela contribui para uma compreensão sobre o que viria a ser o mercado da arte, que chamarei de ampliado.

Baxandall, em sua busca pela “intencionalidade”, afirmará que “a intenção não é um estado de espírito reconstituído, mas uma relação entre o objeto e suas circunstâncias” (BAXANDALL, 2006: 81). A abordagem proposta trata das circunstâncias e das diretrizes que permeiam o artista no momento da elaboração de sua obra, tanto materiais e políticas quanto psicológicas - esta última independente da consciência ou não do artista. Ele averigua as condutas institucionais e suas lógicas que contribuem para a pré-disposição do artista ou da obra.

O autor inicia a análise de um “padrão de intencionalidade” a partir do estudo da ponte do rio Forth, de Benjamin Baker (primeiro capítulo de seu livro), mas se questiona sobre como adaptar o método empregado para o estudo sobre a ponte em uma pintura de Picasso. Enquanto os “encargos” e “diretrizes” de Baker são claros - ou seja, construir uma ponte para atravessar o rio e solucionar o problema com os ventos-, no retrato de Kahnweiler de Picasso não seriam evidentes os encargos, diretrizes e tampouco quem os formulou.

Para Baxandall, se o encargo de um engenheiro é calcular e construir pontes, o do pintor, de modo geral, seria “fazer manchas ou traços numa superfície plana, de

modo que o interesse visual destas marcas tenham um objetivo”. Porém, o encargo em si não teria forma; as formas surgiriam das diretrizes. Então, o autor estabelece três diretrizes que influenciaram Picasso e que nos auxiliam na compreensão de sua obra.

A primeira delas corresponde à relação pictórica da representação da tridimensionalidade em um plano bidimensional. E mais: como, ao mesmo tempo, representar o *marchand* (Kahnweiler) tridimensional e afirmar a bidimensionalidade da superfície da tela? Esta pergunta é recorrente não só em Picasso, mas na arte do final do século XIX e início do XX.

A segunda diretriz volta-se sobre as questões de forma e cor, discutidas desde o início do século XIX - senão em outrora -, mas que ganham uma maior repercussão a partir dos impressionistas e estendem-se ainda no século XX.

A terceira, mas não menos importante, diretriz trata da problemática “instantaneidade fictícia” de um quadro. Volta-se a uma relação entre o tempo de execução da obra *versus* a realidade fugidia representada. O pintor, muitas vezes, leva muitos dias ou mesmo meses para a realização de um quadro. Ao invés de um instante, é fruto de um trabalho intelectual e perceptual: o artista não pode ser confundido com um mero artífice; sua prática exige tanto o intelecto e a percepção quanto a ação de execução da peça. Este também é um problema amplamente discutido no contexto histórico de Picasso e, igualmente, na elaboração da obra específica.

Porém, quem definiria as diretrizes de Picasso? Obviamente, consciente ou não, foi o próprio Picasso, mas ele estava inserido em um contexto sob determinadas circunstâncias sociais e culturais que dialogavam com sua produção. É a partir da relação entre Picasso, sua cultura e sua inserção social, buscando entender as formulações das diretrizes do artista, que Baxandall lança o conceito de “*troc*” e se debruça sobre uma determinada relação de mercado.

A definição do autor sobre o que viria a ser o mercado da arte é a seguinte:

Mercado indica a existência de um contrato entre produtores e consumidores de um bem com o objetivo de permutá-lo. Nesta relação, dois grupos de pessoas têm liberdade para fazer escolhas que interagem entre si. Isso geralmente implica em certo grau de competição entre produtores e consumidores, para os quais o mercado constitui um meio de comunicação não verbal: cada grupo se comunica com o outro participando ou abstendo-se. Todo mercado pode ser definido geograficamente e pelo tipo de bem permutado; em geral se formam sub-mercados especializados (Baxandall, 2006: 88).

Superficialmente, a definição de mercado de Baxandall parece não diferir em nada de uma definição estritamente econômica, como a de Mankiw (já vista em tópico anterior). Assim, o mercado estabelece uma relação entre produtores e consumidores, e ambas partes fazem escolhas e influenciam o outro grupo através de suas opções. Porém, gostaria de chamar a atenção da definição de Baxandall que entende o mercado como um “meio de comunicação não verbal”. Esta ideia poucas vezes é explicitada nas definições puramente econômicas, pois a compreensão do mercado enquanto um “meio de comunicação” permite ampliar suas definições estritas. A proposta do autor amplia as possibilidades da noção clássica de mercado, que o entende como uma relação puramente de compra e venda material, intermediada por dinheiro, ou como uma relação de necessidade, na qual trocam-se produtos, pois existe a necessidade da troca em função da sobrevivência ou simplesmente da posse de algo.

Em *Padrões de Intenção*, Baxandall afirma que “(...) é preciso notar de imediato que a relação de que estamos tratando é muito mais difusa que a definida pelos economistas” (BAXANDALL, 2006 p. 88). Isto ocorre em função de o autor desvincular a relação de troca de uma relação com o dinheiro. A recompensa da troca do produto, por parte do produtor, seria o lucro financeiro. Porém, no caso tratado (campo cultural), a moeda de recompensa seria mais diversificada que simplesmente dinheiro. Estariam inclusos enquanto “recompensa” o alento intelectual e as novas amizades que, posteriormente, gerariam outros lucros. No entanto, o principal objetivo seria “a

afirmação de uma história pessoal ligada a uma linha de hereditariedade artística” (BAXANDALL, 2006: 88).

A principal troca não seria de quadros por dinheiro ou por algum outro bem material, mas sim de “experiência”. Trata-se de uma transação, principalmente de produtos intelectuais e imateriais. Esta permuta definida por Baxandall é à qual ele se referirá como “*troc*”. Ele utiliza esta expressão, conforme suas palavras, pois se encontrava em Paris quando escrevia seu texto.

Troc indica apenas uma forma de relação em que duas classes de pessoas pertencentes à mesma cultura são livres para fazer escolhas num processo de permuta, sendo que toda escolha influi no universo da permuta e, por conseguinte, em todos os participantes (BAXANDALL, 2006: 89).

Trata-se de uma relação de permuta imaterial e de comunicação, na qual a linguagem utilizada pode ou não ser compartilhada entre os produtores e os consumidores. Os consumidores reagiriam ou não conforme o estímulo provocado pelo artista, ou apenas uma determinada parcela de consumidores seria capaz de reagir. Isto vai ao encontro das considerações de Negri, Lazzarato e Gorz, segundo os quais, no atual modelo de produção, a informação, o conhecimento e a sua circulação são pontos centrais. Por isso, cunham os conceitos de capital imaterial e trabalho imaterial. Porém, este capital e este trabalho só podem ser executados e acumulados por indivíduos. Não existe máquina que faça trabalho imaterial ou acumule capital imaterial.

O que está em jogo nestes conceitos são as relações sociais, culturais e históricas nas quais o artista está inserido, e como ele desenvolve suas trocas materiais e imateriais com outros agentes, também pertencentes a este mesmo contexto. Porém, consciente ou não, o artista está condicionado em parte a esta relação. Não teria como fugir completamente ou subverter totalmente as predeterminações sociais e históricas que, por sua vez, constituem os limites (passíveis de serem ampliados ou restringidos) das transações efetuadas pelos agentes. Mas como este conceito poderia representar um determinado mercado? E que mercado seria?

Independentemente das definições econômicas e de seus tipos de mercado, devemos entender “mercado” como sinônimo de “troca” material - como mercadorias, produtos, artefatos, bens - ou imaterial. Assim, Baxandall, a partir de seu conceito, estende a noção de mercado às relações humanas. Porém, isto não é algo original ou novo na história da economia ou mesmo da intelectualidade: já estava presente nos escritos de Adam Smith e, posteriormente, em Bourdieu, quando redige *O Mercado de Bens Simbólicos*. Então, qual seria a especificidade do conceito de Baxandall? Tenho como hipótese de que seria justamente a tentativa de não o definir, de deixá-lo em aberto, e uma provável não-vontade de adentrar nas reflexões bourdieusianas. Mas o interessante é que é um profissional da história da arte, e não da economia ou das ciências sociais, que está trabalhando com esta concepção. Este historiador considerar esta noção de mercado para compreender uma determinada obra de arte (em suas palavras, as “diretrizes” e “encargos” de Picasso) é um passo importante para as pesquisas no campo da arte.

Adam Smith, como já mencionado, vinculou a relação de troca a algo inerente à condição humana e, com isso, estendeu as noções de mercado além da mera compra e venda de mercadorias. Porém, esta noção foi muito pouco trabalhada nas ciências econômicas, provavelmente devido ao alto grau de subjetividade e à falta de parâmetros de como regular, verificar e mensurar este possível mercado. A noção de Smith não é sinônimo do conceito de “troc” ou “mercado simbólico”. É, talvez, um dos primeiros passos para podermos chegar a estas elaborações que, por sua vez, passam conseqüentemente por Durkheim e Weber, em seus estudos sobre sistemas simbólicos e organizacionais.

Como é possível perceber em Smith a lógica mercadológica que permeia as ações humanas, não é o caso de assumirmos suas leis dentro de um sistema capitalista - ou seja, o da vantagem, do lucro e do interesse -, mas de admitir que a “troca”, em nossa configuração social e histórica, é essencial para a manutenção diária. Em certo sentido, e em uma visão radical (e aqui se entende “radical” como em ir em direção à raiz da questão), a ideia da “troca” está presente em nossas mais variadas relações., desde as relações matrimoniais às demais relações afetivas - não que a

benevolência e a pura ação sem o interesse de contrapartida não existam e também não estejam presentes em nossos círculos e atos.

Essa noção, já presente em Smith, abre caminho para pensarmos justamente o que Bourdieu chamará de “mercado de bens simbólicos”, que, por sua vez, estabelece uma economia específica no campo da arte. A partir de BOURDIEU (2008), a “(...) produção de bens culturais são universos de crença que só podem funcionar na medida em que conseguem produzir produtos e a necessidade destes produtos ...”.

Existiriam duas lógicas centrais de afirmação ou de funcionamento dentro do campo, e as posições dos agentes estariam relacionadas às suas pretensões e à utilização destas lógicas, denominado pelo autor como “subordinação estrutural”, em *Regras da Arte* (2010), como já mencionado. Há “afinidades entre os pares” *versus* uma concepção “mercadológica”, mas nenhum produtor atinge ou atua somente em seus limites - ou seja, nenhuma produção é restritamente “mercadológica” ou estritamente “pura”, conforme Bourdieu. Estas duas lógicas, já tratadas anteriormente, gerariam esquemas classificatórios a partir dos quais seria possível identificar a posição de um determinado agente dentro do campo. Bourdieu afirma que estes esquemas geram uma “economia às avessas”. A partir de uma relativa autonomia do campo artístico, esta economia estaria “fundada em sua lógica específica, na natureza mesma dos bens simbólicos, realidades de dupla face, mercadorias e significações, cujo valor propriamente simbólico e valor mercantil permanecem relativamente independentes” (BOURDIEU, 2010: 162). Ou seja, estas duas lógicas são dois modos distintos de produção e de circulação de bens culturais - ou, como prefiro entender e abordar, como visto no tópico *O campo artístico*, são dois sistemas de funcionamento operando no campo. Também, como já defendi nesta dissertação, não é verdadeira, no caso do mercado da arte contemporânea, a premissa de que estas duas lógicas atuariam “relativamente independentes”. Existe todo um esforço por parte dos agentes do mercado para costurar, amarrar, atrelar, juntar, permear e fundir estas duas lógicas.

Porém, o que interessa para esta argumentação é a economia “não econômica”. Assim, a economia dos artistas, voltada para uma ideia de arte pura - ou seja, voltada

somente para os valores culturais nos quais renegaria a troca material ou o lucro material - é a denegação do comercial e do lucro econômico. A outra concepção (mercadológica tradicional) acredito não apresentar demais dificuldades de compreensão, além de não ser o foco desta argumentação. Então, esta economia específica não reconheceria outra demanda a não ser ela própria. A única acumulação que a interessaria seria a de capital simbólico. E diria mais: de capital imaterial⁵¹, que, a longo prazo, poderia trazer retorno financeiro ao produtor.

O que ocorre não é o desinteresse comercial material por parte do artista, e sim, em parte, a dissimulação deste por valores puramente culturais. Mas esta lógica não é anti-econômica; pertence a uma economia específica, na qual a única acumulação legítima seria a de capital simbólico que, posteriormente, poderia se converter em capital econômico.

(...) quando o único capital útil, eficiente, é o capital irreconhecido, reconhecido, legítimo, a que se dá o nome de “prestígio” ou “autoridade”, neste caso, o capital econômico pressuposto, quase sempre, pelos empreendimentos culturais só pode garantir os ganhos específicos produzidos pelo campo – e, ao mesmo tempo, os ganhos “econômicos” que eles sempre implicam – se vier a converter-se em capital simbólico: a única acumulação legítima, tanto para o autor quanto para o crítico (...) consiste em adquirir um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um poder de consagrar, além de objetos (é o efeito de grife ou de assinatura) ou pessoas (pela publicação, exposição, etc.), portanto, de dar valor e obter benefícios desta operação (BOURDIEU, 2008: 20).

O que estamos tratando é justamente de uma economia simbólica, na qual o que se troca não são os bens materiais, e sim imateriais. Os lucros seriam principalmente simbólicos e, posteriormente, poderiam ser transmutados a lucros financeiros. No caso local (Porto Alegre), existe uma série de especificidades nesta relação que tratarei no próximo capítulo. As ações movidas visam à construção de “prestígio” e de respeitabilidade, que resultam em legitimação do agente x ou y. Baxandall aproxima das reflexões bourdeusianas quando afirma, a partir do conceito de

⁵¹ Não confundir “capital Imaterial” com “capital simbólico”. São conceitos próximos, mas diferentes.

“troc”, que a moeda de recompensa do artista seria “mais diversificada que dinheiro” e que incluiria o alento intelectual e a inserção de determinado agente a uma linhagem hereditária da arte. Porém, diferentemente de Bourdieu, Baxandall prefere não explicitar e nem desvendar estas ações, e atribui a estas trocas determinada simplicidade. Partindo de um autor como Baxandall, não é ingenuidade, mas sim clara opção de não trabalhar a partir de Bourdieu. Porém, sem fazer tais relações, dissimula uma fluidez de conceito e de compreensão destes mecanismos que, na verdade, não existe. Mas reside uma importante contribuição justamente na tentativa de considerar esta concepção mercadológica enquanto participante das “diretrizes” e “encargos” do artista .

O mercado da arte, desse modo, pode ser compreendido também enquanto mercado simbólico. De um lado temos um mercado de arte de compra e venda de obras, que segue uma determinada relação econômica, embasada na compra e venda intermediada por dinheiro. Porém, seus produtos são, ao mesmo tempo, “pura manifestação simbólica” e mercadorias (conforme já visto). De outro lado, temos um mercado no qual as trocas efetuadas entre os agentes são simbólicas e visam à construção de prestígio de um “artista” ou de outro agente. Estas trocas simbólicas justificam os valores materiais a serem pagos ao artista ou por sua obra. Ainda temos a chamada cadeia produtiva da arte, da qual o artista é um de seus integrantes, e, aliada a ela, um mercado de trabalho.

Assim, o trabalho plástico de Daniel Senise, devido ao seu alto grau de importância simbólica, construído em suas relações com os mais variados agentes, está na casa das dezenas de milhares de reais, enquanto outro artista com menor capital simbólico possui uma valoração material ou um “preço” muito menor. Não devemos confundir “valor” com “preço”: são coisas diferentes, mas estão completamente interligadas e, diria, são interdependentes. Nem sempre estes dois índices (“valor simbólico” e “preço” ou “valor material”) caminham lado a lado, mas ambos constituem uma economia específica. Em arte, atualmente, no campo artístico, parece-me um equívoco dissociar estes índices e crer em uma espécie de independência entre eles.

Em função de o mercado da arte trabalhar com a lógica da raridade - e aqui falo tanto de uma visão ampliada quanto restrita -, nem todos os artistas entraram no grande circuito mercadológico. Isto não significa que não participam do mercado. Mesmo que tenhamos artistas que possuam capital simbólico, nem todos o converterão em material. Mas é ingenuidade crer que um artista contemporâneo pertencente a estes circuitos mercadológicos, principalmente ao restrito, de compra e venda de obras, não tenha igualmente grande capital simbólico e a aprovação de seus pares. É imprescindível que o tenha, pois este é um dos aspectos centrais que justificam o processo de precificação.

A partir dessas duas noções, gostaria de pensar em um mercado ampliado da arte: um que trabalha com ambas as lógicas, com as trocas materiais e imateriais. Diferentemente da maioria das abordagens sobre o mercado da arte - que se detém exclusivamente sobre a compra e venda de obras, intermediadas por galerias comerciais, ignorando, muitas vezes, as diversas outras trocas que ocorrem no campo - não estou falando de uma espécie de análise da cadeia produtiva da arte. Não que esta não possa estar inclusa nesta visão. Mas falo de uma abordagem ampla, que desloque o centro de interesse da análise do mercado, do intermediário, do galerista ou do *marchand* em direção ao produtor (artista) e às suas mais variadas relações dentro do campo da arte - resultando inclusive em retorno financeiro a longo prazo, sem deixar de considerar o mercado de trabalho do artista ou do crítico, no qual está intrínseco um denominado mercado simbólico. Isto é reforçado por um modelo produtivo vigente que coloca o indivíduo (com seus saberes e conhecimentos) como principal fonte produtiva e de capital.

Para meus argumentos ficarem claros, vamos trabalhar a partir do caso local. Pensemos em um artista professor universitário como Hélio Ferverza⁵², que atua na área de poéticas visuais e que não trabalha com galerias comerciais de arte. Vamos supor que ele não venda nada, sequer registros e documentos de trabalho. Ele estaria

⁵² Nasceu em 1963 em Sant'Ana do Livramento, RS. Artista visual e professor universitário. Doutor em Artes pela *Université de Paris/ Panthéon-Sorbonne (1994)*. Desde 1994 é professor do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Pesquisador CNPq. Coordena o grupo de pesquisa *Veículos da Arte*.

fora do mercado? Não, pois atua como artista em atividade docente - ou seja, está dentro de um mercado de trabalho. Ainda está dentro do campo artístico, construindo variadas trocas simbólicas. Este indivíduo, professor universitário, se não fosse artista, daria aula na área de poéticas visuais? Não, pois, além da formação acadêmica, ele necessita ter uma atuação como artista, independente do circuito que percorra, bem como determinado grau de maturidade em sua produção e em sua reflexão artísticas, adquiridos no cotidiano de trabalho. Ou seja, este indivíduo conta com grande capital simbólico e imaterial, que acumulou ao longo de seu percurso como artista e dentro da universidade. Este capital simbólico acumulado, dentro de um mercado simbólico, forneceu-lhe apenas retornos simbólicos, mas que, a longo prazo, são essenciais para exercer a atividade docente em uma universidade. No momento em que passa a atuar, é seu capital simbólico que justifica sua remuneração além das horas trabalhadas. Nesta relação, o capital simbólico converte-se em material. Se não tivesse capital simbólico adquirido, ele não estaria em uma posição de docente, que lhe fornece renda. Nesta posição, está intrínseco à necessidade de ser artista. Este agente estaria fora do mercado da arte? Não, muito pelo contrário, já está há muito tempo dentro deste mercado, atuando com as trocas simbólicas. Mas o que ele venderia? A si próprio, via seu tempo, sua imagem, sua representação, toda sua produção imaterial, através de aulas, palestras, artigos, livros, exposições, catálogos, etc.. Eu poderia citar diversos outros casos, inclusive dentro do Instituto de Artes da UFRGS, como meus professores, os mesmos que desde o início de minha formação dizem não haver mercado em Porto Alegre, apesar de viverem dele. Existem exceções. Darei continuidade a esta discussão no segmento *A Mercadoria: a representação*, e no terceiro capítulo como um todo. Mas gostaria de destacar que este artista-professor universitário está dentro do mercado e participando dele, corroborando com o atual modelo de produção. Mesmo que não venda nenhuma peça de seu trabalho ou que seu trabalho artístico seja completamente imaterial, abstrato, de pensamento, ele não deixa de participar do mercado. Percebo que a negação da participação no mercado, é, antes de mais nada, mais ideológica do que factual.

Lembrando mais uma vez de Bourdieu, a partir de sua colocação percebemos a importância de considerar um mercado de trabalho do artista:

A “profissão” de escritor ou de artista é, com efeito, uma das menos codificadas que existem; uma das menos capazes também de definir (e de alimentar) completamente aqueles que dela se valem e que, com muita frequência, só podem assumir a função que consideram como principal com a condição de ter uma profissão secundária da qual retiram seu rendimento principal. Contudo, veem-se os proveitos subjetivos oferecidos por esta dupla condição, permitindo a identidade proclamada, por exemplo, satisfazer-se com todas as ocupações ditas de subsistência que são oferecidas pela própria profissão (...) (BOURDIEU, 2010: 257).

É importante observarmos serem as atividades que geralmente sustentam o artista (cursos, aulas e palestras ministradas), são oriundas de suas atividades enquanto profissional da arte. Apesar de Bourdieu chamar de secundárias, eu diria que são inerentes à condição de artista em nosso momento histórico. São decorrentes de suas atividades profissionais e funcionam em um ciclo de retroalimentação. Como ele ensinaria e falaria, se não estivesse inserido e em ação dentro do campo? Como entender o mercado e as atividades do artista somente como o construtor de um objeto material, se a arte não mais está restringida à elaboração e à execução de um objeto, e existe a concepção de que arte e vida se fundem - a partir da *performance*, *bodyart* e outras manifestações, seguidas de tendências conceituais, nas quais, conforme Kosuth, toda a materialidade da obra é resíduo da arte, pois o que possuiria valor seria a proposição, a capacidade intelectual de questionar a própria natureza da arte em um movimento tautológico? E afirmar que esta é sua principal atividade? No momento podemos, a partir da arte contemporânea e de suas discussões, afirmar que a obra do artista x ou y é sua própria vida; é ele próprio.

Ricardo Basbaum, em *Eu Amo os Artistas-etc*, trabalha justamente com estas diversas funções que o artista assume em seu cotidiano, com suas agendas apertadas e suas fortes ligações com os circuitos nos quais estão inseridos. Assim, designa o “artista-curador”, o “artista-educador”, e assim por diante. Mas o “artista-etc”, para ele, é um conceito, pois a palavra “artista” significaria muitas coisas. O conceito “artista-etc.” teria origem na década de 1970, com os artistas multimídia e intermídia e os conceituais.

O “artista-etc” traz ainda para o primeiro plano conexões entre arte&vida (o “on-artista” de Krapow) e arte&comunidades, abrindo caminho para a rica e curiosa mistura entre singularidade e acaso, diferenças culturais e sociais, e o pensamento. (BAUSBAUM, 2005).

Basbaum, em outro texto mais conhecido que *O Artista como Curador*, originalmente publicado em 2001, já havia pontuado a condição fluida do artista, sua transitoriedade de papéis no atual cenário e como isto possui uma origem desde o “abandono da artesanaria e virtuosismo como condições a priori para a produção da obra (...)” (BASBAUM, 2006 p. 241).

Como é possível perceber, para o autor - de outro modo e com outro tipo de argumentação e pressupostos teóricos e, talvez, algumas ideologias díspares entre o que proponho e o que significa o “artista etc.” - estamos discutindo a mesma coisa, ou seja, a necessidade de outro entendimento sobre o artista e suas múltiplas atividades dentro do campo da arte. Como isso é inerente à condição do artista, no atual momento histórico, fortemente embasado em um tríplice arranjo (arte-vida-trabalho), não sabemos mais neste caso quando começa um e quando termina o outro, e se é possível separá-los. Eu ainda estenderia a ideia de Bausbaum para o artista-filho, artista-namorado, artista-pesquisador, artista-aluno, artista-cidadão, artista-político, artista-cientista, artista-amante, entre tantas outras possibilidades.

A maioria dos artistas entrevistados por esta pesquisa não consegue separar arte, vida e trabalho em seus cotidianos; tudo é uma única coisa. Paulo Gomes, Túlio Pinto, Marcelo Monteiro, entre outros, exercem variadas atividades no campo e suas agendas são lotadas de compromissos, - como é evidente nas entrevistas realizadas por esta pesquisa.

Esta argumentação não ignora um mercado tradicional, mas defende a importância de passar a considerar outro mercado, ampliado ou, simplesmente, um mercado da arte, pois as próprias atividades das galerias – que, a princípio, estariam atuando somente com determinada lógica - hoje em dia diversificam-se, muitas vezes funcionando principalmente como espaços culturais, nos quais se privilegia colocar em

contato diferentes pessoas e produções, visando ao que chamam de “troca de experiência”, em que a venda propriamente material do trabalho é secundária e decorrente de uma relação de troca simbólica (que culmina na troca material em alguns casos).

Então, constrói-se, simbolicamente, através das mais variadas trocas e acumulações simbólicas o “nome do artista”, que passará a contar com prestígio, para um posterior retorno econômico. Nesta configuração, a principal mercadoria do mercado da arte não é o trabalho de arte, mas acaba sendo o próprio artista. Toda mercadoria circula em um mercado, espaço no qual os inúmeros indivíduos trocam. Não existe relação nesta configuração sem troca: toda relação configura-se uma espécie de troca. Não existe relação sem mercado, sem o espaço de troca.

A ideia de campo a partir de BOURDIEU (2010) está embasada na relação entre os indivíduos e os agentes no seu interior e em suas mais variadas disputas e acordos. Nesse campo agem inúmeras forças que determinam a posição de cada agente. Se trabalharmos com uma concepção ampliada de mercado, ou seja, enquanto um espaço de troca entre indivíduos, o próprio campo artístico constitui o mercado da arte ou o que chamo de mercado da arte ampliado. Porém, o campo artístico não está fechado em si: apesar de sua aparente autonomia, ele trava diálogos e disputas com os campos político e econômico, com quem estabelece trocas nas quais a moeda é a arte, encarnada em seus objetos, projetos, ideias e no próprio artista.

Se Baxandall pretende não explicar o que chama de “troc”, Bourdieu, a partir de suas análises do que denominou de “mercado simbólico”, esgarça estas relações e demonstra que não há nada de simples ou fluido nelas. O que proponho é pensarmos as trocas materiais e imateriais dentro do campo artístico enquanto mercado da arte. Nele, a principal mercadoria, a partir do atual modelo produtivo, acaba por ser o próprio artista, em um processo em que sua principal atividade é construir a si próprio. A partir das reflexões de André Gorz (2005), entendemo-lo enquanto empresa e empresário de si, possuindo como sede seu próprio corpo. Gerencia-se como uma empresa, com seu departamento de *marketing*, promoção, planejamento e venda, e seus produtos são

todas as ações desenvolvidas por ele (as aulas, os seminários e as exposições); e que fazem parte de um ciclo de retroalimentação, o qual valoriza ou desvaloriza a mercadoria, o próprio artista. Esta visão é endossada pelas entrevistas realizadas por esta pesquisa. Mauro Fuke afirma que a atividade do artista é muito semelhante a de um empresário. Aqui devemos entender mercadoria não como algo inerente a um artefato, vinculada somente a dinheiro (conforme uma visão puramente marxista), mas sim através das considerações de Arjun Appadurai (2010) que, a partir de uma metodologia que considera a vida social das coisas, estabelece a noção de “mercadoria” enquanto uma “condição” em um determinado período no qual o objeto está sujeito a troca. Posteriormente, ele pode ser objeto de culto, pura contemplação ou simplesmente utilitário - a condição de mercadoria é apenas um estado de sua vida social.

Não pretendo reduzir o artista ou qualquer outro agente a objeto mercadológico, nem defender esta posição, mas inferir criticamente a partir desta relação de mercado, na qual me parece impossível falar de arte sem considerá-la em nossa atual configuração histórica. Meu trabalho não defende esta visão; ele é consequência das atividades dos artistas inseridos nos modos de produção e dentro de um contexto histórico-econômico.

Esta reflexão foi reforçada em maio de 2012, quando estive acompanhando a SP-ARTE e ouvi todas as palestras e encontros promovidos por este evento, especialmente o seminário cujo tema eram os profissionais da arte. No primeiro dia, os galeristas; no segundo, os curadores; no terceiro, os colecionadores. Adriano Pedrosa, responsável por promover estes encontros e por ser o principal interlocutor dos convidados, em momento algum falou dos artistas. Dizia apenas que “são os profissionais que a feira trabalha”. Devido à minha natureza tímida, não o questionei publicamente, mas, psicologicamente, uma grande revolta se abateu sobre mim. Mesmo não dito, o artista foi tratado por aqueles profissionais como mercadoria, e não no sentido respeitoso e reflexivo que venho construindo ao longo desta dissertação. Mercadoria como um produto, uma coisa, um *souvenir* como qualquer outro. Perguntava-me: como, em um seminário sério, do qual participam grandes

personalidades do campo artístico nacional e internacional como convidados e tantos outros assistiam da plateia, ninguém questionou sobre a presença do artista ali? Entendo o artista como o principal profissional da arte. Se o colecionador se tornou profissional da arte, por que o artista não seria? Gostaria de que meu trabalho sobre o mercado de Porto Alegre e toda a reflexão decorrente dele não seja uma mera crítica ao artista, mas sim a um sistema produtivo, do qual o artista, consciente ou não, participa e com que vem corroborando. Ao longo deste trabalho, alguns entrevistados e outros agentes com quem tive a oportunidade de conversar de modo informal ressaltam que este novo entendimento do artista - de um artista empreendedor, conectado aos meios de circulação, consciente dos percursos necessários para escoar sua produção - representaria uma espécie de seu amadurecimento crítico em relação a um sistema instalado. Em minha opinião, não! Isto é adaptação, e não consciência crítica. Falarei mais sobre o assunto no decorrer do texto.

Mas ainda falta nesta reflexão discutir mais um aspecto sobre como o artista passa a ser a mercadoria no que chamo de mercado da arte, ou mesmo em um segmento de compra e venda de obras.

2.3.3 A Mercadoria: a representação.

Iniciarei complementando a afirmação de que, no atual mercado da arte, a principal mercadoria seria o artista, inclusive no mercado de Porto Alegre. Creio que todas as bases foram lançadas no decorrer dos tópicos anteriores para a argumentação que se segue. Possuímos uma compreensão ampla do processo histórico do mercado local e do atual campo e contexto nos quais ele se desenvolve, seguida de uma consistente reflexão sobre os atuais modos de produção e sobre suas mercadorias dentro de uma “sociedade do conhecimento”, no que também podemos chamar de “capitalismo cognitivo”, em que a tríade artista-trabalho- arte é inseparável.

Dom Thompson, em *Tubarão de 12 milhões de dólares*, conclui que, para um artista contemporâneo se tornar amplamente reconhecido, deve possuir fortes

estratégias de *marketing*, planos de escoamento de sua produção, cair no gosto dos colecionadores e ser representado por galerias de “marca”, ou seja, “*marchands* super-estrelas”, percorrendo um circuito determinado. Porém, como o autor adverte, a maioria dos artistas desistirá da profissão antes dos 30 anos de idade, e pouquíssimos dos que continuarão atuando percorrerão este circuito.

Um artista com boa demanda já atravessou várias portas. Foi aceito e expôs em uma galeria do circuito, e normalmente é representado por um marchand superestrela. Sua obra teve um bom trabalho de marketing, foi colocada em coleções e museus de marca. Apareceu em noites de leilão da Christie's ou da Sotheby's. É este processo, e não o juízo estético, e menos ainda a aclamação dos críticos, que define o artista que está em alta (THOMPSON, 2012: 333, 334).

A visão que conclui o livro deste autor é fortemente pessimista para os crentes dos valores transcendentais da arte, assim como todo seu desenvolvimento que explicita as relações comerciais, pessoais e de *marketing* lançadas pelos agentes deste nicho mercadológico, topo do “grande sistema internacional da arte”. Este “grande sistema”, na verdade, é um circuito delimitado que envolve poucos agentes e instituições, mas que possui grande capital simbólico e econômico.

O que chama a atenção neste autor, apesar de ser um economista, é que seu livro é muito mais de comentários e relatos deste circuito do que uma reflexão consistente sobre as relações comerciais estabelecidas. Porém, desenvolve um trabalho de relato surpreendente sobre o processo de construção do que denomina um “artista de marca” ou do que ainda, a partir de Bourdieu (2001), chamaríamos de “efeito de grife”.

As representações sociais de artistas seletos como Murakami, Jeff Koons, Jasper Johns, Andy Warhol, Damien Hirst e Gerhard Richter, passam a valer simbolicamente e financeiramente mais que suas próprias obras. O valor das obras é um reflexo do significado de suas representações. Esta afirmação vai ao encontro do que Bourdieu afirmava sobre ser a única acumulação legítima no campo cultural a de

prestígio e de capital simbólico que, em uma “economia específica⁵³”, poderia se converter em capital econômico. Estes artistas podem ser entendidos como grifes ou marcas, como *Nike*, *Prada* e *Hugo Boss*.

A assinatura, a marca em um sentido comercial, ou a imagem do artista são representações. E elas, que conferem ao mesmo tempo valor aos mais variados objetos ou mesmo ideias, são mercadorias neste mercado.

As questões neste ponto são: o que eu chamo de representações sociais? E como estas representações se tornam mercadorias? O primeiro passo para o entendermos é lembrarmos de Schopenhauer (2001: 9), em *O mundo como representação: primeiro ponto de vista*: “O mundo é a minha representação”. Ou seja, o mundo existe a partir do “Eu”. Só que, para este autor, em um determinado ponto, o sujeito é também objeto, mas só acessariamos o mundo a partir da representação, pois ele seria representação, e as representações estariam divididas em abstratas e intuitivas. A matéria tornar-se-ia objeto a partir da percepção do sujeito através do intelecto. A intenção não é explicar Schopenhauer (isso levaria uma nova dissertação), mas dizer que suas reflexões estão na base do pensamento de Moscovici, juntamente com Durkheim, quando este propõe o inverso de Schopenhauer ao cunhar o que denomina de “fato social”. Ele afirma que o sujeito é moldado conforme a sociedade e seus preceitos - ou seja, diminui a relevância do “Eu”, do sujeito particular, em função do coletivo, e afirma que o “Eu” deveria ser fruto de estudo da psicologia e não da sociologia. Durkheim ainda propõe o conceito de “representações coletivas”, que servirá como ponto de partida de Moscovici.

Moscovici talvez seja o maior representante do que denominamos hoje de psicologia social. Isto significa uma aproximação entre o sujeito e o coletivo. As representações sociais, para ele, são os meios de comunicação entre sujeitos, entre

⁵³ O termo designa, na sociologia bourdieusiana, a transformação, a transmutação de capital simbólico em capital econômico via uma série de processos sociais ligados à acumulação e à circulação do que normalmente chamamos de “prestígio” ou “autoridade”. Mais informações em: BOURDIEU, Pierre. *A Produção da Crença: contribuição para uma economia de bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2008.

coletivos, ou entre sujeitos e coletivos, e surgem da interação social. Moscovici (2003) afirma que toda comunicação é realizada através da representação. Em outras palavras, a representação é o meio pelo qual nos comunicamos, é o meio como entendemos o mundo. A representação não seria algo estático, mas polissêmico e, a partir destas características, carregaria consigo um potencial transformador, pois, na medida em que o sujeito representa o objeto, poderia construir e desconstruir a realidade em que vive. A representação só existiria na relação entre sujeito e objeto. Gostaria de lembrar ao leitor que Moscovici possui como outro ponto de apoio à sua proposição a teoria linguística - mas, para ele, a linguagem é, antes de mais nada, representação.

O que relatei é extremamente amplo para os meus objetivos neste segmento. Então, passemos diretamente para o ponto da teoria moscoviciana que nos interessa.

Nós sabemos que: representação = imagem|significação; em outras palavras, a representação iguala toda imagem a uma ideia e toda ideia a uma imagem. (...) A própria linguagem, quando carrega representações, localiza-se no meio do caminho entre o que é chamado de linguagem de observação e a linguagem da lógica; a primeira expressando puros fatos - se tais fatos existem - e a segunda expressando símbolos abstratos. (MOSCOVICI, 2003: 46).

Para Moscovici, as representações corporificam ideias: “(...) O verbo (a palavra) se faz carne; e o marxismo confirma isto quando afirma que as ideias, uma vez disseminadas entre as massas, são e se comportam como forças materiais” (MOSCOVICI, 2003: 48). Assim, quando alguém compra um trabalho (por exemplo, de Murakami ou de Iberê Camargo), uma obra de arte ou um acessório (caneca, no caso de Murakami) assinado pelo artista, busca adquirir o que este objeto assinado por Murakami ou Iberê representa - ou seja, as ideias e imagens que o nome Iberê carrega consigo. Poderia ser qualquer outro grande artista, denominado por Dom Thompson de “artista de marca”.

O nome do artista que está neste nicho mercadológico e que detém grande prestígio no meio artístico toma uma dimensão material. As palavras *Damien Hirst*, *Murakami* ou mesmo *Adriana Varejão* são uma corporificação das ideias associadas a

estes signos (palavras-nomes), que representam ideias e valores. Desse modo, as representações tomam uma dimensão de mercadorias, que podem estar associadas a objetos, pessoas ou abstrações, mas que são possíveis de serem trocadas, comercializadas e, em um sentido amplo, apresentam utilidade para quem troca - cumprindo, desse modo, os requisitos da teoria marxista para algo se tornar mercadoria. Como vimos a partir de Appadurai, as mercadorias não precisariam estar necessariamente atreladas ao dinheiro, como na proposição de Marx. Porém, o nome desses artistas, quando empregados por este sistema como mercadorias, estão atrelados ao capital econômico, mas não exclusivamente a ele. A representação é um veículo de comunicação entre sujeitos no mundo coletivo e os meios como os sujeitos acessam os objetos. Então, no exemplo da caneca ou obra de arte de Murakami, quais seriam o sujeito, o objeto e a representação?

O sujeito é o indivíduo Murakami; a representação como veículo de comunicação ou como signo de troca é a palavra *Murakami*; o objeto de representação (ideia), a princípio, é a arte e seus valores encarnados em materialidade (caneca ou obra de arte). Porém, o objeto de representação poderia também ser prestígio social advindo da aquisição desta mercadoria, atrelada à palavra (representação) *Murakami*. Se mudarmos a perspectiva de análise em uma eventual pesquisa, o sujeito poderia ser o comprador, e não necessariamente o indivíduo Murakami. Porém, para manter o mesmo exemplo, a palavra *Murakami* continuaria sendo representação, e o objeto sendo a arte ou a distinção social advinda da aquisição de determinado produto. Em outras palavras, o signo Murakami é o representante, e o representado poderia ser a arte, o prestígio, a distinção social, o capital econômico.

Devemos ter em mente que a representação Murakami ou Iberê Camargo só existe em função do indivíduo-sujeito Murakami e Iberê Camargo. Caso contrário, a palavra-signo Murakami não representaria os valores artísticos e comerciais que estão associadas a ela. É deste modo que se torna mercadoria a representação do artista, a que comumente chamamos de “nome”, ou efeito de assinatura. Mas, para isso, é necessário um processo social, muito bem descrito por Bourdieu ou, de um modo mais leve, no formato de relato por Dom Thompson.

Talvez ainda não esteja claro como a palavra *Murakami* - ou melhor, a representação - possa ser entendida ou funcionaria como mercadoria em função de seu aspecto imaterial, a princípio. A representação Murakami associa valor ao objeto material, alçando-o a outro estatuto. Como exemplo, uma caneca. Um produtor de canecas cerâmicas poderia querer associar suas canecas ao nome Murakami para, desse modo, alçar seus produtos a outros patamares de valores simbólico e econômico. A representação toma dimensão material. Podemos pensar nos quadros de bolinhas de Damien Hirst, executados por seus auxiliares, que poderiam ser qualquer pessoa, não importa, assim como não importa quem são as pessoas que fabricam os tênis da *Nike*. É por isso que Dom Thompson, como um economista que é, cunha a expressão “artista de marca”, assim como o “*marchand* de marca” ou o “colecionador de marca”. A representação, no caso do artista, torna-se mercadoria, pois, de modo geral, não importa se é uma caneca, um tubarão empalhado, uma escultura de bronze gigantesca de um mangá, ou uma pintura sobre tela em pequeno formato. O que se adquire é a representação e tudo que ela significa. Porém, boa parte dos artistas que não pertencem ao grande nicho mercadológico internacional dificilmente consegue alçar seus nomes enquanto representações cobiçadas, que os levaria através do mercado a adquirirem alto capital econômico, ou representariam grande capital econômico e simbólico. Mas esta mesma noção pode ser aplicada a outros nichos e patamares mercadológicos, inclusive entre nós (ou seja, no caso de Porto Alegre), sempre respeitando as devidas dimensões de cada caso.

Talvez o mais incrível nesta relação seja a impossibilidade de acessar o objeto, a coisa em si, sem o auxílio da representação. Desse modo, voltemos a Schopenhauer: o mundo é representação, não exclusivamente de um sujeito individual, mas em uma dialética entre o sujeito e o coletivo, pois, para Moscovici, para existir representação, o outro necessita compartilhar os mesmos signos e significados.

Como discorrido nos primeiros segmentos textuais desta dissertação, o artista torna-se mercadoria através da venda do seu tempo de trabalho e, como vimos neste tópico, como representação, que só existe em função do sujeito artista. Mas ainda nos

resta uma questão: quando o artista é mercadoria? Pois o sujeito artista, a princípio, não seria mercadoria em tempo integral.

O problema é determinar quando o artista não é mercadoria, pois, em seu trabalho plástico e visual, a princípio não temos dificuldades de afirmar quando é mercadoria. Sua representação é mercadoria utilizada pelo mercado e por ele próprio. É o indivíduo artista detentor de seu tempo, que o vende em troca de capital econômico e mesmo simbólico, que se torna impossível de precisar quando vende seu tempo e passa a mercadoria. Porque, no atual regime de trabalho, em que trabalho, vida e arte se confundem, ele não trabalharia a partir de um regime preciso de horas, no qual poderia, talvez, realizar uma distinção de quando está trabalhando ou não (em outras palavras, vendendo seu tempo). Praticamente todos os entrevistados desta pesquisa não conseguem distinguir vida, arte e trabalho. É possível percebê-lo através de Walmor Corrêa:

Não, elas estão totalmente misturadas. Eu consigo fazer distinção, mas ela, na minha vida, está totalmente vinculada uma com a outra. Não tem como separar. Às vezes numa festa, num churrasco, tomando chopp com amigo, comendo uma costela, o primo desse amigo me diz “tu sabe que lá onde eu moro tem uma lenda não sei das quantas...”, eu, “me fala sobre essa lenda”. Eu estou ali, bebendo, conversando, e estou trabalhando, entendeu? Eu estou viajando, eu estou passeando, mas eu estou vendo. (...). Então está tudo muito ligado, não tem como não. Eu não consigo dissociar. Consigo saber... conceitualmente eu consigo. Agora, eu não consigo me segmentar (CORRÊA, entrevista concedida em novembro de 2012).

Seria um equívoco meu calcular que o artista vende seu tempo somente quando está em uma sala de aula, em uma universidade ou em outro espaço, como se este trabalho estivesse condicionado ao número restrito de horas dentro de uma sala de aula ou de um ateliê, como se eles funcionassem enquanto fábricas e como se a atividade docente fosse algo mecânico - sem calcular todo o resto, que envolve preparar, pesquisar, vivenciar o que se ensina.

Este ponto (quando o artista seria a mercadoria do mercado da arte?) talvez seja o principal calcanhar de Aquiles de minha proposição, que afirma ser o artista a

principal mercadoria dentro do que defendo como mercado da arte. Esta questão continua em aberto. Gostaria de voltar a Marx e à discussão sobre a fetichização da mercadoria, para tentar colocar mais alguns pontos sobre a complexidade que envolve uma possível resposta a esta pergunta. Assim, é necessário considerar o processo de “alienação do trabalho”.

O caráter sobrenatural e abstrato da mercadoria, da obra de arte ou do artista, nessas circunstâncias, adquirem um valor místico, ou seja, de fetiche. O ser humano, artista, na conjuntura trabalhada ao longo desta dissertação via sua representação, obra e tempo de trabalho, é transformado em uma “coisa” e passa a se portar como “coisa (mercadoria)”. Assim, o conjunto obra-artista-tempo de trabalho é posto em circulação no campo da arte. De outro modo, é inserido a circular no que chamo nesta pesquisa de mercado da arte. Isto ocorre por eu crer ser impossível separar obra-tempo de trabalho-artista (de outro modo, trabalho, arte e vida). A princípio, nesse momento esse artista, como mercadoria, não produziria um trabalho alienado. Em outras palavras, ele se reconheceria nos mais variados produtos de seu trabalho.

Mas o que chamo de “trabalho alienado”? É o não-reconhecimento do produtor enquanto produtor e sua incapacidade de identificação com o produto que produz, assim como quem consome não reconhece o produto como fruto do trabalho de um produtor humano. Voltando ao segundo segmento que discuti, a mercadoria como força de trabalho do indivíduo e como esta potência transforma-se em mercadoria a partir da venda de seu tempo, o trabalhador torna-se uma coisa que produz coisas, e este processo leva à alienação do trabalho, pois as decisões sobre o processo de produção não partem do trabalhador, e sim dos donos dos meios de produção. Estes trabalhadores são pagos com outra mercadoria chamada dinheiro. As mercadorias, quando em circulação, deixam de ser percebidas como produtos do trabalho humano - isto é o que chamo de alienação do trabalho. Nada de novo para quem conhece essa discussão.

Voltando à arte e ao artista como mercadoria, o que foi explicitado toma outro rumo. A princípio, o artista (como já mencionado) não produziria de modo alienado, em que não se identificasse com os produtos de seu trabalho. O artista carrega a áurea de

um indivíduo que não tem “patrão”, que controla seu processo produtivo e de circulação, e seria dono de sua obra material e imaterial - logo, não constituindo trabalho alienado. Infelizmente, isso não é verdade.

O “patrão” do artista acaba por ser o mercado, o campo e as suas lógicas, pois, a princípio, necessita vender seu trabalho e sua força de trabalho, através das mais variadas mercadorias produzidas por si - inclusive sua atividade enquanto docente na universidade, em oficinas, em instituições privadas, entre outras. Para se manter ativo no campo e ser reconhecido pelos seus pares, deve ter uma continuidade de trabalho e circular pelas instituições de legitimação, nas quais sofrerá as mais variadas pressões e à qual necessitará se adaptar para poder jogar e participar da luta pelo poder de legitimação, travada pelos diversos agentes no interior do campo. Muitos são os condicionamentos e seus “patrões”. Ainda, nem sempre receberá a totalidade do valor da obra ou de seu tempo de trabalho. As galerias e seus intermediários costumam deter 50 % do valor do trabalho artístico; os donos de espaços privados, igualmente, ficam com 30 a 50 % do valor das matrículas em caso de oficinas, palestras, workshops, etc.. Aliado a isso, o valor de sua hora de trabalho não é definida por ele, mas sim segue as leis de mercado, legislação, categoria, entre tantos outros índices. O artista não controla plenamente o processo de circulação de suas mercadorias e sequer o de agregação de valor à obra, que, ao seu tempo, dependem da articulação de uma série de instituições de legitimação. Assim, o artista-mercadoria não se esquivava dos processos de alienação.

A partir de Marx, diríamos o seguinte: no processo de alienação, o produtor não se reconhece no produto e, nesse desencadear, o homem se “coisifica” e a coisa (mercadoria) se personifica. É bem provável acreditar que isso não ocorra com o artista e suas obras, como já mencionado. Porém, o que ocorre é que a mercadoria do mercado da arte não é a obra em si, mas o conjunto: obra-artista-representação e força de trabalho (tempo), no qual arte, vida e trabalho são inseparáveis. Quando se vende uma obra de Adriana Varejão, Iberê Camargo e Elaine Tedesco ou, ainda, as aulas de algum artista, não se vende simplesmente um quadro, uma fotografia ou horas-aula, mas tudo que estes nomes representam. E este processo torna o artista a mercadoria

do mercado da arte. O processo de fetichização do ser humano artista conduz à sua coisificação. A alienação surge do não-reconhecimento deste artista sobre este processo, por vezes de sua negação sobre estas relações. Tais tomadas de posição geralmente possuem um caráter ideológico.

A representação do artista só existe em função do indivíduo artista, está encarnada em suas diversas mercadorias e ganha uma autonomia em relação ao indivíduo (ser) artista quando entra em circulação no mercado da arte. Esta autonomia faz com que o próprio artista, e mesmo seus pares ou determinado público, não reconheça estas mercadorias enquanto oriundas da força de trabalho deste artista - levando, assim, à alienação. Em outras palavras, mascara a quantidade de trabalho humano empregado e desvincula autor e produtos. Como isto ocorre se, de um lado, afirmo ser impossível separar o artista de suas mercadorias e, por outro, digo que estas mercadorias em circulação no mercado e campo separam o autor de seus produtos?

As mercadorias do artista, apesar de só existirem em função de um indivíduo artista, ganham autonomia e se separam da origem de sua produção e do produtor quando em circulação, ou seja, quando lançadas ao mundo. Um exemplo muito comum são os convites para exposições ou palestras que não oferecem ao artista absolutamente nada em contrapartida. Este “nada” tem de ser relativizado, pois podem existir retornos simbólicos. Mas, geralmente, sua fala ou obra artística são ignoradas enquanto fruto de labor, de seu trabalho, de seu suor. Como ocorre essa separação, sua palestra, depoimento ou participação em uma exposição não necessitariam oferecer um retorno material para o artista, em outras palavras, serem pagos. Isto ocorre em função de sua participação em muitos eventos não ser identificada enquanto fruto de seu trabalho. Nesse momento, ocorre a alienação.

A mercadoria artista, quando em circulação no campo e no mercado da arte, precede o “ser” artista. Mas a mercadoria artista só existe em função do homem artista. Mas o homem artista não é a mercadoria artista. E assim voltamos à questão: quando e como separá-los? Quando é o homem artista e quando seria a mercadoria artista?

Nessas circunstâncias, acredito que devemos averiguar o que Adorno e Althusser refletiram. Theodor Adorno, em *“Tempo livre”* (1969), de um modo um pouco diferente, já argumentava a relação entre “tempo de trabalho” e “tempo livre”. Enquanto Gorz (2005) falava de uma mobilização total, de uma servidão voluntária, Adorno chamava a atenção da norma instituída entre a diferença obrigatória do “tempo de trabalho” para o chamado “tempo livre”, e que neste não faríamos nada ligado ao trabalho; desenvolveríamos o *hobby*. Porém, está divisão rígida entre estes dois tempos dá-se pela necessidade de esse indivíduo desenvolver melhor o seu trabalho, ou seja, o “tempo livre” servindo como mola propulsora para o trabalho. Desse modo, o trabalho tomaria a dimensão total. Esta divisão seguiria as divisões do trabalho industrial e se estenderia à vida como um todo. Enquanto Adorno percebe a divisão entre “tempo livre” e “tempo de trabalho” como necessidade instituída para a dominação do indivíduo aos modos de produção modernos, Gorz já deixa muito claro, dentro do que chama de capitalismo cognitivo, que estas divisões se perderam e, de fato, não saberíamos os limites entre estas esferas. Porém, ambos falam da impossibilidade do desligamento do indivíduo do trabalho e de sua submissão aos modos de produção instituídos.

Nesse sentido, devemos lembrar de Althusser (2012) que, em *Aparelhos ideológicos do Estado*, repetidamente afirma: o que mantém o sistema capitalista funcionando é a reprodução dos modos de produção, dos modos de exploração, através da imposição via os aparelhos ideológicos do Estado, principalmente via a escola. Esta é, para o autor, o principal aparelho ideológico da burguesia, que substituiu a Igreja de outros tempos. São os aparelhos ideológicos que garantem a submissão dos indivíduos a uma determinada classe dominante, via ideologia. O Estado é o que garantiria, por meio dos aparelhos ideológicos e repressivos, a reprodução das relações de produção, ou seja, das relações de exploração.

Com efeito, são estes que garantem, em grande parte, a reprodução mesma das relações de produção, sob o “escudo” do aparelho repressivo do Estado. É neles que se desenvolve o papel da ideologia dominante, que detém o poder do Estado. É por intermédio da ideologia dominante que a “harmonia” (por

vezes tensa) entre aparelho repressivo do Estado e os Aparelhos Ideológicos do Estado é assegurada. (ALTHUSSER, 2012 : 74, 75).

Em *Direito à Preguiça*, de Paul Lafargue, escrito na década de 1880, o trabalho é retratado como o grande mal da sociedade capitalista. Este autor afirma que a apologia ao trabalho é a ideologia da classe dominante imposta aos trabalhadores.

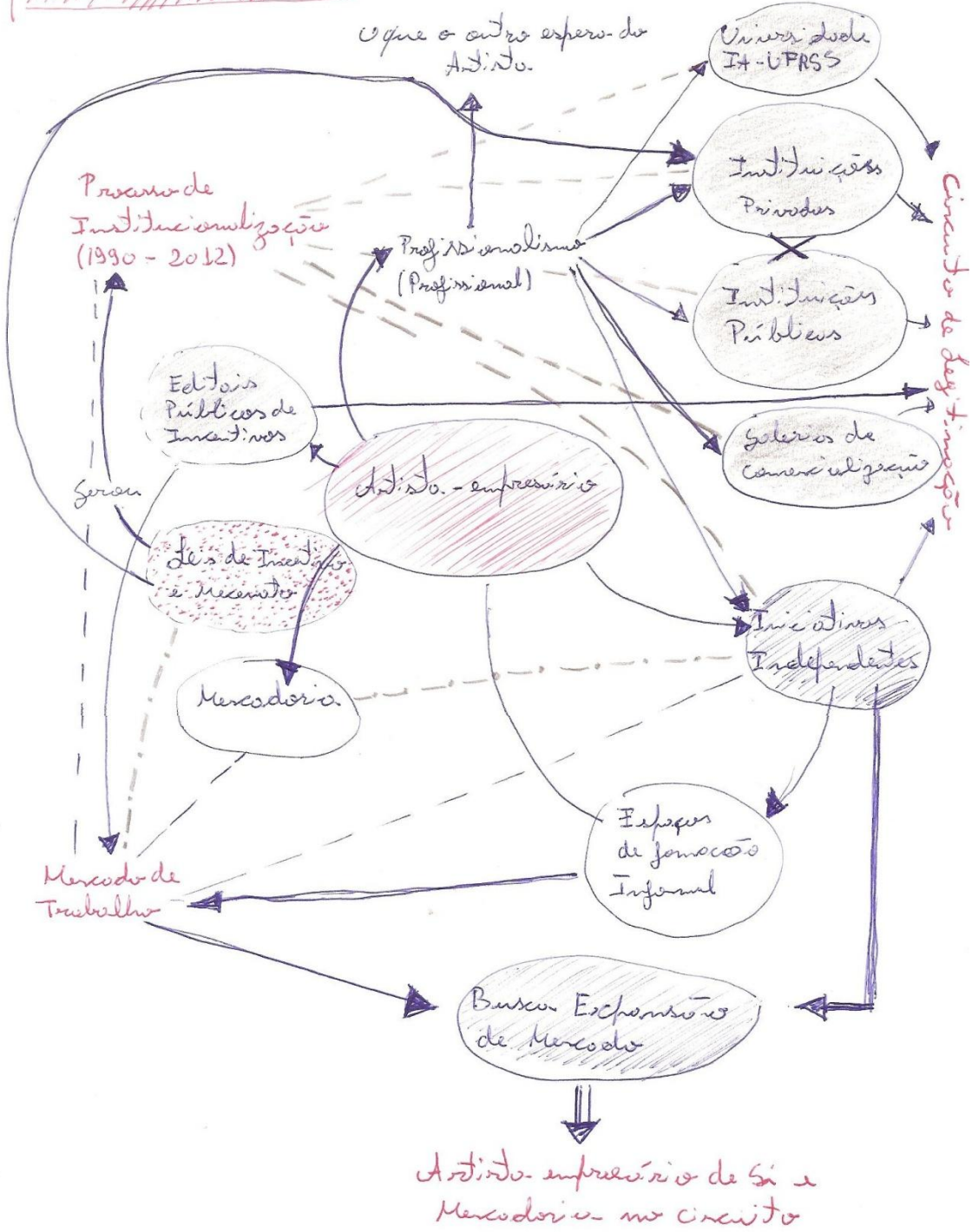
Uma estranha loucura dominou as classes operárias das nações onde reina a civilização capitalista. Essa loucura traz como consequência misérias individuais e sociais que há século torturam a triste humanidade. Essa loucura é o amor ao trabalho, a paixão moribunda que absorve as forças vitais do indivíduo e de sua prole até o esgotamento. (...) Na sociedade capitalista, o trabalho é a causa de toda a degeneração intelectual, de toda a deformação orgânica. (LAFARGUE, 2003: 19).

Paul Lafargue propõe que ninguém deveria trabalhar mais de três horas por dia; explicita que as altas horas de produção geram superproduções, que estariam na base de toda crise capitalista, assim como a necessidade contínua de crescimento do consumismo e de mercado. O trabalho, para o autor, é o mal que escraviza o homem e gera toda a miséria da sociedade capitalista. A superprodução só atenderia a necessidade do capitalista em aumentar seus lucros.

Quando consideramos estes autores e suas longas produções sobre o significado das problemáticas ligadas ao trabalho, quando pensamos na impossibilidade da distinção entre as esferas arte, trabalho e vida no caso do artista, quando percebemos a necessidade de ele se portar como um empreendedor em nossa sociedade e, igualmente, em Porto Alegre, para conseguir sobreviver atuando no campo artístico, tudo isso nos leva a determinadas considerações que se seguem no próximo capítulo, a partir de Porto Alegre.

CAPÍTULO 3

Mercado POA 1990-2012



O ARTISTA, O MERCADO E AS MERCADORIAS EM PORTO ALEGRE

Iniciarei o capítulo com um problema que incomoda a maioria dos artistas locais: por que não existe um consistente mercado de compra e venda de obras em Porto Alegre? Posteriormente, veremos as iniciativas coletivas e individuais que visam gerar mercado. Seguirei com uma reflexão sobre o processo de profissionalização do artista e das instituições locais. A partir desse ponto, teremos subsídios para entender como o artista, seguindo a lógica GORZ (2005), torna-se em Porto Alegre um empreendedor de si. Por fim, retomarei a discussão iniciada no primeiro capítulo sobre os trânsitos locais e globais no campo artístico.

Uma vez estando claro o que chamo de mercado da arte e qual a principal mercadoria neste mercado, dentro de um modelo de produção chamado de Pós-Industrial, Capitalismo Pós-Moderno ou ainda de Capitalismo Cognitivo, descreverei e refletirei sobre a estrutura do campo local e o ingresso dos artistas em um sistema mercadológico em Porto Alegre.

3.1. O Mercado de Compra e Venda em Porto Alegre

O processo de fragilização de nossas instituições públicas de exibição e promoção tornou-se evidente com o passar dos anos, quando comparadas às iniciativas privadas. Estas instituições públicas, quando colocadas lado a lado a competir por fomento via LICs, não competem em par de igualdade com as instâncias culturais privadas. Paulo Gomes (curador, professor universitário e artista), em sua entrevista, destaca a impossibilidade de as instituições públicas locais competirem com a Fundação Iberê Camargo ou a Bienal do Mercosul em todos os sentidos (desde aquisição e atração de recursos à geração de visibilidade - ver anexo).

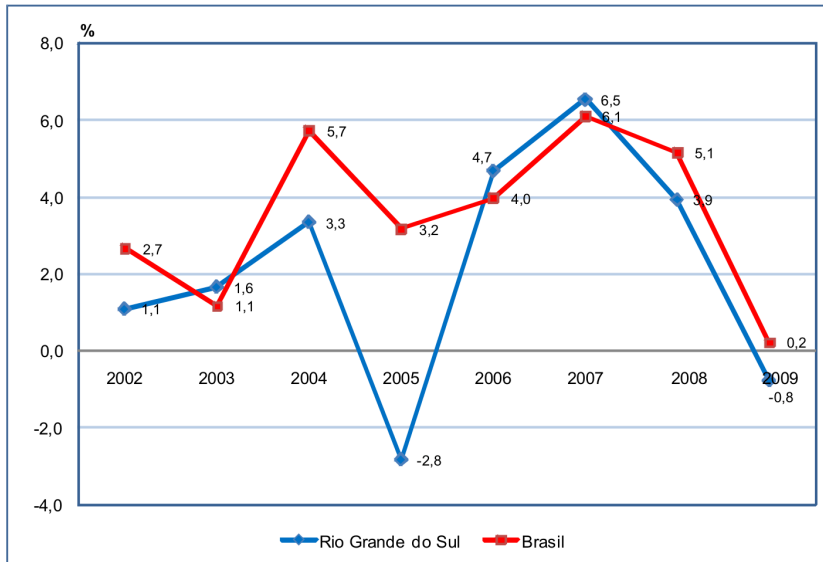
Podemos dizer que parte da cultura e, especificamente, a área de artes visuais, através dessas grandes instituições, estão na mão do setor privado no caso local. Isto

é muito perceptível quando levantamos os nomes de quem são os conselheiros e os consultores das principais instituições privadas (ver apêndice) que, por sua vez, se repetem nos conselhos institucionais e são os verdadeiros dirigentes das instituições-referências locais e nacionais. Assim, percebemos que uma parte relevante do setor é dirigida por esses empresários e segue interesses primeiramente privados. As empresas de seus empresários definem seus apoios conforme seus interesses empresariais de comunicação ou de responsabilidade social, geralmente revestidos por uma áurea de benefícios públicos e uma denegação dos interesses particulares.

Há o processo de fragilização e precarização das instituições públicas e, principalmente, das voltadas ao apoio e à promoção de novos jovens artistas, aliado ao setor de galerias privadas, que praticamente desaparece durante meados dos anos 1990 em Porto Alegre. Isto faz com que os agentes locais passem a buscar novas outras saídas para ingressarem no campo e no mercado. Essas instituições públicas, sem necessariamente deixarem de existir e de se multiplicar, não oferecerem a visibilidade, a credibilidade e a capacidade de ingresso necessárias para os artistas no campo. Perceberemos um determinado movimento na última década de iniciativas individuais e coletivas, não somente por artistas, mas por diversos outros agentes da arte. Elas surgem como forma de cumprir uma demanda que as instituições públicas e as galerias privadas em um formato tradicional não dão conta. Desse modo, compomos o atual cenário. Antes de tratar com mais cuidado das iniciativas individuais e coletivas, gostaria de tentar responder uma questão: por que o mercado de compra e venda de obras artísticas em Porto Alegre nos últimos anos não consegue acompanhar o crescimento brasileiro retomado pelo setor a partir dos anos 2000? Não é muito fácil respondê-la. A maioria dos entrevistados nesta pesquisa não faz a menor ideia do porquê. Apenas constatam que isso é um fato.

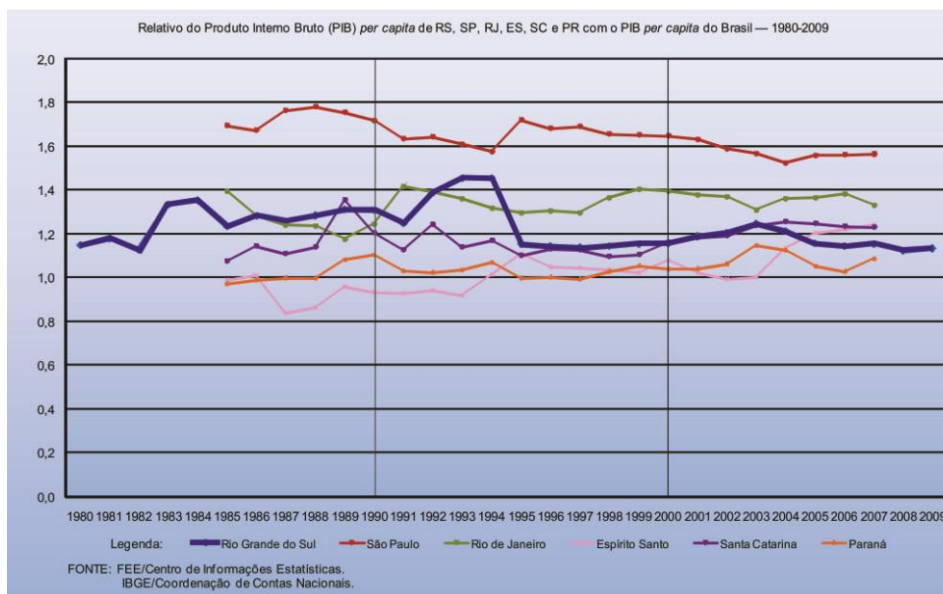
O Rio Grande do Sul atualmente é a quarta maior economia do Brasil. Seu PIB chega a R\$ 202,9 bilhões, correspondente a 6,6% do PIB nacional, superado apenas por São Paulo (33,9%), Rio de Janeiro (11,1%) e Minas Gerais (9%). Apesar do crescimento considerável do setor de serviços no estado, a economia é impulsionada pelos setores da agropecuária e pela indústria de transformação. O Rio Grande do Sul

vem gradativamente perdendo espaço para outros estados. É possível perceber que ele não anda em plena sintonia com o desenvolvimento nacional através da comparação entre o crescimento do PIB gaúcho e o do Brasil na última década.

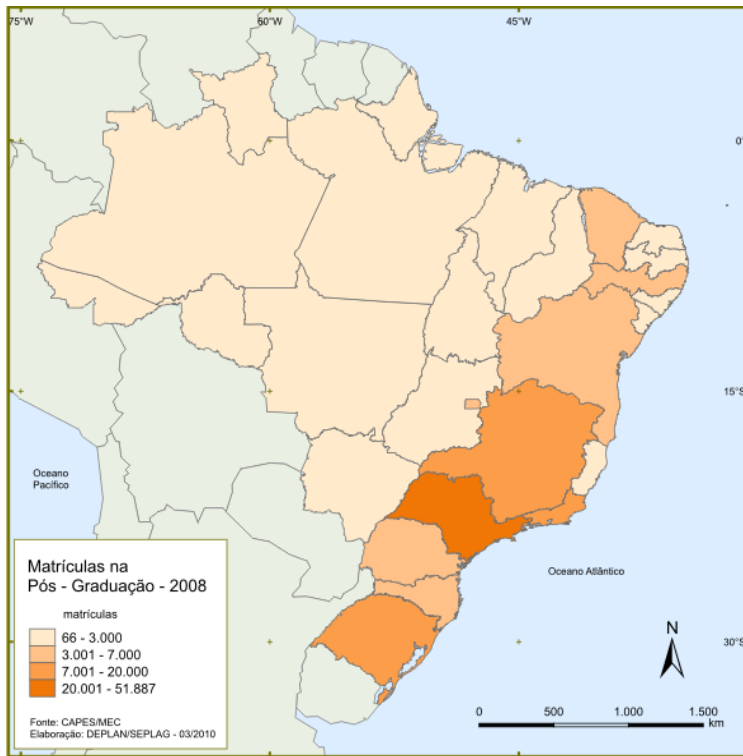


Taxa de Crescimento do PIB no Rio Grande do Sul. Fonte: Fundação de Economia e Estatística (RS) – 2010.

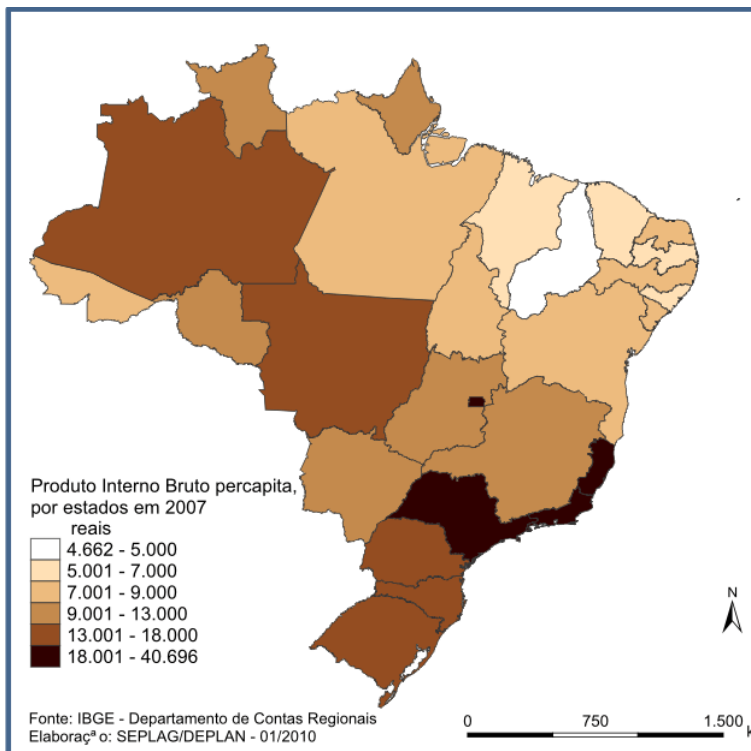
Apesar de estarmos entre os estados brasileiros com altos índices de PIB *per capita*, estamos consideravelmente aquém de São Paulo, Rio de Janeiro, Distrito Federal e Espírito Santo, como podemos perceber na ilustração abaixo.



Fonte: FEE/Centro de informações e Estatística e IBGE/ Coordenação de Contas Nacionais

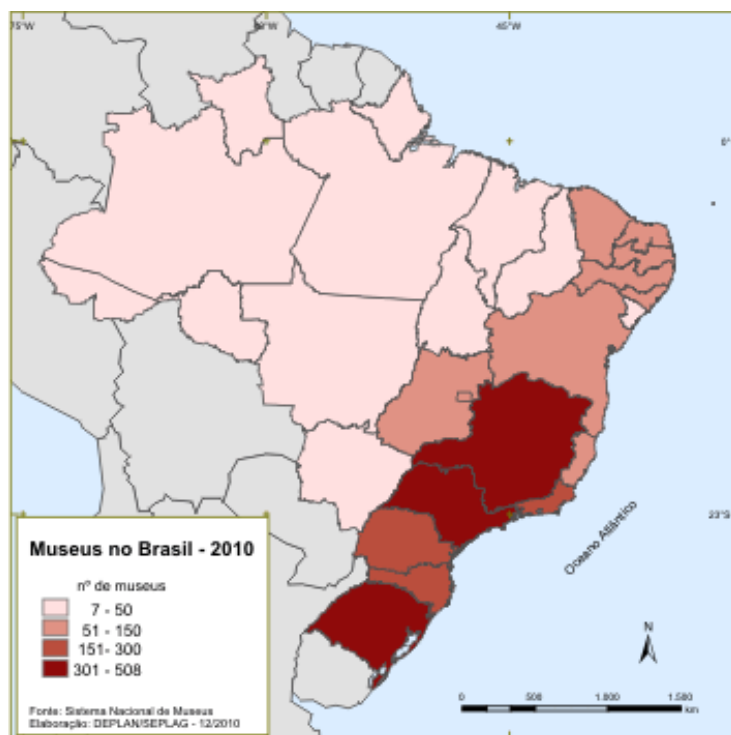


Fonte: MEC - Matrículas de Pós -graduação



Fonte: IBGE – Departamento de Contas Regionais. PIB per capita por Estados .

O acesso à educação apresenta altos níveis em termos brasileiros, mas também fica aquém do eixo Rio-São Paulo. Temos uma das menores taxas de analfabetismo (4,53 % da população acima dos 15 anos de idade - índice de 2010. Fonte: FEE - RS) e uma das maiores taxas de acesso ao ensino superior, mas parte significativa está concentrada no ensino privado. Atualmente, o setor privado é responsável por 84% das instituições de ensino superior no estado. Somos o quarto maior estado em número de matrículas em pós-graduação (mestrado e doutorado) do país, mas, novamente, estamos atrás de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais.



Museus no Brasil – 2010. Fonte: Sistema Nacional de Museus

O Rio Grande do Sul apresenta uma das maiores taxas de instituições museológicas do Brasil: são 386 museus presenciais, divididos em sete regiões. A primeira delas abrange a Região Metropolitana de Porto Alegre e seu entorno e possui o maior número de museus (104 unidades) e o maior acervo do estado, com diversidade temática retratando a cultura e a história gaúchas. Esta quantia significativa de instituições é, em certa medida, reflexo de um acesso privilegiado à educação em termos de Brasil, aliado ao desenvolvimento econômico.

Sem fazer nenhuma afirmação não sabida, mas demonstrando-a através de dados, o desenvolvimento econômico está aliado ao campo educacional e cultural. Estes campos mantêm uma relação estreita, como é possível perceber através dos dados apresentados: os estados brasileiros com maior PIB são, não necessariamente na mesma ordem, os que possuem maior PIB percapita - logo, os que apresentam as menores taxas de analfabetismo e as maiores taxas de acesso ao ensino superior e à pós-graduação, além de serem os territórios com maiores índices de instituições museológicas. Isto influencia diretamente um mercado da arte. Quando visualizamos que o Rio Grande do Sul, na última década, não acompanhou em par de igualdade o crescimento nacional e perdeu espaço para outros estados, passamos a compreender o porquê de o mercado de arte em Porto Alegre não acompanhar o desenvolvimento do mercado de outros centros do país.

O mercado da arte, em termos tradicionais (compra e venda de objetos artísticos) é um mercado de bens de luxo que, além de envolver altas somas financeiras, necessita por parte do consumidor, segundo BOURDIEU (2010), disposição e competência, adquiridas através do acesso à educação e à cultura. Conforme a manchete da entrevista com Fernanda Feitosa, idealizadora da SP-ARTE, “O mercado de arte nasce onde há riqueza”⁵⁴.

É importante considerarmos a visão de Justo Werlang (empresário e colecionador) a respeito do mercado de arte gaúcho, pois, além de sua experiência como administrador, é um dos principais colecionadores de arte deste território.

⁵⁴ Manchete publicada em *Estadão*, São Paulo, em 19 de setembro de 2011. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,o-mercado-de-arte-nasce-onde-ha-riqueza,774236,0.htm>

(...)Tem exemplos, muitos exemplos, de pessoas que agora, e cada vez mais - talvez aqui no Rio Grande do Sul não tanto, porque nós somos um estado que economicamente não se resolve. Ou se resolve mal. Nós estamos num estado em que 30% da despesa é destinada ao pagamento a aposentados e pensionistas, enquanto que 10% da tributação são destinados à educação. Então, o estado é um estado que também não apresenta condições de se resolver no futuro. E nessas condições não se apresenta um mercado, um conjunto significativo de compradores de arte, como tu tens em São Paulo, Rio, Minas, Brasília, no Ceará, no Pernambuco, sei lá. (WERLANG, entrevista novembro de 2011).

Aliado à declaração de Justo Werlang, o Rio Grande do Sul encontra-se profundamente endividado. Segundo o Conselho de Desenvolvimento Econômico e Social⁵⁵, o estado, em 2011, possuía uma dívida pública de R\$ 43,2 bilhões. Tal endividamento impede o estado de fazer consistentes investimentos em variadas áreas que, por consequência, reduz a capacidade de crescimento econômico e a ampliação da qualidade da prestação de serviços públicos. Ainda, o estado, até final de 2012, não pagava o piso salarial dos professores da rede pública estadual, sendo um dos menores índices salariais dos estados brasileiros. As consequências desses índices refletirão a longo prazo no mercado, caso não haja medidas drásticas e planejamento para reverter o atual quadro. E isto tende a influenciar o futuro mercado de compra e venda de obras: é possível projetar no futuro uma situação pior que a atual para este setor em Porto Alegre.

Por outro lado, é inegável que, apesar de não acompanhar o crescimento do mercado de compra e venda de obras em termos de Brasil, presenciamos nos últimos anos uma luz no final do túnel e uma situação um pouco melhor que as da década de 1990 no setor. O depoimento do professor do IA-UFRGS e curador Paulo Gomes é muito interessante nesse sentido:

Então, eu posso dizer assim, eu não tenho números nem dados. O que eu sei, eu não ouvi nenhum *marchand* reclamando. Pelo contrário, os *marchands*, pelo que eu conversei e vejo, uma coisa absolutamente informal, uma conversa

⁵⁵Mais informações em: http://www.estado.rs.gov.br/arquivos/arqs_anexos/cdes_divida_do_estado.pdf. Acessado em 01 de março de 2013.

realmente, está todo mundo muito tranquilo. Então, eu acho, assim, que há sim um consumo de arte no Rio Grande do Sul, há uma circulação bem grande. O que não está visível no Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, ainda, é a ideia do colecionismo. Esse colecionismo que é privado e que se torna público através de determinadas instâncias (GOMES, entrevista concedida em novembro de 2012).

Gomes relata que, apesar das poucas galerias em Porto Alegre, elas, a princípio, vão bem e existe uma circulação de obras. Carlos Gallo, proprietário da *Galeria Gestual*, destacou em sua entrevista o aspecto econômico - não o local, e sim o nacional - e que este mercado não teria lugar para “amadores”. Ou seja, há vendas, mas elas não se restringem a consumidores locais. José Francisco Alves destaca o seguinte argumento:

No caso de Porto Alegre, houve a diminuição do mercado. Porque de modo geral muita coisa mudou em Porto Alegre. Porto Alegre era também a quinta ou sexta maior cidade do país; hoje é a décima, décima segunda, talvez, e ainda bem... Houve uma degradação urbana muito forte, um desaculturação, aquilo que a educação tinha avançado no Rio Grande do Sul, Porto Alegre, caiu tudo, já não é mais serviço público. O estado faliu totalmente, a prefeitura... tomara que não vá nesse caminho. Então muita coisa pode ter contribuído para isso. Porque a classe média de hoje é menos aculturada. Mas isso é fruto da educação dos anos 1970 eu creio. (ALVES, entrevista concedida em novembro de 2012).

Não há colecionismo no estado devido, essencialmente, a características culturais e econômicas, segundo Alves e Gomes. Isto vai ao encontro da dissertação de Ana Maria Albani de Carvalho, quem, em 1994, afirmou ser boa parte da classe que detém poder e capitais no Rio Grande do Sul possuidora de uma tradição cultural preferencialmente arraigada no campo e, conseqüentemente, não detentora de fortes interesses sobre a arte contemporânea. Ou seja, não somos um estado pobre, que não possuiria condições de manter um mercado de compra e venda de obras. Assim, a atual situação é favorável, apesar dos problemas econômicos que o governo estadual enfrenta. Porém, culturalmente, a princípio, não existem interessados o suficiente

(consumidores) para projetar um crescimento relevante para tal segmento. As considerações de José Francisco Alves são um bom retrato da situação descrita:

Então nós temos também esse pessoal com dinheiro aqui. Vendo os diretores da Bienal do Mercosul, um ou dois colecionam, apenas. Tem um só que é colecionador “mais sério”, o Justo Werlang, do ponto de vista de coleção como extensão de seus sinceros interesses artísticos. Então é diferente a coisa aqui no RS, a questão cultural. Mas temos Bienal, tudo, ainda bem, porque tem essas leis de incentivo, porque eles (as empresas patrocinadoras) gastam com “patrocínio” pouco dinheiro deles mesmos. Se não tivéssemos leis de incentivo à cultura, haveria ‘mecenato’ no RS? (ALVES, entrevista concedida em novembro de 2012).

Segundo Alves, nem mesmo todos os conselheiros das grandes instituições privadas locais são colecionadores, que, por sua vez, são pessoas com altíssimo poder aquisitivo que não se interessam em manter uma coleção, apesar de seus nomes constarem como conselheiros de potentes instituições artísticas e, de fato, serem eles seus reais dirigentes. Assim, o que dizer da maioria dos cidadãos que nem sequer acesso a uma educação de qualidade possuem para, desse modo, fomentarem um mercado de compra e venda?

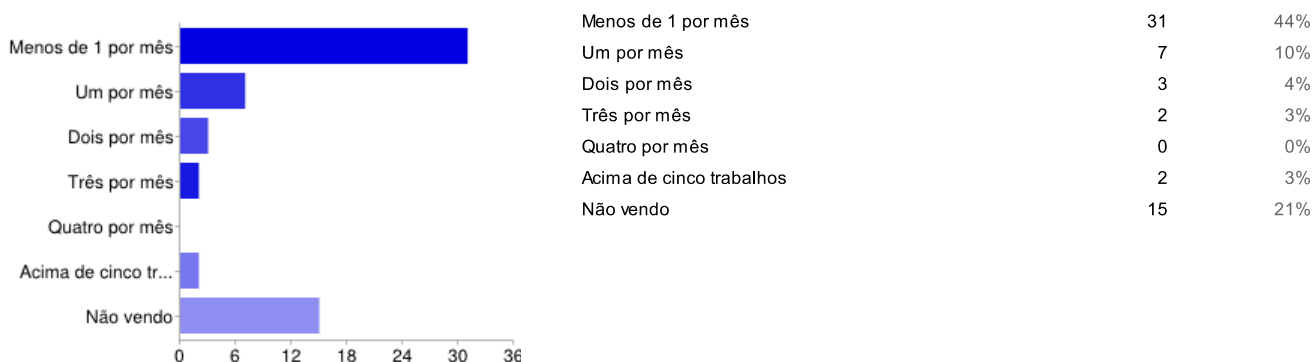
Mas, na percepção desta situação local, existem divergências, como no caso de Nonô Joris, produtora cultural e jornalista e que, em 2013, iniciou um negócio de representação de artistas, visando promoção e venda:

Eu acho que talvez não repercuta em grandes proporções, mas o que se vê nos últimos dois anos... mas não acho que dá pra dizer que no último ano, são pequenas iniciativas em relação à abertura de novas oportunidades de comercialização. Tem o pessoal do Vendoarte, que foi uma iniciativa com uma plataforma virtual, né, de venda de obras de arte através do site na internet, e algumas ações pontuais de trabalho. E tem pequenas galerias abrindo aí. Se tu fores observar, abriram várias iniciativas híbridas, vamos dizer assim, porque não se caracteriza só como uma galeria, mas tem lá um restaurante que tem uma parede que é uma galeria onde vende trabalho de artistas que tem mais a ver com a linguagem da *Street Art*, alguma coisa assim. Aí tem um outro lugar lá que tem uma sala onde também tem uma pequena galeria. Semanas atrás abriu uma galeria nova lá no centro, diz que é uma galeria que tem coisas

incríveis, na Duque. (...) A coisa está acontecendo. E levando, talvez, uma... criando oportunidades mais acessíveis de compra. Vendendo trabalhos mais acessíveis. Vê aí o Museu do Trabalho, vendendo a coleção de gravuras. “Ah, é gravuras, tem um valor menor de mercado”. Mas não tem problema, é arte. E vamos botar na roda, entendeu? Porque, quanto mais as pessoas comprarem, mais elas se sentem sensibilizadas e estimuladas a comprar novamente em outra oportunidade, porque é legal, é bacana, a casa fica bonita, aquilo ali pra alguns tem um significado, pra outros não interessa; o que interessa é que as pessoas adquiram, né? Eu acho que a coisa está se movimentando pra que, se tudo dê certo, e eu espero que as coisas continuem acontecendo, num processo crescente, mas eu acho que se continuar assim, daqui, sei lá, daqui mais um ano, a gente vai ter um movimento muito bacana de mercado de arte. (JORIS, entrevista concedida em dezembro de 2012).

Nonô Joris introduz um aspecto que discutirei um pouco mais adiante: o surgimento de outras iniciativas mercadológicas com formatos distintos. Creio ser evidente que sua visão é positiva sobre o cenário e seu futuro. Particularmente, não compartilho de sua percepção, pois todos os índices tendem a ir em direção oposta. E que fique claro que estou me referindo a um mercado de compra e venda de obras, intermediadas por galerias em um formato tradicional - apesar de crer que, de modo amplo, o mercado da arte tenda a crescer e que se desenvolveu durante as duas últimas décadas. É verificável que, nos últimos anos, a situação do setor de compra e venda de obras melhorou consideravelmente em relação aos anos 1990, mas isto não está necessariamente atrelado às galerias que possuem um formato que eu chamo de tradicional. É relevante levarmos em consideração os dados levantados pela enquête realizada por esta pesquisa, mesmo que sejam impressões, e as declarações que eu não posso confirmar, verificar, cabendo a mim crer na idoneidade de quem respondeu. Nesse sentido, cabe pensarmos a partir das respostas dos artistas sobre a venda de seus trabalhos.

Caso você seja artista, qual é a média de venda de seus trabalhos mensalmente?



Como é possível perceber pela enquete, 54% dos artistas que responderam a questão declararam vender menos de um ou até um trabalho por mês. Os outros 21% não vendem. De um lado, temos galeristas, segundo Paulo Gomes, aparentemente confortáveis com a atual situação. De outro, a maioria dos artistas não possui uma venda sistemática e continuada de seus trabalhos, como a enquete e as entrevistas demonstram.

Quando nos perguntamos “por que existe a sensação de que não há mercado em um sentido estrito em Porto Alegre?”, a resposta pode ser inferida a partir dos dados da enquete. Porém, temos que considerar outro ponto. Em uma lógica simples, aparentemente existem muito mais produtores hoje em dia do que consumidores reais. Em outras palavras, há mais oferta do que demanda. Os consumidores a que me dirijo neste momento são os que compram as obras materialmente, pois não deixam de ser consumidores de arte os milhares de indivíduos que poderiam ser classificados em variados tipos de público que visitam exposições e bienais - mas estou falando de um público comprador. Apesar de existir potencial de venda e consumo em Porto Alegre, não há compradores para equilibrar esta balança. Este dado é reforçado nas entrevistas, na fala dos mais variados agentes.

Devemos lembrar o que foi tratado no segundo capítulo, no que se refere ao mercado de arte ser amplamente disperso, e que as informações disponibilizadas pelo setor nem sempre são confiáveis. Estes fatores, no caso local, fazem com que exista

um mercado de compra e venda silencioso, e este aspecto dificulta muito o dimensionar de suas proporções. Mas quais, então, seriam os indícios de que tal mercado existe? O primeiro que, bem ou mal, existem galerias em um formato tradicional em Porto Alegre, independentemente das suas dimensões. Conforme a entrevista com Gustavo Nakle, apesar de o mercado ter diminuído consideravelmente para ele em relação ao final dos 1980 e à primeira metade de 1990, ele abriu uma exposição em Porto Alegre em 2011, em parceria com o leiloeiro Daniel Schaebe, quem ficou responsável por vender seus trabalhos. Segundo Nakle, venderam-se praticamente todas as peças. Em conversa com Ubiratã Braga, ele relata que vendeu todos os trabalhos realizados em 2012. Não venderam somente para agentes locais, mas também para estes. Ainda em conversa com variados colegas artistas, eles relatam que vendem de modo esporádico, mas surpreendentemente mais do que esperavam - ainda não o suficiente para sobreviverem da venda. Antônio Augusto Bueno relata que vende mais de dois trabalhos por mês, mesmo com dimensões pequenas e valores acessíveis, mas vende.

Acredito que exista mais um aspecto relevante para compreendermos tal situação. Segundo o galerista Carlos Gallo, “Viabilizar comercialmente qualquer negócio não é tarefa para amadores. Comércio não perdoa achismos. Saúde financeira requer clareza e lógica certas”. Neste aspecto, devemos colocar um grande ponto de interrogação, pois talvez não tenhamos em Porto Alegre, atualmente, empresários, *marchands* e galeristas com as devidas qualificações necessárias para expandirem, criarem mercado e lançarem novas galerias, ou dispostos a empreender neste setor, de grande risco e que requer consistentes capitais econômico e social. Este fator já foi evidenciado por Emília Gontow, artista e ex-galerista, quem provavelmente escreveu o primeiro trabalho de conclusão de curso no IA-UFRGS em 1990 sobre o assunto (mercado artístico em Porto Alegre). Na ocasião, já evidenciava a necessidade de formação para os administradores e galeristas de Porto Alegre. Eles, segundo a autora, não contavam com uma formação consistente para atuar de modo profissional. Assim, ela, em seu trabalho, orientado pela Profa. Doutora Iceia Cattani, propunha uma ênfase no curso de Artes Plásticas para atender a necessidade de profissionais

qualificados, não só para atuarem no segmento de compra e venda de obras, mas como produtores culturais.

Sobre este segmento mercadológico, é possível inferir o seguinte: existe um mercado, mas ele não absorve a maioria dos artistas. Esta grande diferença entre oferta e procura cria esta sensação da inexistência de um mercado local. As galerias como *Bolsa de Arte*, *Gestual*, *Arte&Fato* ou *Roberta Karam* - que são galerias em um sentido tradicional, ou seja, com espaço de exibição e completa e exclusivamente voltadas para a venda de obras - trabalham com variados artistas nacionalmente: os artistas locais ainda competem com os de outras regiões nestes espaços. As demais galerias não possuem um perfil consistente atuante com o segmento denominado “arte contemporânea”. E outras não atuam neste segmento, como o caso da *Sala de Arte* de Porto Alegre, que trabalha principalmente com arte moderna, ou seja, com artista morto. Não há um consistente movimento de criação de novas galerias neste formato e com perfil para trabalharem com arte contemporânea e seus artistas - apesar de nos últimos anos presenciarmos iniciativas híbridas e variadas, que vendem obras de arte; mas isto entra no que discutirei nos próximos tópicos. Não possuímos em Porto Alegre uma razoável quantidade de grandes galerias, como a *Bolsa de Arte*, nem feiras como SP-ARTE ou ARTRIO, ou a ideia de colecionismo presente entre aqueles que possuem condições econômicas para colecionar. Aliadas a esses fatores, as transações existentes não são divulgadas, e isto auxilia na criação de uma grande invisibilidade para o setor. Se considerarmos nossa economia estadual e o endividamento do estado, bem como a ruim formação de base da maioria de nossos estudantes, a tendência é possuímos uma situação pior que a atual em um futuro a médio prazo - ao menos neste formato descrito de comércio e com este modelo. Ainda não contamos com um desenvolvimento cultural suficiente para que uma parcela extensa da população dê valor às manifestações artísticas voltadas às artes visuais dentro de um segmento denominado “contemporâneo”. Isto não significa que não exista um pulsante movimento cultural entre nós, mas este movimento está voltado à terra, às tradições do campo, ao “gaúcho” que se manifesta nas variadas festas no interior do estado, aos inúmeros rodeios, aos festivais de dança e música “nativas”, etc.. E isto, como é possível perceber através das entrevistas, afeta o mercado de arte, pois não foi

ensinado e incentivado a este público valorar este segmento cultural no qual o mercado de arte atua e, principalmente, as tendências contemporâneas.

Mas retorno a dizer: isto não significa que não exista um mercado da arte. O que não possuímos é um consistente mercado de compra e venda de obras de artistas contemporâneos, intermediados por galerias privadas.

3.2. As Iniciativas Coletivas, Individuais e o Mercado de Trabalho

Desde a segunda metade dos anos 1990 e início de 2000, o campo local conta, por um lado, com consistentes instituições privadas, como Fundação Bienal do Mercosul, Fundação Iberê Camargo e Santander Cultural, e, por outro, com o MARGS (cuja saúde varia muito conforme seus dirigentes e os partidos que estão no poder) e o MAC-RS, que durante muito tempo esteve “às moscas”, principalmente no período citado (final de 1990 até bem pouco tempo atrás). Os salões locais, nesse período, foram perdendo credibilidade e mesmo sumindo do circuito local. A prefeitura de Porto Alegre manteve seu edital⁵⁶, mas sem lhes dar um formato mais atual, e sequer oferecer o mínimo de condições necessárias para os participantes exporem. Isto também possui algumas variações conforme os dirigentes, mas, de modo geral, esta é a realidade. Segundo Paulo Gomes, o surgimento de grandes instituições privadas, de alta qualidade, desobrigou o poder público a manter ou tentar equiparar as instituições. Ou seja, se temos um Santander Cultural, uma FIC e uma Bienal, por que investiríamos no MARGS, no MAC-RS ou em nível municipal nos espaços de exposição? Este infeliz pensamento gradativamente auxiliou a deteriorar as instituições públicas, principalmente as iniciativas voltadas para o ingresso e o início de carreira de novos agentes. Isto vai ao encontro de um postura neoliberal, que passa para a iniciativa privada suas obrigações, como já foi citado anteriormente.

⁵⁶ O edital de ocupação dos espaços expositivos da Prefeitura Municipal de Porto Alegre é disponibilizado uma vez por ano. Contempla as seguintes salas: Galeria Iberê Camargo e Galeria do quarto andar, localizadas na Usina do Gasômetro; Saguão do Centro Municipal de Cultura; Sala da Fonte e Porão, no Paço Municipal; e Galeria de Arte do DMAE. O edital é coordenado pelo Setor de Mostras da Coordenação de Artes Plásticas, subordinado à Secretaria Municipal de Cultura.

A crise do final dos anos 1980 no mercado de arte nacional pesou muito localmente, tanto que o setor, mesmo em nossos dias, não se recuperou daquela queda. A maioria de nossas galerias não conseguiu sobreviver e as que o conseguiram, por inúmeros motivos, não voltaram ao mesmo patamar de outrora, como a *Arte&Fato* e *Tina Zapolli*.

Nessa configuração, possuímos 3 espaços privados na região metropolitana de Porto Alegre que, de algum modo, introduzem novos agentes e artistas na cena local, pois contam com razoável credibilidade. Voltam-se não só para jovens artistas, mas possuem algumas ações voltadas a este segmento. São eles: a Galeria do Instituto Goethe, Fundação Ecarta e a Pinacoteca da Feevale, em Novo Hamburgo. Todos os espaços oferecem estrutura e apoio adequados para os artistas, bem como determinada visibilidade para os iniciantes. Porém, a oferta é infinitamente menor que a procura. Estas se colocam em um patamar acima em termos de credibilidade aos espaços de exibição da prefeitura municipal de Porto Alegre. Para se ter uma ideia, a Fundação Ecarta, para seu edital de 2013, segundo seu gerente artístico (Léo Felipe), teve 19 propostas coletivas de exposição inscritas, sendo apenas duas selecionadas. O Instituto Estadual de Artes Visuais, desde 2011 conta com o Prêmio IEAVI, que em sua primeira edição⁵⁷ teve 98 inscritos, 97 habilitados e apenas 18 selecionados, divididos em quatro espaços: dentro da Casa de Cultura Mário Quintana, na Foto-Galeria Vírgilio Calegari, na Galeria Augusto Meyer e no Espaço Maurício Roseblatt.

Nesse cenário de grandes instituições, mas inatingíveis para a maioria dos artistas, principalmente os mais jovens, aliadas a um mercado de compra e venda de obras frágil e com instituições públicas deterioradas, qual seria a possível saída para os artistas locais? De modo pontual, eis a resposta: empreender de forma individual e coletiva; tomar para si a responsabilidade de se promover, promover seu trabalho, assim como a arte e a cultura; e criar outras formas de ingresso e de legitimação além das instauradas. Que fatores favoreceram este tipo empreendimento, e mesmo a possibilidade de empreender?

⁵⁷ O Prêmio IEAVI tem uma abrangência estadual, mas todas as exposições ocorrem em Porto Alegre, na Casa de Cultura Mário Quintana, nos espaços citados.

Claudia Paim (2009), em sua tese, conclui que não existe uma definição específica, um único conceito agregador para a ideia de coletivo. Desse modo, o que chamo de coletivo neste trabalho são ações e empreendimentos movidos em conjunto por mais de um indivíduo. Já as iniciativas individuais são os movimentos propostos essencialmente por uma única pessoa.

Essas ações coletivas e individuais constroem táticas para a inserção no campo e no mercado, assim como para a expansão de mercado. Particularmente, encanta-me a definição de tática utilizada por Claudia Paim, embasada nas reflexões de Michel Certeau: “A tática não tem lugar próprio. O procedimento tático acontece no terreno do outro” (PAIM, 2009 p. 33). Ela forja diferenciações com o conceito de estratégia, mas que não vêm ao caso neste momento.

O “outro”, em nosso caso, é o sistema dominante, a lógica, o modo de agir e de proceder instalados no circuito local - que, por sua vez, tem como representantes as instituições privadas e públicas, e mesmo as poucas galerias.

Estas iniciativas nem sempre criam espaços físicos - por vezes, apenas simbólicos -, mas tendem a servir enquanto plataformas. Nesse aspecto, aproprio-me da noção de Túlio Pinto, que denominou o *Atelier Subterrânea* de “plataforma” de lançamento e pouso. Estas ações visam ao ingresso no campo ou à permanência do agente por trás destas iniciativas, ao mesmo tempo em que contribuem para a ampliação do campo e para o alargamento de suas fronteiras.

Nós últimos anos, surgiram *Atelier Subterrânea* (2006), *Estúdio Hydrido* (2011), *Jabutipê* (2009), além das iniciativas voltadas para a área de educação para arte, como a escola infantil *Azul Anil* (2010), a *Casa Comum* (2011), *Farol 872* (2009), *Atelier de Arte Plano B* (2004), *Arena* (2005) entre outras (ver apêndice). Elas não só ampliam o mercado de trabalho para os artistas como instrutores, mas também os auxiliam a projetar seus nomes no circuito, além de aumentar suas redes de ligação profissional. Mas isto não ocorre só por parte dos artistas. Vemos, por exemplo, o surgimento do *Studio Clío* (2005), que tem como um de seus sócios Francisco Marshall, historiador e professor universitário na UFRGS. Trata-se de um espaço cultural, que conta com

saraus, aulas, espaço de exibição e comercialização de obras de arte com valores acessíveis, aproximando os campos da literatura, da arte, da filosofia, da música e mesmo da culinária. A *Galeria Mascate* (2011) nasceu com uma proposta de mesclar um escritório de *design* com artes visuais, com interesse primeiramente em fotografia, mas, com o decorrer dos meses, ampliou sua abordagem. O *Estúdio Híbrido* (2011) mescla um ateliê de gravura com um ateliê de moda e costura, promovendo cursos, vídeos, ações performáticas, trabalhos de pesquisa em conjunto com artistas das áreas de dança e de visuais, servindo como um ponto de encontro e de lançamento de propostas, além de promover variadas festas.

Uma série de outras iniciativas coletivas surgiu durante os anos 1990 em Porto Alegre, como o Projeto Câmaras⁵⁸, o Projeto Arte Construtora⁵⁹, o Plano B⁶⁰ (uma exposição coletiva em uma casa alugada pelos artistas e ocorreu em paralelo à I Bienal do Mercosul). Estas proposições, entre outras, tensionaram os limites do campo local, questionaram o sistema vigente, serviram como armas simbólicas em uma batalha travada pelos artistas, e visaram colocar o artista como protagonista do circuito e do sistema. Desse modo, suas ações trazem para o artista a responsabilidade de se fazer reconhecer, de fazer circular, de constituir a própria crítica e de forjar o próprio espaço de legitimação. Claudia Paim, em sua dissertação (2004), volta-se a estas iniciativas e constrói uma consistente argumentação e descrição desses eventos. Juntamente com os espaços Torreão (1993 – 2009) e Espaço N.O. (1979 – 1982), são os antecessores das atuais iniciativas e estimularam a presente postura dos variados artistas locais. As iniciativas citadas criaram a possibilidade de visualização que é possível fazer por si, e

⁵⁸ Projeto desenvolvido em 1992 e, segundo Claudia Paim (2004), embrião do *Arte Construtora*. Ocupou o prédio do Solar dos Câmaras, na região central de Porto Alegre (Rua Duque de Caxias, 968, Centro Histórico de Porto Alegre), de 22 de julho a 14 de agosto de 1992. Artistas participantes: Carlos Pasquetti, Elaine Tedesco, Elcio Rossini, Fernando Linberger, Iran do Espírito Santo, Jimmy Leroy, Lucia Koch, Luisa Meyer, Marijane Ricacheneisky, Nina Moraes e Renato Hauser.

⁵⁹ Projeto desenvolvido em 1994, no *Solar Grandjean de Montigny*, no Rio de Janeiro. O *Parque Modernista*, em São Paulo. Em 1996, em Porto Alegre, na *Ilha da Casa da Pólvora*. Mais informações em: PAIM, Claudia Teixeira. *Espaços de Arte, Espaços da Arte: perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90*. Porto Alegre: Instituto de Artes – PPGAV-UFRGS – dissertação de mestrado. 2004.

⁶⁰ Mais informações em: PAIM, Claudia Teixeira. *Espaços de Arte, Espaços da Arte: perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90*. Porto Alegre: Instituto de Artes – PPGAV-UFRGS – dissertação de mestrado. 2004.

não seguir necessariamente o que está instituído e posto. Isto não é necessariamente novo na arte, mas, para o campo local, estas propostas resultaram, em alguns casos, em espaços físicos, outros apenas simbólicos, e são marcos para compreendermos a postura vigente dos artistas em nossa região. Elas possibilitaram a ampliação dos espaços de atuação do artista e do circuito. Segundo Claudia Paim:

As iniciativas de artistas criaram espaços para si onde buscaram instalar redes de relações que não encontravam nos espaços de arte existentes: relações entre os artistas, com o público, com o próprio espaço e entre suas concepções e o que seria apresentado e como. (...) inventaram outros espaços ao invés de utilizarem os espaços de circulação convencionais do sistema das artes local. (PAIM, 2004: 166)

Claudia Paim trata destes aspectos em um viés oposto ao meu. Traz os aspectos citados através das relações de afeto, amizade, enquanto nesta dissertação os observo a partir do viés material e mercadológico. Creio que nem a minha perspectiva nem a de Paim (2004) isoladas dão conta de compreender estes fenômenos - ambas se completam. Mas o que foi relatado não é exclusividade do campo local. Fernanda Albuquerque (2006), em sua dissertação, afirma que os anos 1990 e início dos anos 2000 são marcados no Brasil e no mundo por uma proliferação de iniciativas coletivas, que promovem variados eventos e assumem diferentes formatos e posturas.

Percebemos que, a partir dos anos 1990, por um lado, de modo mais consistente, estas proposições de artistas e grupos de artistas criaram, em certo sentido, terreno para a atual proliferação de espaços e ateliês particulares abertos ao público. Esta ampliação possibilita a criação de outro mercado além do somente tradicional, bem como outras formas e produtos de comercialização. Isto ocorre dentro de um contexto mais amplo, que envolve economia e as políticas culturais adotadas pelo Estado brasileiro. Por outro lado, as mudanças ocorridas desde o final da década de 1980 possibilitaram o surgimento de inúmeras instituições privadas de grande e médio porte, voltadas à exibição e à promoção artística, criando um mercado de

eventos e de exposições que, por sua vez, ampliou toda a cadeia produtiva do campo artístico.

Esse “mercado de eventos”, possibilitado principalmente através das leis de incentivo, em um primeiro momento movimentou o mercado da arte de modo consistente. Ou seja, no momento em que presenciamos uma ampliação gradativa de instituições privadas, estas necessitam de mão-de-obra qualificada para seus mais variados programas: artistas, curadores, arte-educadores, mediadores, montadores, produtores culturais, museógrafos, e uma gama de profissionais que extrapolam o campo artístico (contadores, assessores jurídicos, *designers*, auxiliares administrativos, etc.). Ampliam-se o mercado de trabalho e o próprio campo artístico.

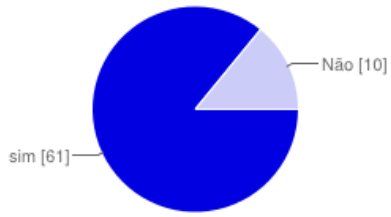
Esta pesquisa via amostragem, realizada a partir da enquete, aponta que 55% dos agentes, na faixa etária dos 20 aos 50 anos, possuem atividades remuneradas dentro do campo artístico local, e que 86% dos respondentes afirmam ser artistas. Logicamente, existe um perfil de quem participou voluntariamente da pesquisa, ou seja, estes dados contemplam um perfil de agentes que contribuíram, apesar de a pesquisa contar com respostas procedentes de diversas vertentes. As respostas são oriundas majoritariamente de pessoas que se definem enquanto artistas. Mais de 60% nasceram entre as décadas de 1970 e 1980 e possuem graduação em Artes Visuais, sendo que 34% contam com pós-graduação. 70% possuem menos ou até 10 anos de atuação no campo artístico local, e somente 10% mais de 30 anos.

Devido a esse perfil, um dado relevante é que 48% dos participantes da enquete já trabalharam como mediadores, arte-educadores, monitores e como agentes que atuam em projetos educativos voltados às exposições promovidas pelas mais variadas instituições locais. Destes, mais de 70% foram remunerados. A Fundação Bienal do Mercosul, como já esperado, em função de sua dimensão, é a grande empregadora deste segmento.

Igualmente presenciamos, na década de 1990 até os dias de hoje, uma gradativa ampliação de programas de pós-graduação em Artes Visuais no Brasil, e mesmo de graduações em Artes Visuais ou Plásticas, habilitando tanto para

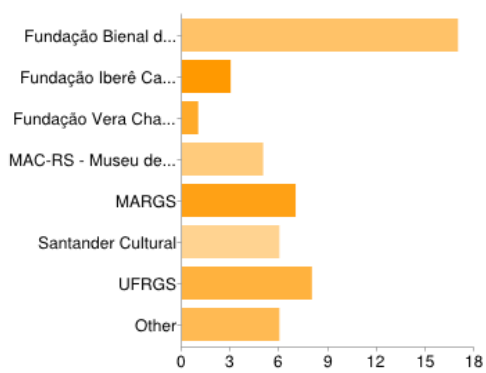
licenciatura quanto para o bacharelado. Em 1996, foi incluída nas Leis de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) a lei 9.394, que normatiza o ensino da arte nas escolas, tornando-a componente obrigatória no currículo escolar - desse modo, contribuindo para a ampliação do mercado de trabalho para os licenciados em artes visuais ou artes plásticas.

Você possui atividades como artista visual ou plástico no campo artístico local ou brasileiro?



sim	61	86%
Não	10	14%

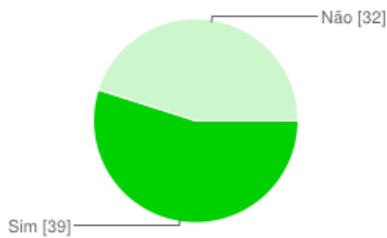
Caso tenha trabalhado como mediador em projeto educativo voltado para exposições de artes visuais, em que instituição desenvolveu tal atividade?



Fundação Bial do Mercosul	17	53%
Fundação Iberê Camargo	3	9%
Fundação Vera Chaves Barcellos	1	3%
MAC-RS	5	16%
MARGS	7	22%
Santander Cultural	6	19%
UFRGS	8	25%
Other	6	19%

As pessoas podem marcar mais de uma caixa de seleção, então a soma das porcentagens pode ultrapassar 100%.

Você possui atividades profissionais remuneradas dentro do campo artístico porto alegreense?



Sim	39	55%
Não	32	45%

3.3. Profissionalismo Versus Precariedade

Este segmento textual discutirá a ideia de profissionalismo dentro do sistema mercadológico local. Está subdividido, por um lado, na discussão do que viria a ser um artista profissional e, por outro, volta-se a refletir sobre o conceito de profissionalismo nas instituições locais.

3.3.1. O Artista

O problema sobre o que significaria ser um artista profissional em Porto Alegre persegue os meus pensamentos e foi-me questionado inúmeras vezes por colegas, amigos e outros agentes que, no decorrer desta pesquisa, tive a oportunidade de conhecer. O Prof. Dr. Paulo Gomes, em tom de provocação em minha banca de graduação, falou-me que faltava eu responder tal questão, pois, na ocasião, eu respondia bem o que seria uma galeria profissional de arte e teria feito uma interessante reflexão de como a *Galeria Arte&fato* tramitava em uma linha tênue entre profissionalismo e amadorismo. Tal galeria foi tema de meu trabalho de conclusão de curso, em 2011. Assim, busquei incessantemente construir uma possível resposta para este questionamento. Tal pergunta tornou-se obrigatória na maioria das entrevistas que realizei. Como resultado, encontrei uma variável gama de respostas e entendimentos sobre ser profissional e ser um artista profissional em Porto Alegre. A enquete possibilitou-me ter 71 respostas, de variados segmentos de artistas e outros profissionais, fora os entrevistados pessoalmente, gerando uma pluralidade de compreensões e “desabafos” inimagináveis *a priori*. Neste seguimento textual, compartilharei algumas respostas, e traçarei uma reflexão a partir do cruzamento das entrevistas com os dados obtidos via levantamento.

Gostaria de iniciar com a resposta de Marcelo Monteiro sobre o que é ser um artista profissional:

Aquele que se valoriza. Aquele que valoriza o que se faz, sabe? Sabe se dar valor, e sabe exigir o valor que merece do seu trabalho para os outros, pra

quem compra, pra quem mostra, pra quem divulga. Eu acho que o profissionalismo está aí, em tu saber o teu valor, e saber colocar o teu valor pra quem está te assistindo (MONTEIRO, entrevista concedida em agosto de 2012).

Marcelo utiliza inúmeras vezes a expressão “valor”, num sentido de valoração e de valorização simbólica e material do artista e por parte do artista. Ou seja, este deveria se valorizar, para valorizarem o indivíduo artista e seu trabalho. Mas o que significaria “valor” nesse sentido? Merecimento, talento, reputação, ou preços elevados? O entendimento sobre valor - ou seja, as relações de desencadeamento de causa e efeito apontadas por Marcelo - conduz a uma noção: reconhecimento. “Valor”, nesta passagem, significa reconhecimento e um processo de se fazer reconhecer.

Desse modo, ser profissional implicaria em ações que conduziriam a um reconhecimento por parte do campo artístico e da comunidade em geral do indivíduo artista e de seu trabalho. Consequentemente, conduziria aos preços pagos e à remuneração das atividades profissionais do artista. Esse processo de reconhecimento deveria ter como ponto de partida as ações do artista, através de suas tomadas de posição junto ao campo artístico e a seus sistemas. Esta noção vai ao encontro da resposta de Túlio Pinto:

Ser um artista profissional eu acho que é estar consciente de todos os papéis e agenciamentos que você tem que cumprir pra que o trabalho que está sendo desenvolvido tenha um desdobramento, não só dentro do espaço de ateliê, ou de ateliê mental, mas tenha um desdobramento dentro do circuito das artes. (...) no começo de uma produção, tu é jogador, tu passa, tu cruza, tu cabeceia e tu defende, sacou? Então, isso quer dizer o quê? Que tu tem que estar ligado nessas ferramentas de financiamento, que são esses editais públicos que são gerados, tanto pela FUNARTE, quanto as instituições como museus, enfim, pra tentar dar a cara a tapa e correr o risco de ser selecionado e, quiçá, talvez premiado. (PINTO, entrevista concedida em novembro de 2012).

Túlio vai ao encontro e além de Marcelo, quando nos fala da necessidade de o artista ser consciente do processo de ingresso e circulação de seu trabalho. A

consequência desta consciência, da necessidade de agir de determinado modo, implicaria em reconhecimento dentro do campo. Túlio não faz uma relação direta com “valor” como Marcelo, mas, em suas entrelinhas, é perceptível uma analogia à necessidade de valoração do artista, ligada à sua circulação através dos agentes de legitimação reconhecidos, como as instituições de exibição, os editais amplamente divulgados e o amplo prestígio, entre tantas outras coisas. O artista profissional, em ambos os casos, aparece como o protagonista na ação de se fazer reconhecer, como o agente que se impõe no campo. Como Bourdieu já afirmara em seus escritos, a forma de ingresso no campo artístico seria via imposição. Percebam que tais definições, até o momento, não estão ligadas à necessidade de remuneração suficiente para a sobrevivência via o trabalho artístico - noção recorrente em outras áreas profissionais e inclusive na nossa. Mas ainda estamos considerando a posição de dois artistas relativamente jovens, com até de dez anos de atuação. Vamos prestar atenção em como o Prof. Dr. Paulo Gomes responde esta indagação:

(...) a partir do momento que tem qualificação técnica e meios pra fazer o que ele pretende fazer, ou seja, tem um repertório, seu discurso é articulado, o profissional efetivamente é aquele artista que vai buscar o seu espaço dentro do sistema. Esse sistema pode incluir mercado, um sistema de legitimação, um sistema de circulação. Ou seja, ele tem que ter competência pra ser um excelente administrador, excelente gestor, saber estar no lugar certo, na hora certa, fazer os projetos certos, e ter qualidade de discurso pra fazer isso. (...) Porque, assim, também é ilusória essa ideia de que “ah, eu sou um ótimo artista, eu faço e guardo na gaveta”. Entende? É meio complicado isso daí, porque acho que a atividade artística exige essa exposição sistemática. Eu acho que é isso que alimenta o artista. Então é difícil eu falar “eu produzo e guardo, não mostro nada”. A gente não pode dizer que seja um artista. Ele não é um artista em termos profissionais, efetivamente. É difícil definir, mas eu vejo assim. (GOMES, entrevista concedida em novembro de 2012).

Paulo Gomes, com bem mais de 10 anos de atuação dentro do campo da arte, igualmente como Túlio, enfatiza a necessidade de circulação e acrescenta uma série de requisitos para um artista ser profissional. Resumidamente, até agora o artista profissional seria aquele que percorre o circuito artístico, mas deve ter, como Paulo Gomes ressalta, “[a atividade artística exige] esta exposição sistemática”. Em outras

palavras, ela exige continuidade dentro do circuito. O artista profissional também seria aquele que busca os meios para tornar seu trabalho reconhecido e detém um aparato de conhecimento, um repertório e um discurso para ingressar ou se manter continuamente em circulação. Nesse momento, creio ser interessante trazer a resposta de Ubiratã Braga, quem, entre os citados até o momento, possui a maior experiência dentro do mercado de arte, compra e venda de obras, principalmente durante os anos 1990, e que ainda hoje, conforme a entrevista em anexo, sobrevive exclusivamente da venda de seus trabalhos.

Mas é que eu acho que ser artista profissional seria aquele cara que faz o que faz por uma motivação interna. O que conduz ele é um fio que vem de dentro. Esse de dentro é uma necessidade interior, que ele tem de fazer isso. E de alguma forma, ele viabiliza viver no mundo real a partir dessa necessidade. Eu acho que é isso, pra mim, que é ser um artista profissional. É tu usar essa tua necessidade, que independe dessas coisas internas, pra viabilizar... viver no mundo real. O teu mundo imaginário vivendo no mundo real. Abrindo mão do mínimo possível. Porque sempre a gente faz concessão. Impossível tu viver sem fazer concessão. (BRAGA, entrevista concedida em novembro de 2012).

Sua resposta vai em direção a uma visão um tanto romântica em relação à sua ação e visa uma conciliação entre as necessidades internas do indivíduo e suas ações externas - em outras palavras, suas ações no campo da arte. Não aparece nesta resposta uma preocupação com a inserção dentro do circuito e nem sequer a ideia da construção de reconhecimento. O artista profissional seria aquele que conciliaria a vontade interna, a necessidade interna de produzir arte, com a demanda externa da vida. De outro modo, Ubiratã Braga não ignora completamente o que Túlio Pinto, Paulo Gomes e Marcelo Monteiro apontaram, mas não destaca este viés. Este viés é o que Braga chamaria de mundo externo, só que este conceito, adotado por Braga, é muito mais amplo que a inserção num determinado sistema ou circuito. A resposta de Braga, por um lado, vai ao encontro da de Gustavo Nakle. Para Nakle, o artista profissional é aquele que vive, sobrevive e paga suas contas com suas atividades no campo artístico.

Que vive do seu trabalho. A princípio vive do seu trabalho. Eu vivo do meu trabalho. Eu faço poucas concessões a respeito da arte. Faço concessões sim. Muitas vezes me obriga a fazer concessões, porque eu não vivo das galerias,

eu vivo de quantidade de coisas que faço. Atualmente, tem uma galeria em São Paulo que está vendendo pra mim, aqui o Daniel Chaieb vende pra mim, a Roberta Karam. Eu nem procuro as pessoas. Na verdade, eu não faço muito esforço. Me procuram pra ter uma ideia, uma coisa, ou outra, e adquirem. Tem um público que gosta da minha linguagem. E ser profissional me parece tentar... eu estou pra te dar respostas prontas, com efeito certo, mas eu estou tentando ser o mais sincero possível. Não te dar aquelas frasezinhas. Ser profissional é dar o melhor de si no seu trabalho, papo furado. Que aliás, não quer dizer que você não deva dar o melhor de si no seu trabalho, mas, assim, enquanto artista profissional que eu sou, eu vivo do meu trabalho (...) (NAKLE, entrevista concedida em novembro de 2012).

Como é possível perceber, a palavra “concessão” aparece mais uma vez. Ou seja, a necessidade de fazer e portar-se não só como bem entende, como simplesmente gostaria de fazer, mas, de algum modo, também atender o que o outro espera de você. Porém, Nakle enfatiza que ser profissional é sobreviver da atividade artística. E isto vai ao encontro da resposta de Mauro Fuke, quem salientou a questão do gerenciamento dos recursos e da administração financeira.

(...) há um tempo atrás eu vi uma entrevista da Adriana Varejão, e ela tem uma estrutura bem grande assim, no ateliê dela. (...) quando ela entrava no ateliê, ela tinha, tipo, em mente, que naquele dia ela ia ter que produzir tantos metros de tela. Eu acho que essa postura é uma postura de um artista profissional. Que ela sabe quanto que vai produzir, que no final do mês ela vai ter tantas telas, que essas telas valem tanto, que ela vai poder vender em média tantas telas, que isso vai render tanto, que ela vai poder pagar aquela estrutura que ela tem lá. Aí, sim, eu acho profissional, sabe? Mas agora, que nem no meu caso, eu acho que a maioria dos artistas que estão lá no ateliê não está pensando quanto aquilo está custando, quanto tempo ele vai levar, quem vai pagar a conta do aluguel do ateliê, quem vai pagar a conta... Essas coisas, não está dando bola pra isso, e está lá só pintando uma tela, esquecendo do resto, aí não é profissional. (FUKE, entrevista concedida em novembro de 2012).

Fuke destaca que ser profissional significa ter não só consciência, mas saber gerir sua produção, ser uma espécie de administrador empresarial. O artista profissional aproximar-se-ia muito de (senão for a mesma coisa) um empreendedor empresarial. E seu ateliê, estúdio e ações devem ser gerenciados como qualquer

empresa privada que produz alguma coisa. Isto é semelhante a como Walmor Corrêa responde esta questão:

(...) primeiro, o artista tem que ser profissional, pra começar. Não tem como não ser. Sobretudo hoje. O artista tem que saber gerenciar a sua carreira; o artista tem que saber gerenciar o seu dinheiro; sobretudo, o artista tem que saber gerenciar a sua obra. Isso profissionaliza o artista. Eu sempre tive um cuidado muito grande com o meu trabalho. E eu costumo dizer que a arte é uma amante muito severa e muito ciumenta. Ela tem que estar em primeiro lugar. Então, o trabalho... o artista profissional, é porque é difícil te dizer. Pra mim, artista é profissional. Uma coisa está ligada a outra. (CORRÊA, entrevista concedida em novembro de 2012).

Walmor Corrêa, tanto como Nakle e Fuke, responde de modo semelhante, mas eu gostaria de chamar a atenção para um ponto. A palavra “artista” já designaria profissionalização para Corrêa como médico - alguém imagina um “médico amador”? Mas a utilização da palavra “artista” é muito ampla, diferentemente de “médico”. É possível inferir que, para Corrêa, nem todo indivíduo que se rotula artista seria o que Walmor Corrêa chamaria de artista. Percebam, e lembrem-se do segundo capítulo, as respostas neste ponto convergem para o artista empreendedor de si. Creio que José Francisco Alves estrutura uma resposta objetiva sobre a questão:

O artista plástico profissional é o que atua no mercado de trabalho do artista. O mercado de trabalho do artista não é sinônimo de mercado de arte. Porque o grosso do mercado de arte é artista morto. Ou seja, não é artista atuante, não é artista contemporâneo, é o que morreu. Esse é o que vale dinheiro. O resto vale mais ou menos. Quer dizer, os artistas vivos que valem dinheiro no Brasil são muito poucos. E alguns são fenômenos que, talvez, não se sustentem. E eu tenho minhas dúvidas; tomara que sim, mas uma Adriana Varejão, uma Beatriz Milhazes, eu não sei se eu, botando um milhão de reais, se daqui a vinte anos eu vou ter o correspondente disso em dólar. Pago pra ver. Porque é um fenômeno tão rápido. Mas, enfim, então, o artista plástico profissional é aquele que atua no mercado de artes. E o mercado de arte do artista plástico são dois tipos basicamente, eu tenho isso bem em mente. É o mercado institucional, e o mercado de arte, mercado mesmo. Seriam as galerias. Então, existem artistas que atuam nos dois e artistas que atuam só em um deles. (ALVES, entrevista concedida em novembro de 2012).

Para José Francisco Alves, o artista profissional é aquele que atua no mercado de trabalho do artista, dividido entre mercado institucional e o mercado de compra e venda de obras. Como já defenido nesta pesquisa, não compreendo o mercado da arte dividido deste modo, pois creio que o mercado em si já é uma instituição e que chamar uma determinada parcela do mercado de “institucional” é uma redudância, assim como é um equívoco considerar o mercado de trabalho do artista separado do fazer arte, em minha opinião, como já extensamente argumentado no segundo capítulo e que reafirmaremos na continuidade deste capítulo. No atual momento, mesmo que tenhamos artistas que trabalhem em apenas um segmento, como o de compra e venda de obras, dentro do que chamamos de mercado da arte contemporânea, eles vendem muito mais que obras. Vendem seu tempo e sua representação, que só existem encarnados no indivíduo artista. Assim, arte, vida e trabalho confundem-se. E esta divisão rígida não contempla os diversos fluxos e trânsitos do artista, inserido em um processo de produção atualmente.

O aspecto da aquisição de capital material e financeiro via venda de trabalho de arte, ou trabalho no campo da arte, foi recorrente na enquete. Em torno de um terço das respostas do questionário aplicado a 71 agentes da arte continha algum aspecto ou menção referente à necessidade de remuneração como requisito para um artista ser profissional. Porém, estas noções apontadas até o momento divergem da definição de Antônio Augusto Bueno, que responde da seguinte forma:

Eu acho que o artista profissional é aquele que tem a arte em primeiro plano, está pensando a arte diariamente. Até pode ter uma outra atividade, exercer uma outra profissão, mas que não deixe a arte em segundo plano. (BUENO, 2012).

Antônio não acredita que, para ser profissional, o artista deva trabalhar ou se sustentar exclusivamente do trabalho em arte ou com arte. Isto, evidentemente, vai em direção oposta às afirmações de Nakle, Fuke e Corrêa. Eles concordam que a arte deve estar em primeiro plano na vida daquele que se denomina artista, mas não concordam na questão da exclusividade de o sustento ser oriundo do trabalho no

campo da arte. Ainda, gostaria de compartilhar a resposta de Carlos Gallo, proprietário da *Galeria Gestual*, uma das principais de Porto Alegre atualmente:

Esta pergunta me faz pensar um pouco. Sou de um tempo mais antigo, onde o autodidatismo tinha seu lugar e ‘profissionalismo’ não era uma palavra muito adequada para acompanhar a palavra ‘artista’. O mundo mudou e é bom que mude. Gosto de prestar atenção nestas mudanças. Por exemplo, antes os artistas se referiam ao que produziam como ‘a minha obra’, hoje se referem como ‘o meu trabalho’. Não estou emitindo um juízo de valor, se é melhor ou pior, mas você deve concordar que existe uma grande diferença entre estas duas expressões. Fico inclinado a lhe responder que hoje o que define um artista profissional é sua passagem pela academia. (GALLO, entrevista concedida em novembro de 2012).

Gallo inicia uma reflexão interessante, mas não termina, que é a relação de como os artistas chamariam sua produção em contextos históricos distintos, e acaba por atribuir à profissionalização a passagem pela universidade.

Ainda outras afirmações parecem-me relevantes para serem compartilhadas, como a ideia que surge em algumas respostas de que, por Porto Alegre não ter um mercado de compras e vendas consistente, não haveria artistas profissionais, com exceção daqueles artistas que atuam fora do Rio Grande Sul, apesar de residirem aqui. Ou a ideia de que o termo “artista profissional” designaria somente artistas que atuam no mercado de compra e venda de trabalhos artísticos. Outra concepção recorrente é que ser profissional é estar dentro do circuito artístico, fazer parte do sistema. Em mais de uma resposta aparece que, em Porto Alegre, a única opção de ser artista profissional estaria atrelada à carreira universitária.

Frente a essa pluralidade de afirmações e hipóteses, por vezes antagônicas, do que vem a ser um “artista profissional”, começo as minhas considerações. Primeiramente, a resposta do que vem a ser um “artista profissional” não está obrigatoriamente atrelada ao artista que sobrevive exclusivamente e paga suas contas com dinheiro oriundo de suas ações no campo da arte, e sim caminha em direção àquele que vive e se dedica à arte; não necessariamente seu sustento provém do campo artístico. O principal ponto em comum das variadas respostas aponta para que

ser um profissional signifique a arte deve ocupar destaque na vida do agente, ser a sua principal atividade, mesmo que, para isto, deva trabalhar 40 horas em outras ações. Mas de coração, por vontade, o que lhe importa, o que está à frente de suas tomadas de posição, é a arte e a atividade artística. Deve-se considerar, por um lado, que a maioria das respostas provem de agentes que atuam no circuito local e seu sustento não provem somente da atividade artística, e nem por isto alguns se consideram menos profissionais. Por outro lado, a atividade artística, mesmo que nos ditos “centros”, está muito longe de ser uma atividade regulamentada e de amplo ingresso no mercado de trabalho, como afirma Dom Thompson (2012), quando descreve o campo artístico londrino.

É interessante observarmos que as respostas alteram conforme a posição do agente entrevistado. As respostas podem servir para indicar o posicionamento dos agentes no campo e mesmo seus respectivos nichos mercadológicos nos quais atuam, suas concepções sobre a arte e seus papéis enquanto artistas. Nakle, Fuke e Walmor Corrêa possuem cada um particularidades em suas carreiras. Mas em sistemas mercadológicos distintos, em determinado período, possuíram grande circulação, grande volume de vendas, trabalharam ou trabalham com galerias reconhecidas, participaram de exposições relevantes - como no caso de Nakle e Corrêa, a Bienal de São Paulo e outras. Suas respostas são semelhantes - assim como a de Túlio Pinto e a de Marcelo Monteiro, por outro lado. No caso de Paulo Gomes, que se aproxima da resposta de Túlio, temos que considerar que ambos, em postos diferentes, acabam por circular no mesmo lugar, em um mesmo período: no Instituto de Artes da UFRGS. Ainda é necessário tomar cuidado com as generalizações, pois a resposta de Ubiratã Braga, seguindo esta lógica, deveria ir em direção às respostas de Nakle, Corrêa e Fuke, mas não: mesmo que este estivesse nos anos 1990 em ampla circulação e em intensas relações com o mercado de compra e vendas de obras, ainda hoje vive basicamente da venda de seu trabalho. Sua concepção sobre ser artista profissional é muito diferente das dos outros artistas entrevistados com considerável inserção no mercado de compra e venda.

Então, frente a tudo isto, a resposta à questão “o que é ser um artista profissional?” depende e está atrelada à posição do artista ou do agente no campo e, conseqüentemente, ao seu nicho mercadológico de atuação. Não existe uma única noção ou definição do que viria a ser um “artista profissional” no campo da arte. Ser profissional, neste caso, significa corresponder às expectativas do outro, com quem se possui relações de trabalho e comerciais. Em outras palavras, é a adaptação das ações e o comportamento do artista conforme suas relações de trabalho e circulação. Ser profissional para um artista, mesmo residente em Porto Alegre, mas que possui relações com grandes galerias e colecionadores, e que participa de exposições internacionais etc., significa uma coisa e se espera dele determinados comportamentos pelos agentes com que este artista acaba por trabalhar em função de seu nicho. Em contrapartida, um artista que possui apenas uma circulação local e em um determinado circuito de galerias, instituições e salas de exibição significa outra coisa. Espera-se deste um outro comportamento, por vezes quase antagônico em relação ao outro exemplo citado. Enquanto, para um, ser profissional envolve determinados posicionamentos e certo comportamento, para o outro significa outras tomadas de posição. Exemplo: para o artista x em Porto Alegre, ser profissional significa agendar as exposições coletivas à qual foi convidado com, no mínimo, um ano antecedência; uma individual, em torno de 3 anos de antecedência. Para outro, significa ser capaz de produzir um trabalho inédito para participar de uma exposição, com um mês de antecedência. De um lado está em jogo cronograma, programação e um determinado tipo de valoração; do outro, agilidade, rapidez, etc.. Gostaria de deixar claro que tais ações do artista dependem de onde ele atua, circula e constrói suas relações de trabalho, e que estas não são fixas. Um artista, hoje em dia, pode atuar em um determinado circuito e amanhã em outro, que o cobrará de forma distinta. Igualmente, é necessário ter clareza de que não existe somente um deslocamento linear e em ascensão, ou seja, do local para o internacional, das pequenas galerias para as grandes, das pequenas exposições para as bienais internacionais. Pode ocorrer o contrário, em um processo de deslocamento contínuo, exigindo do artista comportamentos distintos conforme sua fase, período, tempo e relações de trabalho.

Então, a denominação “artista profissional” significa corresponder às expectativas do outro e do circuito em que o artista se desloca, frequenta, em suas atividades mercadológicas, e que se alteram conforme cada caso, cada posição no campo. Mas o que haveria de comum nas variadas respostas? O que poderia nos servir enquanto marco e guia para, desse modo, não cairmos em um puro relativismo que nos conduziria ao nada, à total falta de nitidez entre profissionalismo e amadorismo? O primeiro ponto já foi citado: o que chamamos de arte deve ocupar uma posição central na vida deste agente, ou seja, ela não pode ser encarada enquanto *hobby*, enquanto terapia ocupacional ou simplesmente lazer. O segundo aspecto é que este artista deve percorrer algum circuito artístico reconhecido enquanto tal. Ou seja, as galerias, as salas de exposição, as instituições de exibição, promoção e formação, reconhecidas e legitimadas pelos mais variados agentes do campo artístico. Aqui não estou discutindo o nível de legitimação de um circuito para outro. Ele deve permanecer em ação neste circuito sistematicamente, expondo, dando aula, ministrando oficinas ou mesmo assumindo funções burocráticas dentro do campo artístico, entre tantas outras atividades, sendo remunerado ou não. Em outras palavras, a partir de Bourdieu, eu diria que ele deve permanecer continuamente agindo, compartilhando, competindo, crente e produzindo a crença. - assim, em ação para que, desse modo, seus pares o reconheçam enquanto artista. O terceiro ponto: este artista deve deter um corpo de conhecimento e de formação, não necessariamente formal (graduação), que lhe dê repertório para atuar enquanto artista.

Ainda nos resta a questão “ser artista profissional em Porto Alegre?”. A primeira coisa a ser considerada é o fato de que um artista morar em Porto Alegre e circular nas instituições e salas de exibição não significa que seu nicho mercadológico está restrito à cidade e aos seus agentes. Pode ser que ele não tenha consistentes relações mercadológicas locais. Exemplo disto é Walmor Corrêa: produz em Porto Alegre, mas seus trabalhos têm uma circulação nacional e internacional, assim como as galerias com que trabalha. Ou seja, seu parâmetro de “profissional” é outro em relação aos artistas que circulam somente no circuito local. Assim, conforme apontado anteriormente, exigem-se de ambos ações distintas. As noções de profissionalização não estão necessariamente restritas às localizações geográficas dos artistas, mas sim

ao circuito que ele e seu trabalho percorrem. Então, o questionamento que abre este parágrafo dirige-nos aos artistas que possuem uma circulação preponderante nas galerias, nas salas de exibição e nas instituições de Porto Alegre.

Desse modo, ser um artista profissional em Porto Alegre não envolve necessariamente sobreviver, pagar suas contas com moradia, saúde, deslocamento, entretenimento e etc., exclusivamente da atividade artística. Porém, ele deve trabalhar sistematicamente e continuamente com as instituições de formação, exibição e promoção artística de Porto Alegre. Deve, ainda, ser reconhecido pelos seus pares - uma determinada parte ou segmento dos agentes do campo artístico - enquanto artista.

3.3.2. As Instituições

Neste trecho farei uma breve reflexão sobre a noção de profissionalismo nas instituições artísticas de Porto Alegre. Uma vez que já discuti este conceito no caso do artista, torna-se relevante compreender, a partir das instituições - principalmente as de exibição e de promoção da arte. Existe uma relação de interdependência entre artistas e instituições de exibição e de promoção, que se expande à questão de profissionalização no meio local.

Partimos da noção apresentada de que não existe uma única noção ou entendimento sobre profissionalização, e que esta concepção altera-se conforme o circuito e está necessariamente atrelada à expectativa do outro que compartilha as mais variadas relações de trabalho. Vamos, a seguir, refletir sobre este conceito a partir do circuito local e das considerações dos artistas. Como o “outro” (artista) percebe as instituições de exibição e promoção? Estas correspondem às expectativas dos artistas, dos pesquisadores e dos demais agentes do campo local para, dessa forma, receberem a alcunha de profissionais?

É necessário lembrarmos que existem grandes diferenças em nossas instituições, entre as privadas (Fundação Iberê Camargo, Santander Cultural,

Fundação Bienal do Mercosul e outras) e as ditas públicas (como o MAC-RS, o MARGS, as salas de exibição da prefeitura de Porto Alegre e as estaduais e seus centros) no que concerne a estruturas, equipes, recursos variados, espaços físicos e mesmo objetivos. Túlio Pinto, quando se dirige às instituições públicas, creio que faz-lhes um bom retrato:

(...) as instituições públicas são públicas em todos os lugares. Elas têm problemas em todos os lugares. Mas aqui, bicho, beira o ridículo. É muito complicado. É óbvio, o cara está começando, o cara vai se sujeitar a algumas coisas porque ele está começando. Mas não precisava ser assim. Eu acho que o mínimo de dignidade o artista tem que ter, merece. (...) Os convites os caras já colocam na roda, mas ridículo. É ridículo. E uma outra coisa que eu acho muito bizarro isso, é aquela cláusula que vem nos editais que diz “o espaço não se responsabiliza por danos, ou furtos, ou enfim, de qualquer coisa que esteja exposta dentro desse espaço expositivo”. Como assim, velho? Como assim? Isso aí está errado, porque o espaço, ele é mantido por aquele organismo público. Então, ele tem que se responsabilizar por aquele lugar. Não sendo assim, o artista teria que pagar um segurança, e aí acontece o que aconteceu, de roubarem televisão de artista, de riscarem todo o painel de uma outra artista. E as declarações, depois desses acontecimentos, são piores do que o fato em si, sabe? Então, eu acho que aí a gente volta lá para o começo da nossa conversa, antes de ligar o gravador até. Eu acho que falta profissionalismo. As pessoas que estão ocupando esses lugares dentro do sistema não são profissionais da arte, são amadores. Isso só não vê quem não quer, velho. A forma como é organizado, é latente que são coisas organizadas por amadores. Se você botar uma pessoa com experiência, com vontade, eu tenho certeza de que a coisa seria diferente. (PINTO, entrevista concedida em novembro de 2012).

Ainda para corroborar com a percepção de Túlio Pinto, segue a declaração de Marcelo Monteiro:

(...) não tem nenhuma contrapartida das instituições. Eu acho que isso daí é o maior desrespeito, na real, com a classe artística, sabe? Eu canso de falar isso; e vou falar isso até eu ver que isso mude. Pra mim, eu acho que a classe artística tinha que boicotar esse tipo de edital. Porque tem editais pelo mundo todo, tem vários com prêmios, tem vários que te bancam todo o projeto, a

execução do trabalho, a amostra do trabalho, e aqui não se tem nada. Não ganha pra fazer o teu trabalho, pra divulgar, nem pra mostrar; não ganha catálogo, não ganha nada. (MONTEIRO, entrevista concedida em agosto de 2012).

Como é perceptível, esses dois artistas se dirigem às instituições que, de certo modo, são as responsáveis pelo ingresso no campo artístico de novos agentes. Ou seja, um artista geralmente não fará sua primeira exposição numa Fundação Iberê Camargo ou Santander Cultural, pois elas estão em um outro patamar e, diria, voltam-se para um outro circuito, pois o fato de elas estarem em Porto Alegre não significa que estejam atreladas somente a um circuito local ou que mantenham algum compromisso com o campo e com os agentes locais. E aí está a questão, o problema: os jovens artistas - e mesmo artistas com carreiras longas e sólidas em termos de pesquisa, mas que não gozam de amplo reconhecimento nacional ou mesmo internacional - dificilmente terão acesso a elas como protagonistas. Ao mesmo tempo, elas são marcos de referência e de profissionalismo local. As pequenas instituições públicas, o MARGS e o MAC-RS não conseguem se equiparar a elas, por inúmeros motivos - desde os cargos serem cargos políticos, que oscilam conforme o mandato e não estão vinculados à competência profissional de quem está à frente deles. Há um determinado descaso do setor público com estas instituições, que reverte em falta de variados recursos, aliado a um engessamento burocrático e a uma grande falta flexibilidade e de adequação às novas demandas na velocidade com que surgem. Há uma grande dificuldade de renovação. Algumas instituições são muito mais carentes e precárias que outras, mas não gozam do mesmo patamar de uma Fundação Iberê Camargo ou de uma Bienal do Mercosul. É relevante levarmos em consideração a ótica de Paulo Gomes:

(...) Ela resolve todos os problemas, de qualquer lugar do mundo, tem uma Fundação Bienal, tem uma Fundação Iberê Camargo. Quando, na verdade, não é bem isso. Elas são fundamentais no processo, elas têm uma inserção, e elas dão pra Porto Alegre algo que não tinha antes; com certeza elas trouxeram uma circulação, trouxeram uma possibilidade de circulação de

informação de obra, de artistas, que não tinha nenhuma maneira de fazer isso sem o aporte dessas duas grandes instituições, essas verdadeiras potências em termo institucional. Cria, também, modelos em termos de qualidade, que são modelos que têm expectativa. Agora, também cria problemas, do ponto de vista, por exemplo, da administração pública de artes visuais, porque há uma verdade... assim, uma espécie de desobrigação do Estado, no sentido de manter as suas instituições e equipará-las a esses modelos institucionais. O Estado não tem nenhum projeto nesse sentido. Eu não estou nem fazendo uma crítica aqui se é vontade ou não é vontade, vontade política. Político não tem vontade, ele tem obrigação. Vontade quem tem somos nós, eleitores. Então, não existe nenhum projeto efetivamente de equiparar as instâncias públicas às privadas. Então, todo o processo que está ocorrendo nesses museus, ele corre por conta de seus diretores, que são articulados e são capazes de correr atrás. Mas aí eles entram no mesmo roteiro de concorrência de todos os outros produtores brasileiros. É o que é injusto com uma instituição que é estatal. (GOMES, entrevista concedida em novembro de 2012).

Gomes destaca a competitividade entre as instituições públicas e as privadas, a desvantagem das públicas na concorrência, e como esses órgãos públicos dependem de seus gestores e de suas iniciativas. Porém, Justo Werlang apresenta outra perspectiva sobre a questão:

Eu acho que a tua visão é equivocada, porque as dificuldades pelas quais o Museu de Artes do Rio Grande do Sul passa de tanto em tanto são também dificuldades que a Fundação Bienal do Mercosul passa, são dificuldades que a Fundação Bienal de São Paulo passa e a Iberê também, Santander também...Então, são dificuldades de viabilizar projetos, por um lado, e por outro lado, dificuldade de conceber projetos. (WERLANG, entrevista concedida em novembro de 2011).

Justo Werlang destaca, como Gomes - porém, de outro modo - a relevância do gestor que está à frente da instituição e suas equipes para a manutenção, o crescimento e a relevância desses espaços, pois deixa claro que as dificuldades enfrentadas pelo MARGS são também enfrentadas pelas instituições privadas. Então, porque estas instituições não competem em par de igualdade? Ambas as falas já fornecem indícios para a resposta: depende de quem está por trás da administração e de suas qualificações, assim como de seus capitais. Não adianta o gestor possuir

grande capital artístico e cultural se não houver determinado capital social e político, aliado a uma boa equipe. Ele vai depender de seu capital social e político na hora de captar recursos junto ao empresariado - problema que as instituições privadas, eu diria, possuem, mas com que lidam muito mais facilmente. São estes mesmos empresários que participam de seus conselhos, por vezes são seus presidentes, e os reais responsáveis por geri-las, e disponibilizar recursos via LIC a partir de suas empresas. Claro que existe uma grande diferença entre uma política pública museológica a longo prazo para o MARGS e o MAC-RS e uma política de projetos a curto/curtíssimo prazo para a obtenção de recursos imediatos. Mas isto é uma discussão para outras dissertações. O que nos interessa no momento é apenas contrapor estas noções, para pensarmos a respeito do profissionalismo e seus antagonismos em Porto Alegre.

Os agentes locais se espelham como ideal, em termos de profissionalismo, o *modus operandi* das grandes instituições privadas que, por sua vez, não são acessíveis à grande maioria dos artistas e agentes locais, que são público ou mão-de-obra barata em alguns casos. Já as públicas, que são os espaços onde a maioria dos artistas locais acaba por atuar, não conseguem atingir, muitas vezes, o mínimo esperado pelos artistas, pesquisadores, curadores, etc., tendo em vista que isto oscila conforme o gestor, e que algumas possuem um pouco mais que outras (como o MARGS, que oferece uma estrutura melhor que os espaços municipais, porém distante da realidade de uma Fundação Iberê Camargo). Nem todas as instituições públicas podem ser chamadas de profissionais. Eu diria que a única que chega mais próximo das expectativas dos agentes locais é o MARGS, pois nenhuma outra atenderia o mínimo esperado; não seriam profissionais: não oferecem o básico para os artistas trabalharem; são muitas vezes financiadas pelos artistas que lá expunham e se mantêm ativas pela vontade dos agentes locais e de alguns de seus funcionários e diretores - mesmo que estes, algumas vezes, não sejam os mais capacitados para ocuparem as suas posições. Eles possuem boa vontade, mas boa vontade não basta.

Restam-nos algumas questões. Como ter artistas profissionais em Porto Alegre sem possuir instituições públicas de exibição e de promoção profissionais de amplo acesso? Como profissionalizar o artista em nível de excelência, se as responsáveis

pelos primeiros passos dos que ingressam no campo são amadoras; se inclusive a maioria das nossas poucas galerias comerciais de arte também não oferece sequer um espaço expositivo adequado, muito menos estrutura; se os contratos, em boa parte, são acordos verbais; se a maioria dos agentes do campo local é somente expectadora ou mão-de-obra barata nas instituições de referência? Como profissionalizar os mais variados agentes em alto nível? Somente a experiência universitária seria o suficiente?

Estas perguntas envolvem um determinado grau de complexidade e exigem pesquisas específicas. Em determinado sentido, já são frutos deste trabalho. Mas a resposta para a maioria delas vem sendo desenvolvida na prática pelos agentes e artistas locais, que tomam para si a responsabilidade de fazer a produção circular, assim como de criar um arejamento para o sistema fixado em Porto Alegre. Isto se dá através da criação de espaços e iniciativas de artistas e grupos de artistas, e mesmo outros agentes - como os integrantes da *Vendoarte*⁶¹, que em sua maioria, são jovens (equipe, diretores) no circuito e que, através de suas ações, constroem visibilidade para si e para seu trabalho. Igualmente, abrem oportunidades para outros artistas de seu entorno, edificam o seu sentido próprio de profissionalismo, não deixam de visualizar as grandes instituições, mas enfatizam o não-burocrático, a flexibilidade de visões, de ações e de experiências, aliadas ao um ar de informalismo, sem deixarem de serem formais. Em outras palavras, sem deixarem de serem sérias no que fazem, com objetivos claros, cronogramas, estratégias de inserção e circulação da produção artística, de seus espaços e de seus nomes. Mas esta é uma realidade dura, pois são iniciativas privadas, e não públicas; seguem seus próprios interesses e o único real compromisso que possuem é atingir seus objetivos. Necessariamente não cumprem a função de uma instituição pública, na qual, a princípio, o interesse fundamental é com a comunidade como um todo, em seus variados públicos. Também não possuem aportes

⁶¹ A *Vendoarte* surgiu em 2012 enquanto uma iniciativa proposta por Márcia Braga, Janaina Spode e Gilberto Menegaz. Contam como colaboradores: Alcir Saraiva, Graziela Gasparovic, Maria Eunice de Araújo e Blanca Brites. Parte de uma plataforma virtual de vendas, para inúmeras iniciativas no campo cultural - como o Projeto Vizinhaça, Ateliê Aberto, Projeto Aproximação, entre outros - buscando variadas formas de inserção e construção mercadológica. Desse modo a longo prazo, sustenta-se economicamente e cria uma ponte entre produtores e novos consumidores. Atualmente, em torno de 50 artistas participam da galeria e atuam com as mais variadas linguagens, suportes e entendimentos sobre a arte. Seu quadro oscila de jovens a artistas reconhecidos e com longas trajetórias.

suficientes para cumprirem as lacunas de nossas instituições públicas. Eu diria que são medidas muito importantes, mas paliativas; não resolvem o problema. O ideal seria que estas iniciativas continuassem a existir, aliadas às fortes instituições de promoção, exibição e pesquisa públicas - em outras palavras, de amplo acesso - e que não seguissem necessariamente interesses privados de empresas e de seus empresários.

Na configuração ideal - e talvez utópica - creio que deveríamos contar com galerias de compra e venda consistentes, aliadas a iniciativas de empreendimento de artistas, de grupos de artistas e de outros agentes, de fortes instituições públicas de promoção, guarda, formação e exibição, que atuassem com diferentes segmentos de artistas e de culturas, sem as instituições privadas deixarem de existir. Desse modo, teríamos um mercado da arte consistente, bem como uma cadeia produtiva e um mercado de trabalho aquecido e em plena atividade.

Infelizmente, o circuito local – e, conseqüentemente, o mercado - está cheio de incongruências, antagonismos, disputas narcisistas, incompatibilidades, abundância e escassez convivendo, desarmonias de todo o tipo, constituindo um sistema e um modo de operar que Túlio Pinto denominou de “lelé” e que, eu diria , ser particularíssimo.

3.4. O Artista Enquanto Produtor de Si

Os artistas, no campo local e em seu mercado, comercializam seu tempo de trabalho, seus objetos e proposições artísticas, seu saber, suas representações, entre tantas outras mercadorias provenientes de suas ações enquanto indivíduos artistas. Eles são tomados por uma série de variadas atividades. Por exemplo: Marcelo Monteiro produz gravuras, faz vídeos, trabalha em atividades ligadas às artes cênicas, dança e administra o *Estúdio Híbrido*. Antônio Augusto Bueno administra e promove exposições no *Ateliê Jabutipê*, além de sua própria produção como artista, ministra aulas e participa de múltiplos projetos que extrapolam o campo artístico. Túlio Pinto, além de suas atividades como artista, é um verdadeiro articulador de projetos e ideias, tanto para si quanto para a *Subterrânea* e atua, por vezes, como um espécie de

relações públicas. Ainda poderíamos falar de Paulo Gomes, curador, artista, pesquisador, professor universitário, envolvido em variadas instâncias institucionais.

Claramente, nem todos desempenham diferentes papéis ou exercem funções variadas. Entre os entrevistados, temos Ubiratã Braga, Gustavo Nakle e Walmor Corrêa. Estes, a princípio, dedicam-se exclusivamente à feitura de suas obras. Porém, quando não fazem eles próprios, contam com auxílio na divulgação, promoção e comercialização de seus trabalhos artísticos. Também é necessário enfatizar que eles possuem longas carreiras e, em algum período, estiveram ou estão no topo do circuito artístico nacional, alçando seus nomes a outros patamares que a maioria dos artistas locais não atingiu. Também é necessário considerar o tipo de trabalhos que realizam e quais foram ou são suas ligações no meio artístico, para que pudessem gozar da possibilidade de sobreviverem exclusivamente da venda de suas obras. Mas esta análise seria fruto para outra pesquisa.

Então, pergunto: o que está em jogo tanto em uma posição quanto em outra? A resposta tem seu princípio na discussão sobre o que viria a ser um artista profissional, de um lado (já descrita neste trabalho) e, por outro, na impossibilidade da aplicação de um aparato conceitual em nossa realidade. Bourdieu afirma que a aquisição de prestígio e de capital simbólico reverteria a longo prazo economicamente. Porém, em Porto Alegre isto não é necessariamente uma premissa verdadeira, bem como a de que a representação do artista reconhecido no meio local traria para ele algum retorno material ou financeiro. Dificilmente, para a maioria dos artistas em Porto Alegre, uma valorização simbólica trará um retorno financeiro suficiente para sobreviver, ou seja, pagar suas contas com moradia, entretenimento, saúde e alimentação. Creio que a premissa mais próxima da realidade seria a seguinte: aquisição de capital simbólico converte-se, essencialmente, em capital simbólico que, a longo prazo, corre o risco de se desvalorizar, na maioria dos casos, caso o artista não se mantenha em evidência e em circulação contínua no campo artístico.

A compreensão bourdieusina sobre a conversão de capital simbólico em econômico não se aplica em sua plenitude no campo local, devido a não possuímos até o momento um mercado de compra e venda consistente em Porto Alegre, nem

instâncias públicas com capacidade de alçar os artistas locais a outros patamares e nichos mercadológicos, servindo enquanto plataforma de exportação da produção local e de artistas, e devido a possuímos um mercado de trabalho institucional pequeno em relação à oferta de profissionais. O que faz, então, o artista para sobreviver em Porto Alegre? Ele se torna um empreendedor de si. A mercadoria é seu tempo, seu saber e sua representação, mas estes só existem encarnados no indivíduo; são inseparáveis. E, por isso, a mercadoria acaba sendo o artista, que busca sua sobrevivência vendendo sua força de trabalho, seu tempo, suas representações, suas obras, seus livros, entre tantas outras mercadorias produzidas enquanto artista, buscando, na maioria das vezes, construir um processo de valorização de seu principal produto: a si mesmo. Isto ocorre via continuidade de seus estudos, pós-graduação, exposições, construção de redes de relações, entre outras iniciativas. Consciente ou não, ele passa a ser o empresário de si. Enquanto empresário de si, deve estar ciente dos mecanismos, dos modos de circulação e de legitimação para traçar suas táticas e estratégias de inserção e de circulação. Isso fica evidente nas entrevistas com Paulo Gomes, Walmor Corrêa, Mauro Fuke e Túlio Pinto. Também aparecem indícios destas necessidades na fala de Nonô Joris.

Esta noção justifica a cada dia uma aparição contínua de espaços de artistas em Porto Alegre. Eles gradativamente vêm tornando-se empreendedores, abrindo seus espaços, dando aulas, promovendo projetos, vendendo suas obras sem intermediários, extrapolando o campo artístico e as iniciativas tradicionais. Vemos surgir o *Atelier Plano B*, a *Casa Comum*, o *Farol*, o *Mamute*, a *Arena*, entre tantos outros, nos quais o principal produto é o artista, sua representação e seu tempo. Por exemplo: quando as pessoas procuram a *Arena*, elas procuram Maria Helena Bernardes⁶². O nome Maria Helena Bernardes é uma representação de uma figura de consistente conhecimento na área de artes visuais. E a representação só existe em função do representado que, por

⁶² Maria Helena Bernardes (artista e sócia-proprietária da Arena) nasceu em Porto Alegre (RS), em 1966, e graduou-se em desenho e gravura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Realizou exposições individuais no Museu Metropolitano de Arte, Curitiba, 1994, e na Galeria Iberê Camargo, Porto Alegre, 1998. Entre as mostras coletivas de que participou, destacam-se: VIII Mostra de Gravura Cidade de Curitiba, no Solar do Barão, 1988; e *Plano B*, Porto Alegre, 1997. Recebeu bolsa/ateliê-residência da Cité Internationale de Arts, na França, e atualmente trabalha e vive em Porto Alegre.

sua vez, vende sua força de trabalho e seu tempo. Tudo isto só existe em função do indivíduo “Maria Helena Bernardes”. Neste aspecto, a representação Maria Helena Bernardes conta com prestígio, adquirido ao longo do tempo em suas atividades no campo artístico, que fez com que o signo Maria Helena Bernardes significasse ou representasse, entre outras possíveis coisas, grande conhecimento teórico e artístico. Por sua vez, estes possibilitam que Maria Helena conte com uma turma de alunos dispostos a pagar por suas aulas, gerando retorno econômico ao indivíduo Maria Helena Bernardes. O principal produto não são as aulas, mas sim Maria Helena Bernardes, seu tempo, seu saber e sua representação. Porém, como já dito, estes aspectos e qualidades só existem em função do indivíduo. O tempo e o saber só podem ser disponibilizados à venda pelo próprio ser humano, pela própria Maria Helena Bernardes, como visto no segundo capítulo. Neste exemplo, é possível perceber como no caso local a aquisição de capital simbólico pode vir a gerar capital econômico. Mas este é um exemplo de exceção frente ao cenário local. Poucos fora da universidade (professores) contam com o prestígio de Maria Helena. Mas este prestígio (ou capital simbólico) pode ser adquirido e acumulado por qualquer agente. É justamente isto que jovens ingressantes no campo têm buscado, via variados editais, participações em projetos, exposições, construção de uma rede de relações pessoais e profissionais, empreendedorismo. Conforme designado por Bourdieu (2010), “uma rede de relações objetivas” e deste modo o campo artístico torna-se o espaço de troca. E se é um espaço de troca e disputa, é um espaço mercadológico.

A partir desse exemplo, poderíamos discutir diversos casos e iniciativas locais. Mas o que significa ser um empreendedor? É aquele que promove empreendedorismo. Esta resposta, à primeira vista, parece não dizer nada, mas responde a questão pontualmente. Para o entendermos, é necessário definirmos o conceito de empreendedorismo. José Carlos de Assis Dornelas (2004) define-o da seguinte maneira: “(...) alternativa ao desemprego para aqueles que estão em busca de alternativas de trabalho. Geralmente, relaciona-se à criação de novas empresas.(...)” (DORNELAS, 2004:81). A definição não se limita ao citado, continua:

(...) empreendedorismo significa fazer algo novo, diferente, mudar a situação atual e buscar, de forma incessante, novas oportunidades de negócio, tendo como foco a inovação e a criação de valor. As definições para empreendedorismo são várias, mas sua essência se resume em fazer diferente, empregar os recursos disponíveis de forma criativa, assumir riscos calculados, buscar oportunidades e inovar. (DORNELAS, 2004: 81).

Assim, frente ao cenário local (já descrito), ser um empreendedor em Porto Alegre significa buscar, criar e gerar oportunidades e, conseqüentemente, ampliar o espaço mercadológico através de alternativas variadas. O que está estabelecido não dá conta de oferecer para os agentes, de modo amplo, as condições materiais e simbólicas suficientes para se inserir e sobreviver atuando neste campo. Isto faz com que a alternativa seja empreender. E o que este artista empreende? A si próprio - seu principal bem e seu principal produto. É o que Gorz (2005) chama de “auto-empendedor”:

Tudo se torna mercadoria, a venda do si se estende a todos os aspectos da vida; tudo é medido em dinheiro. A lógica do capital, da vida tornada capital, submete todas as atividades e espaços nos quais a produção de si era originalmente considerada como gasto gratuito de energia, sem outra finalidade senão a de levar as capacidades humanas ao seu mais alto grau de desenvolvimento. É ainda Pierre Lévy que anuncia a subsunção completa da produção de si: “ o desenvolvimento pessoal mais íntimo conduzirá a uma melhor estabilidade emocional, a uma abertura relacional mais natural, a uma acuidade intelectual melhor dirigida, e, assim, a um melhor desempenho econômico”.⁶³ (GORZ, 2005: 25).

As considerações de André Gorz (2005) não caminham em direção a uma defesa da posição de um indivíduo “auto-empendedor” explicitada, mas é uma constatação das conseqüências de um modelo produtivo. Gorz construirá uma pesada crítica sobre este aspecto.

Estas afirmações despertam uma questão: como este artista se “comercializa” no meio local? Através da divulgação de sua representação e de seu trabalho, que

⁶³ Pierre Lévy. *World Philosophie*. Paris, Odile Jacob, 2000. P. 84-86.

ocorre via exposições, eventos variados, circulação na mídia impressa e eletrônica, redes sociais, entre outros veículos comunicação⁶⁴.

É necessário levarmos em consideração o que Maurizio Lazzarato afirma sobre os fluxos de comunicação e a função do empresário neste chamado Capitalismo Cognitivo:

O novo capitalismo se constitui sobre a potência dos fluxos, sobre os diferenciais de velocidade de sua circulação, enquanto o empresário é aquele que se define pela capacidade de funcionar como elo e multiplicador da sua velocidade de circulação. (LAZZARATO, 2001: 58).

Quando prestamos atenção na fala dos agentes locais - principalmente aos ligados a espaços próprios como *Jabutipê*, *Subterrânea*, *Estúdio Híbrido* ou iniciativas variadas -, observamos que o discurso preponderante é o de fazer circular suas produções, seus conhecimentos, as pessoas, as iniciativas, funcionando como agentes de recepção e de difusão. Quando consideramos as afirmações de Lazzarato, mesmo que Antônio Augusto Bueno diga que não é um empresário ou empreendedor, ele o é. Túlio Pinto, igualmente. Outros agentes, menos ou mais evidentes, também o são. Os meios de comunicação constituem mercado simbólico, no qual o poder e as quantidades de capital simbólico, social e econômico de variados agentes acumuladas determinam a capacidade de circulação da informação, ou seja, de seus nomes e de seus eventos. Mesmo que atualmente possuamos meios acessíveis para fazer circular as informações lançadas (como as redes sociais, *blogs* e outras ferramentas tecnológicas), é ingenuidade acreditar que não existem fontes privilegiadas de emissão e circulação, incomparáveis com a iniciativa de um artista local, desprovido de capital social abundante, simbólico e mesmo econômico. O alcance, a abrangência da informação lançada por ele (artista local) é infinitamente menor que um veículo como o *Zero Hora* ou a Fundação Bienal do Mercosul. Mas isso pode ser estendido ao MAC-RS, que possui uma capacidade de lançamento de informação muito menor que uma Fundação Iberê Camargo, por exemplo.

⁶⁴ Compreendo as exposições, as palestras e os eventos acadêmicos como meios de comunicação.

Nesse sentido, o principal trabalho deste artista não são suas obras, aulas, livros, pesquisas, etc., mas a construção social de um mercado para si aliado à própria construção. Esta construção ocorre via estratégias de *marketing* e de circulação informacional. Não chamamos no campo da arte determinados procedimentos de “plano de *marketing*”, mas não significa que não ocorram, mesmo que algumas vezes de modo intuitivo. Estas ações possibilitam o ingresso em determinados circuitos e em redes de comercialização, ou mesmo a criação de um circuito e de um nicho mercadológico para si. Estas afirmações estão embasadas na reflexão de Lazzarato sobre o *Marketing*: “O capitalismo não é mais o capitalismo da produção, mas do produto. O marketing não é somente uma técnica de venda, mas um dispositivo de constituição das relações sociais, de informação, de valores para o mercado” (LAZZARATO, 2001: 64).

Possuímos um mercado em Porto Alegre - isto é um fato. Porém, as relações de troca, mercadológicas, são, em boa parte das vezes, essencialmente simbólicas e imateriais, que não se convertem amplamente em capital econômico suficiente para a maioria dos agentes sobreviver. Prestem atenção na palavra “suficiente” na frase anterior: não significa que o capital simbólico não se converta em econômico, mas não é o “suficiente” para a maioria dos agentes locais. Nesse sentido, voltamos à declaração que abre o primeiro capítulo desta dissertação, de Elaine Tedesco: “Isto significa que a gente tem um mercado? Não, temos um circuito.” Quando voltamos a esta declaração, após a leitura de boa parte desta pesquisa, eu diria que este “circuito” a que Elaine Tedesco se dirige é, em certa medida, o que chamo de mercado, e o que ela denomina de “mercado”, chamo de segmento mercadológico. Se ressignificarmos a frase com os conceitos vistos, compreendidos e argumentados com a noção de mercado apresentada, em certa medida, este trabalho não é uma oposição a esta compreensão, mas sim um desdobramento dela. Não há um consistente segmento de compra e venda de obras em Porto Alegre - isto também é um fato -, mas existe, e cresceu durante os anos 1990 e 2000, um mercado amplo, que envolve o mercado de

trabalho para os artistas, a cadeia produtiva, as instituições, os espaços de exibição, etc., constituindo o que Elaine Tedesco chama de circuito⁶⁵.

3.5. Entre o local e o Global ?

No momento em que as palavras de ordem são os “fluxos globais”, globalização, internacionalização, trânsito, desterritorialidade, multiculturalismo, e todas as outras que se voltam à flexibilização das fronteiras culturais, simbólicas e mercadológicas, cabe fazer alguns apontamentos sobre estes fluxos na constituição e nas relações com o mercado da arte local. Iniciei esta reflexão no primeiro capítulo, e parto dele para dar continuidade à reflexão⁶⁶.

O processo de internacionalização da arte é muito bem descrito por Maria Lúcia Bueno, em *Artes Plásticas no século XX* (1999), e não cabe nesta dissertação constituir alguma espécie de revisão. Tomo como premissa o processo que a autora descreve. Porém, ele seria aplicável ao meio local? Segundo Ana Carvalho (2007), os processos de globalização, como um fenômeno amplo, de ordem social, tecnológica e econômica, provocaram marcas no circuito local, “(...) alterando, o modo como a relações de poder se manifestavam nas instâncias de legitimação e consagração dos produtores locais” (CARVALHO, 2007: 159). A argumentação da autora que se segue após a parte citada vai ao encontro do que já foi descrito neste trabalho: o afastamento do Estado, a precarização do aparelho estatal voltado às artes visuais em Porto Alegre, e o surgimento de grandes instituições privadas ligadas a empresas, corporações, a seus empresários e a representantes locais. Por sua vez, estes são os responsáveis de fato por um processo de internacionalização do campo local, que se evidencia principalmente através da Fundação Bienal do Mercosul, responsável por promover a

⁶⁵ O real sentido da frase proferida por Elaine Tedesco somente a autora saberá. O que faço é um exercício de reflexão a partir de sua declaração, pois tenho clareza de que no momento em que crio ou atribuo outros significados às palavras e aos conceitos, o sentido da frase se altera e moldo a interpretação como desejar.

⁶⁶ Caso não tenha clareza do que foi dito no primeiro capítulo sobre o tema, retome-o para ter condições de acompanhar o restante da argumentação, sem prejuízo de entendimentos e de meu posicionamento frente ao assunto.

Bienal do Mercosul em Porto Alegre, e a Fundação Iberê Camargo. Estas duas instituições, através de seus gestores, visam colocar Porto Alegre em um circuito internacional da arte. E a par do que Julian Stallabrass (2006) descreve enquanto processo de bienalização do mundo, e como estas estão atreladas à ideologia de mercado, que não combate nada com tanta veemência quanto qualquer tipo de fronteira, como Antonio Negri e Michael Hardt descrevem.

Em relatório do Ministério da Cultura com apoio da Fecamp, pertencente ao projeto *Perspectivas da Economia da Cultura: um modelo de análise do caso brasileiro*, na área *Indicadores para a política cultural no campo da arte contemporânea*⁶⁷, de 2012, a chamada arte contemporânea aparece enquanto fenômeno internacional e globalizado. Este relatório visa orientar as políticas públicas voltadas ao desenvolvimento do mercado artístico brasileiro e a compreensão do “funcionamento geral do setor de arte contemporânea no Brasil”. As autoras pontuam este aspecto da internacionalização da seguinte forma:

Levando a sério essa questão do fluxo e da circulação e, ao mesmo tempo, a noção de Sistema da Arte, acima mencionadas, iremos trabalhar com os diversos atores que constituem o campo dialógico de uma arte contemporânea internacional, ainda que produzida em território brasileiro. Neste contexto, dimensões como visibilidade, circulação, comercialização, parcerias e itinerâncias revelam-se fundamentais na análise da produção artística contemporânea e de seu impacto econômico. Num contexto onde as instituições não são o pilar mais forte do sistema, como no caso brasileiro, a instância que vem assumindo um papel cada vez mais importante como propulsora destes processos é o mercado (FERRAN et. al., 2012: 10,11).

Neste documento, as autoras enfatizam que a arte contemporânea é um fenômeno essencialmente internacional, citando Roberto de Magalhães Veiga⁶⁸, que defende a arte contemporânea enquanto uma “linguagem universal”. Elas ainda

⁶⁷ Estudo coordenado por Márcia Ferran e tendo como colaboradores Ana Letícia Fialho, Ilana Goldstein e Raquel Garbelotti, publicado em Campinas, São Paulo, em janeiro de 2012.

⁶⁸ Roberto de Magalhaes Veiga é professor adjunto da PUC-RJ. Possui mestrado em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas (1987) e doutorado em Ciências Humanas (Antropologia Cultural) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998). Possui pesquisas e diversos artigos publicados sobre o mercado artístico.

destacam que, no caso brasileiro, devido à fragilidade de nossas instituições, o mercado (compra e venda de obras) seria o responsável por proporcionar os processos de internacionalização. No caso local, isto ocorre via instituições privadas.

Fernanda Cepeda (2008), em sua dissertação em Antropologia Social, defendida na UFRGS, elabora as considerações mais consistentes sobre a Bienal do Mercosul, comparada a outras dissertações e teses sobre o tema. Ela voltou sua análise antropológica à *6ª Bienal do Mercosul*. Gostaria de compartilhar um segmento de suas considerações finais:

(...) não foi muito difícil associar este ingresso de empresários na área de gestão cultural com a criação das Leis de Incentivo a Cultura, as LICs. Ficou evidente que estes mecanismos outorgam expressivas vantagens às empresas exigindo muito pouco de contrapartida. Como visto, é o Estado o grande patrocinador das iniciativas culturais incentivadas, mas o mérito é atribuído às marcas. Estas leis são um “negócio redondo” para as empresas e sua entrada em vigor têm produzido no país uma participação massiva do setor empresarial na área da cultura desde meados da década de noventa. Também ficou em evidência que este grupo empresarial tem uma forte identificação com as tendências progressistas do mundo corporativo atual, especialmente com as iniciativas de Responsabilidade Social (CEPEDA, 2008: 147, 148).

O ingresso de Porto Alegre em um circuito internacional está atrelado ao grupo de empresários por trás das duas grandes instituições artísticas locais (ver apêndice). Por sua vez, mesmo que discursivamente, eles não pronunciam seus interesses comerciais, suas vantagens ao promover as instituições e os eventos, ou sua real contrapartida - que, se comparada aos recursos dos incentivos fiscais, é extremamente pequena, como relata Cepeda. Isto me remete à declaração de George Weissman, presidente executivo da Philip Morris: “Sejamos claros sobre uma coisa. Nosso interesse fundamental pelas artes é primeiramente nosso próprio interesse. São os benefícios imediatos e pragmáticos que podem ter um papel nos negócios” (1980).

Por que trouxe estes dados? Para dizer que o interesse pelo ingresso de Porto Alegre a um circuito internacional privilegia o grupo de empresários e de seus agentes mais próximos, conforme entrevista com José Francisco Alves e pesquisas

universitárias, como a de Cepeda (2008). O discurso de uma arte contemporânea enquanto fenômeno internacional está conectado à ideologia de mercado. As autoras do relatório citado, entre diversos outros, ignoram a realidade palpável do campo artístico brasileiro, mesmo que a excessão seja as considerações de Ana Letícia Fialho. Este relatório apresenta uma visão conformada com discursos superficiais. Nicolas Bourriaud, em *Radicantes*, fala-nos de um “artista nômade”, de uma circulação global de artistas e de agentes. No caso local, a enquete mostra claramente que a maioria dos artistas que atuam no circuito local e regional declararam que também atuam em outros centros, principalmente São Paulo. Porém, teríamos que nos perguntar: dos que se declaram atuantes em outros centros nacionais e mesmo internacionais, qual a relevância destes agentes nestes centros? Qual é a real capacidade de circulação destes agentes? Quem se desloca por um circuito internacional? São pouquíssimos os artistas que conseguem ter um trânsito nacional, quiçá internacional. Vivemos em um mundo com em torno de 7 bilhões de pessoas, das quais mais de um bilhão, segundo a ONU em 2010, vivem com até 1, 25 dólar por dia e em torno de um terço com até 60 dólares mensais. Um pouco mais de 200.000 pessoas possuem capacidade e capital financeiro para transitar globalmente, como desejarem. As informações e mercadorias circulam, sem dúvida, mas a subjetivação da informação não acompanha a velocidade de circulação da informação.

Estes discursos amplos como de fluxos globais, de arte contemporânea como essencialmente internacional, não soam um tanto estranhos quando consideramos a nossa realidade local, e mesmo brasileira que não se restringe a Rio-São Paulo? Quando pensamos no campo artístico brasileiro como um todo, estes discursos são bonitos, mas não são aplicáveis de forma ampla. Não estou dizendo que são mentirosos, mas que foram constituídos a partir da exceção e que não se aplicam à maioria dos artistas e das produções. Creio ser necessário considerar as palavras de Ana Letícia Fialho:

Hoje, fala-se de uma arte contemporânea global, mas guarda-se uma postura crítica frente a tal categoria e suas limitações. De fato, existem artistas globais de origens bastante diversas, assim como existem alguns curadores e agentes do mercado atuando em escala global, mas o movimento de expansão,

descentralização e diversificação do mapa internacional das artes ainda está em processo. Ele não acarreta o surgimento de um sistema global das artes, nem mesmo traz a ampla internacionalização dos sistemas artísticos internacionais, mas sim a possibilidade de uma internacionalização parcial destes. Em outras palavras, hoje os sistemas das artes continuam a ter dinâmicas locais/regionais/nacionais, mas neles passam a existir cada vez mais espaços e tempos de dimensão internacional (FIALHO, 2012: 147).

O processo de internacionalização do campo artístico local, promovido pela Fundação Iberê Camargo e a Fundação Bienal do Mercosul, não comporta uma real preocupação com o desenvolvimento do campo artístico local e de seus artistas, no sentido de promoverem um real ingresso e incentivo dos agentes locais a um circuito global. Lembramos de Althusser, que afirmava que a ideologia se manifestava não necessariamente nos discursos, mas nas ações. Então, não é no discurso dos representantes destas instituições que perceberemos a ideologia dominante, mas são em suas ações praticadas no campo, em suas tomadas de posição.

Este mencionado ingresso de Porto Alegre em um circuito internacional ou mesmo nacional deve ser lido com muito cuidado e de forma crítica. José Francisco Alves, em sua entrevista, argumentava como estas instituições importam artistas e curadores internacionais, mas são incapazes de lançar nomes neste circuito, ou mesmo de lançar artistas vivos locais em um circuito nacional. Quando lembramos Canclini, quem argumentava estar o poder de um agente na sua capacidade de circulação pelo sistema artístico, e a partir de Lazzarato, eu diria que está na capacidade de lançamento da informação. Perceberemos que estas instituições locais privadas são frágeis e desprovidas da capacidade de lançamento de informação quando comparadas com outras instituições de um circuito global. Possuem condições financeiras para receber grandes mostras e artistas, financiadas com recursos públicos, mas ainda não possuem ampla capacidade de lançamento de informação e de conteúdo em escala internacional. Porém, como José Francisco Alves repetidamente falou, “é melhor ter do que não ter.”

É importante para as empresas patrocinadoras e apoiadoras uma circulação internacional, pois, como Cepeda (2008) aponta, são estas empresas uma das grandes

beneficiadas com esta visibilidade. Ou seja, não necessariamente os beneficiados são os agentes locais da arte e as instituições públicas que não contam com os mesmos recursos. Poder-se-ia contra-argumentar a minha fala com a justificativa da geração de uma cadeia produtiva indireta, que beneficiaria os agentes locais da arte sob tais circunstâncias. Se alguém assim o fizer, deve demonstrar tal benefício com reais dados oriundos de pesquisa que comprovem e demonstrem com volumes palpáveis este retorno - e não como geralmente o fazem, através de relato pessoal e empírico ou com pesquisas que colocam variados segmentos e entendimentos em um mesmo saco, pesquisas que, eu diria, são para “inglês ver”.

Mesmo se quiséssemos que estas instituições privadas tivessem um compromisso mais efetivo com o campo local, não são necessariamente seus objetivos ou sua função. Elas visam suas políticas e sua força para um circuito internacional, não local, em consonância com o atual processo histórico, de espetacularização da arte, das instituições, dos fluxos globais e assim por diante, descrito por inúmeros autores. Qual seria a saída de tal situação? Minha resposta é controversa, não sendo uma boa tática para quem escreve uma dissertação que será avaliada por um corpo científico. Porém, faço questão de tentar responder, por mais controversa e polêmica que possa ser minha argumentação. Se assim não fizer, em um trabalho de mais de 150 páginas e com uma profunda imersão na pesquisa nestes últimos anos, talvez não tenha a oportunidade de fazer novamente. A resposta parte de uma exposição que tive a oportunidade de visitar, de Antônio Augusto Bueno, realizada em 2012, no Porão do Paço Municipal de Porto Alegre.

•

O espetáculo apresenta-se como algo grandioso, positivo, indiscutível, e inacessível. Sua única mensagem é “O que aparece é bom, o que é bom aparece”. A atitude que ele exige por princípio é aquela aceitação passiva que, na verdade, ele já obteve na medida que aparece sem réplica, pelo seu monopólio da aparência. (DEBORD, tese 12)

Em novembro de 1967, Guy Debord lançou um dos livros mais citados e recomendados do final do século XX para refletirmos sobre o capitalismo e suas consequências na vida cotidiana: *A Sociedade do Espetáculo*. Após quarenta e cinco anos, este livro é cada vez mais atual. As questões apresentadas por Debord estão presentes nas inúmeras esferas da vida e dos campos do conhecimento. “Aparência”, “imagem”, “simulacro”, “irrealidade”, “plágio”, “espectador”, “comunicação”, “representação” são todas palavras e conceitos que nos servem como índices para a compreensão de nosso atual momento histórico. Também são aplicáveis ao presente circuito globalizado da arte. O “espetáculo”, para Debord, é um movimento tautológico, pois seus meios seriam, ao mesmo tempo, sua finalidade. Como fugir, lutar e se opor à lógica do espetáculo? Como a arte e os artistas de Porto Alegre poderiam fazer frente a tal lógica? Como o circuito artístico poderia funcionar e movimentar-se, sem necessariamente trabalhar com essa lógica? Creio que as respostas para estas questões estão nas pequenas exposições e nos circuitos restritos.

A exposição *Gravetos Armados*⁶⁹, de Antônio Augusto Bueno, fez-me refletir sobre a importância das pequenas exposições para o circuito artístico local, mas não só deste. Em uma época de bienais, de grandes exposições, de feiras de arte, de um crescente número de instituições privadas e públicas, de um contínuo discurso sobre a internacionalização da produção, de uma arte sem fronteiras, do artista nômade (em permanente deslocamento sobre o globo), a exposição apresentada no Porão do Paço Municipal não tem nada disso, deste grande circuito, destas grandes narrativas sobre o atual momento. Não envolve nenhum nome de curador importante, nem mesmo de um professor universitário ou colega de Antônio. Nenhuma formalidade, a não ser o título da exposição e o nome de Augusto adesivado na parede do Porão. Nenhum espetáculo midiático, nenhuma grande empresa patrocinadora e apenas uma breve e discreta cobertura da imprensa local. Provavelmente, Antônio não está preocupado com o educativo e sequer com a parte informacional de sua mostra; não tem a

⁶⁹ Exposição: *Gravetos Armados* – Antônio Augusto Bueno. Local: Porão do Paço dos Açorianos. Praça Montevideu, 10 – Centro Histórico – Porto Alegre. Realizada entre 18 de maio e 22 de junho de 2012, esta exposição faz parte de um projeto de Antônio Augusto, no qual monta diferentes exposições com gravetos coletados em suas andanças em praças e ruas da cidade.

pretensão de fazer revoluções e também possui um certo desleixo com as ferramentas expográficas.

No atual circuito local, este espaço dificilmente é o lugar de grandes nomes da arte⁷⁰. Esta mostra aconteceu via edital da prefeitura destinado aos jovens artistas. O apoio institucional é pouco eficaz e não supre as necessidades básicas para uma exposição. O Porão do Paço está muito longe de ser um cubo branco e de carregar os ideais modernistas da higienização do espaço. Está mais para uma masmorra, para uma cadeia. Está carregado de informações e possui, em si, um imenso peso simbólico. É provavelmente um dos espaços mais difíceis para montar uma exposição em Porto Alegre - não que tenhamos um lugar fácil, mas temos alguns mais favoráveis. A concepção de ser um bom ou mau espaço está diretamente relacionada ao tipo de exposição que pretendemos. Uma mostra convencional de trabalhos bidimensionais ou mesmo tridimensionais naquele local pode apresentar grande dificuldade para o expositor, o organizador e mesmo para o público. Mas este não é o caso desta exibição, projetada justamente para este espaço, e o trabalho só existe naquele espaço físico e temporal, ou seja, trata-se de um *site specific*.

Creio que as pequenas mostras (como a de Antônio) contribuem para fazer frente a noções do espetáculo totalizadoras de um grande circuito. Está intrínseca à sua concepção a necessidade de deslocamento e de visitação. Este trabalho só existe enquanto estiver no Paço Municipal. Não foi preciso um curador para pensar a experiência do espectador e nem para escrever nenhuma espécie de justificativa ou nexos conceitual - como a maioria das pequenas exposições. Não é necessário nenhum espetáculo midiático, nenhuma capa de jornal, sequer uma série de entrevistas nos veículos televisivos. Antônio também não doará seus galhos para nenhuma comunidade carente, e nem pretende construir nenhum discurso sobre o desenho e sua tridimensionalidade a partir de uma chamada “história da arte brasileira”. Não que as capas de jornais não sejam interessantes e uma boa repercussão midiática não seja

⁷⁰ Com a exceção da quinta edição da Bienal do Mercosul, na qual Paulo Vivacqua montou uma instalação sonora no Porão do Paço Municipal.

algo importante e bom para o artista, mas creio que isto não pode se sobrepor ao trabalho.

É justamente este “silêncio” uma das potências de tal obra. Não temos nenhuma informação além do título e o nome de Antônio Augusto Bueno. Se fez conscientemente ou não, não importa. Sabemos que se trata de um *site specific* em função de conhecermos o trabalho deste artista e a fragilidade de suas construções. Um expectador desavisado talvez jamais faça esta relação, ou mesmo a relação com o desenho. Antônio não camufla atrás de discurso algum que está se dirigindo a seus pares, e pares muito específicos - as pessoas que conhecem o seu trabalho. Não me parece preocupado em construir uma linguagem internacional nem mesmo nacional, apesar de podermos relacionar seu trabalho com inúmeros artistas orientais. Mas isto não impede e nunca impediu que os mais variados espectadores usufríssem do trabalho artístico como bem entendessem.

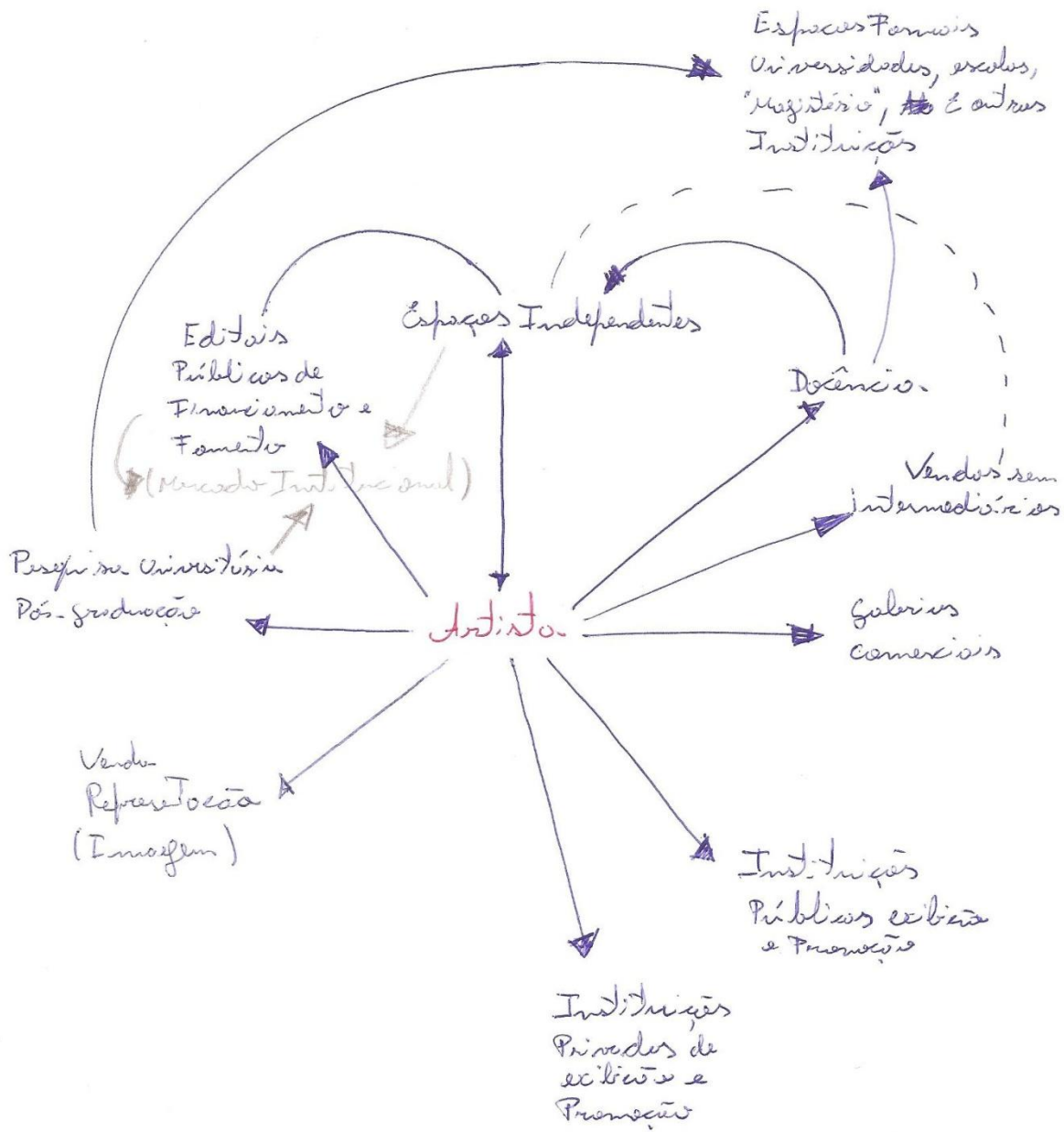
Não compreendam o que falo como uma espécie de exaltação da precariedade de nossas instituições, do pouco apoio que obtemos da prefeitura na montagem e na divulgação de nossos eventos, ou mesmo de exposições que não se preocupam com as questões educativas e informacionais. Porém, devidos às dimensões de *Gravetos Armados*, ela nos oferece uma discussão interna ao campo e a um subgrupo específico de agentes - poderia dizer, ainda, de uma geração, dos amigos, colegas, conhecidos e estudantes do Instituto de Artes da UFRGS. É local, pequena, regional e visa dialogar com estas esferas. Isto não faz do trabalho de Antônio, e de nenhum outro artista na mesma situação, ser menor. A abrangência de um trabalho não está na instituição que o promove, não está na cobertura dos veículos de comunicação, nem no nome do curador ou do apresentador. Quantas e quantas Bienais do Mercosul e de São Paulo nós vemos? Quantas exposições nas grandes instituições como Fundação Iberê Camargo, Santander Cultural e MARGS (só pra comentar as locais) se pretendem além do regional, nacionais e mesmo internacionais? Estão envolvidas em uma fragmentação de grandes discursos sobre o nosso atual momento histórico, mas esquecem por vezes onde estão inseridas, ao menos geograficamente, e da responsabilidade que possuem com este território circunscrito e com seus agentes,

pois sabemos que algumas delas pretendem participar do circuito internacional, e que a localização geográfica não é necessariamente um ponto fundamental. Mas, uma vez que estas instituições são promovidas principalmente através das leis de incentivo e renúncia fiscal ou patrocinadas diretamente pelo Estado, possuem uma responsabilidade muito maior com o local do que com o global. Responsabilidade muitas vezes ignorada ou, no mínimo, negligenciada.

Minha intenção não é desmerecer as grandes instituições e nem suas funções, mas é simplesmente lembrar a todos nós do quão importante são as mostras como *Gravetos Armados*, a todos e ao nosso campo de atuação, como estas exposições são as que, de fato, sustentam e promovem o nosso circuito, além dos grandes nomes de uma arte chamada internacional, além de uma história da arte “internacional brasileira”, além dos chamados grandes artistas, das grandes influências. “Grandes” são os meus colegas, meus professores, não só para mim, mas para muitos como eu. Estes cumprem um papel que vai muito além do espetáculo midiático e das justificativas das instituições que contam com as LICs e com o apoio governamental. Eles, de fato, promovem a educação e o contato com o que chamamos de arte.

Em minha opinião, a saída da espetacularização superficial que a arte acabou por abarcar, inclusive em Porto Alegre, passa por nos conhecermos, por percebermos a qualidade dos artistas locais, por lermos as pesquisas desenvolvidas por nossos colegas e professores, e por participarmos das exposições, dos eventos, dos simpósios, etc.. É muito comum conhecermos a história da arte americana e não conhecermos a história e as particularidades de uma produção artística desenvolvida no Rio Grande do Sul. Falamos que nossas influências são Anselm Kiefer, Donald Judd, Richard Serra, Marina Abramovich, entre muitos outros, e esquecemos com quem convivemos, estudamos, aprendemos e, inclusive, a partir deles passamos a conhecer um mundo de artistas e autores. Quantos de nós tiveram a oportunidade de passar uma tarde no ateliê de Georg Baselitz e de tomar um chá ou um café com o artista? O estúdio de fotografia do Instituto de Artes-UFRGS, durante as aulas de Elaine Tedesco, está aberto a todos, assim como a de outros professores, artistas, não só no IA-UFRGS. Geralmente, não reconhecemos estes artistas, mestres, doutores e

assim por diante como as principais influências em nossa produção e reflexão. Mas são com estes colegas, amigos, professores, intelectuais com que convivemos, debatemos e construímos nossas visões de mundo, sobre a arte, cultura e sociedade.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução desta dissertação, relatei minha pergunta motivadora: como não havia um mercado em Porto Alegre? Se, de um lado, eu percebia que durante os anos 1990 e 2000 a cadeia produtiva gradativamente se ampliou, através do surgimento de várias instituições privadas, públicas, e iniciativas independentes, de outro, muitos que afirmam que no campo local não existe um mercado sobrevivem das variadas atividades que exercem enquanto artistas que são. Julguei, então, que o problema estava no que definimos e compreendemos por mercado artístico, e que não é possível entendê-lo somente como compra e venda de objetos artísticos intermediados por galerias. Assim, propus-me a uma tarefa árdua: primeiro, entender o campo e o mercado da arte em Porto Alegre; segundo, estabelecer o que considero como mercado da arte, pois uma questão está intimamente ligada a outra. Para compreender a estrutura e o modo de funcionamento do mercado local além do segmento compra e venda, foi necessário definir inicialmente o que seria este mercado de forma ampla - ou, como prefiro chamar, Mercado da Arte. Isto conduziu meus estudos para a economia e aos autores que discutem os novos paradigmas do trabalho e do capitalismo em nosso momento histórico. A partir desses autores e de um chamado Capitalismo Cognitivo, Capitalismo Pós-Moderno e Pós-Industrial, que coloca o indivíduo e seu conhecimento enquanto o principal capital e força produtiva, aliado à leitura de Marx e Bourdieu, cheguei a conclusão de que a mercadoria do que chamo de Mercado da Arte não poderia ser a obra, o livro, a exposição, etc., mas sim o indivíduo artista, via representação, seu tempo e sua força de trabalho. Isto foi reforçado pelas discussões sobre a impossibilidade de separação entre arte e vida. Dessa forma, identifiquei um tríplice arranjo (arte-vida-trabalho), que acaba sendo inseparável no caso do artista inserido em um processo produtivo.

Não é possível entender o mercado artístico em um centro como Porto Alegre considerando somente o segmento de compra e venda de obras. Acredito não ser possível falarmos de mercado da arte e discutirmos seus rumos, ações e posturas apenas considerando a atuação de galerias privadas e suas ações. A noção de

mercado da arte defendida nesta pesquisa é: mercado significa troca; as mais variadas trocas materiais e simbólicas configuram o mercado; estas relações de troca, quando inseridas no que denominamos a partir de Bourdieu de “campo artístico”, constituem o que chamo de Mercado da Arte. Esta visão é uma tentativa de entender as relações de produção e mercadológicas de modo menos segmentado. O campo artístico é compreendido enquanto o espaço mercadológico onde ocorrem as mais variadas trocas materiais e imateriais entre os diversos agentes. A partir desta noção, o foco e o ponto de vista adotados estiveram centrados no artista. Como vimos, esta noção ampla encontra subsídios em uma série de teóricos: inicia-se com Adam Smith, passando por Bourdieu, Baxandall, até chegarmos às discussões propostas por André Gorz, Maurizio Lazzarato, entre outros autores.

Parti de uma abordagem tradicional (compra e vendas de obras), pois acredito que as bases para pensarmos o mercado do modo proposto são oriundas deste segmento e de seus mecanismos criados no século XIX - sem deixar de considerar o deslocamento ocorrido na modernidade da obra para a figura do artista, conforme Nathalie Heinich. Esta figura do artista via a venda de seu tempo de trabalho, sua representação e sua obra, a partir da impossibilidade de separação entre as esferas arte, vida e trabalho, tornou-se, na perspectiva mercadológica proposta, a mercadoria do mercado da arte. Como vimos, esta discussão sobre a “coisificação” do ser humano e sobre a personificação das mercadorias encontra amparo nas discussões de Marx, principalmente em *O Capital*.

Seguindo esta linha de raciocínio, a maioria da bibliografia existente, que aponta que o mercado da arte em Porto Alegre diminuiu entre as décadas de 1990 e 2000 em relação aos anos 1980, está relativamente equivocada. Ele cresceu neste período, impulsionado pelas mudanças nas políticas culturais, pelo surgimento de inúmeras instituições, pela ampliação de vagas no mercado de trabalho, pelas iniciativas independentes de artistas e por tantas outras medidas abordadas nesta dissertação. O que ocorreu neste período (1990 – 2012) foi uma diminuição do segmento de compra e venda de obras em relação à década de 1980. Esta percepção de que o mercado da arte se restringe somente à compra e à venda de obras ofusca a

compreensão mais ampla sobre o mercado e assola diversos pesquisadores. Estes, por sua vez, só ponderaram através desta perspectiva. Creio que tal ponto de vista ocorre em função do acesso à determinada bibliografia que se volta apenas a este segmento mercadológico. Estes trabalhos geram uma visão limitada sobre as relações comerciais estabelecidas no interior do campo artístico local e desconsideram as reflexões sobre os atuais modos de produção, dentro de um chamado “capitalismo cognitivo”, “capitalismo pós-moderno”, em uma “sociedade do conhecimento” ou “pós-industrial”, em que a principal fonte produtiva e de capital é o capital humano, cognitivo, imaterial; em que estão inseridos o artista, o professor universitário, o administrador cultural, o diretor institucional, entre tantos outros.

O atual mercado em Porto Alegre é pulverizado entre as poucas galerias comerciais, um amplo espaço institucional e as variadas iniciativas individuais e coletivas. Atua nas sombras, ou seja, é necessária determinada disposição e algumas compreensões mais amplas para enxergar sua estrutura e potência. Porém, apesar de sua ampliação durante os anos 1990 e 2000, igualmente cresceu o número de produtores e de agentes e isto criou um desequilíbrio na relação entre oferta e demanda. Assim, existe um excesso de oferta e de profissionais qualificados, que não conseguem ser absorvidos por este circuito. Aliado a isto, nossas instituições públicas não possuem força suficiente para exportar a produção aqui realizada e seus artistas, ou mesmo para criar outros nichos mercadológicos. As instituições privadas, por sua vez, não possuem como objetivos reais tal papel, com exceção de alguns projetos pontuais. Se pensarmos a Fundação Bienal do Mercosul ou a Fundação Iberê Camargo através da noção de balança comercial em sua relação simples, perceberemos que existe um grande desequilíbrio, pois elas importam muito mais que exportam; trazem muito mais artistas e curadores, criando mercado para estes entre nós, e levam muito menos para outros circuitos e nichos mercadológicos. Se pensarmos estas relações friamente à luz da economia, verificaremos que existe um grande abismo profundamente desfavorável aos artistas locais. Tal posicionamento desfavorece a consolidação de um mercado da arte entre nós, tanto em um sentido estrito quanto amplo.

O artista como mercador e mercadoria, empresa e empresário de si, é a principal mercadoria dos mercados da arte e, principalmente, do mercado de arte contemporânea, inclusive em Porto Alegre. É uma vítima da servidão dos modos de produção de um chamado capitalismo cognitivo e das lógicas de dominação. Diferentemente do que Gorz argumenta sobre a decisão de uma “servidão voluntária”, eu afirmo que de voluntária não existe nada, pois simplesmente todas as opções estão planejadas e qualquer coisa fora delas rapidamente é assimilada e esterilizada. Em nosso caso, a concepção de “servidão voluntária” deve ser entendida de dois modos. Primeiro: o artista voluntariamente decide fazer arte e se dedicar a ela, independente do tempo e de horários e, neste sentido, por fazer por gosto, esta servidão pode ser encarada como voluntária, pois ninguém a princípio o obriga a fazê-lo. Porém, quando saímos do plano da vontade individual e passamos a operar na sociedade na qual estamos inseridos, esta servidão passa a ser obrigatória. Exige-nos em tempo integral e todos os limites entre trabalho, arte e vida se confundem. O artista que não agir e se expressar desta forma - ou seja, da forma dominante, revestida de um chamado profissionalismo e empreendedorismo - provavelmente não conseguirá sobreviver atuando no campo da arte.

Por trás de um novo sentido de profissionalismo do artista em nosso momento histórico - que alguns defensores desta posição do artista afirmam representar um amadurecimento da classe e dos próprios artistas -, eu encontro a adaptação do artista ao sistema de produção capitalista contemporâneo. O que interessaria a boa parte dos artistas seria se promover, construir a si próprio e um mercado para si, através das mais variadas estratégias. Ou seja, agir da maneira e do modo com que esperam que faça, como os novos heróis da sociedade contemporânea: os empresários de sucesso.

Isto que relatei não é uma crítica ao artista; é uma constatação. A minha crítica se volta aos defensores desta posição do artista, que afirmam ser ela representativa de um amadurecimento da classe artística e do artista - o amadurecimento em sentido crítico, de discernir, separar, ponderar e etc. Não, isto representa a subordinação, a adequação do artista aos modos de produção instituídos. Creio que tal posicionamento

não está ligado necessariamente a uma visão crítica sobre os sistemas, os circuitos, o mercado e a arte.

O artista tornou-se mercadoria e, mesmo que a mercadoria possa ser entendida como uma condição da vida social de um objeto - como Arjun Appadurai defende -, esta condição de mercadoria a cada dia ocupa a maior parte do tempo deste agente. Ele se vende pelos veículos de comunicação, pelas redes sociais, pela grande quantidade de exposições e por tentar manter sempre seu nome veiculado e em maior número possível de lugares. É necessário que assim o faça para continuar a desenvolver o seu trabalho, pois esta decisão de empreender a si mesmo talvez nunca tenha vindo dele próprio, como uma vontade intrínseca, mas como necessidade de sobrevivência. Certamente podemos encontrar exceções ao que foi relatado.

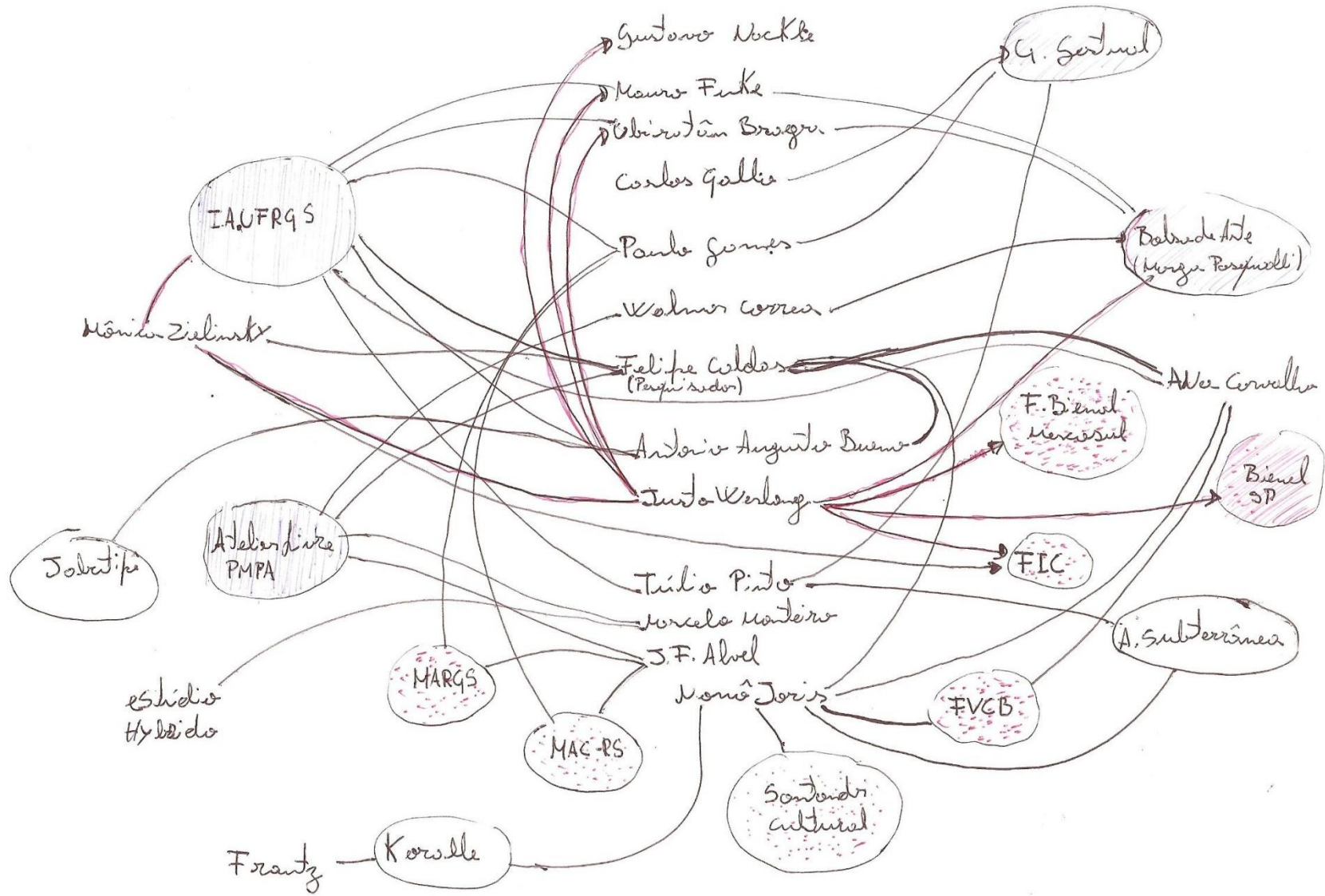
Sinto em dizer que a transformação desta situação não vem necessariamente através da arte. A arte pode ser uma provocadora, uma das armas na batalha travada pela emancipação ou dominação dos homens. Mas a guerra é constituída pelos homens e através de suas ações, principalmente nos campos político e econômico. Creio na liberdade do artista e de sua produção poética, mas igualmente acredito na necessidade de uma consciência política do artista enquanto cidadão inserido em suas comunidades.

Frente ao cenário relatado ao longo desta dissertação - ou seja, em um mundo pretensamente globalizado, em uma sociedade do conhecimento, dentro de um capitalismo cognitivo ou pós-industrial, em que a principal fonte de valor é o saber -, a cultura passou a ser incentivada enquanto setor econômico e seguindo lógicas de mercado. Conceitos como “economia da cultura” e “economia criativa” emergiram e apontam para um novo modelo de produção e de gestão, que afeta todos os aparelhos e sistemas culturais, aliado a uma maior democratização do circuito. A arte passou a estar inserida dentro de uma lógica do consumo, do entretenimento, do espetáculo, aliada a uma internacionalização ainda limitada por barreiras econômicas e simbólicas. A mercadoria do mercado da arte tornou-se o artista. Estes fatores apontam para a necessidade de outro regime da arte e do artista em nosso tempo e sociedade, para outros entendimentos sobre eles do que as atuais compreensões. Mas que regime e

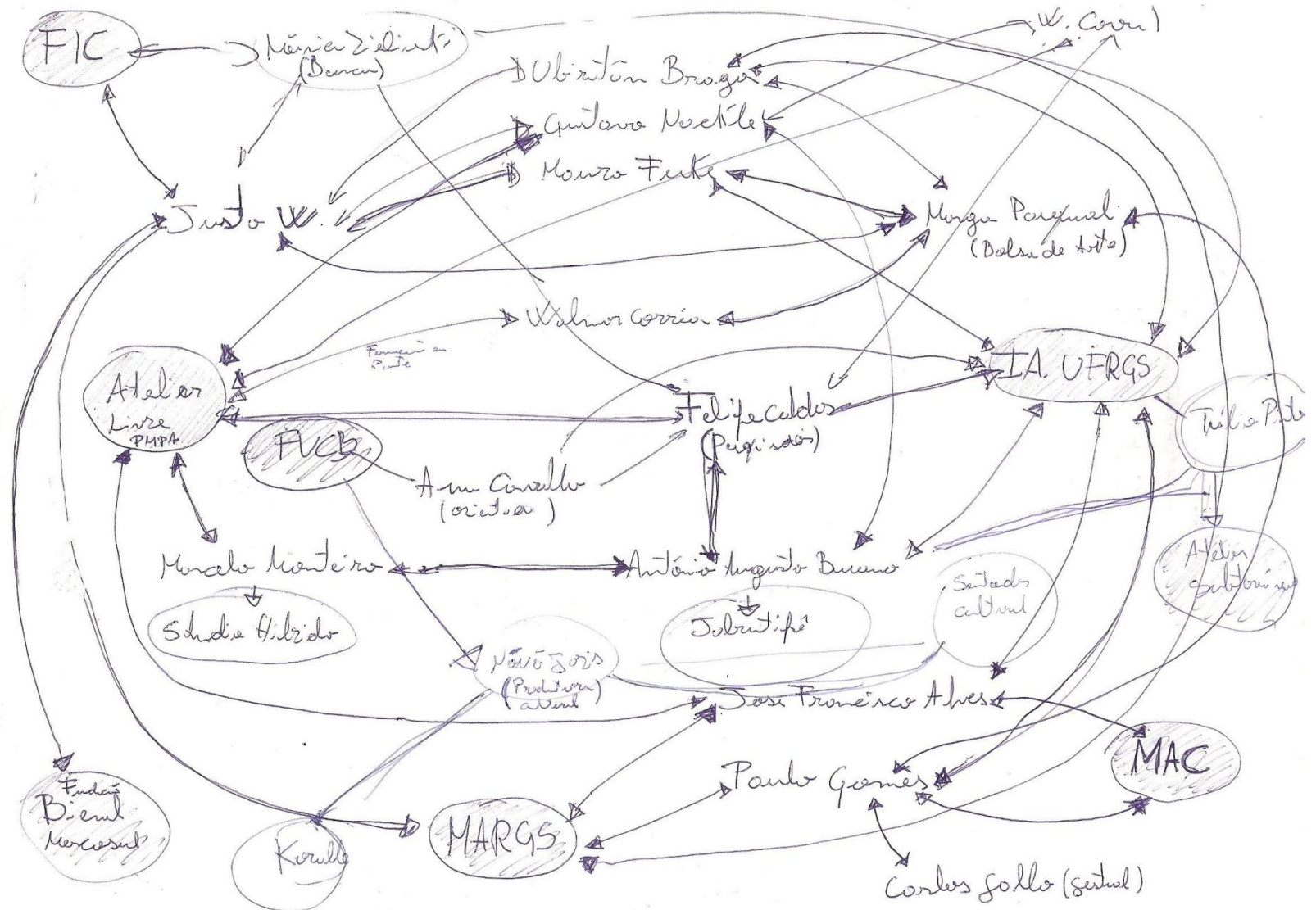
estatuto da arte e do artista seriam estes? Ainda não saberia responder, apesar de crer que os indícios para a formulação de uma possível resposta já se encontram neste trabalho.

Como pontuava Paulo Freire, estamos no mundo fazendo história e somos por ela feitos. Uma vez conscientes dos condicionamentos nos quais estamos inseridos e aos quais estamos subordinados, poderemos ir além das barreiras e das amarras impostas a nós. A história não é determinação; é possibilidade.

Mapeamento dos entrevistados e suas relações com as instituições e entre si - versão final



Mapeamento dos entrevistados e suas relações com as instituições e entre si - primeira versão



BIBLIOGRAFIA

ABBING, Hans. *Why are artist poor? The Exceptional Economy of the arts*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 2002.

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2012.

ÁLVARES, Mara. et al. Manifesto, Grupo N.O. in: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 167

ANJOS, Moacir. *Local/Global – arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

APPADURAI, Arjun. *A Vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BASBAUM, Ricardo. O artista como curador. In: Ferreira, Glória. *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

_____, Ricardo. Amo os Artistas Etc. in: MOURA, Rodrigo. (org.). *Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.

BAUMANN, Renato. *O Mercosul aos Vinte Anos: uma avaliação econômica*. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), 2011.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação históricas dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Década de 50: sopram os novos ares. In: GOMES, Paulo (org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007. p. 96-115

BOURDIEU, Pierre. *A Produção da Crença: contribuição para uma economia de bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: CIA. das Letras, 2010.

_____, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

_____, Pierre; HAACKE, Hans. *Livre – Troca: Diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

BRACHER, Andréa. *Os Leilões de obras de Arte em Porto Alegre (1960 – 1989): valorização e legitimidade*. Porto Alegre, 2000. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes, PPGAV.

BRITES, Blanca. Breve olhar sobre os anos oitenta. In: GOMES, Paulo (org). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre : Lahtu Sensu, 2007. p. 136 – 155.

BRITO, Ronaldo. Análise do Circuito. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. p. 261- 268.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX: Modernidade e Globalização*. São Paulo: IMESP, 2001.

_____, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no século XX: Modernidade e Globalização*. Campinas SP: Editora da Unicamp, 1999.

_____, Maria Lúcia. (org.) *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

BULHÕES, Maria Amélia. *Artes Plásticas: Participação e Distinção Brasil anos 60/70*. São Paulo, 1990. Tese. (Doutorado em História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP.

_____, Maria Amélia (org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1995.

_____, Maria Amélia. Mercado de Arte: uma crise que pode gerar crescimento. In: *Aplauso*, Ano 4, Nº 28, 2001. P.39 a 41.

CALDAS, Felipe Bernardes. *O Mercado da Arte em Porto Alegre: Um Estudo sobre a Galeria Arte&Fato*. Porto Alegre: 2011. IA-UFRGS. (trabalho de conclusão de curso).

CANCLINI, Néstor García. *A Globalização Imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo Óptico e Espaço NO: a diversidade no campo artístico porto alegreense durante os anos 70*. Porto Alegre. 1994. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. PPGAV.

_____, Ana Maria Albani de. Nervo Óptico e Espaço N.O.: artes visuais em Porto Alegre durante os anos 70. In: BULHÕES, Maria Amélia (org.). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: pesquisas recentes*. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1995. P.141 – 156.

_____, Ana Maria Albani de. *Artes Visuais em Porto Alegre como “cidade criativa” – pensando o cenário contemporâneo*. In: Seminário Internacional Porto Alegre Cidade Criativa. 2009.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CEPEDA, Fernanda Paz Fontecilla. *De Arte e de Empresários (ou de como entra a lógica empresarial na produção cultural)*. 2008. Dissertação (mestrado em Antropologia Social) UFRGS – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. 2. ed. São Paulo : Iluminuras, : FAPESP, 1999. 383 p.

COSTA, Maria Cristina Castilho. BR/80: O Cenário Social da Década. In: *BR 80 Pintura Brasil Década de 80*. (Idealização e organização Instituto Itaú Cultural.) São Paulo: O Instituto, 1991.

DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DORNELAS, José Carlos Assis. *Empreendedorismo Cooperativo: conceitos e aplicações*. In: Revista de Negócios. Universidade de Blumenau. Vol.9, Nº 2 (2004) p. 81-90.

DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP, 1989.

FERRAN, Márcia. (coord.) FIALHO, Ana Letícia; GOLDSTEIN, Ilana; GARBELOTTI, Raquel. *Projeto: Perspectivas da Economia da Cultura: um modelo de análise do caso brasileiro. Área: Indicadores para Políticas Cultural no Campo da Arte Contemporânea*. Nota Técnica. Campinas: Ministério da Cultura e Fecamp, 2012.

FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FERREIRA, Kennedy Piau. *Políticas públicas e sistema das artes: limites e possibilidades de uma ação institucional orientada para o desenvolvimento das artes visuais como crítica da cultura*. Porto Alegre, 1999. Dissertação, PPGAV-UFRGS.

FETTER, Bruna Wulf. *Mapas dentro de mapas: estratégias de articulação entre o local, o regional, e o global na Bienal do Mercosul*. 2008 (dissertação) mestrado – PUC-RS – Programa de Pós – Graduação em Ciências Sociais.

FIALHO, Ana Letícia. *Mercado de Artes: Global e Desigual*. Revista Trópico, 2005. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2551,1.shl>. Acessado: 10/05/2012.

_____, Ana Letícia. As Exposições Internacionais de Arte Brasileira: Discursos, Práticas e Interesses em Jogo. Revista Sociedade e Estado, Brasília, V. 20, Nº 3, p. 689 – 713 set./dez. 2005.

_____, Ana Leticia. O Brasil Está no Mapa? Reflexões sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes. In: BUENO, Maria Lúcia. (org.) *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

FRASCINA, Francis; BLAKE, Nigel; FER; Briony; GARB, Tamar; HARRISON, Charles. *Modernidade e Modernismo – A Pintura Francesa no Século XIX*. São Paulo: Cosac naify, 1998.

GOMES, Paulo (org). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007.

GORZ, André. *O imaterial: Conhecimento, valor e capital*. São Paulo: Annablume, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

_____, Stuart. The Work of Representation. In: HALL, Stuart. (org.) *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Open university: London-Thousand Oaks – New Delhi, 1997

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HEILBRUN, James. GRAY, Charles M. *The economics of art and culture*. New York: Cambridge University Press, 2001. 2º edição.

HEINICH, Nathalie. As reconfigurações do estatuto do artista na época moderna. In: *Porto Arte*. Porto Alegre: n°22, Instituto de Artes/UFRGS, 2005. p.137 - 147

HIRST, Paul; THOMPSON. *Globalização em Questão – A economia internacional e as possibilidades de governabilidade*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

HOOG, Michel; HOOG, Emmanuel. *O Mercado da Arte*. Porto, Portugal: Rés editora, 1995.

IBARRA, David. *O Neoliberalismo na América Latina*. In: Revista de economia política, vol. 31, N° 2 (122), p. 238 – 248, abril-junho/2011.

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Edusp, 2007.

JUDT, Tony. *Pós – Guerra – Uma história da Europa desde 1945*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

JUNIOR, Ronaldo Herrlein. *O crescimento econômico no Rio Grande do Sul no período 1990 – 2002*. In: Análise, vol. 16, NO1 (2005) Revista eletrônica da PUC-RS. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/face/article/view/268> Acessado : 05/02/2012.

KERN, Maria Lúcia Bastos; ZIELINSKY, Mônica; CATTANI, Icleia. *Espaços do Corpo – Aspectos das Artes Visuais no Rio Grande do Sul (1977/1985)*. Porto Alegre: Editora da UFRGS: Programa de Pós-Graduação em Artes, 1995. (coleção Visualidade).

KNAAK, Bianca. *As Bienais de Artes Visuais do Mercosul: utopias & protagonismo em Porto Alegre 1997 – 2003*. 2008. Tese (doutorado em História) UFRGS – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

KOPYTOFF, Igor. A Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun. *A Vida Social das Coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

KRAWCZYK, Flávio. *O espetáculo da legitimidade: os salões de artes plásticas em Porto Alegre-1875/1995*. Porto Alegre, 1997. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. PPGAV.

LAFARGUE, Paul. *O Direito à Preguiça*. São Paulo: Editora Claridade, 2003.

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. *Trabalho Imaterial*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles; SEROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MACHADO, Ana Méri Zavadil. *Reatando os nós: Arte & Fato Galeria, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MAC/RS e Torreão – Espaços de Legitimação em Porto Alegre (1985 – 1997)*. Santa Maria, 2011. Dissertação, PPGAV – UFSM.

MARQUES, P. V. *Mercados Futuros e de Opções Agropecuárias*. Piracicaba, SP: Departamento de Economia, Administração e Sociologia da Esalq/USP, 2006, Série Didática, Nº D-129.

MARX, Karl. *O Capital*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

_____, Karl. *O Capital*. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1996.

MORAIS, Frederico. SEFFRIN, Silvana (org.). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. (pensamento crítico;2)

MOREIRA, Dânia Maria de Castro. *Sobre o Lugar Expositivo: um olhar crítico sobre os espaços expositivos de arte contemporânea em Porto Alegre*. (Trab. Grad. Curso), 2010.

MOSCOVICI, Serge. *Representações Sociais: Investigações em Psicologia Social*. Petrópolis, RJ : Vozes, 2003.

MASI, Domenico de. (org.) *A Sociedade Pós-Industrial*. São Paulo: Editora Senac, 1999.

MOULIN, Raymonde. *O Mercado da Arte: Mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

OLIVA, Achille Bonito. Transvanguardia: Italia/América. In: GUASCH, Anna Maria (org.). *Los Manifestos Pos Modernos*. Madrid: Akal, 2000.

PAIM, Claudia Teixeira. *Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea*. Porto Alegre: 2009 . Tese de Doutorado pelo PPGAV-UFRGS.

_____, Cláudia Teixeira. *Espaços de arte, espaços da arte: perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90*. Porto Alegre: 2004. Dissertação (mestrado) PPGAV-UFRGS.

PINHO, Diva Benevides. *A Arte Como Investimento: a dimensão econômica da pintura*. São Paulo, Nobel: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Abril, 1978.

POLI, Francesco. *Producción Artística y mercado*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1976.

PRESSER, Decio; ROSA, Renato. *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

ROSA, Nei Vargas da. *Estruturas emergentes do sistema da arte : instituições culturais bancárias, produtores e curadores*. 2008. Dissertação, PPGAV-UFRGS.

ROSENFELD, Kathrin. Estética Clássica e Crítica de Arte. In: *Porto Arte*. Porto Alegre: n°22, Instituto de Artes/UFRGS, 2005. p. 149 – 159.

SCARINCI, Carlos. *A Gravura no Rio Grande do Sul 1900 – 1980*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

SMITH, Adam. *Riqueza das Nações*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

STALLABRASS, Julian. *Contemporary Art – Avery Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2006.

THOMPSON, Don. *O Tubarão de 12 Milhões de Dólares: A Curiosa Economia da Arte Contemporânea*. São Paulo: BEI editora, 2012.

THORNTON, Sarah. *Sete Dias no Mundo da Arte: bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário*. Rio de Janeiro: Agir, 2010

TRIGO, Luciano. *A Grande Feira: Uma Reação ao Vale-Tudo na Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

VEIGA, Roberto Magalhães. *Sociedade de consumo, mercado de arte e indústria cultural*. In: ALCEU: Revista de comunicação cultura e política, V.6 – N° 11, p. 153 – 184. Jul./dez. 2005. PUC-RJ – Depto. De Comunicação Social.

VELTHUIS, Olav. *Talking Prices: symbolic meanings of prices on the market for contemporary art*. UK: Princeton University Press, 2005.

WU, CHIN-TAO. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo, 2006.

APÊNDICE

Dados obtidos via enquete - 2013

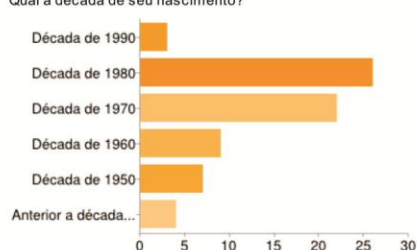
Disponibilizada on-line em marco de 2013

Você possui atividades como artista visual ou plástico no campo artístico local ou brasileiro?



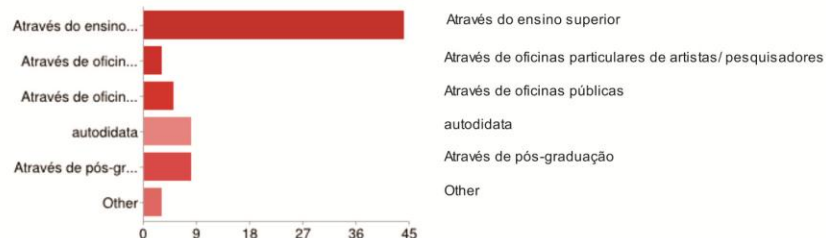
sim	61	86%
Não	10	14%

Qual a década de seu nascimento?

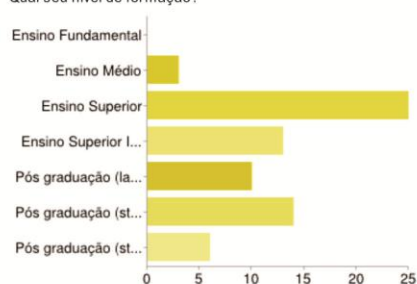


Década de 1990	3	4%
Década de 1980	26	37%
Década de 1970	22	31%
Década de 1960	9	13%
Década de 1950	7	10%
Anterior a década de 1950	4	6%

Como ocorreu ou está ocorrendo sua formação na área de artes visuais ou artes plásticas?



Qual seu nível de formação?



Ensino Fundamental	0	0%
Ensino Médio	3	4%
Ensino Superior	25	35%
Ensino Superior Incompleto	13	18%
Pós graduação (lato Sensu) Especialização	10	14%
Pós graduação (sticto sensu) Mestrado	14	20%
Pós graduação (sticto sensu) Doutorado	6	8%

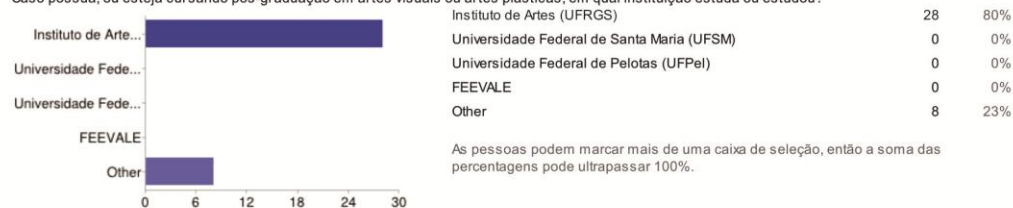
Qual instituição superior você estudou ou estuda (nível graduação)?

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)	46	65%
Universidade Luterana do Brasil (ULBRA)	0	0%
Feevale	3	4%
Ritter dos Reis	3	4%
Universidade de Caxias do Sul (UCS)	0	0%
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)	2	3%
Universidade Federal de Pelotas (UFPel)	1	1%

Caso possua ensino superior ou esteja cursando, qual é sua área de formação?

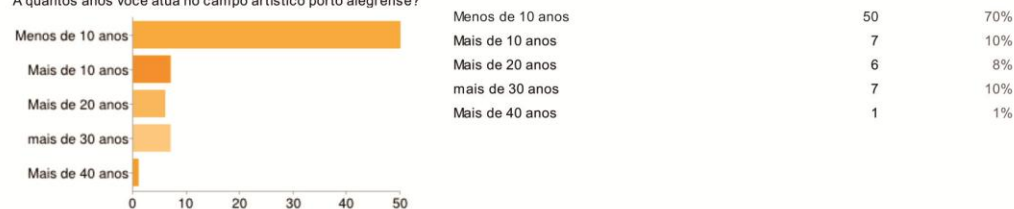


Caso possua, ou esteja cursando pós-graduação em artes visuais ou artes plásticas, em qual instituição estuda ou estudou?



As pessoas podem marcar mais de uma caixa de seleção, então a soma das porcentagens pode ultrapassar 100%.

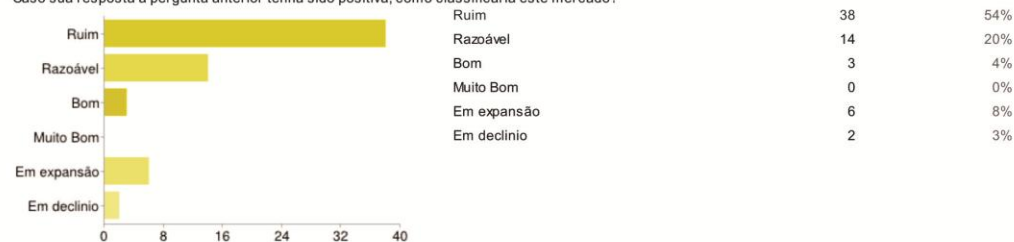
A quantos anos você atua no campo artístico porto alegreense?

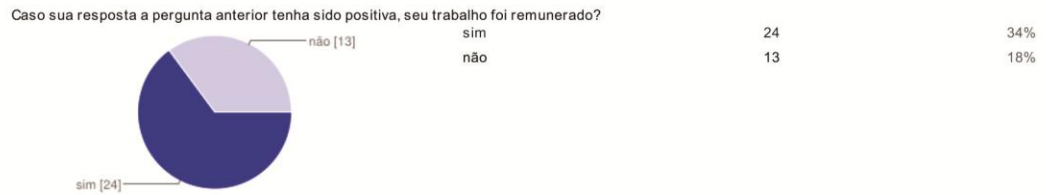
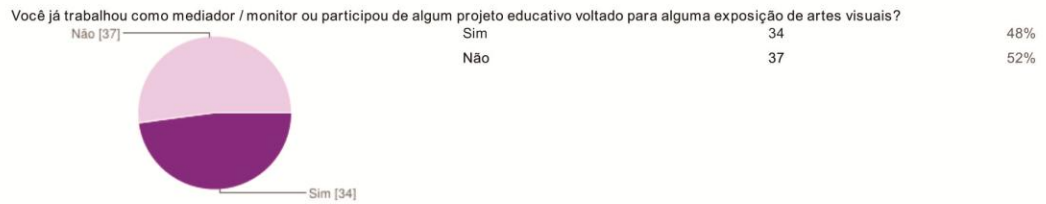
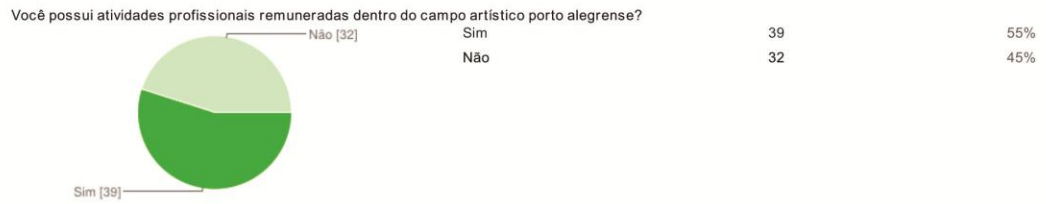


Em sua opinião existe um mercado de arte em Porto Alegre atualmente?



Caso sua resposta a pergunta anterior tenha sido positiva, como classificaria este mercado?

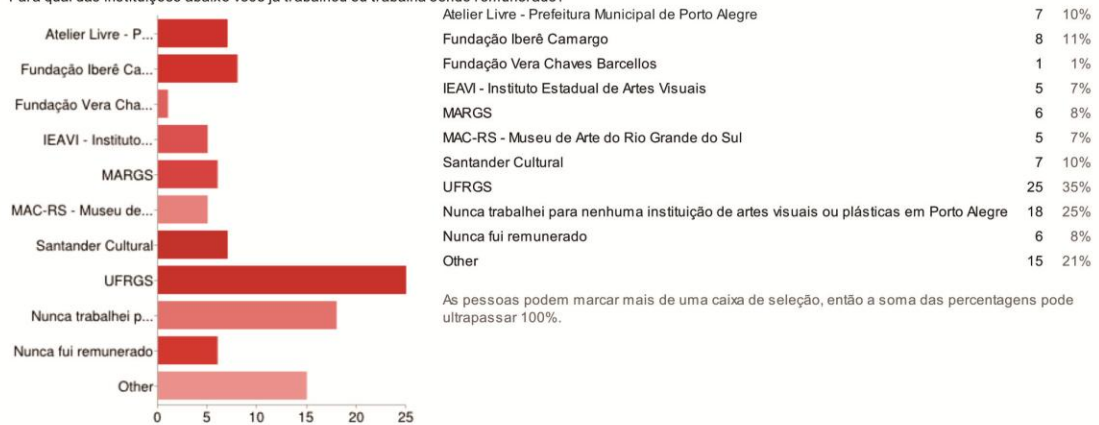




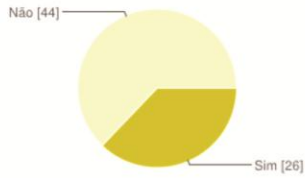
Caso tenha trabalhado como mediador/ monitor ou em projetos educativos voltados para uma exposição de artes visuais, em que instituição desenvolveu tal atividade?



Para qual das instituições abaixo você já trabalhou ou trabalha sendo remunerado?

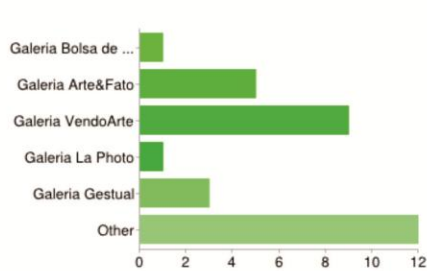


Você possui alguma relação profissional com alguma galeria de arte de Porto Alegre?



Sim	26	37%
Não	44	62%

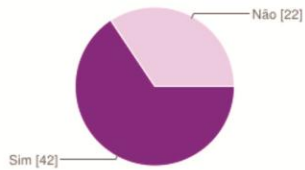
Caso sua resposta tenha sido positiva a pergunta anterior, com quais das galerias abaixo você tem relações profissionais?



Galeria Bolsa de arte	1	4%
Galeria Arte&Fato	5	21%
Galeria VendoArte	9	38%
Galeria La Photo	1	4%
Galeria Gestual	3	13%
Other	12	50%

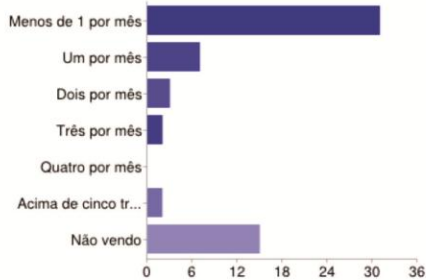
As pessoas podem marcar mais de uma caixa de seleção, então a soma das porcentagens pode ultrapassar 100%.

Caso você seja artista, possui um ateliê ou espaço físico para a realização de seu trabalho?



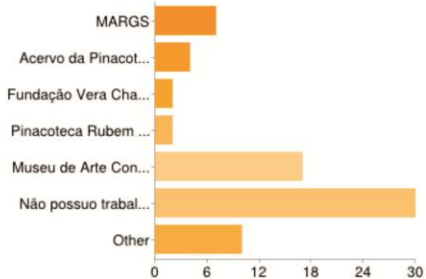
Sim	42	59%
Não	22	31%

Caso você seja artista, qual é a média de venda de seus trabalhos mensalmente?



Menos de 1 por mês	31	44%
Um por mês	7	10%
Dois por mês	3	4%
Três por mês	2	3%
Quatro por mês	0	0%
Acima de cinco trabalhos	2	3%
Não vendo	15	21%

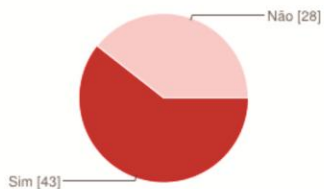
Caso seja artista você possui trabalhos em algum acervo de Porto Alegre?



MARGS	7	13%
Acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - IA/UFRGS	4	7%
Fundação Vera Chaves Barcellos	2	4%
Pinacoteca Rubem Berta - Secretaria Municipal da Cultura / PMPA	2	4%
Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS)	17	31%
Não possuo trabalhos em acervos da cidade de Porto Alegre	30	55%
Other	10	18%

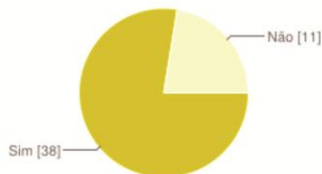
As pessoas podem marcar mais de uma caixa de seleção, então a soma das porcentagens pode ultrapassar 100%.

Você dedica-se exclusivamente a sua atividade profissional ou de formação dentro do campo artístico?



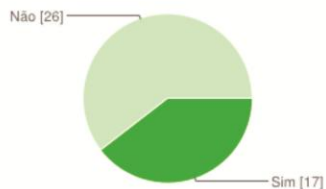
Sim	43	61%
Não	28	39%

Caso dedique-se exclusivamente a suas atividades dentro do campo da arte, elas são remuneradas?



Sim	38	54%
Não	11	15%

Caso a sua resposta tenha sido positiva a pergunta anterior, sua renda é suficiente para sobreviver (pagar suas contas com moradia, alimentação, entretenimento e saúde)?

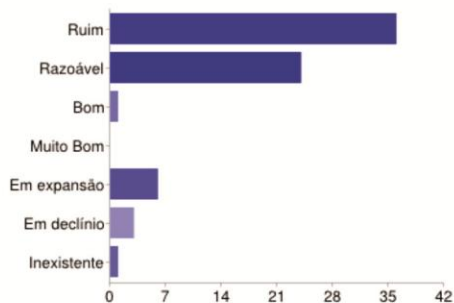


Sim	17	24%
Não	26	37%

Caso sua resposta tenha sido negativa a pergunta anterior, como sua renda é complementada?

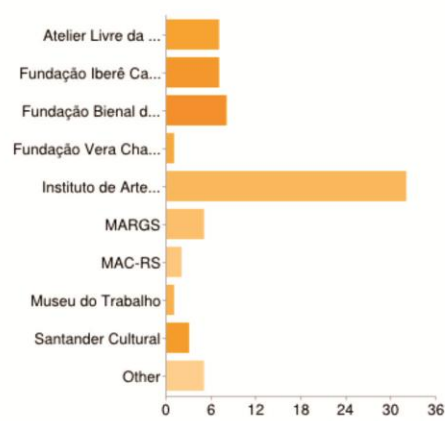
Através do auxílio dos pais	10	14%
Através do auxílio de outros familiares	8	11%
Através de amigos	0	0%
Através de herança	1	1%
Other	52	73%

Como você percebe o mercado de trabalho para os diferentes profissionais da arte em Porto Alegre?



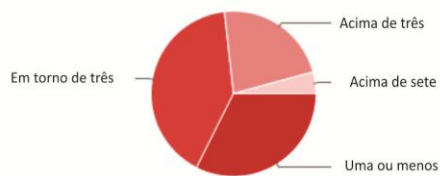
Ruim	36	51%
Razoável	24	34%
Bom	1	1%
Muito Bom	0	0%
Em expansão	6	8%
Em declínio	3	4%
Inexistente	1	1%

Em sua opinião qual das instituições abaixo é a mais importante para o campo artístico local?



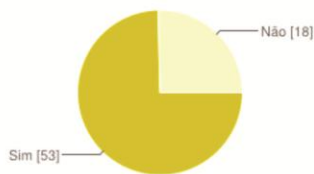
Atelier Livre da PMPA	7	10%
Fundação Iberê Camargo	7	10%
Fundação Bial do Mercosul	8	11%
Fundação Vera Chaves Barcellos	1	1%
Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA-UFRGS)	32	45%
MARGS	5	7%
MAC-RS	2	3%
Museu do Trabalho	1	1%
Santander Cultural	3	4%
Other	5	7%

Qual é a sua média de visitação em exposições de artes visuais ?



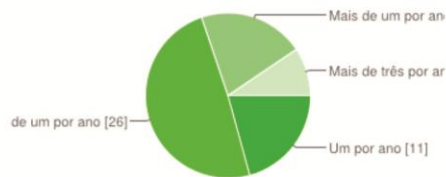
Uma ou menos mensalmente	23	32%
Em torno de três visitas mensalmente	29	41%
Acima de três visitas mensalmente	16	23%
Acima de 7 visitas mensalmente	3	4%

Você já adquiriu via compra algum trabalho de arte?



Sim	53	75%
Não	18	25%

Caso sua resposta anterior foi (sim) com qual frequência você adquire trabalhos?



Um por ano	11	15%
Menos de um por ano	26	37%
Mais de um por ano	11	15%
Mais de três por ano	5	7%

Número de respostas diárias



Lista de perguntas da enquete:

Obs. As perguntas estavam divididas entre múltipla escolha e dissertativas. O que se segue são apenas as perguntas e não as opções.

1. Você possui atividades como artista visual ou plástico no campo artístico local ou brasileiro?
2. Qual a década de seu nascimento?
3. Qual seu nível de formação?
4. Caso possua ensino superior ou esteja cursando, qual é sua área de formação?
5. Caso sua residência seja em Porto Alegre em que bairro está localizada?
6. Caso more na grande Porto Alegre, qual é sua cidade?
7. Caso você não more em Porto Alegre, em que cidade está localizada sua residência?
8. Como ocorreu ou está ocorrendo sua formação na área de artes visuais ou artes plásticas?
9. Qual instituição superior você estudou ou estuda (nível graduação)?
10. Caso possua formação superior em artes visuais/artes plásticas ou história da arte, em que instituição estudou ou estuda (nível graduação)?
11. A quantos anos você atua no campo artístico porto alegrense?
12. Em sua opinião existe um mercado de arte em Porto Alegre atualmente?
13. Caso sua resposta a pergunta anterior tenha sido positiva, como classificaria este mercado?
14. Quais são suas principais ou exclusiva ocupação profissional?
15. Você já trabalhou como mediador / monitor ou participou de algum projeto educativo voltado para alguma exposição de artes visuais?
16. Caso sua resposta a pergunta anterior tenha sido positiva, seu trabalho foi remunerado?
17. Caso tenha trabalhado como mediador/ monitor ou em projetos educativos voltados para uma exposição de artes visuais, em que instituição desenvolveu tal atividade?
18. Você possui alguma relação profissional com alguma galeria de arte de Porto Alegre?
19. Caso sua resposta seja positiva a pergunta anterior, com qual das galerias abaixo você tem relações profissionais?
20. Caso você seja artista, qual é a média de venda de seus trabalhos mensalmente?
21. Você possui atividades profissionais remuneradas dentro do campo artístico porto alegrense?
22. Caso você seja artista, possui um ateliê ou espaço físico para a realização de seu trabalho?
23. Você dedica-se exclusivamente a sua atividade profissional ou de formação dentro do campo artístico?
24. Caso dedique-se exclusivamente a suas atividades dentro do campo da arte, elas são remuneradas?
25. Caso a sua resposta tenha sido positiva a pergunta anterior, sua renda é suficiente para sobreviver (pagar suas contas com moradia, alimentação, entretenimento e saúde)?
26. Caso sua resposta tenha sido negativa a pergunta anterior, como sua renda é complementada?

27. Como você percebe o mercado de trabalho para os diferentes profissionais da arte em Porto Alegre?
28. Em sua opinião qual das instituições abaixo é a mais importante para o campo artístico local?
29. Qual é a sua média de visitação de exposições em Porto Alegre?
30. Para qual das instituições abaixo você já trabalhou ou trabalha sendo remunerado?
31. Você já adquiriu via compra algum trabalho de arte?
32. Caso sua resposta anterior foi (sim) com qual frequência você adquire trabalhos?
33. Caso seja artista você possui trabalhos em algum acervo de Porto Alegre?
34. Caso sua resposta tenha sido positiva a pergunta anterior, com quais das galerias abaixo você tem relações profissionais?
35. Caso seja artista você possui trabalhos em algum acervo de Porto Alegre?
36. Caso possua, ou esteja cursando pós-graduação em artes visuais ou artes plásticas, em qual instituição estuda ou estudou?
37. Caso tenha trabalhado como mediador/ monitor ou em projetos educativos voltados para uma exposição de artes visuais, em que instituição desenvolveu tal atividade?
38. Para qual das instituições abaixo você já trabalhou ou trabalha sendo remunerado em atividades voltadas ao campo artístico?
39. Para qual das instituições abaixo você já trabalhou ou trabalha sendo remunerado?
40. Em sua opinião o que significa ser um artista profissional? E quais seriam as características de ser "profissional" em Porto Alegre?
41. Você possui atividades como artista visual ou plástico no campo artístico local ou brasileiro?
42. Quais cidades além de Porto Alegre você atua profissionalmente ligado ao campo artístico?

Considerações:

Os gráficos produzidos estão embasados em perguntas objetivas de múltiplas escolha, sendo que algumas foram possíveis marcar mais de uma opção, gerando resultados que superam os 100%. As questões dissertativas não geraram gráficos e suas respostas de caráter muitas vezes subjetivos, auxiliaram na redação e interpretação de alguns dados objetivos. Não sendo possível transcrever todas as respostas dissertativas no corpo desta dissertação.

Esta enquete teve como objetivo central considerar uma gama de agentes superior as entrevistas realizadas pessoalmente, para que pudéssemos ter uma visão mais ampla do campo artístico e seu mercado em Porto Alegre, no que diz respeito: a ocupação profissional, remuneração, mercado de trabalho, nível de formação, entre outros índices.

Foram realizadas 11 entrevistas pessoalmente, uma via e-mail (Carlos Gallo – Galerista), e 71 agentes do campo local participaram da enquete. Sendo que de forma direta e indireta (via enquete) foram escutados 83 agentes do campo local.

A enquete esteve aberta a respostas de 03/03/2013 a 21/03/2013. Sua divulgação foi realizada via caixa de e-mail do PPGAV-UFRGS para alunos, ex-alunos e docentes. Via Associação Chico Lisboa (Associação de Artistas Visuais do Rio Grande do Sul). Via caixa de e-mail pessoal e divulgação em redes sociais como facebook. O link de resposta foi compartilhado por inúmeros agentes locais via facebook atingindo um grande número de agentes artísticos que não é possível contabilizar. Desta divulgação obtivemos 71 respostas.

Configuração do Campo Artístico Porto Alegrense entre 1890 a 2012: algumas considerações.

Esta pequena linha de tempo tem por objetivo situar o leitor em relação aos principais fatos do campo artístico Porto Alegrense visando principalmente à compreensão da constituição do campo local, tendo enquanto foco o mercado da arte e suas problemáticas. Ou seja, as informações reunidas não dão conta de uma historiografia da arte em Porto Alegre, e sim, de um mercado e as principais ações e eventos que contribuíram para a atual constituição deste.

Existe uma grande dificuldade no levantamento de dados em encontrar as datas de inauguração e encerramento das atividades das galerias de arte privadas, em função do acesso a documentação. O principal obstáculo encontra-se nas datas de fechamento destas, sendo que são poucas as que conseguimos descobrir. Toda vez que aparecer (?) junto ao ano, significa que é possível apenas saber a década de exercício da galeria ou do espaço privado de comercialização de trabalhos de arte.

	PORTO ALEGRE Galerias comerciais e espaços de vendas (arte moderna e contemporânea)	RIO GRANDE DO SUL / PORTO ALEGRE	BRASIL Pontos históricos e políticos relevantes para o circuito cultural
1890	1893 - É aberto o <i>Bazar Ao Preço Fixo</i> , um espaço na Rua dos Andradas no centro de Porto Alegre com uma seção de objetos de arte. O primeiro espaço em Porto Alegre a reservar um local no interior da loja para a exibição e venda de obras de arte, anteriormente estas ocupavam somente as vitrines das lojas e eram dispostas como qualquer outro objeto a	1893 – <i>Revolução Federalista</i> , de um lado republicanos (Pica-paus) do outro federalistas (Maragatos)	1890 – Academia Imperial de Belas – Artes é transformada em <i>Escola Nacional de Belas - Artes</i> , Rio de Janeiro.

	<p>venda. Inclusive esta seção contava com seleção de obras para seu ingresso na loja, feita pelo crítico Olinto de Oliveira, (1865 – 1956) posteriormente um dos fundadores e diretores do atual Instituto de Artes da UFRGS.</p>		
1900		<p>1901 – Exposição comercial e industrial, com duas salas da Escola de Engenharia destinadas ao segmento artístico (Campo da Redenção, Porto Alegre). Comparecem em torno de uma centena de artistas. Medalha de ouro para Pedro Weingärtner.</p> <p>1903 – Mostra Grupal de Artes Plásticas promovida pela Gazeta do Comércio.</p> <p>1908 – Criação <i>do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (IBA-RS)</i>. Atual Instituto de Artes da UFRGS, (IA-UFRGS) primeiramente enquanto conservatório de Música.</p> <p>1909 – Oscar Boeira realiza estudos na Academia Nacional de Belas Artes / RJ sob orientação de Amoedo e Eliseu Visconti.</p>	<p>1908 – Criação da Escola de Desenho e Pintura de Curitiba.</p>
DEC. 10		<p>1910 – Fundação do Curso de Artes Plásticas no <i>IBA-RS</i> atual (IA-UFRGS)</p> <p>1914 – 1º Grande proposta urbanística de Porto Alegre. Plano de melhoramento de João Moreira Maciel.</p> <p>1914 – É construído o prédio da</p>	<p>1911 – 1º Salão de Belas Artes em São Paulo.</p> <p>1913 – Lasar Segall expõe em São Paulo suas experiências expressionistas.</p> <p>1917 – Exposição de Anita Malfatti em São Paulo provoca intensas contestações na</p>

		<p>Delegacia Fiscal, projeto do arquiteto Rodolfo Ahrons, Atualmente sede do MARGS.</p> <p>1918 – Criação da Revista Máscara em Porto Alegre.</p>	<p>imprensa.</p>
DEC. 20	192? - Casa Jamardo	<p>1920 – Ernest Zeuner Chega da Alemanha e começa a trabalhar na Editora do Globo.</p> <p>1922 – Ingressa como professor no IBA – RS o pintor Francis Pelicheck</p> <p>1923 – Revolução de 1923. Empossado Borges de Medeiros após uma eleição fraudulenta enfrenta uma revolta dos antigos federalistas unido ao democrata Assis Brasil na chamada Aliança Libertadora.</p> <p>1928 -Eleição de Getúlio Vargas para a presidência do Rio Grande do Sul.</p> <p>1929 – Morre Pedro Weigärtner.</p> <p>1929 – Primeiro número da <i>Revista do Globo</i>, periódico editado pela Editora Globo. Havia na <i>Revista do Globo</i> destaque para ilustrações de artistas como João Fahrion, Francis Pelicheck e Sotero Cosme. O periódico foi editado até 1969.</p>	<p>1924 – Lançado do Manifesto da poesia Pau-Brasil.</p> <p>1926 – Salão de Outono no Rio de Janeiro, alternativo aos salões oficiais.</p> <p>1929 – Manifesto Nhengaçu Verde Amarelo, ou da Escola da Anta. Participantes : Plinio Salgado, Menotti Del Picchia, Alfredo Élis, Cassiano Ricardo e Cândido Mota Filho.</p>
DEC. 30	193? - Studio Os 2	<p>1936 – Ingressam como professores no IBA-RS Ângelo Guido e João Fahrion.</p> <p>1938 – Incluídos ao corpo docente do IBA-RS Fernando Corona e José Lutzemberger.</p> <p>1938 – É criada a <i>Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa</i></p>	<p>1930- Getúlio Vargas ingressa na presidência da República.</p> <p>1931 – Fundação do Núcleo Bernardelli no Rio de Janeiro.</p> <p>1931 -Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, conhecido como ‘Salão moderno’ pela participação de Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Anita Malfatti,</p>

		<p>1938 - Realizado o 1º Salão da Associação Chico Lisboa .</p> <p>1939 - 1º Salão de Belas Artes do (IBA-RS) mesmo ano que é desanexado da Universidade do Rio Grande do Sul.</p> <p>1939 – Iniciam cursos Técnicos de Artes Plásticas e Arquitetura no (IBA-RS)</p>	<p>Portinari, Guignard, Ismael Nery, Flavio de Carvalho entre outros.</p> <p>1932 – Fundação da SPAM, Sociedade Pró- Arte Moderna em São Paulo.</p> <p>1933/1934 – Constituição do grupo Santa Helena em São Paulo.</p> <p>1933 -exposição de Kaethe Kollwitz no Brasil. Terá grande influência para a produção artística nacional durante os anos 30 e 40 cujo a temática social será o carro chefe.</p> <p>1937 – 1º Salão de Maio em São Paulo.</p> <p>1937 – Criação do Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo.</p> <p>1937- Estado Novo.</p>
DEC. 40	(1945-1966) - Galeria Casa das Molduras	<p>1940 – 2º Salão de Belas Artes (IBA-RS)</p> <p>1941 – Contratação do artista espanhol Benito Mazon Castañeda pelo IBA-RS.</p> <p>1942 – O Instituto de Belas Artes organiza uma mostra para obter recursos para a construção do novo prédio. Artistas do RJ, SP e RS oferecem seus trabalhos para serem vendidos em benefício do Instituto.</p> <p>1942 – O IBA-RS e a Associação</p>	<p>1942 – Fim do grupo Bernardelli no Rio de Janeiro.</p> <p>1944 – Exposição Modern Brazilian Painting em Londres organizada pelo crítico Ruben Navarra.</p> <p>1945- Getúlio Vargas deixa o poder.</p> <p>1947- Fundação do MASP. São Paulo.</p> <p>1948 – Fundação MAM-SP</p>

	<p>Chico Lisboa promovem o 1º Salão Moderno de Artes Plásticas. Foi organizado com o intuito de ridicularizar a arte moderna, incluindo a publicação de um manifesto Anti-Modernista.</p> <p>1943 – Danúbio Gonçalves frequenta ateliê de Cândido Portinari.</p> <p>1943 – 3º Salão de Belas Artes e inauguração do Novo Prédio do (IBA-RS) atual prédio do (IA-UFRGS).</p> <p>1945 – Inicia o curso superior de Arquitetura no (IBA-RS)</p> <p>1945 -Ingresso de Cristina Balbão como professora no IBA-RS.</p> <p>1947 – Vasco Prado obtém bolsa oferecida pelo governo francês, partindo para Paris e estagiando no ateliê de Fernand Leger.</p> <p>1947 – Surge a Galeria do Correio do Povo vinculada ao jornal de mesmo nome.</p>	<p>1948 – Fundação do MAM-RJ</p> <p>1949 – Criação da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA).</p>
DEC. 50	<p>(1950 -1956)- O <i>Clube de Gravura</i> de Porto Alegre é criado em 1950, reunindo artistas como Danúbio Gonçalves e Glauco Rodrigues entre outros.</p> <p>1950 – Regresso de Carlos Scliar a Porto Alegre.</p> <p>1951 – Fundado o <i>Clube de Gravura de Bagé</i>.</p> <p>1952 – É integrado ao corpo docente do IBA-RS Ado Malagoli.</p> <p>1952 -Ampliação do prédio do</p>	<p>1951 – 1954 – Getúlio retoma a presidência</p> <p>1951 – I Bienal de São Paulo.</p> <p>1954 – Salão Preto e Branco no Rio de Janeiro concebido por Iberê Camargo em protesto a dificuldade de importação e o alto custo do material de pintura.</p> <p>1956 – Inicia a construção de Brasília, pelo então presidente Juscelino Kubitschek.</p>

		<p>Prédio do (IBA-RS) atual (IA-UFRGS)</p> <p>1953- 1° <i>Salão da Câmara Municipal</i></p> <p>1953 – 4° Salão de Belas Artes (IBA-RS)</p> <p>1954 – 5° Salão de Belas Artes (IBA-RS)</p> <p>1954 – Aldo Locatelli passa a lecionar no IBA-RS ocupando a cadeira de Composição Decorativa.</p> <p>1954 – Fundação do <i>Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS)</i></p> <p>1955 – 6° Salão de Belas Artes (IBA-RS)</p> <p>1956 – 7° Salão de Belas Artes (IBA-RS)</p> <p>1958 – 1° Salão Pan-Americano de Artes e 1° Congresso Brasileiro de Artes. Foram realizados pelo IBA-RS.</p>	<p>1959 – Teoria do Não-Objeto de Ferreira Gullar lançada no Jornal do Brasil, Rio de Janeiro</p>
DEC. 60	<p>1961 - Galeria do Instituto dos arquitetos</p> <p>196? - Galeria Brilhante</p> <p>196? - Galeria Van Gogh</p> <p>196? - Galeria Lemac</p> <p>196? - Galeria Raul Fernandez</p> <p>196? - Galeria Gobbi</p> <p>1963 - Galeria Domus</p> <p>1964 - Galeria Portinari</p>	<p>1961 – Criação do <i>Atelier Livre</i> de Porto Alegre.</p> <p>1962 – (IBA –RS). Reincorporado a UFRGS.</p> <p>1965 – Inicia o curso de Professorado em Desenho no Instituto de Artes -UFRGS, atual licenciatura em Artes Visuais.</p>	<p>1960 – Lygia Clark exhibe Bichos na Galeria Bonino no Rio de Janeiro.</p> <p>1960 – Galeria Bonino – RJ</p> <p>1960 – Petite Galerie, sob coordenação de Franco Terranova. Em novo endereço, em Praça General Osório, 53, Bairro: Ipanema, RJ. Foi fundada em 1953 por Mario Agostinelli e encerrou suas atividades em 1988.</p> <p>1961 – No Rio de Janeiro é criado o CPC – Centro Popular de Cultura, ligado a UNE –</p>

	<p>1964 - Galeria Espaço</p> <p>1965 - Modrian Atelier de Arte</p> <p>1965 - Galeria Leopoldina</p> <p>1965 - Galeria Lak'Art</p> <p>1965 - Galeria Sete Povos</p> <p>1966 – Galeria Pancetti, antiga Casa das Molduras</p> <p>1967 - Galeria Didática</p> <p>1967 – Galeria Carraro</p>		<p>União Nacional dos Estudantes.</p> <p>1963 – Criação do MAC-USP em São Paulo</p> <p>1964 – Golpe Militar</p> <p>1965 – Opinião 65 – MAM-RJ</p> <p>1965 – Fundação do Grupo REX em São Paulo composto por: Wesley Duke Lee, Nelson Leiner, Geraldo de Barros, José Rezende, Frederico Nasser e Carlos Fajardo.</p> <p>1967 – 1º edição do projeto Jovem Arte Contemporânea “JAC” no MAC-USP, coordenado por Walter Zanini.</p> <p>1967 – Exposição Nova Objetividade Brasileira.</p> <p>1968 – Instauração do Ato Institucional N° 5.</p> <p>1969 – Boicote a Bienal de São Paulo devido ao clima político no Brasil. Diversos países deixam de enviar suas representações.</p> <p>1969 – Salão da Bússola no MAM-RJ.</p>
DEC. 70	<p>1970 - Guignard Galeria</p> <p>197? - Galeria Multiarte</p> <p>197? - Studiu's</p> <p>197? – Adega</p> <p>197? - Arte do Beco</p> <p>197? - Galeria Independência</p>	<p>1970 – 1º <i>Salão de Artes Visuais</i> (UFRGS)</p> <p>1972 – Criação do <i>Ponto de Arte</i>, ateliê e espaço alternativo de exposições por: Blanca Brites, Elizabeth Nuñez, Maria Helena Webster e Ubirajara Lacava. (1972 – 1978)</p> <p>1972 – 1º <i>Salão do Jovem Artista</i></p>	<p>1971 – Inaugurada a Bolsa de Arte do Rio de Janeiro</p> <p>1975 – É criada a <i>Fundação Nacional de Artes (FUNARTE)</i>, fundo de apoio à cultura que nesse momento atinge apenas música (popular e erudita) e artes plásticas e visuais.</p> <p>1975 – Fundação da <i>Escola de Artes Visuais do Parque Lage</i>,</p>

	<p>197? - Galeria Círculo</p> <p>197? – Galeria Gerda</p> <p>(1971–1973) - Galeria Esphera</p> <p>(1971–1972) Galeria Cyclo</p> <p>1975 – Galeria Eucatexpo</p> <p>(1976-1978)Galeria Oficina de Arte</p> <p>1977 - Galeria do Centro Comercial</p> <p>1978 – Galeria Delphus</p> <p>1978 – Galeria Cambona</p> <p>1979 - Galeria do Clube do Comércio</p>	<p>1973 – Monumento aos Açorianos de Carlos Tenius.</p> <p>1973 – 2º <i>Salão de Artes Visuais</i> (UFRGS)</p> <p>1975 – 3º <i>Salão de Artes Visuais</i> (UFRGS)</p> <p>1976 – <i>Exposição- Manifesto</i>, realizada no MARGS nos dias 9 e 10 de dezembro de 1976, que resultou no Manifesto escrito por: Carlos Asp, Telmo Lanes, Vera Chaves Barcellos, Romanita Martins, Mara Alvares, Clovis Dariano, Jesus Escobar, Carlos Pasquetti. Teve sua edição impressa em 1977 no <i>Boletim Informativo do MARGS. Ano 2, Nº 4, jan/ Abr, 1977.</i></p> <p>1977 – 4º <i>Salão de Artes Visuais</i> (UFRGS)</p> <p>1977 – Carlos Pasquetti, Clovis Dariano, Carlos Asp, Mara Alvares, Telmo Lanes e Vera Chaves Barcellos, editam o Boletim Nervo Óptico em 13 edições, até 1978.</p> <p>1978 – Ocorre a transferência do MARGS para seu prédio atual, na Praça da Alfândega.</p> <p>1978 – Inaugura a nova sede do Atelier Livre, Centro Municipal de Cultura Lupicínio Rodrigues.</p> <p>1979 – É criado o Espaço N.O., que atua como galeria de arte e centro cultural alternativo. O nome do espaço faz referência ao grupo <i>Nervo Óptico</i>. O <i>Espaço N.O.</i> atuou entre 1979 e 1982.</p>	<p>Rio de Janeiro.</p> <p>1979 – Inicia a abertura política no Brasil, é sancionada a lei 6683 que concedia anistia aos perseguidos políticos e aos militares acusados de tortura.</p>
DEC.	1980 – Galeria Bolsa de Arte	1980 - Criação do MAM , grupo de gravura composto por Marta	1984 - É inaugurada em julho de 1984 a exposição <i>Como vai</i>

<p>80</p>	<p>1980 - Galeria Yara Kraft</p> <p>1980 - Galeria Sala de Arte de Porto Alegre</p> <p>1980 - Galeria Singular</p> <p>1981 - Galeria Tina Presser, posteriormente Tina Zapolli</p> <p>1985 – Galeria Arte&Fato</p> <p>1985 - Agência de arte</p> <p>1985 - Galeria Gestual – inicialmente se encontrava em São Leopoldo, e posteriormente instala-se em Porto Alegre (1993).</p> <p>1986 - Galeria Alencastro Guimarães</p> <p>1987 - Da Vera Espaço de Arte</p> <p>1987? - Bureau d’art</p> <p>1987? - Galeria Tania’s Center Artes</p>	<p>Loguércio, Anico Herscovitz, Maria Tomaselli.</p> <p>1982 – O Museu do Trabalho é criado, fazendo parte de um projeto de preservação da Usina do Gasômetro de Porto Alegre.</p> <p>1982 – Inicia o curso de Especialização em Artes Plásticas – Suporte Científico e Práxis. PUC-RS</p> <p>1984 – É fundado o Núcleo de Gravura do Rio Grande do Sul no Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre</p> <p>1986 – 1º <i>Festival de Arte</i> da cidade de Porto Alegre.</p> <p>1988 – Primeira edição do Encontro Nacional de Estudantes de Artes (ENEARTE). Ocorreu nas dependências da UFRGS.</p> <p>1989 – 1º <i>Encontro Latino Americano de Artes Plásticas</i> realizado em Porto Alegre.</p> <p>1989 – AGARGS – Associação das Galerias de Arte do Rio Grande do Sul. Foi lançada no MARGS neste mesmo ano. Em meados da década de 1990 se desarticulou.</p> <p>(1989 – 1999) -Projeto Galeria João Fahrion - Foi um dos principais concursos local que visava a promoção de jovens artistas promovido pelo Instituto Estadual de Artes Visuais.</p>	<p><i>você geração 80?</i> No Parque Lage, Rio de Janeiro.</p> <p>1984 – Movimento das Diretas Já.</p> <p>1985 – Após morte de Tancredo Neves, José Sarney ingressa na presidência da república.</p> <p>1985 – É criado o Ministério da Cultura pelo decreto N° 91.144 durante o governo de José Sarney.</p> <p>1987- É criado o <i>Instituto Itaú Cultural</i></p> <p>1987 – Fundação da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. (ANPAP)</p> <p>1989 - O <i>Centro Cultural Banco do Brasil</i> é inaugurado no Rio de Janeiro.</p> <p>1989- É criada a <i>Fundação Memorial da América Latina</i>, em São Paulo.</p> <p>1989 – primeira eleição direta para presidente da república após a ditadura militar. Fernando Collor de Mello é eleito e assume o posto em 1990.</p>
<p>DEC. 90</p>	<p>1989/90 (?) - Galeria Badesul</p> <p>1996 – Galeria Gravura</p>	<p>1990 – Inaugura o Instituto Estadual de Artes Visuais, órgão ligado a Secretaria de Cultura do Estado do Rio Grande do Sul.</p> <p>1990 – Aberta a Casa de Cultura</p>	<p>1990 - O então Presidente da República Fernando Collor desarticula o Ministério da Cultura o transformando em Secretaria da Cultura.</p>

	<p>(1997-1999) Galeria Casa 26</p> <p>1999 - Garagem de arte</p> <p>1999 – 2002 – Galeria <i>Obra Aberta</i>. Iniciativa de Carlos Pasquetti, Patricio Farias e Vera Chaves Barcellos. Rua dos Andradas, 1444, sala 29. Centro de Porto Alegre.</p>	<p>Mario Quintana, após 3 anos de obras de revitalização e transformação espacial para atender a demandas culturais (1987- 1990).</p> <p>1991 – Inaugura o Centro Cultural Usina do Gasômetro.</p> <p>1991 – Um grupo de artistas entre eles Zélia dos Santos, Wilson Cavalcante, Suzana Campozani entre outros fundam a escola de arte Krapok. Atualmente é dirigida por Zélia dos Santos.</p> <p>1991 – Inicia o Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – (mestrado)-UFRGS.</p> <p>1992 – O MAC-RS (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul) é fundado.</p> <p>1992 – Reaberta a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (IA-UFRGS) após paralização de suas atividades no fim dos anos 1980.</p> <p>(1993-2009) – É inaugurado o Torreão, em Porto Alegre. O espaço cultural é ateliê, centro de estudos e espaço expositivo, recebendo trabalhos de artistas nacionais e internacionais. Propriedade dos artistas Jailton Moreira e Élide Tessler.</p> <p>1993 – Em 1994 ocorrem os primeiros projetos apoiados pelo Fundo Municipal de Apoio à Produção Cultural de Porto Alegre (Fumproarte)</p> <p>1994 – Surge a Koralle espaço de vendas de materiais artísticos e</p>	<p>1991 – Lei Federal de Incentivo a Cultura (Lei Rouanet) (Lei. 8.313 de 23/12/1991)</p> <p>1992 – Impeachment de Fernando Collor de Mello, assumindo a presidência Itamar Franco até 1993.</p> <p>1992 – Sob a lei 8.490 durante a presidência de Itamar Franco o Ministério da Cultura volta a existir.</p> <p>(1994 a 2002) –Fernando Henrique Cardoso é eleito presidente da república nas eleições de 1993 e em 1997.</p> <p>1996 –Inaugurado o MAC-Niterói (Rio de Janeiro)</p>
--	--	--	---

		<p>posteriormente espaço de ensino, oferecendo uma série de oficinas de inúmeros artistas locais. De propriedade do artista visual Frantz Soares.</p> <p>1995 – É criada a Fundação Iberê Camargo.</p> <p>1997 – 1º Bienal do Mercosul, em Porto Alegre.</p> <p>1997 – Aprovada em caráter de urgência a partir de pressão do setor privado (empresários) engajados na Bienal do Mercosul segundo Bianca Knaak a Lei de Incentivo a Cultura do Estado do Rio Grande do Sul (LIC-RS).</p> <p>1998 – Primeira turma de doutorado do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – UFRGS.</p> <p>1998 – Projeto Caixa Resgatando a Memória - edita livros e monta exposições de artistas locais, contando com uma série de profissionais especializados em sua realização.</p> <p>1999 – Goethe Institut localizado em Porto Alegre abre sua galeria.</p>	
2000	<p>2005 - Galeria Studio Clio</p> <p>2007 - Galeria La Photo</p> <p>2008 – Desvenda – feira de arte itinerante.</p> <p>2009 - Galeria Fita Tape (suas atividades foram encerradas antes de</p>	<p>2001- É inaugurado o espaço Santander Cultural</p> <p>2002 – Centro Cultural CEEE Érico Veríssimo</p> <p>2003– Paço Municipal erguido em 1898-99, passa abrigar exposições através de editais da Prefeitura de Porto Alegre e iniciativas da</p>	<p>2001 – Inauguração do <i>Instituto Tomie Ohtake</i> em São Paulo.</p> <p>2001 – Inauguração do <i>Centro Cultural Banco do Brasil</i>, em São Paulo.</p> <p>2002 – Inauguração do <i>Novo Museu</i> posteriormente</p>

2012)	<p>Secretaria Municipal de Cultura.</p> <p>2004 – Inaugurada a sede da Associação Chico Lisboa e seu espaço de exposição.</p> <p>2004 – Atelier Plano B, ateliê e espaço de ensino. É administrado por artistas entre eles estão: Kátia Costa, Alexandra Eckert, Giana Kumer entre outros.</p> <p>2005 – iniciam as atividades da Fundação Ecarta.</p> <p>2005 - Inicia o curso de Especialização Arte e Visualidade, UFSM, lato sensu. Este foi o primeiro passo para implantação de um Programa de Pós-Graduação Artes Visuais/ Mestrado, stricto sensu no Centro de Artes e Letras. O PPGART/Mestrado em Artes Visuais da UFSM inicia suas atividades em 2007 e mantém uma Associação Temporária com o PPGAV/Mestrado e Doutorado em Artes Visuais da UFRGS.</p> <p>2005 – A Fundação Vera Chaves Barcellos é criada em Porto Alegre. A sede atual da fundação é inaugurada em 2010, em Viamão.</p> <p>2005 – Inicia as atividades da Arena Cursos coordenada por Maria Helena Bernardes.</p> <p>2006 – Surge o Atelier Subterrânea, espaço idealizado por um coletivo de artistas que reúne ateliê e galeria.</p> <p>2006 – Espaço Cultural ESPM.</p> <p>2006 – Inicia o Prêmio Açorianos de Artes Plásticas promovido pela SMC/PMPA.</p>	<p>chamado de <i>Museu Oscar Niemeyer</i>, Curitiba, PR.</p> <p>(2003 a 2010) –Inácio Lula da Silva eleito presidente da república nas eleições de 2002 e em 2006.</p> <p>2007–Criada a Associação Brasileira de Arte Contemporânea. (ABACT). Associação sem fins lucrativos que reúne dezenas de galerias comerciais de todo o território brasileiro.</p>	
-------	--	---	--

		<p>2007 – Acontece à primeira edição da Bienal B, iniciativa de um grupo de estudantes do Instituto de Artes da UFRGS, reunindo mais de 300 artistas em 40 locais espalhados pela cidade de Porto Alegre. Em 2009 ocorreu a segunda edição e em 2010 a terceira.</p> <p>2007 – Essa Poa é Boa iniciativa de artistas do Estado (RS) que reuniu mais de 200 artistas no antigo prédio da fábricas Renner. Teve uma única edição.</p> <p>2008 – É inaugurada a nova sede da Fundação Iberê Camargo, projetada por Alvaro Siza.</p> <p>2009 – Inicia as atividades do ateliê e espaço de ensino Farol: observatório de arte pertencente aos artistas Zupo e Isabel de Castro.</p> <p>2009 – Abre o espaço expositivo e ateliê Jabutipê do Artista Antônio Augusto Bueno.</p>	
DEC. 10	<p>2011 – Galeria Mascate</p> <p>2012 – Foi criada a galeria virtual: Vendo Arte, iniciativa de um grupo de alunos e ex-alunos do Instituto de Artes da UFRGS . Entre seus membros está a Profª. Drª. Blanca Brites. A iniciativa envolvemais de 50 artistas entre nomes reconhecidos a jovens artistas do campo</p>	<p>2011 –Inicia as atividades Estúdio Híbrido pertencente ao artista visual Marcelo Monteiro, cujo abriga inúmeras iniciativas culturais.</p> <p>2012 – Estúdio Galeria Mamute, iniciativa voltada para pesquisa de trabalhos entre arte e tecnologia. Abriga cursos variados sobre o tema.</p> <p>2012 -Ingressa a primeira turma do Programa de Pós Graduação em</p>	

	artístico regional. 2012 – Galeria da Duque	Artes Visuais da UFPel, <i>stricto sensu</i> (mestrado). O curso foi aprovado pelos devidos órgãos reguladores em 2011.	
--	---	---	--

Considerações:

Está linha do tempo se fez necessária devido a uma série de fatores e algumas convicções pessoais. 1 – A primeira delas é termos clareza que o momento histórico que vivenciamos em Porto Alegre é fruto de um processo histórico, que necessariamente não está ligado a idéia de progresso ou de continuidade em uma perspectiva linear e em ascensão. 2 – Existe uma grande falta de acesso a estes dados, datas e nomes de galerias que envolve uma história do mercado da arte local. Apesar das citações de galerias em diversos artigos ou mesmo pesquisas, estas não apresentam seus levantamentos de dados. Em outras palavras, as informações completas em grande parte da bibliografia pesquisada não estão disponíveis aos leitores, e assim sendo, a outros pesquisadores.

Este levantamento não esgota a necessidade de um novo levantamento mais profundo e completo. Ou seja, tenho clareza que nem todas as galerias e espaços de comercialização estão presentes nesta linha de tempo. Ou todos os fatos que mereceriam um lugar de destaque na historiografia da arte local. Está linha de tempo é uma visão parcial, apesar de ter sido muito árdua a tarefa de assim fazê-la.

Esta linha foi formulada através de levantamento em fontes primárias, como os jornais: *Correio do Povo*, *Zero Hora* e *Revista Galeria*. Pesquisa no setor de *Documentação e Pesquisa* do MARGS. Além de revisões bibliográficas.

Mapeamento das Instituições de formação, exibição, promoção, espaços individuais e coletivos privados do campo artístico de Porto Alegre – 2012

Endereços, equipes de trabalho e ofertas

Instituições de Promoção, Exibição e Guarda.

Obs.: Os dados a seguir correspondem ao primeiro semestre de 2012 e meados do segundo semestre deste mesmo ano. Tempo necessário para realizar este levantamento.

	Instituições	Endereço	Equipes	Oferta	Obs:
1	MAC-RS Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul	6º andar da Casa de Cultura Mario Quintana, na Rua dos Andradas, 736, Centro, Porto Alegre	DIRETOR André Venzon CONSELHO CONSULTIVO Bernardo José de Souza Daniel Skowronsky Daniela Corso Joel Fagundes Lena Kurtz Márcio Carvalho Margarita Kremer Patricia Fossati Druck Paula Ramos Paulo Gomes	Salas de exibição, guarda e promoção de significativo acervo. Promove e apóia inúmeros projetos.	

			<p>Renato Malcon - Presidente Valpério Monteiro Vera Chaves Barcellos</p> <p>COMITÊ DE ACERVO E CURADORIA Ana Zavadil Bernardo José de Souza Paula Ramos Paulo Gomes Vera Chaves Barcellos Walter Karwatzki</p> <p>TÉCNICAS EM ASSUNTOS CULTURAIS Ana Cristina Gonzales Gabriela Corrêa da Silva</p> <p>ESTAGIÁRIOS Felipe Schulte Marcelo Chardosin</p>		
2	IEAVI-RS Instituto Estadual de Artes Visuais	2º andar da Casa de Cultura Mario Quintana, na Rua dos Andradas, 736, Centro, Porto Alegre	<p>DIRETOR Vera Pellin</p> <p>AGENTE ADMINISTRATIVO: Aline Costa</p> <p>ASSESSORA TÉCNICA: Cristina Barbieri</p> <p>ESTÁGIARIOS: Pedro Fantin</p>	Responsável por administrar setores de Artes Visuais e promover inúmeros projetos em âmbito Estadual. Órgão subordinado a Secretaria Estadual de Cultura.	

			Priscila Kisiolar		
3	Casa de Cultura Mário Quintana	Rua dos Andradas, 736, Centro, Porto Alegre	DIRETOR : Manoel Henrique Paulo	Abriga variados órgãos da Secretaria Estadual de Cultura. Conta com teatros, biblioteca, discoteca, salas de exposição e cinema. Promove inúmeros projetos na área cultural e oficinas.	
4	MARGS Museu de Arte do Rio Grande do Sul	Praça da Alfândega, S\Nº - Centro Histórico	DIRETOR Gaudêncio Fidelis NÚCLEO DE CURADORIA José Francisco Alves – Curador-chefe Amílcar de Oliveira Pinto Célia Moura Donassolo Gustavo Possamai Ismael Possobon Dias Magdalena Peduzzi Protskof Szabo Vera Beatriz Fedrizze Wagner Roberto Viana Patta NÚCLEO ADMINISTRATIVO Maria Tereza Heringer – Coordenadora Ingred Evelise Maurer Lisiane Maschka Aquino Marcio de Souza Jacques Alérico NÚCLEO DE ACERVO Antônio Renato Henriques – Coordenador Ariana Kalindvski Teixeira Ricardo André Frantz	Exibição, promoção e guarda de significativo acervo artístico. Promove inúmeros projetos na área de artes visuais. Cursos, oficinas, palestras e etc.	

			<p>NÚCLEO DE RESTAURAÇÃO E CONSERVAÇÃO Naida Maria Vieira Corrêa – Coordenadora Loreni Pereira de Paula</p> <p>NÚCLEO EDUCATIVO Clesi Eliza Bozzetto – Coordenadora Rafael Carvalho Lisboa Vera Lúcia Machado da Rosa</p> <p>NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA José Luiz do Amaral Neto – Coordenador Ana Maria Hein Fernanda Cabezudo Medeiros Maria Tereza Silveira de Medeiros Natalia Cecília Rebelo Raul César Holtz Silva</p> <p>RESPONSÁVEL PELA VIGILÂNCIA Sgt. Carlos Alberto Fontoura</p> <p>ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS DO MARGS - AAMARGS Ambrósio Pesce Neto - Presidente Eliane da Silva - Atendimento</p>		
5	Santander Cultural	Rua Sete de Setembro, 1028, Centro Histórico	<p>COORDENAÇÃO GERAL Carlos Trevi</p> <p>COORDENAÇÃO INSTITUCIONAL Márcia Bertotto Poart Gerenciamento Cultural</p>	Centro Cultural; possui sala de cinema, salas de exposição, salas para conferências, auditório e cafeteria. Promove e apóia inúmeros projetos na área cultural.	

			<p>COORDENAÇÃO DE COMUNICAÇÃO Maria Luiza Sacknies Poart Gerenciamento Cultural</p> <p>ASSISTÊNCIA DE COMUNICAÇÃO Jaqueline Crestani Poart Gerenciamento Cultural</p> <p>ASSISTÊNCIA INSTITUCIONAL Giovana Ellwanger Poart Gerenciamento Cultural</p> <p>RELAÇÕES COM IMPRENSA Marilene Salgado Duran</p> <p>COORDENAÇÃO DA AÇÃO EDUCATIVA Maria Helena Gaidzinski Poart Gerenciamento Cultural</p> <p>MEDIAÇÃO Claudia Hamerski Marcelo Eugenio Soares Pereira Márcio Lima Melnitzki Poart Gerenciamento Cultural</p> <p>COORDENAÇÃO DE OPERAÇÃO Gunther Natusch Vieira <i>Poart Gerenciamento Cultural</i></p> <p>ASSISTÊNCIA DE OPERAÇÃO Sérgio Wagner Navarro Pimentel <i>Poart Gerenciamento Cultural</i></p>		
--	--	--	---	--	--

			<p>EQUIPE DE ATENDIMENTO Alessandra de Fatima Soares da Costa Amanda Carvalho Alves Juliette Sabrina Bavaresco Suéllen Castro Thais Bernsmuller Machado <i>Poart Gerenciamento Cultural</i></p> <p>EQUIPE TÉCNICA Felipe Villanova Soares Liege Leite Marcos Alexandre dos Santos Flores <i>Poart Gerenciamento Cultural</i></p> <p>COORDENAÇÃO DE SEGURANÇA Roberto Cezar Lobato</p> <p>EQUIPE DE SEGURANÇA <i>Prosegur – Recepção corporativa</i></p> <p>EQUIPE DE MANUTENÇÃO <i>Cushman e Wakefield Consultoria Imobiliária</i></p> <p>EQUIPE DE LIMPEZA <i>Sul Service Serviços Especializados Ltda</i></p>		
6	Fundação Vera Chaves Barcellos	<p>Av. Senador Salgado Filho, 8450 Viamão</p> <p>Administração e CDP</p> <p>Av. Julio de Castilhos, 159</p>	<p>DIRETORA: Vera Chaves Barcellos</p> <p>DIRETORA CULTURAL: Neiva Bohns</p> <p>DIRETOR ADMINISTRATIVO:</p>	Salas de exibição, acervo e centro de documentação e pesquisa. Possui um relevante acervo voltado para a arte contemporânea e promove variados projetos.	

		<p>/ 6º andar Porto Alegre – RS</p>	<p>Carlos Renato Hees</p> <p>COORDENAÇÃO DE PROJETOS: Carolina Biberg</p> <p>COMUNICAÇÃO: Claudia Rüdiger</p> <p>RESERVA TÉCNICA E ACERVO: Ana Paula Meura Fábio Alt</p> <p>CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA: Fernanda C. Medeiros Úrsula Flores de Menezes</p> <p>CONSELHO DELIBERATIVO:</p> <p>Agnaldo Farias Alfredo Fridizzi Alexandre Dias Ramos Bernardo José de Souza Eduardo Veras Elaine Tedesco Fáride Costa Pereira Flávio Kiefer Patricio Farias</p> <p>CONSELHO FISCAL: Marilies Ritter Pedro Chaves Barcellos Filho Jorge Ritter</p>		
--	--	---	---	--	--

7	Pinacoteca Rubem Berta e Aldo Locatelli (Pinacotecas Municipais)	Praça Montevideú, 10 - Paço Municipal - Centro . POA.	DIRETOR DO ACERVO: Flávio Krawczyk EQUIPE DO ACERVO ARTÍSTICO: Carmem Salazar Luiz Mariano Figueira	Coleção pública visa exibir e conservar obras de arte de diferentes vertentes e períodos históricos de seu acervo.	
8	Museu do Trabalho	R. dos Andradas, 230 - Centro, Porto Alegre.	DIRETOR: Hugo Rodrigues	Espaço de exibição, ateliês de gravura, promove cursos e oficinas voltadas para área de artes visuais. Conta com um grande acervo sobre a imprensa local e uma série maquinários que de modo isolado retratam o mundo do trabalho em POA. Além de contar um teatro.	Diversos artistas ministram oficinas no espaço do Museu. Assim como o Museu do Trabalho possui o Consórcio de Gravuras e Esculturas. No qual os associados uma vez por mês retiram uma gravura. Ainda é possível comprar trabalhos “gravuras” de inúmeros artistas no local.
9	Fundação Bienal do Mercosul	R. Gen. Bento Martins, 24 - Centro Porto Alegre - RS, 90010-080 As exposições ocorrem tradicionalmente no Cais do Porto, como no indicativo da localização que consta no mapa no primeiro capítulo desta pesquisa. Também são utilizados normalmente, o MARGS e Santander Cultural.	PRESIDENTE: Patricia Fossati Druck VICE-PRESIDENTE: Renato Nunes Vieira Rizzo DIRETOR JURIDICO E DE RELAÇÕES INTITUCIONAL: André Jobim de Azevedo DIRETORA DE LOGISTICA: Claudia Helena Plass DIRETOR DE GESTÃO DE PARCERIAS: José Paulo Soares Martins	A Fundação Bienal é responsável pela realização da Bienal do Mercosul e todos os projetos ligados a este evento.	

			<p>DIRETOR DE COMUNICAÇÃO E MARKETING: Egon Kroeff</p> <p>DIRETORA CONSELHEIRA: Maria Cecília Medeiros de Farias Kother</p> <p>DIRETOR ADMINISTRATIVO-FINANCEIRO E GOVERNANÇA: Mathias Kisslinger Rodrigues</p> <p>CONSELHO:</p> <p>Presidente Jorge Gerdau Johannpeter</p> <p>Vice-Presidente Justo Werlang</p> <p>Adelino Raymundo Colombo Beatriz Bier Johannpeter Elvaristo Teixeira do Amaral Evelyn Berg Ioschpe Hélio da Conceição Fernandes Costa Hors Ernst Volk Ivo Abrahão Nesralla Jayme Sirotsky Jorge Polydoro Julio Ricardo A. Mottin Liliana Magalhães Luis Carlos Mandelli Patricia Fossati Druck Paulo César Brasil do Amaral Péricles de Freitas Druck</p>		
--	--	--	---	--	--

			<p>Raul Anselmo Random Renato Malcon Ricardo Vontobel Sérgio Silveira Saraiva Willian Ling</p> <p>CONSELHO FISCAL: José Benedicto Ledur Geraldo Toffanelo Ricardo Russowsky Jairo Coelho da Silva Mário Fernando F. Espíndola Wilson Ling</p>		
10	Fundação Iberê Camargo	Av. Padre Cacique, 2000. CEP 90810-240 - Porto Alegre - RS – Brasil	<p>PRESIDENTE DE HONRA: Maria Coussirat Camargo</p> <p>CONSELHO DE CURADORES: Beatriz Johannpeter Bolívar Charneski Carlos Cesar Pilla Cristóvão de Moura Cristiano Jacó Renner Domingo Matias Lopes Felipe D. de Aila Pozzebon Jayme Sirotsky Jorge Gerdau Johannpeter José Paulo Soares Martins Justo Werlang Lia Dulce Lunardi Raffainer Maria Coussirat Camargo Renato Malcon Rodrigo Vontobel</p>	<p>Espaço de exibição, pesquisa, e divulgação voltado para as artes visuais. Promove inúmeros projetos, entre eles Atelier de Gravura, Residência artística e abriga um centro de pesquisa sobre a obra de Iberê Camargo. Responsável pela guarda e preservação da obra de Iberê Camargo.</p>	

			<p>Sergio Silveira Saraiva William Ling</p> <p>PRESIDENTE EXECUTIVO: Jorge Gerdau Johannpeter</p> <p>DIRETORES: Carlos Cesar Pilla Felipe D. de Avila Pozzebon Jose Paulo Soares Martins Rodrigo Vontobel</p> <p>COMITÊ CURATORIAL: Fabio Coutinho Icleia Borsa Cattani Jacques Leenhardt José Roca</p> <p>CONSELHO FISCAL: Antonio Karl Biedermann Carlos Tadeu Viana Pedro Paulo de Sá Peixot</p> <p>CONSELHO FISCAL SUPLENTE: Gilberto Schwartzmann Ricardo Russowski</p> <p>SUPERINTENDENTE CULTURAL: Fábio Coutinho</p> <p>GESTOR CULTURAL: Pedro Mendes</p> <p>EQUIPE CULTURAL:</p>		
--	--	--	---	--	--

			<p>Adriana Boff Carina Dias de Borba Laura Cogo</p> <p>ATELIÊ DE GRAVURA: Eduardo Haesbaert José Marcelo Lunardi</p> <p>EQUIPE DE ACERVO: Eduardo Haesbaert Alexandre Demetrio Gustavo Possamai</p> <p>EQUIPE EDUCATIVA: Camila Monteiro Schenkel Cristina Arikawa</p> <p>MEDIADORES: Ana Carolina Klacewicz André Fagundes Bruno Treiger Denise Walter Xavier Fabrício Teixeira Kelly Bernardo Martinez Lívia dos Santos Luiza Bairros Rabello da silva Maílson Fantinel D'avila Michel Flores Pedro Telles da Silveira Sílvia Pont Thiago Bueno de Camargo</p> <p>EQUIPE DE CATALOGAÇÃO E PESQUISA: Mônica Zielinsky (coordenadora de</p>		
--	--	--	--	--	--

			<p>catalogação e pesquisa) Talitha Bueno Motter Marcos Fioravante de Moura</p> <p>SUPERINTENDENTE ADMINISTRATIVO – FINANCEIRO: Rudi Araujo Kother</p> <p>EQUIPE ADIMINISTRATIVA – FINANCEIRA: José Luis Lima Joice Souza Carolina Dorneles Maria Lunardi Margarita Aguiar Roberto Luis Ritter</p> <p>EQUIPE DE COMUNICAÇÃO: Elvira T. Fortuna Gabriela Carvalho</p> <p>RELAÇÕES INSTITUCIONAIS: Ana Paula do Amaral</p> <p>Website Lucianna Milane</p> <p>ACESSORIA DE IMPRENSA: Neiva Mello Comunicação Empresarial</p>		
11	Centro Cultural CEEE Érico Verissimo	Rua dos Andradas, 1223 – Centro histórico. POA.	<p>COORDENADORA GERAL: Regina Leitão Ungaretti</p> <p>COORDENADORA CULTURAL:</p>	Centro cultural. Abriga sala de exposições, auditório, biblioteca, museu da eletricidade e um memorial ao escritor Érico	

			<p>Sabrina Lidemann</p> <p>COORDENADOR ADMINISTRATIVO-FINANCEIRO: Guilherme Gastaldo</p> <p>COORDENADORA DO MUSEU DA ELETRICIDADE: Cláudia Sommer</p> <p>SECRETÁRIO: Francisco Pimentel</p>	Verissimo. Realiza cursos, palestras, oficinas, exposições, saraus entre outras atividades.	
12	Fundação ECARTA	Av. João Pessoa, 943 – Cidade Baixa. POA.	GERENTE ARTÍSTICO: Leonardo (Leo) Felipe (artes visuais)	Galeria de exibição e promoção de projetos voltados para as áreas de música, artes visuais entre outras.	
13	Goethe Institut (galeria)	Rua 24 de Outubro, 112 90510-000 Porto Alegre RS, Brasil		Escola de Língua alemã, que conta com uma galeria voltada a promoção, exibição e intercâmbio de artistas visuais.	
14	Galeria IAB Instituto dos Arquitetos do Brasil	Rua Gal. Canabarro, 363, Esquina com rua Riachuelo. Centro Histórico. POA.	Vinicius Vieira Adriana Xaplin	Possui salas de exposição e promove variados projetos.	
15	Espaço Cultural da ESPM	Rua Guilherme Schell, 350 – Santo Antônio, POA.	COORDENAÇÃO: Cláudia Barbisan	Espaço com vasta programação cultural pertencente a escola de Ensino Superior ESPM. Possui duas galerias para exposição, tendo enquanto foco: arte contemporânea.	
16	Associação Francisco Lisboa – Chico Lisboa	Travessa dos Venezianos, 19. Cidade Baixa. Porto Alegre.	DIRETORA: Vera Pellin VICE -DIRETOR:	Possui um espaço de exposição e promove editais de ocupação deste. Além de inúmeros outros projetos	

			André Venzon ASSISTENTE ADMINISTRATIVO: Janice (não foi possível encontrar o sobrenome)	que é responsável.	
17	Centro Cultural Usina do Gasômetro	AV. Presidente João Goulart, 551. Centro. POA.		Abriga salas de exposição, cinema e teatro. Além disto, as coordenações de Artes Plásticas e Cinema da Prefeitura Municipal de Porto Alegre se encontram neste espaço.	

Espaços Governamentais de Formação Em Artes Visuais

	Instituições	Endereço	Equipes	Oferta	Obs:
	Atelier Livre PMPA	Érico Veríssimo, 307 – Bairro Menino Deus	DIRETORA DO ATELIER LIVRE: Eleonora Fabre ORIENTADORES DAS OFICINAS: Ana Flávia Baldisserotto Ana Luz Pettini Cláudio Gilberto Ely Daisy Viola Eleonora Fabre José Francisco Alves Mara Caruso Miriam Tolpolar Renato Garcia Neusa Poli Sperb	Escola de arte da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Responsável por oferecer formação na área de artes visuais, conta com inúmeras e variadas oficinas. Além de promover variados projetos. Aulas, palestras, work shops, Festival. Ainda possui um pequeno espaço de exposição, e biblioteca .	São semestralmente ministrados cursos “Extras” por artistas, instrutores, pesquisadores que não fazem parte do quadro permanente.

			<p>Wilson Cavalcanti</p> <p>IMPRESSORES DA GRAVURA: Nelcindo da Rosa Rogério da Rosa</p> <p>SECRETARIA: Alexandre Böer Enir Elisabeth Lucia Lautert Mara Machado Nilcelaine Santos</p> <p>ESTAGIÁRIO: Priscila Moreira</p>		
	IA-UFRGS Departamento de Artes Visuais	Rua Senhor dos Passos, 248, Centro	<p>PROFESSORES (DAV): Adolfo Luis Schedler Bittencourt Alberto Marinho Ribas Semeler Alexandre Ricardo dos Santos Alfredo Nicolaiewsky Ana Maria Albani de Carvalho Andrea Hofstaetter Bianca Knaak Blanca Luz Brites Carlos Augusto Nunes Camargo Celso Vitelli Claudia Vacaria Zanatta Daniela Pinheiro Machado Kern Eduardo Vieira da Cunha Elaine Athayde Alves Tedesco Elida Starosta Tessler Eny Maria Moraes Schuch Evelise Ruthschilling</p>	<p>Escola de Artes Visuais, conta com graduação em Artes Visuais bacharelado e licenciatura. Possui o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV – mestrado e doutorado, dividido em duas grandes áreas: História, Teoria e Crítica de Arte e Poéticas Visuais.</p> <p>Abriga o Curso de graduação em de História da Arte.</p>	

			<p>Félix Bressan Flavio Roberto Gonçalves Hélio Custódio Ferverza Icleia Maria Borsa Cattani Laura Gomes de Castilhos Lenora Rosenfield Luis Edgar de Oliveira Costa Luis Antônio Carvalho da Rocha Luis Eduardo Robson Achutti Maria Cristina Biazus Maria Ivone dos Santos Maria Lucia Cattani Marilice Corona Maristela Salvatori Mônica Zielinsky Paula Viviane Ramos Paulo Cesar Ribeiro Gomes Paulo Antonio Silveira Renato Heuser Rodrigo Núñez Sandra Terezinha Rey Teresa Poester Umbelina Maria Duarte Barreto</p> <p>PROFESSORES SUBSTITUTOS – 2012 Camila Monteiro Schenkel Carolina Etcheverry</p>		
	Centro de desenvolvimento e Expressão	Av. Ipiranga, 389 – Praia de Belas	<p>DIRETORA: Vera Pellin</p>	Oferece cursos e oficinas para variados segmentos de público. Desde a infância a terceira idade.	Órgão subordinado ao IEAVI-RS

Ateliês e Espaços Independentes de Exibição e Formação

	Nomes	Endereço	Equipes	Oferta	Obs:
1	Jabutipê	Rua Cel. Fernando Machado, 195 Centro	Antonio Augusto Bueno	Ateliê e espaço de exibição. Conta com oficinas de desenho.	
2	Estúdio Hybrido	Rua General Vasco Alves, 361, Centro Histórico	Marcelo Monteiro	Ateliê de gravura e costura. Responsável por inúmeras iniciativas na área cultural.	
3	Farol 872: Observatório de Arte	R. Garibaldi, 872 - Independência, Porto Alegre - RS,	SÓCIOS PROPRIETÁRIOS: Zupo Isabel de Castro	Ateliê e conta com oficinas de desenho e pintura.	
4	Krapok	Travessa Comendador Batista, 83 - Cidade Baixa	DIRETORA E PROPRIETÁRIA: Zélia Santos	Escola de arte. Possui cursos de desenho, pintura, história da arte entre outros. Voltada para diferentes segmentos de público.	
5	Azul Anil Espaço de Arte	Rua Olavo Bilac, 721, Santana, Porto Alegre	SÓCIOS PROPRIETÁRIOS: Susana Rangel Vieira da Cunha. Alice Seibel Wapler Maria Eduarda Rangel Vieira da Cunha	Escola de arte infantil	
6	Studio Clio Instituto de Artes e Humanismo	Rua José do Patrocínio, 698, Cidade Baixa, Porto Alegre	PROPRIETÁRIOS: Francisco Marshall Otávio Marshall	Galeria, café, centro de formação, oferece a comunidade variados serviços voltados à área cultural. De shows de música a oficinas, palestras, cursos e exposições.	
7	Atelier Subterrânea	Av. Independência, nº 745/Subsolo Porto Alegre	Adauany Zimovski, Gabriel Netto, Guilherme Dable, James Zortéa, Lilian Maus Túlio Pinto	Espaço de exibição e promoção. Realiza oficinas, cursos e palestras, além de outros projetos ligados a área de artes visuais.	

8	Casa Comum	Rua Sofia Veloso Nº 68, Cidade Baixa	Carla Borba Ernani Chaves Gabriela Canale Gabriela Silva Giulliano Lucas Janice Martins Appel Letícia Castilhos Coelho Luciano Montanha	Escola de Arte – Oferece variados cursos em artes visuais e áreas afins	
9	Estúdio Galeria Mamute	Rua Caldas Júnior, 375, Centro Histórico. POA.	Niura Borges Viviane Possa Vera Zacharias	Galeria de exibição, grupo de pesquisa, cursos e palestras voltados para a área de tecnologia digital e focada em vídeo arte.	
10	Atelier de Arte Plano B	Av. Farrapos, 146/133 – 13º Centro, Porto Alegre .	Kátia Costa Alexandra Eckert Giana Kummer Ana Ledur Luci Sgorla Marisa Grahl Tereza Mello	Oferece variadas oficinas e promove projetos de artes visuais.	
11	Arena	João Telles, 379/102 - Bom Fim	SÓCIOS PROPRIETÁRIOS: Maria Helena Bernardes Melissa Flôres Fávero (administração)	Espaço de formação teórica no campo da arte. Oferece cursos em história e teoria da arte, ministrados principalmente por Maria Helena Bernardes.	
12	Koralle (sede)	Av. José Bonifácio, 95 - Porto Alegre Sua filial fica localizada no interior do Santander	PROPRIETÁRIO: Frantz Soares	Loja de venda de materiais artístico e livreria. Ainda conta com uma variada programação de cursos principalmente voltados a área de artes visuais.	

		Cultural de Porto Alegre.			
13	Ateliê Selmo Ramos	Rua Ernesto alves, 223 - Floresta	PROPRIETÁRIO: Selmo Ramos	Loja de vendas de materiais artísticos e maquinários voltados para a área de escultura e cerâmica. Conta ainda com cursos de cerâmica.	

Espaços de Comercialização e Galerias de Arte

	Nomes	Endereço	Equipes	Oferta	Obs:
1	Galeria Bolsa de Arte	Rua Visconde do Rio Branco, 365 Bairro Floresta	PROPRIETÁRIO: Marga Pasqualli	Galeria de exibição e comercialização de obras de arte contemporâneas. Trabalha com artistas de amplo reconhecimento nacional e participa de variadas feiras internacionais.	
2	Galeria Gestual	Cel. Lucas de oliveira, 21, Auxiliadora, Porto Alegre	PROPRIETÁRIO: Carlos Gallo	Galeria de exibição e comercialização de obras de arte.	
3	Galeria da Duque	Rua Duque de Caxias, 649, Centro Histórico de Porto Alegre.	PROPRIETÁRIO: Arnaldo Buss DIRETORA CULTURAL: Daisy Viola	Galeria de exibição e comercialização.	

			EQUIPE: Luiz Machado Gilberto Souto Moreira Priscila Moreira Kin Viana Rafael Serpa Gerchmann		
4	Galeria Roberta Karam	Cel. Bordini, 907, Moinhos de Vento. POA.	PROPRIETÁRIO: Roberta Karam	Galeria de exibição e comercialização de arte contemporânea	
5	Galeria Sala de arte Porto Alegre	Cel. Bordini, 907, Moinhos de Vento. POA.	PROPRIETÁRIOS: Família Karam	Galeria de exibição e comercialização voltada para arte histórica	
6	Galeria Mascate	Laurindo, 332, Santana, em Porto Alegre	PROPRIETÁRIOS: Tiago Coelho Régis Duarte	Espaço de exibição, promoção e comercialização de variadas formas de arte.	
7	Galeria La Photo	Travessa da Paz, 44, Farropilha. POA.		Espaço de exibição e comercialização de obras de arte.	
8	Vendo Arte	Não tem sede fixa. Galeria Virtual	EQUIPE: Márcia Braga Gilberto Menegaz Janaina Spode COLABORADORES: Blanca Brites Alcir Saraiva Maria Eunice Azambuja de Araújo Graziela Gasparovic	Galeria Virtual voltada à comercialização de obras de arte e promoção de variados projetos.	

9	Galeria Gravura	R. Cel. Corte Real, 647 - Petrópolis, Porto Alegre	PROPRIETÁRIO: Regina Galbinski Teitelbaum	Espaço de exibição e comercialização de obras.	
10	Galeria Arte&Fato	Av. Protasio Alves, 1893 , Petrópolis. POA,	PROPRIETÁRIO: Decio Prestes Otto Sulzbach	Galeria de exibição e comercialização de obras.	
11	Galeria de Arte Tina Zapoli	Cel. Paulino Teixeira, 35, Rio Branco. POA.	PROPRIETÁRIO: Tina Zappoli Marinho Neto	Espaço de exibição e comercialização de arte e arte popular. Durante a década de 1980 foi considerada a principal galeria de arte contemporânea de Porto Alegre.	
12	Casa Gravura de Porto Alegre	Rua Venâncio Aires, 74 - Cidade Baixa. POA.		Espaço de exibição e comercialização especializada em gravura. Conta com um acervo de nomes relevantes da história da arte brasileira e local. Disponibiliza variados formatos de vendas e produtos: entre álbuns e gravuras avulsas, além de reproduções variadas.	
13	Agência de Leilões e espaço cultural	Av. Câncio Gomes, nº 661 - Bairro Floresta. POA.	PROPRIETÁRIO: Daniel Chaieb	Responsável por inúmeros leilões de variadas mercadorias. Destaca- se variados leilões de arte e antiguidades que contam com relevantes peças artísticas entre artistas modernos e contemporâneos.	
14	Escritório de Arte Alto da Bronze	Rua Padre Chagas, 147 – sala 804 – Moinhos de vento. POA.		Promove leilões de obras de arte e antiguidades. Trabalha com obras de inúmeros artistas reconhecidos principalmente de correntes	

				modernistas.	
--	--	--	--	--------------	--

Considerações:

Este levantamento não contempla as instituições e espaços de comercialização da chamada região metropolitana de Porto Alegre. Apesar de ter consciência da relevância de alguns espaços, como a FEEVALE em Novo Hamburgo, que há muitos anos abriga uma licenciatura em Artes Visuais, um bacharelado e uma especialização no campo da arte. Além de contar com espaços de exibição. Ou ainda poderia citar a ULBRA-Canoas e seu curso de licenciatura, ou o curso de Licenciatura em Artes Visuais da UERGS, localizado em Montenegro. Estas instituições de formação citadas abrigam, e formam diversos profissionais que atuam, ou vão atuar em Porto Alegre e em outras regiões do Estado, ou mesmo no Brasil. A exceção na lista é a Fundação Vera Chaves Barcellos que possui seu espaço de exibição e acervo em Viamão.

Este levantamento foi realizado com o objetivo de mapear os indivíduos e instituições atuantes no ano de 2012 em Porto Alegre. Ao menos os mais aparentes, ou seja, os mais conhecidos. Tão relevante quanto levantar as instituições responsáveis pela guarda, promoção, fomento e formação artística, é considerarmos quem são as pessoas que atuam nestes espaços, desde seus diretores, conselheiros até se possível seus estagiários. Pois o campo como afirmava Bourdieu “é uma rede de relações”. Porém nem sempre foi possível descobrir ou ter acesso a todos os nomes envolvidos em variadas instituições e espaços.

Também a partir deste é possível visualizar um mercado de trabalho, e mesmo a construção de mercado a partir de algumas iniciativas independentes coletivas e individuais.

ENTREVISTAS

Considerações:

As transcrições das entrevistas visaram manter-se o mais próximo possível da fala dos entrevistados. Em outras palavras, o que se segue são conversas transcritas e não textos. Sendo assim, carregam figuras, vícios de linguagem, problemas de concordância e assim por diante, conforme as características da fala de cada autor. Que não desmerece seus depoimentos em nada. Primeiramente cada entrevista foi transcrita literalmente via software específico. O segundo passo foi a revisão feita por mim, no qual foram retirados alguns vícios de linguagem e algumas expressões que comprometiam a compreensão de frases, parágrafos e as idéias contidas nestes de cada autor, assim como comparar áudio e transcrição. Sendo uma revisão pontual. Então, foi enviado a cada entrevistado uma cópia no qual cada um fez sua revisão, considerando minha intenção de não ser um texto, e sim uma fala transcrita. Nesta fase, alguns entrevistados acrescentaram informações e censuraram muitas outras, além de outros apenas realizarem correções pontuais no que diz respeito a nomes e datas. A terceira e última revisão foi novamente realizada por mim, com a intenção de verificar nomes de pessoas e lugares, assim como ajustes pontuais no que diz respeito a parágrafos e a correspondência das versões de cada entrevista. Ou seja, a transcrição que segue está em sua quarta versão na maioria dos casos, já considerando as correções, acréscimos e censuras de cada autor.

A entrevista de Carlos Gallo foi realizada via e-mail e não seguiu as etapas descritas. Assim como, Paulo Gomes, Gustavo Nakle e Walmor Corrêa não realizaram revisão em suas respectivas entrevistas.

Justo Werlang

Entrevista concedida em novembro de 2011

Empresário e colecionador. Formado em Direito pela UFRGS e mestre em Finanças e *Marketing* pela UFRJ. Participou da criação da Fundação Bienal do Mercosul e Fundação Iberê Camargo. Presidente da I e VI edição da Bienal do Mercosul, e vice-presidente da IV e V. Foi 2º vice-presidente da 29ª Bienal de São Paulo. Participa de diversos conselhos de instituições culturais entre públicas e privadas.

(P) Gostaria que o senhor começasse falando sobre sua formação artística.

Não tenho formação nenhuma específica na área, quero dizer, formação acadêmica. Eu sou formado em Direito e Administração. Tenho mestrado em Finanças e Marketing. A aproximação com obras de arte eu tive desde pequeno. Para ti pode parecer estranho, mas quando eu era

pequeno poucos viajavam para o exterior. Praticamente ninguém viajava para o exterior com a frequência que vemos hoje. Então, com 9 anos, nós (meus irmãos e eu) fizemos a nossa primeira viagem à Europa. Meu pai era piloto, não pagávamos a passagem... era viável viajar. A partir dessa facilidade, nossos pais nos ofereceram a possibilidade de fazer essas viagens, que eram programadas no detalhe. Minha mãe pegava os livros, guias, fazia o programa de viagem – cidade por cidade, o que tinha que visitar, qual era o museu, qual era a obra, a igreja, o palácio, enfim... a ruína. Depois eles passavam esse programa para um professor de História, para fazer uma revisão, etc. E aí viajavamos. Eram pesadas essas viagens porque era um programa, assim... intenso, sabe? Era difícil ! Lembro uma vez que nós fomos à Itália. A vontade era, sabe, de não sair mais do hotel, não sair de casa. Porque era muita muita muita igreja, ruínas, museus,

Antes disso, com 5 anos já tinha aula de francês, aula de piano, aula de modelagem em argila. Então, foi por aí, digamos assim, a aproximação, não é?

Daí a coleção não começou como coleção. Acho que tem uma diferença entre um acervo e uma coleção, entre o quadro na parede para fazer decoração e o quadro, a obra que te faça pensar, entre um conjunto de obras que estão aleatoriamente dispostas ou compradas, e um conjunto de obras que tenham um fio condutor. A coleção se caracteriza por ter uma ideia condutora, um processo. Nós começamos a comprar quadros – e eu falo assim de forma bem grosseira: “comprar” quadros e esculturas – em 1986, para nossa primeira casa. Tinha as paredes todas vazias, e o orçamento curto.

Naquele momento Porto Alegre não contava com um espaço expositivo com uma coleção disponível, ou um conjunto de mostras disponível que oferecesse à população uma maior consistência em artes virtuais. Era bastante mais precário, por exemplo, eles fizeram no MARGS uma exposição de Iberê Camargo que era chamada: “Desenhos de Iberê Camargo”. Esse era o título da mostra. Eu fui lá ver. Então, entrei no museu, tinham uns painéis/paredes feitas de madeira imundos, imundo, imundo... Alguns estudos e rascunhos do Iberê, em papel. Mas, assim, tipo papel de caderno, papel de ofício, guardanapo, ou papel de pão de padaria. Nessa exposição haviam duas provas de uma mesma gravura em processo, não terminada, uma gravura em metal, uma exposta bem longe da outra, isso numa exposição que se dizia “Desenhos”. Quer dizer, uma total impossibilidade.

Essa mostra - que eu não deixaria nem abrir, ficou em cartaz por 6 ou 8 meses na Pinacoteca Central. Porque não existia vocação do diretor, ou não existia investimento por parte do governo, ou existia desinteresse por parte da população, ou não sei, não sei... Mas essa era a situação. Foi nesse ambiente que tive contato com arte local. O lugar onde você poderia ver uma coleção de arte construída era a Pinacoteca da APLUB. E, como sabes, a Pinacoteca da APLUB, é de arte sul-riograndense até a década de 70. Essa era a mirada possível.

Ou então você ia às galerias comerciais. E nas galerias te diziam assim: “Tá vendo esse Fukuda ? Esse é o novo Manabu Mabe. Como se Mabe fosse lá não sei o quê e como se Fokuda fosse um novo não sei o quê, entendeu? Ou uma outra galeria em que a marchand diz assim: “Ah Iberê é um absurdo! Iberê só tem esse preço porque eles manipulam o mercado. O que vale mesmo, o que vai valer no futuro, é o fulano e o beltrano que estão aqui!”. Ou seja, qual é a mirada a partir de uma galeria, a partir da visita a galeria? Pode ter lá o artista bacana ou o não bacana, ou o que tem conteúdo, e o que só tem carreira. Mas isso não importa. O que importa é o que o galerista tem para vender, ele é um negociante. Seu primeiro objeto, o objetivo primeiro do negociante, é vender, fazer venda. Ele vai usar qualquer argumento para vender. Então, esse não é um argumento, também não é o melhor argumento para a formação artística. Ou como tu estás te referindo, “formação” do olhar. Foi nesse ambiente que em 1986 eu comecei a comprar obras. E eu me lembro que tinha um amigo, que vinha lá em casa e dizia assim: “Ah, isso é pintura de rodapé de caminhão”, não é? “Isso é deja vu”. E ficava assim me incomodando.

Então, era essa a situação com a qual eu me defrontava. Eu achava que aquilo não era bacana. Eu achava que eu tinha que ter um contato mais direto. E aí busquei conhecer artistas, na medida em que foram surgindo oportunidades, e fui interagindo com esses artistas. Num primeiro momento, passei a frequentar muito no ateliê do Gustavo Nakle muito, todos os sábados eu ia no Gustavo, nós conversávamos, almoçávamos e a gente falava durante a tarde toda, e ia embora. E aí uma vez o Gustavo me pediu para patrocinar, para financiar, uma exposição que ele pretendia fazer, que ele pretendia realizar na Usina do Gasômetro. E ele me pediu, então, para patrocinar um valor mensal durante seis meses. Esses 6 meses viraram 18 meses. E a exposição dele, em vez de ser de um tamanho, foi 3, 4 vezes o tamanho que ele tinha proposto. Ele fez a exposição lá e, depois, praticamente todos os trabalhos se desintegraram – porque havia algo de efêmero na obra, porque as circunstâncias o levavam a ter maiores dificuldades de cuidado com a conservação da obra pronta, e por outras razões, como a falta de colecionadores ou de um mercado que absorvesse seu trabalho. Enfim, algumas razões determinaram que aquele material todo praticamente desaparecesse no tempo. Enfim, foi para mim a entrada nesse universo de uma contribuição mais direta. Pouco depois eu conheci o Xico Stockinger. Quando estive com o Xico, vi que ele usava nas esculturas dos guerreiros uma madeira com história e ferro. E me dei conta de que em Santa Catarina, onde temos uma área, existe um tipo de madeira de floresta nativa que foi derrubada há 100 anos e ficou enterrada. E, por estar enterrada, toda aquela parte branca da madeira vai embora e a madeira fica toda com umas texturas muito bonitas. Aí eu trouxe uns 3 desses paus pro Xico e ele ficou muito feliz, e disse que fazia anos que não via mais esse tipo de madeira, que era uma madeira que ele queria, que ele usava quando começou a fazer ferro/madeira, mas que no Rio Grande do Sul já não encontrava mais. Aí eu passei trazer essas madeiras para ele. Lembro de uma vez, por exemplo, em que ele não tinha mais um tipo de prego, curto e com diâmetro largo, que ele usava nas esculturas. Coloquei meu pessoal a buscar e fomos

encontrar no Recife. Aí eu trouxe uma caixa com, sei lá, 10 quilos desse tal prego enfim. Minha intenção era a de interagir e buscar oferecer condições ao artista. Aí, nessas conversas com o Xico - que era surdo, mas a gente conversava, eu aprendi a conversar com ele -, e com o Gustavo Nakle fui aprendendo esse universo artístico a partir do ponto de vista do artista. Ou seja, isso tudo para falar de tua pergunta sobre formação artística.

(P) O que o fascina em arte?

Bom (*risos*), acho que não é uma questão de fascínio nem nada disso. Acho que tem uma...

Voltando, sobre a formação, além dessa espécie de parceria que fui estabelecendo com os artistas, eu procurei perceber algo da lógica do mercado no mundo através dos catálogos de leilões de arte latino americana da Christie's e Sotheby's. Tinha um artista bastante presente chamado Francisco Zuñiga, que é de Costa Rica, naturalizado mexicano, que era escultor e que fazia umas figuras que, de alguma forma, me reportavam ao Xico. Nas imagens dos catálogos eu não me dedicava a pensar na dimensão, no tamanho, das obras. Uma vez, lendo uma revista de arquitetura, vi um desses trabalhos num jardim, e eram enormes, enormes. Aí voltei pros catálogos e fui ver o tamanho, né? Realmente ele fazia figuras em tamanho natural e tamanho maior que natural. Foi assim que eu me perguntei “mas por que que o Xico não faz?” Por que o Xico, que é o nosso maior escultor...

Tás vendo que eu venho de uma formação cultural local, regional, restrita; essa é a minha formação, não é outra, e eu não tenho pretensão de entender nada de arte, nada, nunca tive. Nunca me envolvi em questões de curadoria. Nunca propus a um curador botar ou tirar um artista. Não me cabe isso. Lembro que na primeira bienal, o vice-governador pediu para colocar um artista lá que ele achava, não sei o que... Eu respondi que a lista de artistas de uma bienal não é como a lista telefônica. Era mais ou menos como um romance, em que cada personagem tinha uma função. Ou seja, eu não tenho a pretensão de entender, não tenho essa pretensão. E não entendo, ou entendo do meu jeito. Voltando, quando vi as grandes figuras de Francisco Zuñiga resolvi perguntar pro Xico “Xico, por que tu não fazes esculturas grandes, assim, etc?” E ele desconversava. A gente passou nessa conversa um ano e meio. Até um dia, num aniversário dele (acho que foi 94, Bom, não me lembro a data. Não, 94.) e ele respondeu assim “Decidi fazer”. E então disse uma coisa que expressou de fato por que não fazia até então: “Decidi fazer. Mas quem vai comprar?”. Então, o problema não era fazer. O problema era quem vai comprar. Então, nós temos artistas de bom nível, que não têm condições de expressar o que querem expressar por falta de recursos, tá certo? É isso. Mesmo o artista que, naquela época, era o escultor mais em voga, mais em foco, neste local, nesta região. E aí eu disse a ele assim – eu não queria comprar, mas eu disse pra ele – “Eu compro, Xico!” “Eu compro...”. Eu não queria comprar, eu queria que ele fizesse. Depois de 3 meses, ele me disse assim “Justo, passa lá no ateliê para nós

escolhermos uma para fundir. Eu fiz 3 modelos e vamos escolher uma para fundir”. Aí eu fiquei pensando assim “Como é que o Xico pede para uma pessoa como eu, que não tenho, assim, um entendimento, como é que diz para eu ir no ateliê para nós escolhermos uma de três para fundir?”. Eu achei que isso era muito feio. Marcamos e fui no ateliê da Vila Nova, tirei fotografias, medi, etc e tal. Aí eu fiquei pensando “Como isso vai dar samba?”. Não tinha conhecimento sobre fundições, fiz uma pesquisa, achei as fundições em São Paulo, Piracicaba, no Rio de Janeiro... Solicitei, enviaram os orçamentos, realmente eram um pouco mais caros do que eu achei, e fiquei pensando em como viabilizar, no sentido do Xico ficar bem, do Xico ficar feliz, né?, De ser viável para o Xico, e como poderia ser viável para eu financiar esse projeto. E eu propus a ele que ele fizesse 10 esculturas. Dez, e que se fizesse uma exposição institucional no Rio ou São Paulo – que já fazia tempo que ele não fazia. Então, que se fizesse uma exposição institucional, ou em São Paulo ou no Rio, e uma comercial em Porto Alegre, onde tava o mercado dele. E para ele me pagar, abri as possibilidades para ele me pagar depois. “Tu me paga depois de tudo terminado, pode ser com a correção da poupança, ou com esculturas desse conjunto, ou com esculturas antigas que tu tens no ateliê, ou faz como tu quiseres”. Ele decidiu me pagar, me devolver o dinheiro, com esculturas desse conjunto que estaria fazendo. Essa exposição, no fim, esteve no Centro Cultural Banco do Brasil - que era o espaço mais importante no Brasil para as artes plásticas, para as artes visuais. Itinerou pelo Masp, em Brasília - lá não tinha um museu, então foi no saguão do Teatro Nacional -, no Museu Metropolitan (em Curitiba), na Recoleta, no Centro Cultural Recoleta em Buenos Aires, e aqui na praça na frente da prefeitura, na praça mesmo, e no Parcão, depois finalizando na galeria comercial. Então, o projeto cuja obrigação era fazer só um mostra institucional, só uma, deu para viabilizar tudo isso.

(P) E o senhor pode me dizer qual foi a galeria comercial?

A Bolsa de Arte.

E daí o Gustavo ficou de “cara feia”, porque eu tinha viabilizado tudo aquilo pro Xico. Daí, entendi que ele queria fazer uma coisa parecida. Então, começamos a desenhar um projeto. Só que aí, aos poucos, meu dinheiro começou a terminar, né? Um dia encontrei o Jorge Johannpeter numa exposição do Vasco Prado, uma exposição na galeria do César Prestes, num hotel que tinha lá em cima, na Ramiro. E o Jorge me perguntou “O que tu estás fazendo, Justo?”. Falei que tava fazendo o projeto com o Gustavo, e sobre a possibilidade de um novo projeto com o Xico. Porque quando já tinha terminado o projeto do Xico dos “nus femininos”, o Xico me perguntava assim: “E agora, o que é que nós vamos fazer?”, “Nós” né? “O que Nós vamos fazer”? Um dia respondi: “Oh, por que é que não fazes os Gabirus em tamanho natural?”, “Vou fazer!”, respondeu. As esculturas eram menorzinhas, mais em conta! Mas eu já não tinha mais tanta grana, assim, disponível. Quando o Jorge me perguntou : “E aí, Justo, o que tu estás fazendo agora?” Perguntou inclusive porque sabia do projeto anterior, pois fui pedir pro Jorge, um patrocínio para fazer um livro do Xico com

conteúdos de técnicas de fundição e de trabalhos de arte. Eu pensava que eventualmente poderia ser uma boa contribuição para as pessoas compreenderem como era uma fundição, mas não foi possível. Pois naquela exposição do Vasco convidei o Jorge para nós fazermos o novo projeto dos Gabirus com o Xico, e ele topou na hora. E aí nós fizemos em parceria, que era o Jorge, o Xico e eu, para fazer os gabirus. Depois disso eu convidei o Jorge para continuar comigo o projeto com o Gustavo Nakle, que era um projeto de mais longo prazo, e aí a gente foi parceiro naquele também. E é daí que surge essa parceria do Jorge comigo, em que nós, de alguma forma, estamos/estivemos juntos na Fundação Iberê Camargo, na criação da Fundação Bial do Mercosul.

(P) Bom, adiantando... A pergunta sobre esses projetos eu ia fazer depois. Mas, como o senhor já adiantou... Como foi com o Ubiratã Braga?

Isso mesmo! Então, o trabalho com o Bira está nesse escopo dos projetos com o Jorge. Nossos artistas tinham, digamos, uma dificuldade natural de se apresentar no Rio-São Paulo pela distância. Não tinham uma estratégia específica para chegar a Rio-São Paulo. Ou seja, não tinha um investimento maior desses artistas, um esforço maior desses artistas, em chegar ao eixo Rio-São Paulo, a esses mercados, né? O Bira é um caso assim também. Uma vez disse a ele: “você tem que juntar trabalho para fazer uma exposição fora” – ele praticamente não tinha trabalhos. Talvez a estratégia que eu propunha não fosse a melhor proposta, mas era necessário fazer um investimento no sentido de entrar nesses mercados, para daí viabilizar a produção. E assim foi com o Bira. Recebi o pessoal responsável do Centro Cultural Banco do Brasil - que ainda só tinha no Rio de Janeiro. Visitamos ateliês de diversos artistas aqui, e o pessoal gostou do trabalho do Bira. E aí se fez aquela exposição do Bira lá. O Bira, com o tempo, teve alguma dificuldade de saúde, parou de trabalhar. Agora ele está retomando. Ele teve uma exposição importante, uma oportunidade importante que, lamentavelmente, em razão da dificuldade de saúde que ele teve, acabou, de alguma forma, deixando de lado.

(P) Você começou falando da diferença entre colecionar arte e de colocar trabalhos na parede. Poderia falar um pouco mais sobre isso e por que você resolveu colecionar?

Então, aí já vem essa tua pergunta anterior, que eu não respondi, que é ... Como era uma palavra?...

(P) Fascina!

Isso, fascina, né. Então, por que colecionar?

Então, não estaria muito errado dizer que a obra de arte uma idéia, uma reflexão, uma síntese, expressa através de linguagens visuais são linguagens, construídas de vocabulários visuais.

Servem para dizer, de forma poética, alguma coisa, certo? Então, não é fascínio, mas ... “o que você consegue ler disso”. Creio que essa é a questão básica, que tem no processo de colecionar. Ou seja, como essas obras podem enriquecer o teu entendimento da vida, do universo, do funcionamento da vida, do funcionamento do universo. Enfim, é isso. É como se fosse, o conjunto da coleção, uma biblioteca. Como se fosse uma biblioteca. Não é bem isso, mas... Se tu fores olhar nossa coleção, tu vais perceber que é um reduzido número de artistas e um volume muito expressivo de obras de cada um deles – coisa que facilita o entendimento da gênese de seus trabalhos, o que facilita o entendimento do porquê o artista está fazendo isso, ou donde vem isso no seu percurso artístico. Donde é que vem?, né? Qual o nexó das coisas, ou ao que ele está se reportando? Por exemplo, quando tu olhas um trabalho do Daniel Senise, desses com arquiteturas construídas de tecidos em que foram impressos, decalcados os pisos, além dos conteúdos agregados de história da arte, pode parecer algo frio, matemático, quase concreto. Mas se tu for ver com mais de atenção – ou, como é possível fazer numa coleção especializada como esta, com atenção e muito tempo -, dá para perceber em cada um dos trabalhos e o conjunto dos trabalhos reflete a vida do artista, a vida do Daniel, os momentos importantes pelos quais ele passou e tem passado. Como a vida se reflete no trabalho, e também como o trabalho reflete a vida. As soluções visuais refletem as soluções encontradas para os problemas da vida, do cotidiano. Então, talvez isso me fascine. Aprender através do exercício da vida dos artistas. Se tu observas um Iberê Camargo e tens noção da vida dele, podes observar que são trabalhos autobiográficos. O trabalho do Nelson Félix, se tu olhas seu trabalho, uma escultura, e a relacionas com uma conversa que nós tivemos, onde ele diz: “O que mais me importa neste trabalho que estou fazendo agora é o potencial que este trabalho tem de modificar o meu caráter”, a obra toma outra dimensão, que não é somente o de sua visualidade. Isso é o que eu acho impressionante. Ou as reflexões nos trabalhos da Karin Lambrecht.

Agora, o que é a questão da coleção e o acervo? Tem exemplos, muitos exemplos, de pessoas que agora, e cada vez mais - talvez aqui no Rio Grande do Sul não tanto, porque nós somos um Estado que economicamente não se resolve. Ou se resolve mal. Nós estamos num Estado em que 30% da despesa é destinado ao pagamento a aposentados e pensionistas, enquanto que 10% da tributação são destinados à educação. Então, o Estado é um Estado que também não apresenta condições de se resolver no futuro. E nessas condições não se apresenta um mercado, um conjunto significativo de compradores de arte, como tu tens em São Paulo, Rio, Minas, Brasília, no Ceará, no Pernambuco, sei lá. Nós aqui somos assim. Fechado o parentesis, tenho observado que algumas pessoas que compram a arte passam a comprar arte por impulso, impulso imediato. É mais ou menos como aquela observação de que, se você vai a um supermercado com fome, você compra mais do que se fosse no supermercado depois do almoço. Então, muitos compradores compram por impulso, uma emoção do momento. E isso tem muito a ver com essa coisa de consumo que nós vivemos, uma coisa muito rápida, sem um momento de fruição. Alguns destes,

talvez muitos, compram com base no que diziam os galeristas, “ah, isso vai valorizar. Isso vai ser um Mabe do futuro. Isso vai ser o Iberê do futuro”, sei lá. Como tinha uma outra galeria que dizia “ah, esse é o Iberê do futuro”, e o artista tinha um trabalho surrealista e ela dizendo que ia ser o Iberê do futuro.

Então, as pessoas muitas vezes compram porque vai valorizar, e/ou compram no impulso. Isso acontece especialmente quando tu não tens critérios para aquisição, critérios mais definidos. Claro, é possível construir uma carteira de obras de arte, como uma carteira de investimentos em obra de arte. Até pode ser, chama lá um consultor de arte e faz uma carteira de investimento. Mas quando tu fazes uma carteira de investimento, quando tu compras visando a valorização, e assim colocas um filtro no teu olhar. Se a obra de arte de tal artista valoriza no mercado, então “ah, tá vendo como é bom” o artista, como é bom o trabalho? Agora, se a obra não valoriza, se a produção do artista não valoriza, aí a obra é ruim ... porque “foi um mau investimento”. Com esse filtro não é possível perceber o conteúdo poético da obra, nunca vai haver obra de arte em si. Então, se é uma peça da Beatriz Milhazes diz “ah, acho esta obra maravilhosa”. Agora, se o artista não está valorizado, seja porque ele faz um trabalho muito à frente, ou muito radical, então é uma porcaria. Mas, efetivamente, este tipo de comprador tem dificuldade para entrar no trabalho, não consegue se sujar com o trabalho, com a problematização do trabalho. Os critérios necessários para a formação de uma coleção são importantes, inclusive, para limitar o impulso consumista. As pessoas que compram por impulso têm menos limites. Já vi gente que passou a se endividar, alguns passaram a inadimplência, comprando em busca da emoção da próxima aquisição. Lá pelas tantas, o que passa a motivar é a sensação da próxima aquisição. É uma emoção, como um turbilhão, um pré-sexo, uma coisa assim, entendeu? A sensação que traz a adrenalina é que faz o cara comprar, não a obra. Então, é relacionado ao ter, à posse.

Isso não é coleção. Em nossa coleção me considero mais um guardião dos trabalhos dos artistas, é uma outra postura. Se o artista quer levar uma peça para expor não sei aonde, é obra do artista, ele tem liberdade. Se uma instituição me pede alguma coisa emprestada... pergunto ao artista: “Oh Nelson me pediram isso. Oh Daniel me pediram isso. O que tu queres que eu faça?” De outro lado, já recebemos pedidos para mostrar a coleção. Eu respondi: “Não. A coleção, não”. Porque não sou eu o..., sabe? É o artista, o trabalho do artista. Não é o colecionador que tem que se mostrar. A coleção significa, tem significado. E ela, de alguma forma, também reflete questões minhas.

(P) Tem um eixo na coleção?

Nós colecionamos trabalhos de apenas 8 artistas. E numa forma antiga, são 4 escultores e 4 pintores. Eu gosto de escultura, gosto de tridimensionais. Eu tenho dificuldade com vídeo – não me incomoda ter, mas não tenho. A idéia da coleção é traçar – mais ou menos – um perfil do conjunto

da obra desses 8 artistas. Ou seja, ter trabalhos significativos de toda obra, para que se possa perceber, de uma forma mais adequada, o percurso, o pensamento do artista.

(P) Senhor podés me citar os artistas que coleciona?

Então, é Iberê Camargo, Siron Franco, Daniel Senise, Karin Lambrecht, Xico Stockinger, Nelson Félix, Mauro Fuke, e Félix Bressan.

(P) o senhor já pensou em comprar no sentido de ter como investimento, na intenção de obtenção de lucro, de revender trabalho? O senhor já revendeu alguma vez algum trabalho?

Sim, sim, já. Já vendi até. A maioria dos trabalhos que a gente começou a comprar eu vendi. Mas eles não faziam parte da coleção, faziam parte de um acervo. Os trabalhos da coleção não, não são vendidos. A venda de trabalhos da coleção destrói a coleção. Trabalhos do acervo sim, me desfiz. Os trabalhos iniciais, das primeiras compras, praticamente todos foram embora.

(P) E por que colecionar arte contemporânea? Por que, basicamente, estar colecionando arte contemporânea?

Tem uma questão que se refere ao momento em que vivemos, às reflexões relativas aos problemas em que estamos submersos, materializadas pelos artistas contemporâneos. Mas não só isso, né? Hoje, para mim, é inviável comprar Iberê Camargo, por exemplo. Por que? Porque o preço está alto. Aos poucos vai se inviabilizando comprar artistas que super-valorizados. Então, é sempre mais fácil colecionar trabalhos de artistas que estão produzindo, porque o mercado ainda não valoriza. Você não pode querer, hoje em dia, fazer uma coleção de Picasso, né? Acho importante, e é muito mais fácil, fazer coleção só com contemporâneos. Também porque você está criando condições para que os artistas consigam se expressar.

(P) Como o senhor compreende o atual cenário da arte no Rio Grande do Sul?

O cenário da arte? O que quer dizer com isso?

(P) No sentido das instituições, como as coisas estão funcionando, do mercado que, infelizmente, não proporciona o que nós gostaríamos, o que os artistas gostariam.

Sou, digamos assim, seria possível dizer que sou um pessimista. Talvez como conseqüências de eu ser um sonhador, um utopista. Então, quando nós começamos com a Bienal do Mercosul, a primeira Bienal do Mercosul, nós tivemos no Instituto de Artes o maior opositor. A maior oposição à Bienal do Mercosul surgiu no Instituto de Artes.

(P) Sério? Não esperava... Não sabia, também.

E se tu observares, até hoje existe algo, agora menos. Se fores ler, ou se tu lestes, as bobagens que a Paula Ramos escreveu para a Zero Hora sobre a 8ª Bienal Mercosul, que a Zero Hora publicou, tu vais observar que ali se mantém esse paradoxo. A última matéria eu não li. Mas as 3 primeiras têm de tudo, menos o que deveria ter. Ela fala de público, fala de estatística de público, fala de orçamento, fala de aumento de orçamento, de manutenção de orçamento. Mas qual sua formação? Qual a formação?

(P) Dela? Jornalismo. E depois o mestrado e doutorado lá no Instituto de Artes.

Isso. Tem alguma coisa a ver com finanças, gestão, estatística, marketing? Não. Mas ela se detém a dizer que a bienal está com pouco público, que a bienal está com número menor de artistas, que o orçamento foi a única coisa que cresceu, e ... por aí vai. Eu esclareço que não estive envolvido na gestão da 8ª bienal. Mas isso tudo que ela coloca é um absurdo, um absurdo. Porque, se for analisar número de artistas, tem que ir um pouco mais a fundo do que esse raso mergulho. Se tivesse o cuidado de observar qual o número de artistas, e o que cada um fez na bienal, ela iria perceber que algo como 100 artistas são citados na edição anterior porque participaram com um vídeo que passou num momento, ou fizeram uma apresentação de 2, 3, 4 minutos no rádio. Ou seja, o número absoluto não seria relevante, pois a participação dos artistas observou propostas curatoriais deversas. E ela, então, diz que o número de artistas diminuiu expressivamente - diz ela de não sei quanto para não sei quanto – prestando publicamente uma desinformação. Nem sei os números, porque não participei. Estou efetivamente quase como um visitante. E quando ela fala de orçamento! Ela de novo... sabe, não entendeu nada. Porque compara a 7ª com a 8ª, mas não entende do que foi a 7ª, as dificuldades enormes que foram fazer a 7ª, as restrições enormes do orçamento naquele momento histórico de crise, da crise de 2008, enfim, crise mundial, em que a curadoria sofreu, lamentavelmente, porque a conjuntura econômica naquele momento não permitiu, não viabilizou os recursos para se realizar uma mostra como a curadoria havia pensado. Deveria reconhecer o esforço da curadoria e gestão anterior em se desdobrar para manter a realização da 7ª edição. Não, ela se detém no raso, e também não analisa o orçamento da 6ª, da 5ª, da 4ª nem coisa nenhuma, porque não é esta a questão que lhe importa. Não coloca a questão da moeda real, do valor presente dos orçamentos anteriores, a questão do momento histórico. Ela não percebe o valor presente de recursos aplicados no passado, certo? As questões relativas às artes visuais apenas tangenciam esses textos publicados. Então isso é, nada mais nada menos, que o reflexo de uma visão truncada existente na academia desde os preparativos da 1ª Bienal. Então, quando nós começamos a Bienal, a curadoria ..., tu estás fazendo mestrado lá?

(P) Isso.

Pois havia uma colega tua que estava fazendo mestrado em Amílcar de Castro. Quantas esculturas de Amílcar de Castro tu achas que a mestranda teve oportunidade de ver na vida, até

que decidisse fazer sua dissertação sobre Amílcar, e já estava quase no ponto de concluir seu trabalho, quantas? Nenhuma! Nenhuma! E eu te pergunto: é possível alguém fazer uma tese de mestrado em Amílcar de Castro sem ter visto, sem ter se confrontado com a tridimensionalidade, volume, tamanho de um Amílcar de Castro?

(P) Não.

Não. Pois na 1ª Bienal do Mercosul nós trouxemos 5 esculturas, se não me engano, de grande porte de Amílcar, duas eram monumentais, e ela teve essa oportunidade de se confrontar com aquele volume, certo? Com aquela realidade que é sua escultura. E o Instituto de Arte, na 1ª Bienal do Mercosul, foi o maior centro de resistência à bienal. Por que? Ah, inúmeras e não expressas razões. Sobre a relação com o IA, a bienal trabalhamos aquela proposta de incluir diversos espaços levando exposições para diversos lugares da cidade, um dos quais era lá a pinacoteca do Instituto. E foram tantas e tantas e tantas as exigências e, quando atendidas, cada vez mais exigências e exigências e, depois de tudo acertado, reduziram o prazo para a montagem, reduziram sabendo que iria inviabilizar, o que acabou por inviabilizar, entendeste? Agora, essa questão não é uma questão do Instituto de Artes. Acho que é uma questão gaúcha. Essas peleas, essas faltas de entendimento. Na primeira Bienal do Mercosul, nós convidamos uma das professoras chefes, para compor a curadoria, para fazer parte da curadoria. E a professora não quis se envolver. E nós, depois, convidamos uma outra professora para participar da diretoria e ela aceitou participar. Uma semana depois, ela me ligou, dizendo que tinha conversado com os colegas, e que ela não podia participar. E aí eu “hunf!”. Enfim, ela participou, nós conversamos, ela participou por um momento, foi bacana, deu suas contribuições, inclusive no momento da escolha definitiva do curador e tudo isso. Tu me perguntas sobre o cenário das instituições no Estado, e eu acho que tem isso, tem isso, tem essa questão de cada um por si, cuidando do seu, uma coisa assim. Pouca atenção no serviço que as instituições deveriam prestar ao público, à comunidade.

(P) Há disputa?

Isso, por espaço. E o espaço entendido como poder. Há uma dificuldade geral, e não é do Instituto, não é do Santander, não é do MARGS, não é da bienal, não da Iberê Camargo, não é do MAC. Existe uma dificuldade de base - que é uma questão que existe e que não é muito compreendida - a de que as instituições muitas vezes se eximem dos serviços que elas devem prestar a todos os seus públicos. Então, às vezes tu vêes mostras acontecendo na cidade que são “coisa pra inglês ver”, certo? Coisas que não se relacionam com a comunidade, com as necessidades da comunidade, que não lhe oferecem maiores contribuições. Exposições que não oferecem interface com os diversos públicos da cidade. Não se poderia fazer uma instituição que gere números de visita só com alunos da escola ou da pré-escola, sei lá, certo? O Educativo é importante, necessário, é fundamental, mas não pode ser tratado como fonte de números. Muitas vezes não

tem ou não conseguem manter uma ação educativa consistente. Ainda, as instituições não estão preocupadas em interagir com todos os seus públicos, não existe um esforço para conhecer as necessidades de seus potenciais públicos. Nós temos jovens estudantes de arte, jovens artistas em formação, jovens artistas no mercado, artistas em meio de carreira, artistas estabelecidos, em final de carreira, professores de arte, jovens com potencial para desempenhar curadorias, As instituições deveriam levantar esses públicos todos, e perceber qual a necessidade de cada um desses públicos, e tratar de atender cada um deles de forma objetiva dentro da especificidade de seu foco, né? Colecionadores – também se constituem em um público! É um público que deveria ter algum tipo de cuidado por parte de alguma instituição, e não tem. Formação de colecionadores. Nós estamos aqui numa terra que não tem um ... sabe? “Ah, dizem que o Rio Grande do Sul é o Estado mais, sei lá, ... *letrado* do Brasil”. Nós temos uma conversa assim “ah, o nível cultural riograndense é o mais sei ... lá o quê do Brasil”. Ok, pode até ser... Agora, precisamos ter cuidado para com a formação, e não só com a formação cultural, mas com a formação de atores e fornecedores de serviços para a área cultural, precisamos ter cuidados em contribuir com a formação de jovens curadores, precisamos ter cuidado em oferecer oportunidades complementares para a formação de jovens artistas, abrir espaço para jovens artistas. Ah, podes dizer: “você nunca abriu espaço na bienal!” Bem, vivi na primeira bienal reclamações em relação ao número de artistas gaúchos. Mas não sou curador, tá certo? Não me cabe interferir nisto. Assim, quando chegamos na 6ª bienal e o Gabriel me apresentou a lista de artistas, trabalhos, e sua localização nas mostras, eu disse a ele: “Gabriel, tu queres o quê? Me esfolar? Tu queres que as pessoas me crucifiquem aqui?” Ele disse “Não, Justo. Por que?”. “Porque primeiro: tu propões aqui um monte de trabalhos subversivos, tá certo? Como que é que eu vou vender esses trabalhos subversivos para empresários? Segundo: tu não colocas nenhum artista gaúcho, né?, nenhum”. Aí ele me disse assim: “Mas o que tu queres, Justo, que eu coloque? Que eu mude projeto? O processo de curadoria foi todo anunciado antes, e foi executado com transparência”. Respondi o óbvio : “Não, eu não quero nada, eu vou fazer, assumir isso. Mas só tô dizendo que temos risco, tá certo?” Isso foi um desabafo interno, agora, ... quando o Gabriel falava, não era necessário eu dizer nada, eu ficava quieto. E vice-versa, quando eu falava, o Gabriel ficava quieto, porque nós compartilhávamos muito intimamente o conceito de tudo. Havia um trabalho democrático, participativo, em cada uma das mostras da sexta, em cada uma das equipes, em cada uma das ações da 6ª bienal do Mercosul. Eu não interferei em nenhum momento na curadoria, mas reforcei a questão de trabalharmos por atender todos nossos potenciais públicos. “Mas nós não trouxemos nenhum artista gaúcho”. “Tá certo!”. “Mas nós abrimos um volume enorme de interações com os públicos”. Eu disse “Tudo bem, Gabriel, não posso querer que tenham artistas gaúchos aqui. Mas vamos ter que abrir esse volume de interações com nossos públicos, são todos públicos. E nós vamos ter que achar o que cada um desses públicos tem necessidade e nós vamos buscar atender essas necessidades”, entendes? Então, o que eu vejo no cenário atual é isso. Um gap entre o potencial de contribuições das instituições e suas efetivas contribuições prestadas.

(P) Em relação à 6ª bienal, até foi interessante porque acabou de alguma forma mobilizando os artistas daqui.

Na 6ª bienal acho que não tivemos protestos, não tivemos diversos protestos. Na primeira bienal do Mercosul, nós tivemos 14% dos artistas brasileiros eram gaúchos. Na segunda, 36% ou 38% dos artistas brasileiros. Na 3ª eram 18%, não sei. E assim foi. Até na 4ª bienal onde só tiveram 2 gaúchos, representavam 20% dos artistas brasileiros, que eram 10. Na 6ª bienal nós não tivemos nenhum artista gaúcho, e nenhum protesto. Em todas as quatro primeiras nós tivemos protesto. Na 6ª eu acho que, por um lado, houve um amadurecimento por parte da comunidade artística local.

Nós não tivemos resistência de artistas, ou protestos de artistas na 6ª Bienal, em razão do amadurecimento da própria classe artística. Mas também - eu tenho a impressão – que em razão da forma como a 6ª Bienal foi construída, em que se observou todo um processo transparente e participativo em sua formulação.

Para compreender o protesto na primeira bienal, tem-se de voltar à origem das propostas. De onde veio essa ideia, né? “Bienal do Mercosul, fazer uma Bienal do Cone Sul”, tem aquele livro que o Gaudêncio sobre a história da Bienal Mercosul. No tom do que falei anteriormente, em relação à dificuldade dos artistas locais acessarem os mercados de Rio e São Paulo, um grupo de artistas liderados pelo Nakle e Tomaselli discutiram uma ideia básica para gerar uma janela, uma vitrine para seus trabalhos, uma janela expositiva para sua produção. “Já que nós não temos acesso ao eixo Rio-São Paulo, nós vamos gerar uma janela”, aqui no ‘meio do nada’, no meio, entre São Paulo e Buenos Aires. A ideia era pensada como se a partir de uma janela cativa para seus trabalhos fosse possível gerar público, certo? E quando pediram para eu coordenar, eu realizei que não seria viável, que não se conseguiria viabilizar algo assim. Na busca de um nome para a presidência da 1ª Bienal Mercosul, foi, foi, foi... e encontraram que “quem queria não deveria”, e “quem deveria não queria”, né? Depois de muita pressão, fui levado a aceitar a coordenação dos trabalhos; mas na medida em que eu aceitei a coordenação do projeto da bienal, o público a ser atendido não se resumiria aos artistas, ... ou então, a necessidade a ser atendida não seria a necessidade do artista A, B ou C, mas a de um público maior. A Bienal, que demanda esse investimento enorme, não estaria justificada para a promoção do trabalho de uma ou outra artista. E daquele grupo que participou do movimento para a criação da bienal, nenhum deles participou da 1ª Bienal. E isso deixou o pessoal frustrado. Acho que a partir dali gerou uma série de protestos e tal. Mas também eu não poderia interferir no sentido de “esse artista tem que estar, aquele não!”.

(P) O senhor nunca interferiu nesse sentido?

Nem no número de artistas gaúchos. Agora, se tu observares o movimento que foi feito de pressão junto ao Ivo Nesralla assim que assumiu 2ª Bienal, e a pressão que ele aceitou como legítima, e que ele transferiu para curadoria, aí tu vais ter explicado por que 38% dos artistas brasileiros eram

gaúchos. Eu me afastei na 2ª e na 3ª, voltei na 4ª a pedido do Renato Malcon para ajudá-lo, fiquei na 5ª a pedido. Quando eu decidi voltar a coordenar os trabalhos - que eu não queria voltar na 4ª, não queria nada, queria ir pra fora! -, quando decidi voltar na 6ª, foi por quê? Porque eu percebia duas questões: primeira, qual é o patrimônio de uma Bienal do Mercosul? Ah, patrimônio, quando falam contabilmente é quanto dinheiro ela tem de patrimônio líquido. Nenhum, não tem dinheiro nenhum! As fundações americanas são formadas a partir de uma doação de recursos ou de bens materiais que garantam a subsistência dessa fundação, sua viabilidade. A Bienal Mercosul não tem recurso nenhum, é zero! Certo? Então, qual o patrimônio que a mantém? Porque é um milagre, como que uma instituição sem patrimônio realiza um projeto tão grande e tão complexo! É, o patrimônio é o patrimônio humano, são as pessoas que trabalham lá. E eu identifico ainda, como muito mais relevante, o patrimônio de pessoas que trabalham como voluntárias lá, na diretoria e conselhos.

(P) E tem um volume grande de pessoas trabalhando como voluntárias?

Além dos membros dos conselhos e diretoria, existe na bienal um esforço no sentido de abrir espaços para voluntários. Em relação ao core do projeto, iniciamos a 6ª Bienal, com a idéia de que era necessário oferecer condições para sua renovação através da ampliação dos quadros de voluntários.

A bem da verdade a 6ª Bienal surge a partir da constação de que “nós teríamos que mudar umas coisas porque, se continuássemos assim não o projeto não teria futuro!” Não teria futuro, por quê? Primeiro porque nós estávamos repetindo o modelo da 1ª Bienal, o modelo de curadoria. Como assim? Nós tínhamos sempre um curador brasileiro, que era o curador geral, expressando uma visão brasileira sobre a arte latino americana, ou a arte produzida no Mercosul. O modelo dava sinais de esgotamento, acho que não teria como continuar assim. Tínhamos representações nacionais e os curadores nacionais se repetiam, três vezes, quatro vezes, o mesmo curador aplicando sua mesma visão sobre sua área de influência, seu país. Ampliava-se o risco de mal formar, de subverter, de interferir na formulação em artes visuais nesses países ou, pelo menos, nesses países menores. Estaríamos dando ênfase a um tipo de visão para um país – o que não se poderia! Você tem que oferecer uma diversidade de visões para que a coisa possa florescer. A primeira decisão para alterarmos o quadro foi: o curador geral não poderia ser brasileiro na 6ª Bienal. A segunda decisão seria: nós não podemos repetir os curadores nacionais. Quebrado o modelo, o restante seria consequência do projeto curatorial. Por aí se resolveriam todos os outros elementos que estavam a determinar o esgotamento do modelo – por desdobramentos necessários – o que não é uma coisa simples. Bom, isso na parte da curadoria.

A segunda questão era a de que nós necessitávamos, como fundação Bienal, renovar o quadro de voluntários de pessoas que trabalhavam na diretoria, incorporando novos valores humanos à

instituição, o que criaria condições para uma futura e natural renovação nos conselhos. E mais, nós deveríamos que fazer com que essas pessoas fossem, digamos assim, infectadas pelo vírus do gosto pela arte – mais ou menos isso, entendeste? Para que percebessem valor na arte contemporânea que as fizessem mover pelo coração em suas ações na Bienal, digamos assim, por uma paixão permanente e não como uma coisa episódica que alguém que pouco sabe o que é um “quadro”, tem dificuldade em diferenciar uma fotografia de uma gravura, e pode querer ser presidente para oferecer continuidade ao projeto, e não porque ninguém quer ser. Essa foi a razão pela qual nós voltamos na 6ª Bienal para modificar. Entendo que existe a necessidade de uma maior participação da sociedade nesses processos culturais. Então, quando tu questionas: “ah, qual é tua impressão sobre as instituições, o cenário?”, a minha impressão é que existe a necessidade de ampliar objetivamente, visceralmente, a participação da comunidade nessas instituições. Mas uma participação, eu digo, desinteressada de questões pessoais, interessada nos valores comunitários, nas questões da comunidade, de melhorar o conjunto da sociedade. Agora, por que artes visuais? Isso não se resume a uns “quadrinhos” nas paredes nas casas de “ricos”? Então, não é bem isso. O Jorge (*Johannpeter*) dizia uma coisa muito interessante. Ele dizia assim, que nós vamos realizar 20 Bienais para termos a possibilidade do cidadão ter uma acuidade visual que nos possibilite chegar a um *design* italiano. Então, até para a indústria, na produção, no desenho de produtos, na geração econômica, é preciso perceber que acuidade visual, sensibilidade, é necessária neste ambiente globalmente competitivo. Então, não é bem isso, mas se nós não cuidarmos dessa brutalidade com que nós vemos as coisas, nós não vamos ser menores, entendeste? Então, por que existe uma instituição como essa, qual o serviço que uma instituição como essa presta? A nossa preocupação na 6ª Bienal - e eu acho que isso é uma dificuldades para as instituições em geral – era sintetizada na seguinte questão: Como nós vamos ampliar as contribuições a cada um dos nossos públicos, em cada uma de nossas ações? Como nós vamos multiplicar as contribuições que essa instituição dá? Ela deve responder à comunidade, às suas necessidades. Não é isso? Nós éramos 16 diretores voluntários – inclusive eu me colocando como diretor, né? Então, nós éramos 16 diretores voluntários, cada um de nós com uma obrigação específica, uma área específica pra cuidar. Um ou dois falharam. Os demais cumpriram exemplarmente, encontraram na Bienal a oportunidade de corresponder à comunidade. Então, como é que as instituições que estão operando hoje respondem à comunidade? Pra quem estão fazendo exposições? Qual o serviço objetivo que estão prestando, por exemplo, para formação de mão-de-obra, para formação de profissionais das áreas, tá certo? Quando nós na Iberê Camargo decidimos por um arquiteto estrangeiro, qual era a proposta na primeira reunião? Veio uma moça que era diretora - nós éramos 3 diretores, o Jorge, a dona Maria , e uma diretora que disse “ah, mas e sobre o prédio sede? Vamos chamar o Oscar?” E eu, fazendo o papel do bobo, perguntei “mas que Oscar ?” (Eu sempre faço esse papel de bobo). Eu perguntei “mas que Oscar é esse?”, ela respondeu: “o Niemeyer, claro”. Eu disse: “bom, a gente teria uma dificuldade, porque ele não pensa na função do prédio, nunca pensou. Ele só pensa na arquitetura”, e a moça retrucou “mas a

função não importa, o que importa é a arquitetura. O resto não importa”. Qual a contribuição que isso traria pra cidade e qual a contribuição que isso traria para as mostras ou trabalho que deveriam ser efetuados? A partir daí tivemos todo um longo processo de desfazer essa idéia, de refazer uma outra idéia, de desfazer essa segunda idéia para chegar a uma conclusão, a de que nós estávamos num *corner*, e de que nós precisaríamos buscar um arquiteto que já tivesse cometido “erros” em projetos de museus em outros lugares, e que não viesse fazer o primeiro projeto de arquitetura de museu cheio de primeiros erros. Que já tivesse feito erros lá em não-sei-onde! Qual o arquiteto brasileiro que tinha experiências com museu naquele momento? Bom, o Niemeyer não conta. O último museu que tinha sido construído era o MUBE, tá certo? E o MUBE tem um monte de problemas. É de uma umidade impressionante! Aquele cheiro de mofo pra todo lado. Um projeto maravilhoso, mas não funciona, tá certo? Por isso fomos buscar um arquiteto estrangeiro, fizemos um trabalho de pesquisa, etc., e chegamos a quatro nomes, Processo tumultuado, mas chegou. Agora, qual a contribuição que tu pensas trazer com um projeto assim, desde o início do início? É possível trazer uma contribuição para formação de engenheiros, por quê? Porque durante a obra, técnicas e materiais construtivos, foram aplicados diversos conhecimentos inaugurais aqui, novos. Na formação de arquitetos, por quê? Porque você traz uma questão da arquitetura, um desenho, detalhamento, que não existia aqui. O gestor do projeto da construção, engenheiro Canal, é professor na Escola de Arquitetura da UFRGS, e organizou um programa de visitas técnicas, entre outras formas de interação com a comunidade especializada. Durante a construção nós recebemos cinco mil e poucos estudantes e profissionais e estudantes dessas áreas, engenharia civil, elétrica, hidráulica, arquitetura, E também o projeto ofereceu condições para o desenvolvimento de fornecedores de materiais e serviços. Ou seja: foi possível trazer contribuições até quando da construção. “Ah, podia ter sido melhor!” - lógico que poderia! Tenho essa visão algo pessimista, de que sempre podemos fazer algo melhor do que estamos a fazer. Poderia, claro! De alguma forma, esse prédio poderia ter maiores inovações tecnológicas relativas à responsabilidade ambiental, maiores do que tem, certo? Então, ... pode haver uma insatisfação pelo que foi realizado, uma insatisfação pelo que se está oferecendo. É isso que leva a oferecer algo a mais, é isso que possibilita as instituições a caminhar um pouco mais à frente, e não ficar se olhando a si própria, comparando-se a si com o que encontra neste cenário pobre que nós temos.

(P) Como o senhor percebe as reclamações, as oposições frente as instituições locais, pelos mais variados agentes do campo?

Existe uma questão teórica, uma proposta inicial teórica. E existe uma coisa que se materializa, uma resultante entre a proposta inicial, as diversas interações no percurso, os apoios, e as resistências ou inércias encontradas. Quando se começa um projeto como a Bienal, como a Iberê Camargo, tu tens um grupo que está discutindo, debatendo a proposta, que já tem alguma

formulação. Então, essa formulação, ela não necessariamente corresponde aos “acho-que” de cada uma das pessoas que estão lá dentro, participando. Existe uma distância razoável entre o que eu “gostaria que fosse” e do que “é”, do que se realiza, um desvio necessário do que se pensava quando você começa a trabalhar num projeto desses. No caminho muitas questões ficam claras, muitas oportunidades de aperfeiçoamento surgem, muitas propostas se revelam não viáveis. Bom, digamos que no início é possível consensuar o projeto. Você consensuou o projeto, desenhou o projeto, e vai à luta. Para realizar esse projeto consensuado, você enfrenta inúmeras resistências, inúmeras inércias de entendimento das pessoas, de capacidade de execução das pessoas, de recursos disponíveis ou disponíveis não a tempo do exíguo prazo. Enfim... aí se realiza lá um projeto final – ao abrir a porta - que é totalmente diferente do que você pensou, do que o grupo pensou. Por quê? Porque foi construída pelo embate com as realidades até se conformar, resultar daquela forma final. Eu acho que só na 6ª Bienal do Mercosul, nós tivemos os curadores dizendo que o projeto superou suas próprias expectativas – o curador pedagógico dizia “é horrível vir trabalhar em Porto Alegre, é horrível! Porque tudo o que você sonha, aqui eles fazem.” E o Gabriel dizia que foi o único projeto que se realizou muito maior do que foi pensado. Ou seja, a realização da proposta curatorial inicial foi alcançada e ampliada. Agora, por que isso? Porque se teve exatamente um trabalho de participação e transparência ... , que soube aproveitar toda uma história, toda uma construção realizada no percurso das edições anteriores. Nós tínhamos mediadores, coordenadores, pessoas que haviam trabalhado na 5ª, 4ª, 3ª, Quando nós começamos a 1ª Bienal, trouxemos pessoal pra ministrar um curso de formação de montagem de exposições, tá certo? Essa preocupação, de formação, existiu em todas edições, um pouco mais, um pouco menos. Então, a formação de mão-de-obra qualificada, a possibilidade, a oportunidade de expressão de trabalho por parte de profissionais liberais em diversas áreas, como a da arquitetura de exposições por exemplo. Então, a instituição vai oferecendo essas oportunidades e vai formando esse grupo de “fornecedores”. Então, quando nós chegamos na 6ª Bienal, nós tínhamos acho que 18 coordenadores no educativo nas mostras com experiência nas bienais anteriores e, não sei, acho que mais da metade, 60%, tinha um curso de mestrado em arte. E essas pessoas já tinham nos acompanhado pelo menos em três mostras, sabiam o que estavam fazendo. Eventualmente o exercício de suas habilidades no educativo também as motivaram a seguir estudando. Nós tínhamos uma equipe de montagem de pessoas daqui, que já tinha um percurso na Bienal Mercosul, que já tinha sido chamada inclusive para montar a Bienal de São Paulo, tá certo? Isso é uma construção no tempo. Agora, é um resultado que depende de inúmeras variáveis. Então, quando alguém diz assim: “ah, eu sou contra, acho isso, acho aquilo”, tem dois aspectos; um é: realmente ele está falando o que ele acha e sei lá o quê. Outro é: por que ele está falando? Então, por que a Paula Ramos está falando isso? A quem ela se dirige ao falar isso? Quem é o público que ela quer atender com esse tipo de comunicação? Certamente, tem algum público que quer, ou que discute, ou que gosta desse tipo de coisa que ela escreveu sobre a 8ª Bienal Mercosul . Eu via algumas pessoas dizendo assim: “ah, essa 8ª Bienal é déjà vu, essa

Bienal traz coisas que todo mundo já viu”. Mas eu ouvi pessoas que eu não conheço - não conheço nem conhecia, não tem relação com a bienal, como o Guy Brett , que é curador com uma história importante, que foi responsável por muito do trabalho de inserção de Ligia Clark e Hélio Oiticica, um cidadão que merece toda atenção dizer que a 8ª Bienal tinha uma frescura e um vigor impressionante comparado ao que vem trazendo as tantas e tantas bienais ao redor do mundo. E ontem eu ainda estive com Henry Meiric Hughes, que foi presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte, e também estive na instituição da Manifesta, onde foi presidente por diversas edições, e também me disse ter ficado muito impressionado com a 8ª edição do Bienal do Mercosul. O Guy Brett disse o seguinte: “que existe um frescor impressionante nessa exposição e que não tem nada de déjà vu”. Isso sem que eu lhe perguntasse nada, ele falou espontaneamente. De outro lado, vejo algumas pessoas daqui, e que não saem daqui, que não vão a uma galeria, sabe? Em lugar nenhum, nem aqui! Dizendo isso e aquilo, como se verdade fosse. Dia desses fui à exposição de um artista de fora, e não tinha ninguém! Entende? Não tinha ninguém! Uma vergonha !

(P) Exposição da Bolsa de Arte ?

É. E tá certo? Quê que é isso? Que interesse é esse por arte? Então, esse alardeado interesse por arte por parte de certos profissionais da área é uma coisa assim, meio furada. Existe um interesse, certamente... e aí é que está: apesar de expressarem, as pessoas não estão, muitas vezes, contra o projeto como se expressam. Na realidade elas se colocam a favor de si próprias, elas não estão pensando em fazer uma crítica objetiva, construtiva para um projeto melhorar. Estão interessadas na sua posição, como melhorar sua posição frente aos seus, como se estabelecer, entendeu? O volume de bobagens que eu já li sobre a Bienal é impressionante. De pessoas mal informadas, desinformadas, ingênuas ou não, ou com intenções outras que o objeto.

(P) Tu já chegaste a ser escutado por essas pessoas que se posicionaram contra?

Eu estou falando contigo, né? Dificilmente eu falo. Se tu me vires em público, verás que falo pouco. Assim ... claro que se me obrigam a falar num debate, numa palestra, eu tenho que falar, contraditar! Mas se tu me vires assim com pessoas, eu não falo muito, eu faço. Uma outra forma de enderessar.

(P) É, deveria no mínimo conversar não é? Acho pelo menos

Mas não existe interesse, companheiro. Existe essa questão de criar um problema, né? De polarizar, de polarizar, para tornar-se o foco de atenções. Não se percebem o processo. Falam de processo, mas que processo? É lindo falar, não é? Mas não percebem o processo, são incapazes de perceber o processo. Esses dias eu fui... não sou judeu, fui convidado pra ir numa sinagoga, fui. E eles me deram um livro de rezas. E eu li as rezas, tá certo? Li as rezas... e ali dizia mais ou

menos assim, que perguntaram a Deus se ele queria ver seus inimigos mortos e Deus disse que não, que não queria ver seus inimigos mortos, que preferia que seus inimigos voltassem à vida e que durante a vida tivessem oportunidade de perceber, entendes? Isso é um processo. Não eram essas as palavras, mas era mais ou menos isso que estava escrito. Então “não temos inimigos finais, nós temos é que perceber os outros como um processo de elucidação, de consciência. Então, o cara tá falando mal, mas por que ele tá falando mal?”. Não é porque ele é mau, está expressando o que deveria ser seu entendimento, do cidadão. Às vezes não é. Agora, não devia ser tão preguiçoso, podia não ser tão preguiçoso!... Podia não ser tão focado em si próprio, deveria ter uma percepção de um pouco mais de longo prazo. Então, para parar de falar disso, voltando ao mercado e à coleção, isso que tu vês aqui na coleção, é uma coleção construída com significados onde o conjunto dela expressa..., cada um dos trabalhos expressa..., o conjunto dos trabalhos conversa. Os universos desses artistas se tangenciam de alguma forma.

(P) Como que o senhor compreende as políticas públicas atualmente pra cultura?

As leis de incentivo do Estado, elas estiveram discutidas muitas e muitas vezes, né? Quando o governador Britto e o seu secretário Appel implantaram esse sistema, era subsecretário Fernando Schüller, e havia uma inclinação no seguinte sentido: naquele momento inicial, as empresas tinham 75% de dedução do ICM em projetos etc, e na medida em que a carteira de projetos aumentasse, ou a busca pelo amparo da lei de incentivos aumentasse junto a empresas interessadas, eles iam baixar esse benefício fiscal. Eles iam baixar esse apoio fiscal, de 75 pra 65, pra 55, entende? E essa é a lei de mercado: se tu tens um produto que todo mundo quer comprar, se aumenta o preço. Se tu tens uma lei de incentivos fiscais que todo mundo quer entrar, o que tu fazes? Reduzes o incentivo. Se tinha naquela ocasião 28 milhões de reais pra aplicar, reduz o incentivo em 10%, e o que vai ter são 10% a mais de projetos aprovados, tá certo? O que aconteceu na realidade? Ao contrário, o benefício caminhou para os 100%. E por outro lado, o que aconteceu? Não tem recursos! Por muitos anos não aumentaram o limite de 28 milhões, ao contrário, reduziram. Então, eu me lembro... me pediram - e eu nem coloco no meu currículo, eu acho... Me pediram pra ser membro do Conselho Estadual de Cultura. Eu achei que era um conselho, eu fui lá.

(P)Eu vi no...Quando eu olhei no seu currículo, tava lá.

Não, o que está no currículo é o Conselho Municipal de Cultura, o estadual não. Pois então, eu fui lá... E a primeira coisa que eu percebi era que aquilo não era um conselho, era um emprego. Por quê? Conselho é um allgo assim: tem reunião uma vez por mês, talvez, tá certo? E todas as semanas tinha reunião lá. E não era uma reunião, era de toda a tarde, começava às quatorze e terminava às dezoito. Eu me perguntei: “mas que é isso, como é que pode um negócio desses?”... Mas já tinha aceito, aí eu fui na reunião. Eu saí doente daquela reunião, peguei uma gripe, porque

era um absurdo o que as pessoas falavam lá dentro! Primeiro era a pauta - a pauta era assim: “das 2 às 3, projetos culturais. Das 3 às 4, política cultural. Das 4 às 5, projetos culturais. Das 5 às 6, políticas culturais.” Você entendeu? Eles trocavam de projeto pra política, de política pra projeto, projeto pra política. Por quê? Porque daí eles não tinham uma reunião, eles tinham 4 reuniões. Então, eles não ganhavam um getom, eles ganhavam 4 getons, entendeu? Então, cada reunião – 1 getom eles ganhavam 50 reais como geton, eu acho -, e a cada tarde eles ganhavam 200 reais. Bacana? Quando eu cheguei lá, cheguei antes da reunião para conhecer o lugar, a moça lá disse assim: “ah, você já foi na secretaria?”; “já, já fui, por quê?”; “não, mas pro senhor dar seus dados lá”; “bom, mas se eles me convidaram para ser conselheiro, é porque eles já têm meus dados, né? Se não, eles não teriam me convidado”; “não, não, seus dados, o senhor tem que dar seus dados!”; “mas que dados?”; “não, porque se não, o senhor não recebe!”. Eu disse “mas eu não recebo, minha senhora, eu só trabalho nesta área em serviços voluntários, não para receber dinheiro. Eu não aceito!”; “não, mas então o senhor não pode ser conselheiro!” Bom, na segunda reunião que eu fui, veio uma senhora e larga assim do meu lado “buuum!”, um volume assim de processos, ... “O senhor assine aí – disse no meio da reunião – “o senhor assine aí que recebeu”. Sacudi a cabeça assim, dizendo: “eu não vou assinar”; “não, o senhor tem que assinar”; “eu já lhe disse que não vou assinar”; “mas o senhor vai receber o processo para análise”. Eu disse: “não, eu primeiro vou falar com o presidente”. Porque eu já tinha percebido o mecanismo – me formei em Direito e Administração, e percebi o rito de análise dos projetos naquele momento todo. Eu disse: “eu não vou assinar e não vou receber, eu vou falar com o presidente”; “não, então, o senhor assine e depois fale com o presidente”; “eu já lhe disse que eu não vou receber o processo antes de falar com o presidente!”, aí ela levou aquele volume... Aí depois do intervalo o vice-presidente abriu os trabalhos e disse: “ah, tem conselheiros novos, etc e tal, e todos temos que analisar os novos projetos encaminhados para o sistema LIC, ... e que as normas estão disponíveis no site, ... e que nós estamos aqui pra ajudar” – e cada vez que ele falava ele olhava para mim e balançava a cabeça afirmativamente, né? “E não sei o quê e tal, ... então todos nós temos que ... não sei o quê e tal” – e sinalizou novamente para mim. Como que dizendo que eu tinha de receber e analisar, e eu balancei a cabeça negativamente. Aí, depois da reunião, eu cheguei para o presidente e vice e disse assim: “bom, tudo bem, então é o seguinte: eu percebi que a análise dos projetos se divide em 3 partes. Primeira parte é uma questão de percurso desse projeto uma questão de secretaria. Ou seja: pra onde é que ele foi, quem é que leu, quem que disse o quê, qual foi o parecer, isso é função de secretaria! Ou seja, se pedir a uma secretária, ela faz isso daí. Já deveria ter um formulário próprio *follow-up* informando onde esteve o processo, e o qual foi o despacho, né? E eu pergunto, então, ao senhor: tem a secretaria pra fazer isso?”. Ele respondeu: “não, nós não temos”. Bem... “A segunda parte da análise é a questão legal, né? Cabe avaliar se o projeto está adequado à legislação estadual, municipal, às práticas do Conselho, às normas não sei do quê, etc ; então, eu queria saber: tem assessoria jurídica pra fazer isso, não tem?” Ele respondeu: “não, nós não temos”. Então, disse: “Nós não temos condições de analisar”... Não! O que eu disse foi o

seguinte: “então, eu faço a última pergunta: eu posso contratar alguém pra fazer isso? Posso contratar um alguém capacitado para fazer isso?”. Ele disse: “não, o senhor não pode”. Eu disse: “então, eu não vou analisar projeto nenhum, porque eu não vou fazer uma coisa pela metade! Eu não tenho qualificação técnica para ver se é legal ou ilegal o que o produtor está propondo. Então, não se trata de ter um acompanhamento informal. Existe necessidade de ter um profissional aqui de secretaria, o que é elementar, e um profissional jurídico, que entenda do assunto, do que é aplicável ou não aplicável, e só. “Não vou fazer” . E na mesma sessão disseram que se eu não recebesse, eu não poderia ser conselheiro. E eu, então, não mais compareci, não sou mais conselheiro.

Então, do quê que se tratava lá? De interesses corporativos, pois que todos são representantes de corporações. Exceções, tem exceções e importantes exceções! Mas, a maior parte disputa interesses corporativos. Aí, você tem projetos que têm contribuição e que não têm contribuição, e que se foda! Não interessa o grau de contribuição à sociedade, à formação da cidadania, à cultura! Naquela mesma sessão, se discutia um projeto de um filme que se chamava... algo como, “Alugame Teu Amor” ou “Amor de Aluguel”, prevista como uma co-produção de uma produtora daqui e outra de Copacabana - olha do que se tratava, “Aluga-me...”, sabe? Aluguel de amor, o quê que é isso? Tu sabes bem o que é isso, tá certo? Esse tal do projeto tinha recebido a liberação para captação de um milhão e quinhentos mil ou um milhão e setecentos mil pela lei estadual e 1 milhão e 500 mil pela lei federal, uma coisa assim. Um pouco antes, o Conselho havia limitado a 700 mil o aporte possível pela LIC ao projeto da Bienal do Mercosul. Então, qual é a seriedade do processo em que tens um filme – com título algo estranho – em que uma produtora comercial é autorizada a utilizar benefícios fiscais de 1 milhão e meio e, de outro lado, você tem um programa complexo de mostras e educativo, proposto por uma instituição com percurso e sem fins lucrativos, ... que é autorizada a utilizar benefícios fiscais que representavam algo como sete por cento de seu orçamento. Você tem um produtor que lucra, que etc e tal, que ganha dinheiro com esse seu negócio, que tem aprovada a possibilidade de captar 1 milhão e meio, e você tem uma instituição sem fins lucrativos, prestando serviço a milhares de alunos - pelo menos, que se considere isso, tá certo? Milhares de professores, e não alcança o direito de captar 700 mil? Ou seja, o sistema LIC ofereceu a possibilidade da instituição captar por benefícios fiscais do estado cerca de um real e vinte e sete centavos por visitante. Sabe? Quer dizer, então minha resposta a tua pergunta “de como estão as políticas culturais, as instituições”, ‘ entendes? O que percebo é que as coisas estão orientadas para práticas e disposições que são relativas muito mais aos interesses pessoais e interesses corporativos, do que ao bem comum.

(P) Como é que o senhor percebe essa aproximação do campo empresarial com campo artístico. E quais são as vantagens e desvantagens dessa aproximação?

Penso que é desvantagem pra quem se acha o dono da área e quer ter, digamos, liberdade para pontificar nessa área específica, em prejuízo de quem quer que seja, não oferecendo retornos objetivos para a sociedade, sejam retornos de formação cultural, apoio à formação da cidadania, apoio a formação de jovens profissionais, etc. Para esses, a aproximação com o empresarial é muito ruim, é péssimo! E deve lutar de todas as formas pra evitar, para garantir subsídios diretos. Agora, para quem tem um mínimo de discernimento, pode perceber que isso é uma alteração importante, que independe da vontade minúscula de um ou outro. Para as instituições que percebem os princípios sobre os quais se funda o real marketing cultural, não a propaganda rasa, o atendimento das necessidades éticas e legítimas das empresas será fonte viva e revigorante de desafios e recursos.

Estamos num momento econômico histórico, num momento em que a pirâmide populacional está se invertendo, e isso historicamente determina uma alteração de patamar de desenvolvimento das nações. Isso aconteceu nos Estados Unidos na década de cinqüenta. E o que se pode ver imediatamente agora em consequência disso? Você tem a formação de riqueza muito acelerada. Ricos, novos e novíssimos ricos – novos ricos no sentido de afluentes – muito forte. E essa afluência está gerando um “consumo” muito acelerado no mercado de arte. O número de acervos que está se formando é impressionante! Não se tem idéia, não se tem idéia dos volumes dos acervos que estão se formando hoje em dia. E estão se formando como acervos e como coleções. O número de obras importantes estocadas nesses acervos e coleções, mantidas por essas coleções, estocadas nesses acervos, é fundamental. Por quê? Porque esse fluxo de compras gera a possibilidade do estabelecimento e manutenção dos nossos artistas, e também a possibilidade do aprimoramento sistema de arte. De manutenção e de expressão desses artistas, porque um artista que não tem recursos financeiros pra realizar sua obra tem todas as dificuldades... Alguns, mesmo sem maior apoio, realizam de uma forma ou de outra, precária ou sei lá... Mas se tiverem recursos, a produção terá maior volume, será mais diversa. É claro que o número de equívocos e de erros também aumenta, crescem os modismos. É claro que se amplifica, mas isso faz parte do processo. E também a velocidade com que se legitimam artistas cresce muito, e existe uma criação e descarte de artistas impressionante. Antes te perguntei o que é o produto que a galeria vende. É muito impressionante perceber que alguns galeristas trabalham com o artista como se o artista fosse o produto, com ciclo de produto. Ele faz uma exposição, a primeira exposição em que lança o artista e diz que “esse aqui é o novo Renoir”. E aí vende ou não vende. Se vender, promove uma segunda exposição, e aí o artista tem que se renovar-se. Como o fusca, pôr uma sinaleira nova, sabe? Trocar o para-choque, ou o para-lama, ou o para-brisa. Tem que renovar para apresentar outra coisa, o que gera uma tensão enorme! E aí o galerista vai e expõe, e se o mercado aceita e compra, ele faz a terceira; se não, não faz, se não, ele defenestra o tal do artista. Mesmo porque já tem uma fila de outros querendo entrar! De alguma forma isso existe há muito

tempo, faz parte. O que observamos agora é que a roda gira mais rápido em razão do volume de recursos que entra no mercado.

Aqui no país existe uma dificuldade também de perceber a diferença de utilidade entre arte para decoração e arte, digamos, mais no sentido estrito da palavra. Nós temos um preconceito no país em relação ao artesanato e arte para decoração, preconceito que eventualmente tem origem em nossa colonização. Tanto, que o trabalho manual é considerado coisa de uma classe inferior. Mesmo o trabalho, é coisa para quem precisa. O bem nascido não precisava trabalhar de sol a sol, tinha a pele alva. Então, o fazer visto é uma coisa de uma classe inferior. Talvez até por isso nós temos aqui uma predominância do conceitual, tá certo? Por quê? O fazer é, dentro da nossa colonização, coisa da classe inferior. Quando você tem um fazer esmerado por parte do artista, isso pesa contra. Então, nós temos diversas questões não resolvidas. Não é porque a origem do artista... são diversas questões não resolvidas, mas é todo um processo. Quando o Collor, o Collor abriu a importação, começaram a entrar os vinhos no Brasil. Aí, a gente tomava aquele vinho branco alemão doce, né?, e achava bacana. Aos poucos, foi percebendo que aquele vinho não era tão bacana, que tinha um vinho assim, tinha um vinho assado... e hoje tu vais a um restaurante, as pessoas comem uma porcaria de comida aqui na nossa cidade, mas ficam discutindo se o vinho tem cereja, sabor cereja, frutado, não sei o quê, amadeirado, sabe? Tem um monte de *sommeliers*, tem um monte de gente que entende de vinho e toma vinho de 100 reais, 200 reais, 500 reais... Mas isso é um processo pra chegar lá. Alguns entendem de fato, outros só desempenham um papel no cenário, comem ração e discutem sua textura.

Eu acho que nós temos essa dificuldade aqui no país de perceber que arte decorativa tem valor, que artesanato tem valor, atribuir valor a isso - ou pelo menos a "intelligentsia", esse "grupo de intelectuais" tem a dificuldade de perceber o valor, de encontrar valor para essas coisas. A gente é dicotômica: ou a coisa é maravilhosa, conceitual, e sei lá o quê, e o resto é o lixo, ou então isto que é lixo para os primeiros, é maravilhoso, e não sei o quê, e o conceitual é que é o lixo, entende? Não existe, é um processo! Cada coisa fala de um jeito, cada planta tem folha de um jeito, cada árvore seu fruto. Então, essa é uma dificuldade a ser compreendida, mas como fazer isso? Eu acho que é por um processo de longo prazo de educação, de confrontação com a oportunidade de fazer, com a oportunidade de realizar. Respondi tua pergunta? Fico viajando ...

Então, o que é o mercado de arte, né? Eles colocam o mercado de arte como sendo a galeria, o comprador, produtor e artista, as instituições, o público, ... a formação de público, a valorização, os artistas locais, ... perceber o valor do artista local, perceber o valor do artista que tem uma alcance nacional, perceber o artista que tem uma ação internacional, uma freqüência internacional... Quer dizer, eventualmente um artista local está expressando de uma forma brilhante uma questão local, não universal, mas tem o seu valor. Não há que desvalorizar, desmercer, porque nós somos locais! Agora, há de se perceber, e se lançar, e se confrontar.

(P) Pro senhor, pessoal, qual o principal desafio de estar a frente de instituições culturais de grande porte, como a Fundação Bienal do Mercosul, e agora, junto à Fundação Bienal de São Paulo?

Pessoalmente, a minha maior dificuldade é negociar as minhas utopias com as possibilidades reais. Nós tivemos na 1ª Bienal do Mercosul a Maria Benites. A Maria Benites, eu dizia para ela, e não posso deixar de dizer sempre... a Maria Benites era a única de nós que tinha uma visão do projeto. Se a Bienal tinha cem pais - tem muitas gentes aí dizendo que são pais da Bienal - ela só teve uma mãe, e essa mãe foi Maria Benitez. Mas a Maria Benitez, ela não conseguiu negociar a sua utopia, a sua visão utópica, com as possibilidades de fazer. E insistentemente ela se confrontou com isso e falhou. Até o ponto de ela pedir para sair do projeto, e saiu. Então, eu percebo que esse é meu maior desafio. Conseguir negociar comigo mesmo a relação da minha visão utópica para com as possibilidades do fazer.

(P) Bom, vou fazer uma pergunta que é meio... assim, o senhor vê se responde ou não, tá? Bom, a gente vê essa parceria privado-pública acontecendo na Fundação Bienal do Mercosul, na FIC e ao mesmo tempo a gente vê o MARGS, MAC, muitas vezes, por diversos períodos, com dificuldade de pintar as paredes. Por que não acontece por exemplo essa parceria também de uma maneira consistente e constante no MARGS?

Eu acho que a tua visão é equivocada, porque as dificuldades pelas quais o Museu de Artes do Rio Grande do Sul passa de tanto em tanto são também dificuldades que a Fundação Bienal do Mercosul passa, são dificuldades que a Fundação Bienal de São Paulo passa, e a Iberê também, Santander também... Então, são dificuldades de viabilizar projetos, por um lado, e por outro lado dificuldade de conceber projetos. Muita gente reclamava da Liliana Magalhães. Muita gente reclamava, provavelmente tu deves ter ouvido, porque muita gente da tua idade trabalhou lá como mediador, com o educativo, etc e tal. Eu me lembro que na Bienal, nós tínhamos a parte de captação e, como o Santander era um dos patrocinadores, nós tínhamos uma interação nessa área, para a viabilização de patrocínio com a Liliana. As pessoas vinham reclamar que ela fazia isso, fazia aquilo, e não sei o quê, tá tá tá. E eu dizia para pessoas: "olha, vocês estão enganadas. Vocês tem de perceber a Liliana como uma oportunidade única! Ela é a única patrocinadora que está questionando se isso tá certo, se aquilo, o que pode melhorar, ... que não sei o quê. As razões pelas quais ela está questionando, pessoais ou não sei o quê, não importam. Até posso concordar com vocês em alguma coisa. Mas isso é uma oportunidade ímpar de aprendizagem, e se nós conseguirmos passar pela Liliana, nós estaremos melhor". Isso em relação, assim, a essa gente que fica reclamando um pouco por qualquer coisa. Por outro lado, a Liliana tinha um enorme valor que as pessoas não percebiam. Além do valor de fazer etc e tal, ela tinha um enorme valor que poucos perceberam. Ela tinha dois públicos básicos: ela tinha um público interno e um público externo, e ela conseguia dialogar com esses dois públicos defendendo

a existência do Santander Cultural. Ela tinha um público interno que não necessariamente queria investir recursos no Santander Cultural, que achava que colocar dinheiro não incentivado – que todo dinheiro que o banco colocava lá era não incentivado –, que colocar dinheiro não incentivado no Santander Cultural era prejuízo! Contabilmente, para o contador, na contabilidade é prejuízo! Para a área da financeira é prejuízo! Então, é natural que parte das pessoas que trabalha no banco tenham uma visão como essa, ou tivessem uma visão assim, alguns de seus colaboradores ou gestores, sei lá, do banco tivessem uma tendência de propor diminuir o aporte de recursos pro Santander Cultural. E Liliana ia lá, e batalhava, e defendia, e gerava condições para que o Santander Cultural mantivesse um funcionamento super adequado, ou adequado dentro da visão dela. É a visão dela, não era a minha, era a visão dela! Mas funcionava! De outro lado, ela vinha para comunidade e tinha um monte de gente falando mal dela pelas costas e chegava na frente e lambia os pés dela! Mas por quê? Porque ela conseguia fazer com que esse público externo percebesse o valor do Santander Cultural. Ela conseguia fazer com que a comunidade, ou a parte falante da comunidade, se posicionasse positivamente frente a operação do Santander Cultural. Então, a Liliana era uma empreendedora no Santander Cultural que conseguiu garantir condições para o funcionamento daquilo apesar de todas e diversas resistências Eventualmente, outros gestores que entram nessas instituições não têm essa mesma vocação, não têm essa mesma paixão, não têm essa mesma necessidade profissional, não têm essa mesma experiência, trajetória, sei lá o quê. Então, é isso que leva uma instituição a flutuar, na medida em que tu tens um ou outro gestor. É nisto que nós estamos trabalhando agora na Bienal de São Paulo... Nós entramos lá - eu entrei lá -, por quê? O Heitor Martins ... Fazia um ano que eu tinha pedido afastamento da Bienal do Mercosul e da Iberê Camargo. Eu estou afastado dessas instituições; às vezes me chamam por alguma opinião, para ajudar em alguma coisinha mínima, mas eu estou afastado. Fazia um ano que eu estava afastado, eu encontrei o Julio Landmann caminhando com Heitor, a quem eu não conhecia, conhecia a esposa dele, na SP Arte 2009. Depois dos cumprimentos ele disse: “ah, eu queria falar contigo e tal, tal” e ele disse “olha, me pediram pra montar uma equipe para assumir a direção da Bienal de São Paulo, e o que voce acha?”. Eu disse “bom, o que eu acho?”. A Bienal devia, tinha uma dívida declarada de uns 4 milhões de reais naquele momento. Para pequenos fornecedores – tipo curador, iluminador, pequenos fornecedores pulverizados – eram 2 milhões para fornecedores e 2 milhões pra bancos. Declarada. Fora a não declarada, que começou a aparecer depois, tá certo? Não tinha mais credibilidade, não tinha ... ninguém queria patrocinar! A equipe tinha se desmobilizado, as pessoas tinham saído e tinham vergonha de dizer que trabalhavam na Bienal de São Paulo. As pessoas que ficaram lá desenvolveram um antagonismo em relação à gestão. Ninguém queria ser, ninguém queria pegar o abacaxi! Aí eu respondi assim para o Heitor: “olha, Heitor, eu acho que esse buraco em que a instituição está é muito menor do que o patrimônio de imagem que ela tem, do que a tradição que ela tem, do que as contribuições que ela trouxe para a área durante esses anos todos. E eu acho que tu deverias aceitar, porque o buraco é menor do que seu patrimônio intangível acumulado”.

Dada a resposta, ele emendou: “tá, e tu estarias comigo?”. Daí eu fiquei pensando “porra, mas é uma cama de gato, né?”. Aí eu pensei no Iberê, pensei no Xico, pensei no Daniel Senise, pensei no Nelson Félix, no que foi a Bienal de São Paulo para eles, no que representou para suas carreiras, né?. E respondi que: “sim, eu estaria contigo”. Então, para a instituição chegar num momento em que ela não tem credibilidade, não tem equipe, tem dívidas, sabe? Tudo escuro! Tudo escuro! As pessoas acham agora “ah, sim, tal”. Ah, sim, não! Era muito escuro! Nós fomos eleitos e por uma razão técnica, ou política, o procurador das fundações anulou nossa eleição um mês depois. E nós estávamos trabalhando – eu estava em São Paulo naquele dia... eu estava já há dois dias inteiros trabalhando com o educativo, participando da formulação do educativo. Eu ia para São Paulo, pagava minha passagem, pagava meu hotel, pagava meu táxi, pagava minha alimentação, e ia trabalhar de graça, entendes? E aí nós tínhamos reunião de diretoria, nós tínhamos reunião de diretoria à noite, sempre na casa de um dos diretores. Por que à noite? Porque todos trabalhavam, são executivos, empresários... e por que na casa? Porque não se tinha condições de confiabilidade na equipe, havia muita incerteza em tudo. Então, nós estávamos todos já ... chega o Heitor, dá um cumprimento a todos, dá um sorriso e diz “senhores...” e tira um papel do bolso e diz “não somos mais diretores da Bienal de São Paulo, o procurador assim assim assim”. Agora, sabes como é que o Heitor teve acesso a esse documento, esse ofício que o procurador das funções encaminhou para a Bienal? Através do jornalista da Folha. Então, tudo antes de chegar nas nossas mãos, ia para Folha, ia para o Estado. Então, era nesse ambiente que nós íamos trabalhar. Então, quando tu dizes assim: “ah, flutuação”, porra, põe embaixo! Põe embaixo nisso! Muito baixo! Então, como que tu fazes uma instituição sair desse buraco e realizar a Bienal? E aí chega e vem alguma pessoa e diz assim: “ah, a Bienal foi ruim, ou foi boa, ou foi não sei o quê”. Não olha o percurso, só olha a fotografia, o instantâneo. Falam tanto do percurso, ninguém olhou o percurso, olharam a fotografia! A Bienal foi isso, foi aquilo? A Bienal foi um desafio! O Moacir dos Anjos só aceitou porque, como ele disse: “eu tenho a responsabilidade de aceitar”, porque não tinha prazo pra fazer, aceitou e fez. E a bienal atendeu 34 mil professores em formação, nós oferecemos e viabilizamos cursos para 34 mil professores. Nós interagimos com todos os educativos de todas as instituições ligadas às artes visuais da cidade de São Paulo. Nossos mediadores tiveram formação metade na sala de aula, digamos assim, na Bienal, e metade nas instituições visitando os acervos, visitando as exposições, tendo contato direto com obras de arte. Agora, o que significou esse curso de formação pros 500 moços e moças que tiveram essa oportunidade e o que significou trabalhar nessa Bienal pros 300 que foram contratados no final? E como eles saem desse processo, tá certo? Ou seja, que tipo de oportunidade foi gerada, de contato, de interação, e aí que tipo de arte educador tu vais ter no futuro, que tipo de artista, que tipo de galerista, que tipo de curador que tu vais ter a partir desse contato primário, primeiro, sincero, que trouxe oportunidades para esse pequeno número de 500 e depois 300, entende? E aí vai!... Então, como funciona essa flutuação de sucesso das instituições? Essa flutuação vai

depende do quê? Da visão do gestor, da capacidade do gestor, de diversas condicionantes, e da sorte, né?

(P) Tem a questão política.

A questão política... Mas isso depende da capacidade de gerir também, né? Naquele momento, nós tivemos uma primeira reunião com os curadores. E eu pedi pra que nós tivéssemos uma interação com todas as instituições, que nós colocássemos as instituições em linha com a Bienal de alguma forma. A primeira resposta foi a de que: “não, de forma nenhuma, impossível, isso nunca vai acontecer, parará, parará” e aconteceu! Buscou-se e aconteceu. De alguma forma, aquela tensão toda que gerada pelo processo de desconstrução da Bienal - e inclusive nosso procurador das fundações gerando outro ponto de tensão, sabes? Até o procurador voltar atrás. Aquela tensão gerou uma reação positiva da comunidade em torno do esforço que estávamos realizando. Tu vê uma pessoa como Juca Ferreira que manteve uma visão objetiva de processo de longo prazo, e de necessidade, de relevância do momento histórico e etc, põe o pau na mesa, e bate, afirma que é por aí mesmo, vamos apoiar, porque se não... tá certo? Visão política, então. Mas, é isso! Volta e meia isso falha, falta a visão.

(P) Em algum momento o senhor já viu ou percebeu a pressão de galeristas ou de pessoas interessadas no mercado dentro das instituições culturais?

Bom, sobre mim, nunca. Eu não abro esse tipo de possibilidade. Agora, o que eu tenho visto, e eu não posso dizer que seja correto ou incorreto, não tenho uma opinião formada mas me preocupa, é o cuidado por parte de curadores no sentido de, encerrada a seleção, revisar a seleção de artistas a partir de um critério “politicamente correto”, buscando um equilíbrio relativo a gênero, minorias, origens, galerias com que trabalham os artistas, e por aí vai. Os melhores curadores, com os melhores projetos, depois de lançar as propostas, possibilidades, depois de traçar os diálogos, depois de formular teoricamente e esboçar materialmente o projeto de curadoria, os curadores, eu diria, dos mais qualificados e responsáveis eticamente etc, têm realizado esta crítica antes de colocar o projeto na rua, o que de alguma forma me parece como uma auto-censura. Uma censura realizada pelo autor do projeto, antecipatória a possíveis pressões e críticas que vislumbre no horizonte, oriundas de grupos organizados. Uma revisão no sentido de averiguar desbalanceamentos em relação a galerias, origem geográfica, gênero, cor ..., preocupação em equilibrar o conjunto de artistas a uma visão externa do que seja politicamente, eticamente, ... correto, responsável.

(P) O senhor acha que existe alguma coisa, dentro do meu tema de pesquisa, que eu deva tocar? Que o senhor considera que é impossível falar de mercado e desse sistema de arte sem tocar nisso?

Acho que tem essa questão de formação – que o pessoal chama de formação de público, eu não gosto muito dessa solução de palavras, prefiro formação de cidadania, eu acho que é fundamental. Não como formação de público, que lembra algo relativa a consumo, acho o mais adequado “formação de cidadania”. Seja como for, é algo que também altera o perfil de consumo, eventualmente se relaciona com tua pesquisa. Então, a questão a que me refiro é o papel das instituições na formação de uma visão crítica. É muito diferente nós vivermos em Porto Alegre ou nós vivermos em Madrid, em Londres ou em Roma, enfim... vivemos numa cidade com menos de trezentos anos, o que é muito pouco comparado a qualquer cidade européia. Lá, você está caminhando na rua, tropeça numa ruína romana, você entra numa catedral gótica, você esbarra num museu. Você mora numa casa de 200 anos ou de 300 anos, você tem elementos que permitem perceber o seu lugar dentro da história, no tempo. Nós não temos esses elementos aqui. Por estar assim ... imersos num ambiente relativamente novo, com poucos parâmetros ou paradigmas históricos fortes, e os que temos algumas vezes são algo construídos, ou pouco palpáveis, algumas vezes ficções. Acho que temos maior dificuldade em perceber o lugar em que a gente está, o lugar histórico em que a gente está. Acho que a formação em arte, a formação do olhar, auxilia a preencher essa lacuna, auxilia na formação de cidadania. Isso me parece ser uma coisa muito importante. Estamos falando de Porto Alegre, mas se formos pensar em Goiânia, com menos de 70 anos, ou Brasília ... A questão é a nossa percepção de onde estamos, nosso lugar dentro de uma história de quantos milhões de anos, o planeta tem bilhões de anos, entendes? Qual o teu lugar, e o que nós estamos fazendo nesse, com esse lugar? Qual a tua relevância nesse espaço, nesse tempo, dentro de um espaço no tempo. Quem foi que disse isso, né? Que via essa coisa de duas formas diferentes, mas era a mesma coisa. Que tudo que tu fizeres na tua vida é totalmente irrelevante. O cara dizia de sua vida: “Tudo o que eu fizer na minha vida, é absolutamente irrelevante, mas eu preciso fazer o que tenho obrigação de fazer”. Quer dizer, pontua nossa relevância dentro da história, tá certo? E a obrigação que tu tens de dar tua contribuição dentro dessa história, por irrelevante que seja. Nos falta a percepção da nossa dimensão histórica, nessa comunidade e a nossa responsabilidade em oferecer contribuições para essa comunidade ... do futuro. São irrelevantes, tudo irrelevante! Mas são obrigatoriamente o que deveriam ser feitas. Por quê? Porque gera a oportunidade a uma geração melhor aí para frente. Então, eu acho essa parte de formação importantíssima, mais so que para o mercado, compra e venda, essa coisa toda que...

Outro assunto que a gente começou a falar foi a formação dos acervos nesse momento em que nós temos uma riqueza à frente. Eu comecei a falar e não terminei. Nós sempre falamos assim: “os museus não têm acervos, né?”. Lembro que nós estávamos no MARGS, Fábio Coutinho me convidou pra ajudá-lo lá, então ele fez um projeto de acervo. Eu fui contrário à orientação que ele deu, eu disse que achava que ele estava equivocado, que nós não deveríamos fazer acervos de artistas gaúchos. Porque como oportunidade de mercado assim, eu achava necessário que nós

fizéssemos acervo de artistas com circulação nacional com relevância nacional, que estivessem na faixa de 70 e 80 anos de idade, como Amílcar, Weissmann, Tomie, Krajckberg, ... de artistas nacionais com trânsito internacional, por quê? Porque, em seguida, o preço desses artistas, o preço das obras desses artistas iria subir tanto que nós jamais teríamos condições de montar acervo significativo no MARGS. Desses quatro, por exemplo, assim como de outros! Seja como for, voltando, durante a gestão do Fábio, se fez um projeto, um programa de aquisição de obras e foram adquiridas quatrocentas e poucas obras, algo assim. Talvez eu possa dizer que hoje, que se fossemos comprar aquelas obras hoje, se compraria até mais barato! E se fossemos comprar artistas como a Amílcar, não mais teríamos condições de comprar! Especialmente porque naquela época, conversando com o Amílcar, ele venderia com um desconto importante. Ele aceitaria fazer 50% de desconto, sem dúvida, ou mais do que isso, pois se tratava de um museu. Como, por exemplo, Xico Stockinger fez um desconto de 70%, que foi a última ação daquele projeto de aquisição de obras. A Associação de Amigos tinha um carro que o Fábio conseguiu da Fiat no início de sua gestão, nós fomos até a revendedora, devolvemos esse carro para venda, e com esse dinheiro, fomos ao Xico, que vendeu obras com 70% de desconto, obras que compõem o acervo do museu agora. Se ficasse o carro lá, pff, não tinha mais nada, tá certo? Foi uma iniciativa muito bacana a do Fábio propor e realizar a aquisição de acervo, mesmo com a ressalva que fiz. E talvez ele estivesse certo em priorizar a formação de acervo de gaúchos, pois muitas acervos particulares estão se formando aceleradamente no país, com peças de extrema qualidade. Num segundo momento, virá a questão : “e esses acervos vão para onde?” Os acervos e coleções importantes nas mãos de colecionadores, irão para onde? Irão para instituições públicas – museus públicos, ou vão para fundações que serão criadas, ou institutos. Então, essas coleções virão para necessariamente para um ambiente público num segundo momento, daqui pra frente, o que já vem ocorrendo com maior freqüência no Rio e São Paulo. Este é um movimento com potencial de transformar totalmente o panorama de guarda e exposição de obras, de coleções, de acervos. Por quê? Porque os colecionadores não tem onde guardar suas coleções, e lhes custa imaginar seu desmembramento. Claro, tem a solução de vender, mas isso seria destruir a coleção, destruir o conjunto todo o que foi feito! A solução natural é a de encaminhar esses acervos para instituições públicas, que devem estar organizadas e não estão. A maior parte das instituições públicas não têm capacidade de receber uma doação importante! Deveriam focar nisso. Deveriam focar na criação de condições para receber esses acervos, condições físicas, e mesmo fiscais. Eventualmente um pouco mais adiante essas fortunas terão capacidade, ou motivação, para gerar anexos, prédios anexos à instituições existentes, gerar fundações privadas, institutos para receber e mostrar essas obras dentro de critérios próprios. Então, isso eu acho uma coisa que deve estar nas tuas questões de pesquisa. E isso é uma coisa que talvez o povo daqui não esteja percebendo. É uma possibilidade real.

Finalmente, é muito relevante o fato de que a lugar de compras e vendas, o principal lugar de celebração do mercado, está migrando das galerias para as feiras de arte. É um movimento que está a determinar, e é consequência, da alteração dos padrões de “consumo” da arte, o que terá, e já está provocando, alterações sensíveis no que poderíamos chamar de mercados “locais ou periféricos”. Uma dessas alterações de padrão de consumo, ou comportamento dos compradores, e que é um movimento muito relevante, é que os compradores não são mais clientes cativos das galerias do lugar onde residem. As galerias locais não contam mais com um público de compradores cativos. Os compradores de arte com maior potencial transitam assiduamente pelas feiras de arte no país e, alguns, mesmo no exterior, e pelas galerias estabelecidas especialmente em São Paulo, onde se concentram as grandes galerias e marchands do país, e Rio de Janeiro. O movimento é de tal monta que já é possível observar algo como um movimento em direção a uma “guerra fiscal” , como por exemplo na isenção do ICMS sobre a importação de obras de arte durante o período em que se realizam suas principais feiras. E, falando em ICMS, ... temos aí um outro tema que impacta expressivamente todo o desenvolvimento do mercado de arte no país.

Mauro Fuke

Entrevista concedida em novembro de 2012

Porto Alegre, RS, 1961. Artista visual, graduado pelo Instituto de Artes da UFRGS. Entre as exposições coletivas destacam-se as seguintes: 2008 – Laços do Olhar, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo. (1999 e 2005) II e V Bienal do Mercosul. (1985, 1988 e 1991) Panorama da Arte Brasileira/Formas Tidimensionais, MAM, São Paulo. 1984 – “Como Vai Você Geração 80?” – Parque Lage, Rio de Janeiro. Entre as individuais: 2003 – Instituto Tomie Ohtake, São Paulo. 2002 – MARGS, Porto Alegre. 1999 – Bolsa de Arte de Porto Alegre. Ainda conta com vários monumentos públicos em Porto Alegre.

(P) Gostaria que o senhor começasse falando como que foi a sua formação artística.

Bom, minha formação... minha formação acadêmica é o IA. Instituto de Artes, eu estudei lá acho que ano 81, 80, 81. Só que o meu trabalho já vinha de bem antes, já tinha uma formação lá em casa, de mexer com material, tinha esse contato com o fazer mesmo. Desde pequeno, em função da minha família, da minha mãe principalmente. E o IA me deu essa formação mais acadêmica, de ter algum tipo de conhecimento, de percepção, percepção e história da arte. E o contato com os colegas.

(P) E como é que era ambiente no Instituto de Artes?

Eu percebia... quer dizer, tinha, da minha parte, uma percepção de que o que eu fazia como trabalho manual, de trabalho em madeira que eu já fazia antes de entrar no IA, aquilo não era arte. Arte pra mim era uma outra coisa que eu iria aprender lá no Instituto de Artes. E minha outra percepção que eu tinha, não sei se... eu acho que ocorria, que vender não era uma das coisas mais louváveis. Vender não era uma coisa... ganhar dinheiro com arte não era muito aceitável. Pelo menos era a percepção que eu tinha. Mas como meu trabalho de madeira que eu fazia antes de entrar no IA era uma fonte de renda pra mim, eu vendia sim aquilo pra algumas pessoas que já compravam em feira hippie, feira de artesanato, e até comecei a vender pra alguns professores lá no IA. Até que vários professores começaram, “ah, mas por que tu não desenvolve isso aqui mais?” Então daí que começou o meu trabalho andar mais, sem pensar que aquilo era uma coisa e a arte era uma outra coisa. Então daí foi mais fácil pra mim.

(P) E desde o princípio tu já começaste trabalhando com madeira, ou o senhor fez outras investigações em outras áreas?

Pois é. Tinha, que nem eu te falei, de ter essa formação acadêmica, eu tinha um trabalho lá em desenho, né, que eu achava, aquilo é arte, o meu trabalho em madeira é outra coisa, é artesanato,

é outra coisa. Então tinha isso. Mas no fim eu fui meio que deixando o desenho de lado e fui só trabalhar mais com escultura e madeira mesmo.

(P) E quais são os seus artistas de referências? E o senhor tem algum artista daqui que o senhor considera que foi uma referência na sua formação?

Quando eu... porque pra mim a arte sempre... eu não podia ter uma atividade sem estar ligado a remuneração, tinha que ter... pra mim sempre tinha a necessidade que isso fosse fonte de renda. Então eu olhava para o cenário gaúcho ali naquela época, eu via o Xico e o Vasco, de uma maneira ou outra, vivendo de arte. Eu falei assim, “ah pô, se eles conseguem eu também ia conseguir”, se eu me esforçar e tal. Então isso que era a minha... E referência assim... bom, naquela época a recém estava naquela, um pouco, vivendo aquela história de contra cultura, momento hippie, então tinha, antes de entrar no IA, tinha o imaginário dessa cultura hippie, cultura de contra cultura, anos 60. Então é capa de disco de Yes, Pink Floyd, aquela parte bem surrealista lá de Salvador Dali, aquelas coisas. E com o tempo lá que tu vai estudando, tu vai lendo mais. As outras referências foram mais lá no final dos 80, que eu comecei a ter contato com alguns escritores, teóricos da história da arte, que naquela época também coincidiu que a biblioteca do IA comprou vários livros. Não sei se tinha algum problema, eles receberam vários livros. Rosalind Krauss, tinha uma outra que eu esqueci o nome. Mas principalmente Rosalind Krauss, que chegou, eu vi... acho que tinham dois ou três livros dela que foram bem importantes pra mim.

Aquilo foi legal assim. Aí eu fui me interessar muito pelo americano. Principalmente o Sol Lewitt, que são trabalhos assim, formalmente, completamente opostos ao que eu faço, ou fazia na época, né. Mas eu acho que justamente por isso que eu fui me interessar tanto por ele, assim, porque era uma coisa completamente distinta, tanto formalmente quanto de conceito.

(P) E como que o senhor percebia o cenário na década de 80 aqui em Porto Alegre?

A visão é que o mercado estava super sedento dessa produção mais jovem. Tanto que eu... Bom, e também o meu trabalho meio que se distinguiu assim, da produção da época. Tinha trabalho de artesanato de fazer o manual que não era muito visível na época. Eu já trazia isso de antes. Então o meu trabalho teve um destaque na época. E eu fui logo expor na galeria Tina Presser, na época, e foi uma loucura assim, porque eu vendia muito. Tinha, tipo, chegava a ter fila de espera pra minha produção. E coincidiu também que teve a exposição Geração 80, no Rio de Janeiro, que a gente participou. Aqui do Rio Grande do Sul foi eu e a Karin Lambrecht e em seguida daí teve convite pra expor no Rio, convite pra expor em São Paulo. E eu vendia muito. Mesmo em São Paulo, mesmo no Rio. E fila de espera pra vender, sabia? Aquilo mexeu demais com a minha cabeça, porque como eu tinha te dito antes, vender não era uma das coisas mais louváveis nesse ambiente que eu estava vivendo aqui. Parecia um pouco que eu tinha me vendido ao sistema. Tinha uma ideia meio assim, sabe? E isso me deixou com muito... eu também não tinha estrutura, assim, profissional pra ter um tipo de demanda tão alta em relação ao meu trabalho. Porque arte

pra mim era uma coisa mais assim... sei lá, não era vender. Aquilo era um pouco estranho pra mim. E ter essa demanda todo pela meu trabalho me deixou muito assustado. E fiquei tipo, dez... depois desse início assim, tão movimentado, eu fiquei quase dez anos sem expor em galeria. Continuei produzindo, mas sem expor em galerias. E atendendo esse monte de encomendas que tinha. De encomenda não, mas de fila de espera. Então ali nos anos 80 eu acho que era, para o jovem artista, era muito mais... eu acho que era mais fácil de se inserir no circuito, porque o circuito estava com uma demanda, estavam muito abertos pra essa produção mais jovem.

(P) O senhor destacaria uma exposição que o senhor marcaria, ou um momento específico que o senhor achou assim, sua carreira começou aconteceu a partir daí?

Foi uma exposição que eu fiz simultânea, São Paulo e Porto Alegre, sabe, que se vendeu tudo, e saiu matéria em revista, na Veja, matéria nas revistas de arte. E fila de espera. Assim, só que eu não tinha estrutura pra... não é nem atender, mas pra ter esse tipo de demanda em relação a minha produção. Não tinha, sabe? Não tinha cabeça, não tinha... era muito jovem pra isso, eu estava com vinte e poucos anos.

(P) O senhor se lembra o título da exposição e os locais?

Aqui em Porto Alegre foi na Tina Presser, e em São Paulo na galeria Arte Forte Contemporânea. Era uma galeria muito forte, na época expunha Leda Catunda, Leonilson.

(P) E como é que surgiram os convites pra expor nessas galerias?

Acho que foi muito em função da Geração 80, e por uma matéria que saiu na revista Veja. Porque naquela época a revista Veja tinha um crítico chamado Casimiro Xavier de Mendonça, que era um cara muito influente, no circuito de arte da época. Ele acho que chegou até a ser curador de uma bienal, alguma coisa assim, e ele tinha os contatos com as galerias, ele me indicou pra várias dessas galerias.

(P) E as galerias procuraram o senhor?

Foi.

(P) E ainda em relação ao cenário de Porto Alegre, como é o que o senhor vê a principal mudança, ou uma grande mudança do cenário naquele momento, década de 80, final da década de 80, para o cenário de hoje?

Eu acho que o mercado aqui no sul ele foi diminuindo assim, não sei, foi diminuindo o movimento, foram diminuindo até as galerias, as exposições. Eu não sei bem muito quais as razões que levaram a isso. E também o preço dos trabalhos, que dos artistas que foram lançados na geração 80, claro que com a idade esses valores foram subindo. E chega uma hora que acontece o seguinte assim, o trabalho começa a valer um certo valor e o público que as vezes não conhece a

arte, fica assim receoso de comprar, investir num trabalho que ele não conhece muito. Então também acho que faltou um pouco de, por parte do mercado, da formação do público. Eu acho que a bienal do Mercosul vem preencher um pouco essa lacuna, sabe? Mas mesmo assim criou uma distância grande entre da produção e do mercado consumidor. Eu não sei bem por que criou essa lacuna, que eu acho que antes não existia de uma maneira tão visível como eu vejo agora. Assim, não sei se é isso, mas sei lá.

Mas assim, tem uma classe econômica Assim, que consome arte, que tem condição de comprar, que não compra, não por falta de dinheiro, não compra por outras razões. Não é falta de dinheiro. Isso eu tenho certeza, porque o mercado imobiliário continua bombando aí. Então eu não sei bem quais as razões que levaram a esse distanciamento.

(P) Eu conversando com a professora Elaine Tedesco, ela me citava o senhor falando sobre os diversos mercados, que ela conversara com o senhor e o senhor dizia pra ela que existiam vários mercados. Eu gostaria que o senhor falasse um pouquinho dessa ideia de vários mercados.

Eu posso falar do exemplo, que uma vez eu tive expondo em Curitiba, lá tinha um artista que já tinha participado comigo da Geração 80, e chegando lá, a gente sempre em contato, vai sair pra jantar e tal, e ele falando que era um nome muito... que tinha um trabalho muito importante e tal, mas era um nome que não aparecia no circuito brasileiro. Só que ele tinha um mercado lá numa galeria na Alemanha e outra no Japão, e frequentemente ele expunha nesses espaços no exterior. Só que no Brasil ninguém, praticamente era zero assim, sabe? Ele vivia em Curitiba, achando que Curitiba estava muito grande pra ele, e Curitiba na época era muito tranquila, só que pra ele era muito grande, e que ele ia morar numa praia no interior, no litoral paranaense. E de fato aconteceu isso, ele foi morar numa prainha, lá no litoral do Paraná. E eu soube que ele continua mantendo essa carreira, expondo na Alemanha, no Japão e tal. Então o que eu queria dizer com esse negócio que tem muitos mercados, que cada artista tem o seu mercado, cada artista forma o seu mercado, ou forma a sua maneira de sobreviver num cenário assim. É que nem uma ecologia, que nem, tu pega uma floresta, cada animal vai ter que achar um jeito de sobreviver naquela floresta. Não é só esse circuito visível que a gente vê, bienal, galeria, revista de arte. Não é só isso. Essa é a parte visível, que é a parte mais assim... é, a parte mais visível, dá pra falar. Mas eu acho que cada artista tem o seu espaço, tem o seu mercado, tem o seu público, só que fica as vezes seduzido por essa coisa visível, de bienal, de galeria de arte, de colecionadores e tal. Mas eu acredito, sempre acredito que, como cada artista a sua produção, cada produção tem o seu espaço, assim, e tendo o seu espaço, tem a sua maneira de ganhar dinheiro, de sobreviver. Não é essa coisa visível que a gente vê sempre aí na mídia.

(P) Não lhe incomoda mais, como aquele início que lhe incomodava um pouco essa ideia de vender arte ? Como é que o senhor passou a superar isso?

Ah, sabe que isso foi acontecer recentemente, assim, ter uma tranquilidade em relação ao que eu faço e como que isso é transformado em dinheiro. Como eu vendo aquela minha produção. Porque há uns três anos atrás, eu e a Lia, a gente montou uma empresa pequena, chamada Tun, que faz acessórios de borracha, e em função dessa empresa eu tive que fazer alguns cursos de formação, SEBRAE, ler sobre marketing, administração de empresa, e isso me deu uma clareza, a respeito de... tem uma diferença entre arte e objeto de arte, sabe? A arte é aquela coisa que a gente idealiza, que a tem os nossos conceitos, que tem os nossos ideais, que tem os nossos pensamentos, essas coisas que a gente vai colocando sobre o trabalho. Mas o objeto de arte não, é uma outra coisa que custou um tanto pra fazer, tu teve que pagar aluguel, teve que pagar material, teve que pagar as vezes um assistente, ou uma empresa que fizesse alguma coisa, e aquilo tem um custo e um valor de venda. Essa clareza de que objeto de arte tem custo, e tem um preço final que tu tem que pagar aquele custo e ainda ter um lucro pra ti poder sobreviver, isso que me deu essa clareza. Então não dá pra fazer arte sem... ou tu tem uma outra fonte de renda que não precisa pensar no teu custo, nos teus orçamentos, pra chegar no final do mês poder pagar todas as contas, ou tu tem que pensar assim, como um objeto de arte que tu tem que pagar todas as contas e ainda tirar um lucro pra ti, depois, poder viajar, comprar um livro, etc, etc. Então esses conhecimentos de marketing, de administração de empresa, isso tudo foi super importante pra mim ter essa distinção entre arte e objeto de arte. As vezes são bem próximas, as vezes são bem distintas. Mas tu tem que ter essa clareza que, ou é pra ganhar dinheiro, ou tu faz por amorismo.

(P) Como é que a sua relação com as galerias privadas? O senhor está trabalhando com alguma galeria no momento? O senhor chegou a fazer contratos de exclusividade?

Eu tive assim, basicamente trabalhei com duas galerias. No início da carreira com a Tina Presser, e depois com a Marga, lá da Bolsa de Arte. Nunca fiz contrato. O contrato de exclusividade não era contrato, era uma coisa verbal que tinha. Um acordo verbal de exclusividade. Na Tina, eu trabalhei com a Tina quando estava assim, no início, que deu esse movimento super rápido. E foi bom. Depois assim, chega uma hora que mantenho relações com as duas galerias. Mas agora eu acho um pouco exagerado essa comissão que as galerias pedem, 50%. E também eu vejo a relação galeria artista um pouco contraditória. A contradição que eu digo é quando, se por um lado a galeria gostaria de te ver valorizado, que o teu trabalho subisse de preço, que tu atingisse outros mercados, outros países até, no caso, por outro lado ela não quer que aconteça isso, porque se acontecer isso ela pode também perder o controle sobre a tua produção. Então é sempre uma coisa contraditória, quer e não quer, sim e não, sabe? Então eu senti isso muito. Quer ir expor em São Paulo, mas não quer que vá, porque... tá bom, assina o contrato, mas não quer assinar porque ela não quer ter um... Então tem uma relação meio contraditória ali. Pelo menos nas relações que eu tive, com as galerias. E no momento agora eu não estou trabalhando com galeria nenhuma.

(P) Gostaria que o senhor falasse dessa relação entre artista e colecionador.

Já tive vários assim, colecionadores. Tiveram vários casos, médicos, economistas. O Justo, que é mais visível, porque ele é do circuito. Ah... São pessoas que se apaixonam pela sua produção, se identificam com o que tu faz, ou com o teu discurso, ou com... e querem comprar tudo assim, é uma coisa meio maluca. Isso eu não sei nem como entender assim direito, porque é tipo uma paixão que dá, e a pessoa quer adquirir tudo que tu faz. Não sei assim, como falar mais assim. Não sei.

(P) Tu chegaste a construir amizade com eles, com alguns deles?

Isso é inevitável, porque como são pessoas bem sucedidas nas suas carreiras, sua vida profissional, e criam amizade sim, acaba freqüentando a casa, acaba falando, falando da sua produção, se o trabalho é mais importante, menos importante. Esse tipo de coisa acaba rolando. Ou então também, como são pessoas que são bem sucedidas, tem algum tipo de influência, algum determinado setor da economia, ou de alguma maneira podem ajudar a divulgar a tua produção, essa coisa. Então isso acaba acontecendo ao natural, porque é do interesse mútuo que isso role.

(P) Conversando com a Elaine, ela me dizia que talvez pudesse pensar que o sucesso de mercado, na verdade deveria pensar o sucesso com os colecionadores, porque é a partir dali que a coisa poderia acontecer. Tu compartilhas dessa visão?

Eu não diria assim tão colecionador, porque por exemplo, quando eu trabalhava com galeria, de uma maneira mais intensa, assim, com as galerias, na verdade a produção ficava... a venda do meu trabalho era bem pulverizada, assim, tinha bastante gente comprando assim. E acho que... não sei, eu não posso dizer que é só colecionadores. É que nem eu disse, cada artista tem o seu jeito de ganhar, o seu jeito de veicular a sua produção, né, de tornar visível.

(P) E como é que foi a sua relação com a crítica de arte?

Te disse que no início teve esse crítico lá da... essa pessoa que escrevia lá pra Veja, revista Veja, lá nos anos 80, né, que ele se aproximou bastante, assim. Ele também se aproximou de todos os artistas da época. Então era um cara bem ativo no circuito da época, nos anos 80. Tinha influência nas galerias mesmo. Isso me ajudou bastante. Mas depois não, foram coisas bem mais esporádicas. Mas o que mais me marcou realmente foi o Casimiro Xavier, foi bem intenso assim. E ele tinha uma atividade intensa.

(P) Bom, eventualmente o senhor faz grandes trabalhos, né. Como que o senhor lida com os ajudantes? O senhor contrata eles? Como é que é essa relação do senhor artista, e ao mesmo tempo quase que um empresário?

Ah, esses grandes trabalhos que eu faço, que necessitam de sair do meu ateliê e trabalhar com outras pessoas, outras empresas, nunca é por minha iniciativa, é sempre demanda externa. Ou é um concurso, ou é a bienal, ou é um evento público. Não é nunca um projeto meu, que eu vou lá

atrás de recurso e patrocínio. Nunca aconteceu assim. Mas eu lido bem, com essa parte de... esse de trabalhar com terceiros, outras empresas. Eu acabei fazendo esses cursos de SEBRAE, de empreendedorismo e tal, e eu vi que eu tenho um certo jeito pra isso, eu consigo lidar bem nessa área.

(P) O senhor poderia comentar um trabalho que foi significativo, nesse sentido de lidar com uma série de pessoas, de ajudantes, de empresas, que o senhor acha que poderia compartilhar?

Bom, tiveram vários. Esses trabalhos grandes não são frequentes assim, são bem pontuais. O primeiro trabalho grande foi, por exemplo, o mural que eu fiz lá no aeroporto. Que eu tinha já feito o mural da Vasco da Gama, e teve aquele concurso do aeroporto. E naquela época eu tive que desenvolver um programa de computador pra fazer a diagramação daquele desenho lá no painel, sabe? Então eu tive que pedir auxílio para o pessoal de informática, pedir auxílio para o engenheiro, pra desenhar uma parte no AutoCad, tive que pedir... E depois mais, além disso, tinha que ter uma empresa contratada pra fazer um trabalho que nunca ninguém tinha feito. Bom, enfim, todas essas questões, assim, essas demandas que não são do meu controle absoluto, fica dependendo de terceiros. Então tu tem que correr atrás, tem vários imprevistos, tem várias coisas que não dão exatamente como tu imagina. Então isso tudo é legal assim de fazer, porque tu vai correndo atrás, vai resolvendo um problema aqui, um problema ali, o fornecedor que não tinha a cor certa de pastilha, ou o programa de computador que não rodou do jeito que deveria. Enfim, tem várias coisas que vão acontecendo que tu tem que ir resolvendo. Então isso é legal de fazer, porque tu... é um pouco como se fosse um empresário que inventa um produto novo e tu tem que dar um jeito de produzir aquilo num certo período, com um custo razoável, e lançar ele no mercado. Um outro trabalho que eu fiz, grande, foi esse da... foi no ano passado, que foi um projeto lá da RBS.

Atmosfera. Então quando o César Prestes, que era o curador desse evento, ele tinha me dito que tinha um projeto, isso há bastante tempo atrás, e eu não dei muita importância praquilo, e fiz um projeto meio sem muita pretensão, assim, só pra atender ao César, que eu conheço já há bastante tempo, achando que aquilo não ia ser feito, que não ia andar, sabe? E aí passa um ano, até mais de um ano, um ano e meio, ele me liga e diz, “olha, vai sair. Vai ter dinheiro. Vai ter tudo isso”. Aquilo me deixou completamente assustado, porque eu não tinha feito projeto nenhum de viabilidade, projeto estrutural de nada. Foi assim, uma coisa maluca e com prazo, tipo, cinco dias pra fazer aquele negócio.

(P) Que é dos canos?

É, dos canos. Então foi uma loucura total. Nós viramos acho que três noites, e um monte de problemas acontecendo. A gente fez o trabalho num galpão que nós deram, da Trensurb. E eu tinha um projeto inicial lá que eu achava que tinha que ser feito em quatro partes pra poder sair

pelo tal caminho. Só que no meio daquela loucura toda, me esqueci desse negócio, a gente montou meia esfera inteira, e na hora de sair, quem disse que saia? Porque o tamanho da porta era muito menor que o tamanho do trabalho. Aquilo foi uma loucura, porque aí tivemos que cortar de novo a peça, e botar no caminhão de um jeito completamente precário. Aquilo foi uma loucura total. Então, agora a gente combina, pra fazer uma proposta tem que pensar muito. Vai que alguém diz, “vai sair”, né.

(P) O senhor chega a manter um auxiliar, fixo no seu ateliê?

Não. Já tive auxiliar fixo, mas agora não.

(P) O senhor se considera, hoje, um empreendedor?

Sabe que isso que eu te falei desses meus estudos, essas coisas, tive que estudar e aprender outras coisas que eu te falei, de marketing, tudo, eu acho que tudo isso, principalmente marketing, é pra mim uma forma de auto conhecimento. Assim como arte... Aliás, na verdade tudo é auto conhecimento. Tu te conhecer, conseguir ver o mais claro possível onde estão as suas deficiências e onde estão as suas facilidades. A lição que eu tiro disso é nunca se deixar seduzir pelas tuas qualidades, e se esforças pra tu tentar suprir as tuas deficiências. E eu acho que a arte é isso. A tua produção artística é isso. E o marketing é isso também. Quer dizer, o marketing num sentido mais assim, denso, assim, não esse marketing de vender coisas. Não é vender coisas, mas isso de tu valorizar o que tu tem de mais, mas tipo, é uma coisa assim, de tu trabalhar pra tu ter um equilíbrio entre as tuas deficiências e as tuas qualidades. É isso que é a lição que eu tiro disso. De qualquer coisa que tu faça. Isso inclui ser artista. Artista e empreendedor são muito próximos, porque na verdade tu inventa um objeto do nada, ou inventa uma produção artística sei lá da onde, das tuas vivências, das tuas memórias, das tuas afetividades e tal, e inventa a produção. E o empresário também é isso, ele inventa um produto a partir do que ele gosta, do que ele sabe fazer, e daí vai à luta. Então é isso, artista, empresário são bastante próximos. E depois ele tem que se virar pra vender, pra arranjar o comprador, pra veicular, pra arranjar um lugar onde expor, onde vender. Tudo isso.

(P) Você pode falar um pouquinho como funciona o seu dia a dia de trabalho?

Bom, o dia a dia de trabalho agora anda dividido entre a Tun e a minha produção de ateliê. E agora tem também outras atividades, eu tenho uma ligação lá com a Fundação Gaia, então nós temos um projeto lá, espero que a gente consiga fazer, daqui um tempo. Tem um projeto mais estruturado, por enquanto são só cursos que eu tenho dado lá na Fundação Gaia. E tenho o meu trabalho no ateliê de madeira, e tem a Tun. E eventualmente tem um trabalho de pastilha, que eu faço.

(P) Como é sua experiência de dar aula?

Pra mim, eu tive um período, dei aula durante dois anos lá no IA, como professor substituto. A melhor coisa de dar aula no IA é dar aula. E a pior coisa de estar lá no IA em reunião de departamento. Então, se não fosse reunião de departamento, eu continuaria, com certeza, a dar aula no IA. Mas aquela situação, aquela coisa da... não é nem burocracia, mas aquele sistema de serviço público, aquilo lá, pra mim, é insuportável.

(P) Como é que surgiu a produção dos móveis ?

É que trabalho em madeira e mobiliário são bem próximos. Mas o primeiro trabalho com mobiliário que eu fiz foi assim, tipo um empurrão do Xico Stockinger. Porque o Xico foi o primeiro cara que comprou uma escultura minha, assim, logo que eu comecei eu levei uns trabalhos lá pra Tina Presser, assim, pra ela dar uma olhada e tal, o Xico apareceu lá e disse, “quero comprar esse negócio”. E comprou umas duas peças minha. A gente começou a ficar mais próximo, porque ele sempre agregou muita gente jovem, gente que estava começando a carreira, gente que se interessava por escultura, sempre ele agregava ali em volta do ateliê dele. E chamava, incentivava, dava algumas dicas, falava umas bobagens, chamava pra fazer a feijoada, aquelas coisas. Convidava pra ir no ateliê dele, e tal. Um dia ele, “tem que fazer um móvel junto. Tem que fazer uma cadeira pra mim”. Tanto encheu, tanto incomodou, que eu acabei fazendo a cadeira. E depois disso eu fiz uma série de cadeiras e móveis. Mas foi um período assim.

(P) Para o senhor o que é ser um artista profissional? E tem uma diferença entre ser profissional, num grande eixo, e ser profissional aqui em Porto Alegre?

Eu acho que agora eu me sinto não profissional. Amador, agora, porque não é dali que vem o principal pra mim, falando em termos de dinheiro. Agora vem mais da Tun. Então isso me deu uma liberdade grande, de eu não ter essa pressão de ter que vender o que eu faço, sabe? Isso pra mim foi libertador. Porque antes, durante, sei lá, desde os anos 80 até 2005, 06, foi isso que me sustentou. Em certos momentos muito bem, em certos momentos de uma maneira muito precária. E ter essa pressão de vender o que eu faço no ateliê, e pensar que eu tenho que terminar esse trabalho amanhã pra poder, na semana que vem, mostrar pra fulano pra ele poder comprar, ou não, sei lá. Esse tipo de preocupação nunca foi confortável pra mim. E só fui ter clareza de por que não é era confortável pra mim, há pouco tempo. Porque na hora que tu está lá criando, trabalhando, tu não está pensando que aquilo vai custar tanto, tu está gastando tanto de material, tu está levando tanto tempo. Esse tipo de preocupação, pelo menos na minha produção, não passava ali, na hora da execução de um trabalho, toda criação. Aí chega lá no final, com o trabalho pronto, tu tem que incluir essa parte aí no jogo, que é uma parte que não estava fazendo parte. Isso sempre foi desconfortável. Aí eu fui entender por que, né. Quer dizer, eu acho que é por isso, porque isso não está no jogo, não fazia parte do jogo. Então agora, com isso, me possibilitou eu tirar realmente, descartar essa parte do jogo que me incomodava. Então isso me foi libertador .

(P) Então o senhor diria, que para ser profissional o individuo deve realmente ganhar dinheiro suficiente pra sobreviver?

É, sabe que há um tempo atrás eu vi uma entrevista da Adriana Varejão, e ela tem uma grande estrutura no ateliê dela. Não sei, são umas dez... não sei se dez, eu sei que tem um número lá de sete, oito assistentes, secretária, telefonista, sei lá.

Aaí ela falava assim, que antes, quando ela entrava no ateliê ela tinha, em mente, que naquele dia ela ia ter que produzir tantos metros de tela. Eu acho que essa postura é uma postura de um artista profissional. Que ela sabe quanto que vai produzir, que no final do mês ela vai ter tantas telas, que essas telas valem tanto, que ela vai poder vender em média tantas telas, que isso vai render tanto, que ela vai poder pagar aquela estrutura que ela tem lá. Aí sim eu acho profissional. Mas agora, que nem no meu caso, eu acho que a maioria dos artistas que estão lá no ateliê, não estão pensando quanto aquilo está custando, quanto tempo ele vai levar, quem vai pagar a conta do aluguel do ateliê, quem vai pagar a conta... Essas coisas, não está dando bola pra isso, e está lá só pintando uma tela, esquecendo do resto, aí não é profissional. Não que isso seja ruim ou bom, mas é uma postura que a gente tem que ter clareza quando vai entrar nesse negócio. Ter uma clareza disso, que eu não tive. Eu fui ter há pouco tempo, assim, que é ganhar dinheiro, não é ganhar dinheiro, essa coisa assim que é necessária. Não é que é importante, mas é necessária, de pagar aluguel do ateliê, saber quanto que custo o teu material, quanto tempo está levando. Eu acho que a postura da Adriana é assim. E isso é uma atitude que ela... ela tem uma estrutura e tem que manter aquela estrutura. É uma empresa. Então aí eu acho que está bem mais... está mais... qual é a palavra? Está mais de acordo. Não tem contradições ali, parece, né. Está bem mais redondo.

(P) Bom, fala-se muito na aproximação entre arte e vida, no campo da arte. Nas ciências sociais fala-se muito de uma aproximação entre trabalho e vida, como se não houvesse mais uma diferenciação. Na sua rotina o senhor consegue fazer uma diferenciação entre arte, trabalho e vida, ou essas esferas acabam se confundindo?

Não, aí é que nem eu disse, acaba que fica uma só. Não tem diferenciação. Há um tempo atrás eu li uma matéria que dizia que, como agora no Brasil nós temos emprego, as pessoas tem a possibilidade de escolher o que vão fazer, mais do que apenas pelo lado monetário. Que isso permitiu as pessoas pensarem aonde que elas iam se sentir mais confortáveis trabalhando. E no fim acaba que é isso, assim, tem que te fazer uma coisa que tu te apaixonas, que tu... porque acaba que o trabalho não é trabalho, o trabalho é uma atividade que te dá prazer. Inclusive te dá dinheiro. Então acaba que é uma coisa só, no fim das contas.

(P) Bom, alguns artistas ou alguns intelectuais, enfim, algumas pessoas, pensando no Fábio Cipriano, no caso agora, falam muito mal do mercado de arte, ou desse boom dos últimos anos no mercado de arte, em termos de Brasil. O que o senhor pensa sobre isso?

Olha, é que nem eu te disse antes ali. Se a tua produção, se o teu fazer artístico está focado nessas galerias que estão ativas, nas feiras de arte que estão correndo o Brasil, lá fora, e a tua produção... tu estás interessado nisso, tu tem que saber as regras desse jogo, e se tu estás disposto a se sujeitar as regras desse jogo. Não pode estar lá no seu ateliê trabalhando, sem saber quanto tempo está levando, essas coisas assim, sem saber quanto custa, e depois ir lá e ver se alguém vai gostar de ti, ou o curador vai te achar no meio daquela exposição coletiva. Não, não pode pensar assim. Tem que estar bem mais consciente dessas regras que estão em jogo.

(P) Bom, tem mais alguma coisa que eu não perguntei para o senhor gostaria de falar? Sobre sistema de arte, profissionalismo, a partir da sua carreira, a partir da sua vivência ?

O que eu acho legal é que, na verdade, o que se busca assim, o indivíduo busca é um equilíbrio. É auto conhecimento, equilíbrio, e que isso, no fim, acaba implicando em que cada artista, cada indivíduo tem o seu espaço, o seu modo como ele vai se movimentar nesse sistema. Mas esse cenário que a gente tem é do mundo contemporâneo hoje. Isso não quer dizer ir pra uma feira, ir pra uma galeria tal, ou sair naquela revista. Pode ser isso também, mas pode não ser. E isso não implica ter menos sucesso ou mais sucesso. Implica que cada um fique feliz porque achou o seu... Isso que é o mais difícil e é o mais bonito ao mesmo tempo. Porque tu saber como te locomover, como te posicionar nesse mundo, como que tu vai falar, como que tu vai vestir, que música vai escutar, que trabalho tu vai fazer, como tu vai ganhar dinheiro, isso cada um é cada um, sabe? Isso que é o legal. Não ter um padrão de comportamento, ou um padrão de sucesso. Isso que eu acabei fazendo agora, e fico muito feliz de me ver buscando isso. Em algumas coisas conseguindo, em outras não, mas sempre indo atrás disso. Isso que eu acho que é o mais importante. Tu ir buscar o que tu é, não ficar olhando, “ah, fulano fez sucesso assim, então quero assim”. Não é assim. Não funciona assim. Não vai se dar bem assim.

E não vá atrás do cara lá que diz que faz assim. Cada um que vá atrás do seu. Isso que é legal.

Nonô Joris

Entrevista concedida em dezembro de 2012

Produtora cultural, formada em Jornalismo e com atuação em design gráfico. Foi coordenadora de projetos da Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB) entre 2000 a 2010. Após sua saída da FVCB, assumiu como diretora de produção na empresa de comunicação cultural Maria Cultura, em Porto Alegre, onde teve a oportunidade de desenvolver projetos como a intervenção urbana “*Fat Monkey*”, do holandês Florentijn Hofman, em São Paulo (2010), Pixel Show Porto Alegre (2011) e Cut&Paste Special Edition POA (2011), *Italian Genius Now*, e *Ponto Cego*, de Miguel Rio Branco, entre outras no Santander Cultural (2012). Foi responsável pela produção local da exposição local *Viva Elis!*, realizada em maio 2012 na Usina do Gasômetro.

(P) Nonô, como tu passaste a trabalhar no campo das artes visuais e qual é a sua formação?

Eu fiz faculdade de jornalismo na PUC, no final dos anos 80, saí de lá em 91, e fui ser jornalista. Fiz reportagens e fotografava. Depois de um tempo eu larguei o jornalismo de redação e fui pra área do design gráfico. Aí comecei a investigar mais isso. Mas sempre fotografando. Fotografia é uma atividade que me acompanha desde a minha adolescência, até hoje. Mas passei pela área do design gráfico, aí eu fui estudar esse assunto, trabalhei durante muito tempo fazendo projetos de livros, tive um estúdio de design gráfico. Aí nesse meio tempo eu tive uma aventura na internet, que eu montei um negócio de e-commerce, que era uma livraria virtual, no tempo em que... isso foi em 2000. Anos 2000, assim, quando eram pouquíssimas as iniciativas nessa área. Só tinham grandes corporações, como Amazon, Submarino, essas coisas. E aí inventei que eu queria experimentar esse negócio. Mas foi uma aventura rápida, depois eu saí fora porque eu não tinha como levar adiante. Aí nesse meio tempo eu voltei para o jornal, mas desenhando, fazendo diagramação de jornal, aí fiquei mais um tempo, e saí.

(P) Quais jornais você trabalhou?

Na Zero Hora. Na última passagem que eu tive no Zero Hora, quando entrei pra diagramação, eu fazia o Segundo Caderno.

(P) E tu chegaste a fazer vários contatos em função disso? Que vão te facilitar depois a tua entrada no campo artístico?

Das artes visuais? Não. Eu circulava muito no meio da comunicação, mas sempre tinha contato com as artes visuais, mas como uma admiradora, como público, não como profissional dessa área. Aí depois eu saí da Zero Hora e comecei a produzir algumas coisas, muito timidamente, comecei a produzir algumas coisas de arte, algumas exposições, algumas aventuras visuais. E em seguida eu entrei na área da produção. Isso foi início de 2000, 2003, 2004, por aí. E fui trabalhar na Fundação

Vera Chaves Barcellos. E lá foi a minha grande escola, de aprender mais a respeito da arte, porque a Vera é uma pessoa super inteligente, conhece milhares de coisas, tem um bairra conhecimento, é uma ótina artista, e também é uma colecionadora, que foi a coleção dela que formou o acervo da fundação. Então eu tive contato com coisas que eu nunca tinha visto. Contato direto assim, de manusear, observar, catalogar, fotografar, enfim.

(P) Tu trabalhavas diariamente na Fundação?

Sim. E os primeiros anos eu trabalhava muito no acervo, junto com a Vera, porque a gente passou por um momento de organizar o acervo. Então a gente fez um levantamento de tudo que tinha naquele momento lá, e as características das obras, e tudo mais. E aí, claro, depois esse trabalho foi mais aprimorado, contratou-se uma pessoa especializada pra catalogar o acervo dentro de um sistema que foi desenvolvido. Mas esse primeiro momento da fundação, eu estava junto com a Vera. E a partir daí então começou a minha carreira de produtora dentro das artes visuais. Eu produzi todas as exposições que a fundação realizou até 2010, que foi quando foi inaugurado o espaço de exposições em Viamão, a Sala dos Pomares. Então eu participei de todo esse processo, da estruturação da fundação, porque quando eu cheguei lá ela existia como uma instituição formada, mas não existia de fato mesmo, não existia estrutura, não existia estrutura física, não existia equipe, não existia nada. Existia aquele estatuto e o grande desejo da Vera de transformar aquilo numa grande iniciativa cultural pra dispor daquela coleção que ela tinha ao público.

(P) E teria algum evento que tu fizeste na fundação que tu consideras chave pra ti, que foi importante, foi relevante, nesse período que tu ficaste lá?

Olha, a gente teve duas grandes exposições, que foi super importante assim, porque foi o meu contato com uma exposição de grande porte, que foi uma exposição que se fez no Santander Cultural, em... acho que foi 2007, que foi uma retrospectiva da Vera, chamada O Grão da Imagem. Ali que eu senti que eu tinha conseguido dominar o assunto, assim, porque deu tudo certo. Claro que a Vera é uma pessoa que acompanha todas as atividades de muito perto, mas ali eu senti que a gente tinha bala pra fazer coisas maiores. E aí depois disso não parei mais. Encerrei a minha colaboração na fundação com a inauguração da Sala dos Pomares, em 2010, acho que foi abril de 2010, se eu não me engano, aí saí de lá e fui trabalhar... entrei numa empresa, que também atuava na área de produção cultural. Daí ali desenvolvi outros projetos bem grandes. Foi na Maria Cultura. Eu fiquei dois anos. Não foi nem dois anos, foi um ano e nove meses, um ano e oito meses. Mas eu consegui realizar projetos muito grandes.

(P) Conta um pouco das tuas tarefas básicas, assim, que tu acabas fazendo quando está produzindo um evento ?

Bom, como eu sou uma produtora, vamos dizer assim, independente, eu tenho minha própria empresa, eu cubro todos os... faço todos os papéis. Mas quando a gente entra em produção eu coordeno as produções que eu abraço, né, sou a coordenadora principal, sempre trabalho com alguém junto. E o que acontece com a função da produtora? Eu considero assim, que o trabalho de produtora é um trabalho de um super bombeiro, porque a gente está apagando fogo o tempo todo. Porque o que acontece? O produtor ele coordena todas as atividades que estão acontecendo relacionadas a realização daquela exposição que está ali. Então tu tens que lidar desde o artista, que é o grande objetivo do projeto, né, e aí tu tens que lidar com curador, tu tens que lidar com equipes de serviço, de mão de obra, de cenotécnica, os arquitetos, os museólogos, tu tens que lidar com esse time todo. Tem que fazer as vontades do artista, e tocar a equipe pra que a equipe consiga realizar o que está sendo solicitado...

(P) E mediar conflito entre artistas e interesses institucionais.

É, também. É um trabalho que exige ser bastante diplomático assim, tem que ponderar bastante coisa, ponderar situações, estar pronto pra muitos imprevistos, muitos. Não existe produção sem imprevisto. Trabalhar com produção é trabalhar com imprevisto. E produtor é o cara que resolve os problemas. Se tu não tens essa habilidade de ter sangue frio pra resolver um problema que está acontecendo ali naquele momento, esquece, porque tem que ter uma ação imediata.

(P) E tu lidas bem com os prazos?

Sim. Prazo é pra ser cumprido, senão não ia... Pra que estabelece prazo se a gente não vai cumprir o prazo, né? Prazo é pra ser cumprido. É claro que sempre tem que ter um jogo de cintura, porque como eu te disse, assim, a gente lida com imprevistos. Às vezes acontece alguma coisa que não está no roteiro, ah, sei lá, deu um problema com uma parede. A parede estufou. Bom, vamos resolver o problema da parede. Pode acontecer, vai atrasar um dia, vai atrasar doze horas. Bom, mas, né, tem que ser resolvido, então vamos lá. Mas é claro que quando se desenha um cronograma já se desenha um cronograma pensando nessas questões também, de que pode... Precisa ter uns dias a mais assim, prevendo que pode acontecer alguma coisa. Até depende do tipo de exposição que está se fazendo. Tem exposições que, não, vamos estabelecer que em três dias a gente vai montar essa exposição com tranquilidade, vai dar tudo certo, são poucas obras, obras de fácil montagem. Ok? Ok. Três dias. Está tudo resolvido. Tem outras que demora quinze dias. Vinte. Vinte já é um exagero, só se der tudo muito errado, mas assim, no mínimo doze, treze, quatorze dias pra montar uma exposição de grande, com uma boa equipe.

(P) Como tu percebes a política cultural brasileira hoje?

Olha, eu acho que muita coisa do que está acontecendo hoje, e eu digo isso relacionado a iniciativas, não institucionais, né, as iniciativas de artistas, oportunidade para artistas, está

acontecendo muito, porque o Ministério da Cultura teve um avanço muito grande, desde que iniciou essa administração do... desde que começou com o Gil, depois veio o Juca...

(P) O Juca Batista, ficou dois anos.

É. Então desde aí... e eu não falo isso assim, fazendo... levantando bandeira de PT nem nada, porque eu não sou uma pessoa que defendo bandeira de partido. Mas isso é uma coisa que a gente tem que reconhecer. Depois que entrou o governo Lula, o Ministério da Cultura nunca teve tanto incentivo. Nunca se produziu tanta cultura no Brasil como está se produzindo hoje, com recursos da FUNARTE, com editais setorializados, com... a lei Rouanet teve várias melhorias, tem que melhorar muito ainda, mas é uma lei que está sendo revista. Então eu acho que é importante, ainda é importante. O ideal é que se chegasse um dia em que nós, produtores e artistas, enfim, não dependêssemos mais de ter uma lei pra conseguir fazer alguma coisa, mas isso está muito longo da nossa realidade. A gente sabe que um povo que aprecia arte é um povo que precisa ser educado. E aí a gente vai entrar numa outra discussão.

(P) Como é essa relação entre o produtor e o captador de recursos?

Olha, um não vive sem o outro. Tem muita gente que acha que produtor capta recurso. Eu sou produtora que não faço isso. O meu trabalho é de criação, planejamento, desenvolvimento de projeto, execução de projeto. Mas captação...

(P) Chega a trabalhar com alguém assim, em parceria, eventualmente, ou não, geralmente os projetos já chegam prontos?

Não, isso é muito relativo, depende dos projetos. As vezes tem projetos... agora, por exemplo, pra temporada 2013/2014, eu estou estabelecendo algumas parcerias com captadores, e outras pessoas, que tem interesse em desenvolver algumas coisas juntas pra buscar esses recursos. Mas muitas vezes os projetos já vem prontos, financiado, não tem essa necessidade de captar.

(P) Como que tu percebes o campo artístico atualmente em Porto Alegre? Como que é essa relação? Como que tu compreendes esse campo hoje?

Tu diz em relação a produção?

(P) A produção, as instituições...

Eu acho que a gente está num momento de muita produção, a gente tem muita gente produzindo, a gente tem muitos artistas novos, da nova geração, produzindo, tem aparecido novos espaços pra exibição. É como tu estavas falando antes, assim, muitos espaços independentes, espaços institucionais que são recuperados, como o MAC. O MAC deu uma volta por cima que ninguém estava esperando, né. Não por duvidar da capacidade do André, de jeito nenhum, mas o MAC estava tão caído, tão caído, ninguém pensava que isso fosse reerguer novamente, porque eu acho

que tinha um clima tão de desesperança em torno desse assunto. E o André foi lá e levantou o negócio que estava com um pé na cova já. Está fazendo muitas exposições, está com uma atividade, uma programação que eu acho que nunca teve na vida. Claro, ainda não tem a sua sede, está lá dentro da Casa de Cultura, mas isso foi uma coisa que melhorou inclusive a Casa de Cultura, que estava com um clima que parecia até que estava desativada, porque as coisas não aconteciam lá dentro, estava tudo meia boca. E não, daqui a pouco as coisas começaram a acontecer de novo, sabe? Então eu vejo assim, que tem um movimento, existe um movimento, eu acho que as pessoas se deram conta que se a gente não fizer as coisas, as coisas não vão acontecer. Então eu acho que o pessoal meio que parou de esperar que, “ah, uma hora vai surgir alguma coisa, ou uma hora vai surgir um novo museu, ou uma hora vai...”, e resolveram fazer. O Antônio Augusto Bueno lá com a Jabutipê, o Marcelo Monteiro, a Subterrânea que já está um tempão fazendo as suas atividades. O que mais? Tem um monte de coisas. A Galeria Mascate. Tem um monte de espaço disponível pra que as coisas comecem a ser mostradas também, sabe?

(P) Como que tu percebes frente essa profusão de eventos, de coisas, de espaço que estão acontecendo em Porto Alegre, como que tu compreendes o mercado de trabalho para os agentes da arte? Daí não só o artista.

Eu acho que em função... Eu acho que tem várias coisas que colaboraram para que houvesse mais chances de desenvolver mais coisas nessa área, que não só os artistas, mas os produtores. Essa melhoria na questão dos incentivos do governo, de a lei estar mais acessível, não só lei federal, mas a lei municipal e a lei estadual também, mais artistas querendo mostrar o seu trabalho, mais lugares disponíveis pra mostrar essa produção, comercializar, exhibir, enfim, acabou criando também uma demanda de pessoas necessárias pra realizar isso, ajudar o artista a realizar a sua exposição, ajudar esses lugares independentes, e os artistas também, a fazer uma lei de incentivo, formatar um projeto. Eu acho que a coisa começou a andar, e aí começa também a criar um círculo de necessidades de profissionais dentro de cada habilidade. O artista produzindo, os espaços exibindo, os produtores ajudando a que isso possa ser concretizado, e quanto mais chance tiver, mais pessoas trabalhando, os recursos chegando. Vai ter trabalho pra todo mundo. Mas importante é saber também que não dá pra cair na zona de conforto, tem que se especializar, tem que entender o que está fazendo. Porque a gente sabe que tem muita gente que está se jogando aí, fazendo coisas que não estão... que acabam não funcionando direito, né, por falta de conhecimento. Mas eu acho que é um mercado que está bem aquecido.

(P) Tu achas que o mercado local está aquecido, de uma maneira ampla, assim?

O mercado, daí tu fala do comércio de...

(P) Não, do mercado mais amplo.

Dos profissionais?

(P) É, dos profissionais.

Eu acho que sim. Eu acho que tem muita gente fazendo muita coisa, né. Tanto coisas grandes quanto coisas pequenas.

(P) Quais são as maiores dificuldades de produzir um evento em Porto Alegre?

As maiores dificuldades? Olha, eu acho que é a questão do serviço. Os fornecedores. Pra tu achar um fornecedor que seja o cara que vai estar lá no horário combinado, que vai entregar no dia que tu combinou, é super difícil. Graças a Deus eu consegui encontrar fornecedores. Mas isso depois de... não encontrei de uma hora pra outra. Assim, foi trabalhando, foi vendo, conhecendo pessoas e tudo mais. Eu encontrei ótimos fornecedores que estão trabalhando comigo em algumas exposições, e tem sido fantástico. Mas isso é uma coisa também que é difícil.

(P) Logística tu acha que é...

O problema da logística é que, dependendo do tipo de projeto, do tamanho da exposição, a logística é uma das coisas mais caras do orçamento. E isso é uma coisa que as vezes dificulta um pouco também. Tu trabalhas com orçamento, tem que fazer o negócio funcionar dentro daquele X ali. E aí é um rebola pra cá, um rebola pra lá. Mas a logística é uma das coisas que simplesmente assim, olha, limam o orçamento. Come... dependendo do projeto, come as vezes metade do negócio. É caríssimo. Logística é muito caro.

(P) Bom, nos últimos anos, praticamente nos últimos cinco ou seis anos, no Brasil, vem se discutindo uma coisa chamada economia criativa, ou economia da cultura de modo intenso. Como que tu entendes esses conceitos, ou projetos, propostas, porque dependendo da onde, quem a gente abarcar, como referenciar, vão chamar de propostas. Como que tu compreendes essa discussão hoje? Já que está tão em moda a gente vai falar de economia criativa.

Eu acho que foi um avanço muito grande o governo trazer pra pauta essa questão da economia criativa, porque reconhece a cultura brasileira como um produto. E a gente sabe que o Brasil tem todas essas diversidades de linguagens e estéticas, e tudo mais, que torna a nossa cultura riquíssima. E muitos deságuam no exterior. Então reconhecer isso como um produto nacional é uma coisa muito legal, e que possibilita que os protagonistas dessa cultura, os artesãos, os músicos, enfim, esse povo todo que participa dessa produção, possa entrar no mercado de trabalho como um profissional da cultura. Agora eu acho que isso é uma coisa que ainda tem que se discutir muito, sabe? Tem que se falar muito sobre isso ainda, porque é uma coisa que é muito nova, e é muito abstrata. É muito abstrata. As pessoas ainda tem muita dificuldade de visualizar exatamente o que é a economia criativa. O que é economia criativa? “Ah, eu não sei. Não consigo visualizar. Ah, é um quadro? É uma música? É uma colcha de retalhos lá do Recife? O que é?”.

Como que isso pode acontecer como negócio? Mas tem essa discussão, e o governo federal está abrindo alguns escritórios regionais. Até aqui tem um já.

(P) Aqui também tem um da prefeitura aqui agora, vai ter um Núcleo de Economia Criativa.

E a Secretaria de Cultura do Estado também tem um Núcleo, não tem?

(P) Esse eu não sei. Eu sei que a prefeitura tem, que vai ser inaugurado, até porque eu estou participando, não do projeto, mas de algumas ações. Então vai ser inaugurado agora esse núcleo na prefeitura, até 15 de dezembro.

Ah, maravilha.

(P) Mas do Estado não sei.

É, o Estado parece que também tem uma comissão que está discutindo isso. Eu não sei se está no nível tão avançado assim, mas ouvi falar que parece que já também está se discutindo isso em nível estadual.

(P) Mas é o reconhecimento que tem uma importância econômica. Isso que, de um modo geral, é legal.

Isso. Eu acho que esse reconhecimento é importantíssimo. É muito importante. Mas ainda tem que se discutir muito isso. Até porque, se está se criando esses organismos governamentais, nível federal, nível estadual e municipal, pra se discutir essa economia, tem que haver um discurso que entre em sintonia. Porque o governo federal não pode achar que a economia criativa é uma coisa, e o governo municipal achar que economia criativa é outra coisa. Senão não vai funcionar. Como que um vai ajudar o outro? Se a gente está falando de cadeia produtiva ou a gente está falando de trabalho colaborativo...

(P) São coisas diferentes.

Não é? Mas parte do pressuposto que tem que estar conectado, tem que estar na mesma linguagem, mesmo conceito. Se não cada um vai correr pra um lado e não vai acontecer nada.

(P) Quando a gente pensa a cultura como indústria, gera uma série de discussões. Que são problemáticas e que vem lá desde o século XX, pensando em Adorno. Como que tu percebes então essa relação entre arte e mercadoria? A ação cultural como mercadoria, porque uma das críticas que se faz já há algum tempo, quando se pensa arte em relação a indústria, é essa discussão entre arte e mercadoria. Como que tu compreendes essa relação?

Olha, isso é o grande dilema da área da cultura. Principalmente dos artistas. Tratar o trabalho como uma mercadoria, isso até parece uma ofensa, né. Tratar uma obra de arte como uma mercadoria.

(P) Tu fazes diferença entre produto e mercadoria? Ou pra ti são sinônimos? Porque numa pauta anterior tu falaste de um produto, agora...

Não, mas... É, né. É a mesma coisa. A gente está falando do objeto que será comercializado. Mas enfim... No final das contas qual é o objetivo? É que aquela obra seja comercializada, porque é isso que... artista não trabalha pra ficar bonitinho. Artista trabalha porque precisa produzir para ganhar o seu dinheiro, sobreviver, pagar a sua produção, pagar a sua vida. É um profissional como qualquer outro, de qualquer outra área. Agora já perdi o fio da meada aqui. Me pergunta de novo. Eu comecei a desenvolver...

(P) Como é que tu compreendes essa relação entre arte e mercadoria?

Ah tá. Arte e mercadoria. Bom, então, tem essa coisa de... acho que... isso é um ponto de vista muito pessoal. Não digo que as coisas aconteçam exatamente dessa forma. Mas existe um preconceito quando a gente fala que o artista produz um quadro para ser vendido, ou produzir para o mercado. Tem artistas que produzem para o mercado, “vou fazer um quadro rosa porque vai combinar com o sofá rosa que o meu cliente me pediu”. Isso é uma coisa. Fazer uma obra que não seja por encomenda é outra coisa. Mas enfim, o objetivo final é vender aquele trabalho. E isso não é crime, não é pecado, é a necessidade, porque o trabalho ele está ali com esse final. Agora, quando se fala em arte e mercado, ou arte e mercadoria, soa estranho, certo? Soa estranho. Talvez seria melhor a gente colocar da forma como a arte está inserida dentro do mercado, como que o mercado da arte funciona hoje, como é que os artistas conseguem resolver essa sistemática de ter o seu trabalho comercializado, porque não é todo mundo que tem galeria. Acho que até uma minoria de artistas que conseguem ter uma galeria. Ainda mais aqui em Porto Alegre, tem pouquíssimas galerias. Então o que acontece é que os artistas acabam tendo trabalhos, alguns trabalhos num determinado lugar, outros trabalhos em outros lugares, fazem uma exposição lá num terceiro lugar, onde comercializam algumas coisas, e assim vai indo. Mas eu acho que é um mercado muito nebuloso.

(P) O mercado de compra e venda é nebuloso?

É. Nebuloso no sentido de que é difícil identificar quem está comprando, quem está consumindo arte hoje em Porto Alegre, quem são os colecionadores. Eu não sei. Eu sei que existem, estão existindo ações de grupos de artistas e de lugares independentes que estão possibilitando que um novo comércio de arte comece a surgir novamente, com preços acessíveis, com obras que as pessoas podem comprar. Elas podem comprar e botar lá na parede da sua casa. O Museu do Trabalho agora estava com uma... não sei se tu chegou a ver... de gravuras, uma mais bacana que

a outra. Duzentos reais. Isso é maravilhoso. Isso é ótimo. Está formando apreciadores, está formando colecionadores. São pessoas que vão comprar uma gravura lá de duzentos reais, daqui a pouco elas vão comprar outro objeto de arte de novo. Isso é super importante. É importante ter essas iniciativas.

(P) O que é, pra você, ser um artista profissional? Como que tu entendes o artista profissional?

Ser um artista profissional?

(P) É. Como que tu, como produtora, percebe um artista profissional?

Eu acho que é uma pessoa que tem as características de qualquer outro profissional. Seriedade, comprometimento, transparência, enfim, que cumpre as suas combinações. Eu acho que é uma coisa meio básica assim, né.

(P) Eu gostaria que falasse um pouco agora dos teus últimos projetos. Porque eu vi que tu fizeste agora o projeto do Miguel Rio Branco, da Nara Amélia entre outros.

Então, esse ano de 2012 foi um ano bem importante pra mim, né, por eu alçar um vôo solo agora, como produtora, e a partir daí muita coisa começou a acontecer. Ótimos projetos, ótimas exposições. Esse ano eu produzi essas duas grandes mostras que tiveram no Santander Cultural, que foi a *Italian Genius Now*, no primeiro semestre, que eu fiz a direção de produção, e logo em seguida fiz a produção executiva do Miguel Rio Branco, pra produtora Imago Escritório de Arte, da Maria Clara Rodrigues, que foi quem concebeu o projeto, quem desenvolveu o projeto, que é uma produtora do Rio de Janeiro, e aí ela me contratou pra fazer a produção executiva aqui pra ela. E aí logo em seguida, quando terminou o Miguel, junto com ela, eu fiz a Nara Mélia também. Isso tudo no Santander Cultural. E aí, fora isso...

(P) Como que tu entendes a função do produtor cultural? E se existe uma diferença como um produtor cultural em atuar em Porto Alegre e atuar em um outro centro brasileiro, sei lá, Rio, São Paulo? E a relevância dele nesse novo cenário.

O produtor cultural é uma função também que eu acho que tem que ser um pouco mais especializada hoje. Por que o que acontece? Dentro do nome produtor cultural, tu tens pessoas trabalhando em muitos segmentos. Tu tens produtor cultural que só faz leis de incentivo, tu tens produtor cultural que administra o projeto junto com o artista, tu tens produtor cultural que faz produção executiva. Então produtor cultural é uma palavra hoje que é muito genérica pra definir tudo que acontece dentro da produção cultural de verdade. Tem muita coisa que envolve esse processo de produção cultural. O que é produtor cultural? É o cara que vai captar recurso pra um projeto? Pode ser. É o cara que vai formatar um projeto pra lei de incentivo? Também pode ser.

Mas eu, pessoalmente eu, hoje, eu sinto que eu me encaixo muito mais dentro do produtor executivo, que é o profissional que abraça o projeto e levanta, põe de pé, arma um circo e faz o negócio acontecer, do que o produtor cultural que faz lei, ou o produtor cultural que vai buscar recursos pra um projeto. Eu estou me distanciando muito dessas duas particularidades da produção. Porque não dá pra fazer tudo. É impossível fazer tudo. E eu tenho certeza que eu me sinto muito habilitada, eu tenho certeza que eu tenho um domínio completo da produção executiva. Eu sou muito segura disso. Eu tenho certeza dessa capacidade que eu construí, que eu adquiri. Então eu sei fazer. Produção executiva, eu faço qualquer coisa. Agora, fazer a lei, fazer a captação, não é o que eu gosto de fazer, e tu tem que estudar a lei pra saber o que vai acontecer com o teu projeto. Eu já estudei bastante a lei durante algum tempo, fiz vários projetos, desenvolvi vários projetos pra lei de incentivo, mas não é onde eu quero estar. Tem gente que faz muito melhor do que eu, então eu resolvi me especializar nisso, na produção executiva. Quando o projeto já recebeu o incentivo, já conseguiu captar os recursos necessários pra ser realizado, bom, aí eu entro. Aí eu entro. O que precisa? Agora precisa... precisamos de equipe com... Então tá, agora é comigo, vou juntar esse povo todo pra gente fazer esse negócio se concretizar. Porque a melhor parte da produção é essa. Pra mim é o filé mingnon, e é nisso que eu quero trabalhar.

(P) Tem mercado pra ti atuar só em Porto Alegre? Com produção executiva. Tem eventos suficientes pra te manter? Existe mercado pra este profissional em Porto Alegre?

Olha, tem. Eu estou me mantendo com projetos que estão acontecendo em Porto Alegre, entendeu? Mas é claro que eu gostaria muito de atuar em outras frentes também, que não só Porto Alegre. Desenvolver projetos em São Paulo, Rio, ou qualquer outro lugar, porque me interessa esse contato com outras pessoas e outros produtores, e outros artistas. Eu acho que isso é muito rico. A gente ganha muito com isso. Agora por exemplo, nessa exposição da Nara Amélia, que é um projeto chamado RS Contemporâneo, é um projeto que é um artista gaúcho sendo curado por um curador fora do Rio Grande do Sul. No caso da Nara, foi o Orlando Maneschy, que é do Belém do Pará. Então tu imagina que são realidades completamente diferentes. E foi muito legal trabalhar com ele, porque ele trouxe uma realidade lá de Belém do Pará que é diferente da nossa. Completamente diferente da nossa. Então são coisas que a gente sempre ganha, sabe? E eles também ganham, porque eles estão trabalhando aqui conosco, estão vendo como as coisas funcionam aqui. E modéstia a parte, as coisas funcionam muito bem. A gente tem um nível de excelência, que nem, no Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, de execução de projetos que é muito bom. É muito bom. E posso dizer assim, que isso é uma coisa que se estende Rio de Janeiro, São Paulo. No início do ano eu fiz a produção local também de um outro projeto, que foi o Viva Elis, aquela exposição da Elis Regina, na Usina do Gasômetro. Quem me chamou foi o pessoal da Automática, do Rio de Janeiro, que também é uma produtora de arte contemporânea, que foi quem desenvolveu o projeto, que era um projeto nacional. Então foi feito em São Paulo, começou em São Paulo, depois veio pra cá...

(P) Como tu acabas lidando com diversos profissionais (cadeia produtiva) quando está produzindo um evento em artes visuais.

Olha, a cadeia produtiva ela envolve muitos personagens. Desde o artista, os produtores, os fornecedores, os patrocinadores, as instituições. O que eu percebo assim, os canais mais complexos e difíceis de acessar são os canais relativos aos patrocinadores. São os mais complicados. Tirando assim, raríssimas exceções, de instituições que já estão voltadas pra esse estímulo à arte, ou instituições que foram criadas com esse objetivo, né, como a Fundação Iberê, como o Santander Cultural, que são instituições privadas e que foram criadas com esse objetivo, mas o que se vê assim é que existe uma dificuldade muito grande de acessar esses recursos privados, porque são poucas empresas que entendem esse mecanismo de possibilidade de ganhar através do estímulo à arte, o estímulo as ações pedagógicas, e tudo mais. É uma coisa que ainda tem que se trabalhar muito sim, e que na verdade é, infelizmente ainda é a mola propulsora pra conseguir se realizar esses projetos. Depois que se consegue isso, eu acho que tudo fica muito mais fácil. Mas uma coisa não anda sem a outra. A gente está falando de uma cadeia produtiva, quer dizer, um depende do outro pra realizar o seu processo. Eu acho que talvez o cara que esteja mais solitário dentro de todo esse sistema da cadeia produtiva seja o próprio artista, que tem o processo solitário lá de produção dos seus trabalhos, de alguma forma, mas ele também depende de financiamento pra conseguir realizar o que ele quer, o que ele pretende. Então é um processo muito complexo. É um processo muito complexo, em que existe já empresas que estão se dando conta disso, e que é necessário, e de que é algo que elas também vão se beneficiar, mas ainda é uma coisa que tem que ainda ser muito esclarecida. O que se observa assim, é que as empresas ainda tem uma dificuldade em entender o funcionamento da lei. Tem empresas que nem sabem que a lei existe. Tem empresas que sabem que a lei existe, mas nunca tiveram interesse em saber como é que poderiam ser beneficiados. Tem de tudo. Tem desde aquelas que já se beneficiam da lei, incentivando projetos culturais, enfim. E até as que não, as que não querem se envolver com esse assunto porque acham que vai dar muito trabalho.

(P) Também é polêmico isso que eu vou te perguntar agora, mas como que tu percebes a ação das empresas privadas no campo cultural hoje?

Ah, eu acho que as grandes corporações aí estão botando pra quebrar. Então se beneficiando muito também por causa do sucateamento da cultura em nível governamental. O que está acontecendo em Porto Alegre hoje. Porto Alegre foi loteada. Eu não estou falando isso como uma crítica negativa, simplesmente como uma constatação. Os espaços, os grandes espaços culturais e... não só espaços culturais, mas os grandes espaços públicos em Porto Alegre, eles foram loteados para o setor privado. Por que? Porque o setor governamental não tem dinheiro pra arrumar. Então se criou adoções, muito entre aspas, né. Mas aí então... Então quer dizer, essas corporações elas se beneficiam, mas também estão beneficiando aquele aparelho que estava

sucateado, e estão trazendo isso de volta para que o público possa usufruir. Mas eu acho que isso é uma questão ainda que tem que ser muito observada.

(P) O mercado de arte no Brasil vem crescendo evidentemente, né, nos últimos dez anos. O relatório da Associação Brasileira de Arte Contemporânea, que é a associação das galerias privadas, segundo esta o mercado de galeria cresceu no Brasil 44% nos últimos dois anos. Por que tu achas que isso não reflete, na verdade, aqui em Porto Alegre, pelo menos não na criação de galerias, nós continuamos com as mesmas galerias, todo esse crescimento, toda essa coisa que está em um nível alto no Rio, São Paulo, Pernambuco, Belo Horizonte, isso aparentemente não repercute em Porto Alegre, hoje?

Eu acho que talvez não repercute em grandes proporções, mas o que se vê nos últimos dois anos... mas não acho que dá pra dizer que no último ano, são pequenas iniciativas em relação a abertura de novas oportunidades de comercialização. Tem o pessoal do Vendoarte, que foi uma iniciativa com uma plataforma virtual, né, de venda de obras de arte através do site na internet, e algumas ações pontuais de trabalho. E tem pequenas galerias abrindo aí. Se tu fores observar, abriram várias iniciativas híbridas, vamos dizer assim, porque não se caracteriza só como uma galeria, mas tem lá um restaurante que tem uma parede que é uma galeria onde vende trabalho de artistas que tem mais a ver com a linguagem da *Street Art*, alguma coisa assim. Aí tem um outro lugar lá que tem uma sala onde também tem uma pequena galeria. Semanas atrás abriu uma galeria nova lá no centro, diz que é uma galeria que tem coisas incríveis, na Duque. O que mais? Mas assim, agora eu tenho dificuldade de lembrar tudo que eu vi acontecer, mas eu observei isso, tem pequenas iniciativas de tentar buscar essa oportunidade, esse mercado, entendeu? Não se vê grandes galerias abrindo. Não, até porque ninguém tem cacife pra montar um super negócio. Porque galeria é um negócio que é o investimento é a longo prazo. Tu não vai ter retorno do negócio em um ano nem em dois. Tem que trabalhar muito pra conseguir. Mas eu acho que tem pequenas iniciativas que estão aparecendo, e eu acho isso muito positivo.

(P) Tu achas que tem mercado então?

Ah, eu acho que tem. A coisa está acontecendo. E levando, talvez, uma... criando oportunidades mais acessíveis de compra. Vendendo trabalhos mais acessíveis. Vê aí o Museu do Trabalho vendendo a coleção de gravuras. Ah, é gravuras, tem um valor menor de mercado. Mas não tem problema, é arte. E vamos botar na roda, entendeu? Porque quanto mais as pessoas comprarem, mais elas se sentem sensibilizadas e estimuladas a comprar novamente em outra oportunidade, porque é legal, é bacana, a casa fica bonita, aquilo ali pra alguns tem um significado, pra outros não interessa, o que interessa é que as pessoas adquiram, né. Eu acho que a coisa está se movimentando pra que, se tudo dê certo, e eu espero que as coisas continuem acontecendo, num processo crescente, mas eu acho que se continuar assim, daqui, sei lá, daqui mais um ano, a gente vai ter um movimento muito bacana de mercado de arte. A própria Jabutipê, que é um lugar

pequeno, mas está fazendo circular. Então a coisa está começando a acontecer, entendeu? E talvez isso seja muito mais significativo do que abrir uma big super, que poucas pessoas vão conseguir acessar, poucos artistas vão conseguir expor, porque vira um espaço muito mais exclusivo. Eu acho que existe um mercado que está começando a aparecer de novo. Mas muito... ele é pequeno. Ele tem uma visibilidade pequena, mas se tu enxergar o conjunto de coisas, tu vai ver que ele começa a ter um significado.

Carlos Gallo

Entrevista concedida em novembro de 2012

Galerista, fundador e diretor da Galeria Gestual. Galeria Gestual foi inaugurada em 1985 em São Leopoldo (cidade da região metropolitana de Porto Alegre). Em 1993 transferiu suas atividades para Porto Alegre.

(P) Gostaria que o senhor falasse um pouco sobre sua formação artística, como procedeu?

Não possuo formação artística. Sou jornalista.

(P) O senhor poderia descrever como ocorreu a criação da Galeria Gestual?

Durante o curso de jornalismo fiz estágio como assessor de imprensa na extinta galeria Cambona onde, depois de um tempo, aprendi a vender e passei a gerente. Após três anos de Cambona, resolvi abrir a Gestual, em 1985

(P) Como foram os anos 1980 para as artes visuais e o mercado em Porto Alegre? Que diferença e aproximações o senhor faria com o atual cenário local?

Os anos 80 foi a década onde começou o interesse comercial por artistas jovens e a popularização das galerias de arte. Hoje isto está estabelecido.

(P) Como percebeste a década de 1990 para o mercado local?

Mercado tem a ver com economia. O início dos anos 90 foram particularmente complicados para a economia brasileira. A partir do final dos 90 crescemos e os mercados, incluindo o de arte, seguiram esta tendência

(P) Como está o mercado de arte atualmente em Porto Alegre?

Como a economia brasileira. 2012 foi um ano bom, teve uma pequena retração no último trimestre, mas começa a dar sinais de reaquecimento a partir dos novos incentivos do governo para o setor de produtividade.

(P) Nos últimos anos o mercado nacional de arte cresceu de forma substancial, surgiram a SP-arte, Art Rio e outras feiras de menor porte. Por que aparentemente este crescimento não repercute na criação e expansão de novas galerias localmente em sua opinião? Segundo relatório da ABACT e Apex-Brasil o mercado de galerias privadas cresceu 44 por cento nos últimos 2 anos.

Entendo que não exista uma resposta definitiva do porquê este seria um fenômeno porto-alegrense. Mas há pelos menos duas realidade as quais devemos levar em conta: a) já fomos a terceira economia do país e hoje somos a quinta, b) viabilizar comercialmente qualquer negócio não é tarefa para amadores. Comércio não perdoa achismos. Saúde financeira requer clareza e lógica certas.

(P) Quais são as maiores dificuldades em sua opinião de manter uma galeria de arte em Porto Alegre?

Não percebo a realidade nestes termos, de dificuldades e facilidades específicas. Prefiro analisar fatores macros e micros, como economia, comportamento, organização, visão e, principalmente, autoconhecimento e foco.

(P) Como o senhor seleciona os artistas de sua galeria?

Geralmente quem seleciona é o próprio dia-a-dia da galeria. Prefiro realizar ações e prestar atenção em seus resultados.

(P) A Gestual faz contrato com seus artistas?

Não.

(P) Como funciona o seu calendário de exposições?

Marcamos nossa agenda conforme o interesse dos artistas. Atualmente estamos tentando fazer no máximo 6 exposições anuais.

(P) O senhor poderia me relatar qual o perfil de seus clientes?

Talvez a palavra correta seja 'variado'. Atendemos desde quem procura um presente ou algo para decorar a casa, até colecionadores que, por sua vez, também têm seu perfil diverso: pessoas que se especializam nos clássicos, ou contemporâneos, até aqueles que compram aos poucos aquilo de que gostam; ou focam em um tema, como 'construtivismo', 'anos 80', etc. Filhos de pais que compraram arte, se forem adultos bem sucedidos, serão quase sempre bons compradores. Se não forem bem sucedidos, serão importantes abastecedores do mercado.

(P) Quais galerias em Porto Alegre que o senhor apontaria como suas concorrentes?

Não vejo concorrentes, só parceiros. Acabamos ajudando-nos uns aos outros com nossos trabalhos individuais e individualistas.

(P) Gostaria que o senhor me falasse um pouco sobre o "leilão de Parede"? Como funciona, de que modo se formam os lotes? Se o retorno a galeria é positivo?

Não somos uma casa de leilão, somos uma galeria de arte. Quando procurados para comercializarmos uma coleção em espólio, dependendo da qualidade da coleção, optamos por fazê-lo sob forma de leilão de parede. O funcionamento é simples: colocamos as peças em exposição durante uma semana, período em que os interessados dão seus lances, e no final deste período entregamos a obra para quem deu o lance mais alto. Dependendo da coleção, o retorno é surpreendente. Há dois anos leiloamos um lote que foi responsável pelo maior faturamento da galeria naquele ano.

(P) O senhor frequenta o circuito de exposições de Porto Alegre? Quais os espaços que o senhor mais visita?

Frequento muito pouco.

(P) O que é ser artista profissional em sua opinião?

Esta pergunta me faz pensar um pouco. Sou de um tempo mais antigo, onde o autodidatismo tinha seu lugar e 'profissionalismo' não era uma palavra muito adequada para acompanhar a palavra 'artista'. O mundo mudou e é bom que mude. Gosto de prestar atenção nestas mudanças. Por exemplo, antes os artista se referiam ao que produziam como 'a minha obra', hoje se referem como 'o meu trabalho'. Não estou emitindo um juízo de valor, se é melhor ou pior, mas você deve concordar que existe uma grande diferença entre estas duas expressões. Fico inclinado a lhe responder que hoje o que define um artista profissional é sua passagem pela academia.

(P) A partir dos anos 1990 houve um crescimento consistente de espaços institucionais em Porto Alegre, em contra partida, o número de galerias privadas decresceu, como o senhor percebe tal movimento?

Como uma questão administrativa. Propriedade privada não sobrevive de dinheiro público ou outros benefícios.

(P) Por que a criação da Bienal do Mercosul, Fundação Iberê Camargo, Santander Cultural, aparentemente não fomentaram um maior crescimento do circuito mercadológico local? (caso em sua opinião tenham fomentado, me explique como?)

Posso pensar que o mercado de arte em Porto Alegre existe 'apesar' de instituições como a Bienal e Fundação Iberê Camargo, mas também posso me perguntar se este é um papel e um interesse destas instituições. Aracy Amaral, que organizou a mostra "Além Fronteiras" na 8ª Bienal do Mercosul manifestou, em uma mesa sobre mercado de arte durante a última Bienal Internacional de São Paulo, o quanto ficou impressionada com as raras obras de arte que encontrou nas residências das pessoas ligadas à Bienal do Mercosul, durante as recepções a que fora convidada a participar nestas residências. Podemos refletir a partir de qual conjunto de premissas concluímos

que a criação de instituições deste tipo se traduziria em um fomento ao mercado de arte local. Expor em Porto Alegre artistas nacionais e internacionais como consequência lógica do aquecimento nas vendas dos locais? A partir da exposição do Leonilson na Fundação Iberê Camargo vendemos um desenho deste artista que tínhamos em nosso acervo. Com a exposição do Waltércio aconteceu o mesmo, comercializamos o que tínhamos e estamos com interessados em peças dele. Também com Ione Saldanha. Para as quatro pinturas que Nick Rands realizou na parede na última Bienal do Mercosul ele fez, como registro, uma série de quatro desenhos que foram comprados por um colecionador da cidade. Antes que a parede fosse demolida, com o término da Bienal, Nick fez mais quatro pinturas sobre tela, como as da parede da Bienal, também como registro; das quais a galeria já comercializou três. A participação de Maria Lucia Cattani e Gisela Waetge na quinta Bienal do Mercosul, em 2005, é até hoje uma importante ferramenta que usamos para vender seus trabalhos (veja, me rendi ao 'trabalho'). É preciso repensarmos nossa lógica, a fim de não enrijecermos nosso discurso. Não é meio passivo transferir para estas (e outras) instituições, sem qualquer autoquestionamento, uma responsabilidade cujos benefícios são efetivamente privados? A atuação correta a meu ver não é esperar uma ajuda destas instituições, mas se apropriar delas por fora e tentar tirar o máximo de proveito próprio.

(P) Atualmente alguns artistas e grupos passaram a formar espaços independentes, como a Subterrânea, Jabutipê, Estúdio Híbrido e outros, como o senhor entende a inserção destes espaços no circuito local?

Da forma o mais positiva possível. Torço para que eles persistam e se desenvolvam, seremos todos beneficiados.

(P) Gostaria que o senhor me falasse um pouco sobre o projeto Cartão de Visita.

O Paulo Gomes é um frequentador e amigo da galeria. Em suas visitas usualmente me falava sobre artistas que eu deveria conhecer. Como visito poucas exposições, sugeri a ele que montasse mostras com estes artistas. A primeira foi em 2011 e acabou sendo agraciada com o Prêmio Açorianos. Fizemos a segunda edição em novembro de 2012 e enquanto o Paulo quiser, o projeto segue. As escolhas são absolutamente dele e eu comumente conheço os escolhidos quando eles vêm olhar o espaço para decidirem sobre a montagem.

Antônio Augusto Bueno

Entrevista concedida em agosto de 2012

Porto Alegre, 1972. Bacharel em Desenho (2004) e Escultura (2008), pelo Instituto de Artes / UFRGS. Realizou várias exposições individuais, dentre elas “Cabeças – armadilhas para um significado” no Museu do Trabalho / POA; “Anotador de Faces” Galeria Municipal de Arte em Florianópolis, “Uma Maneira de Pensar” no MALG, Pelotas/RS e *As desórbitas do avesso* na Arte&Fato galeria, POA/RS. Participou de várias coletivas como – “Dualidades” no Porão do Paço Municipal/ POA/ RS, “Travessa Venezianos: construções do tempo” na Associação Chico Lisboa, POA/RS e “Intersecções do desenho” integrante e âncora do projeto no Essa POA é boa (evento paralelo à Bienal do Mercosul) e salões nesta capital, interior e outros estados. Em 2007 recebeu o Prêmio Açorianos na categoria de Melhor Exposição Coletiva com o Grupo Passos Perdidos e em 2008, o Prêmio Açorianos na Categoria Cerâmica com o Bando do Barro, além de ser indicado na categoria Artista Revelação. No ano de 2009 foi indicado na categoria Desenho, pela exposição “Tempo sobre Papel”. Participou em 2000, da criação do Atelier João Alfredo 512, onde trabalhou até 2007. Em 2007 e 2008 integrou o grupo do Atelier Subterrânea. Atualmente realiza seus trabalhos, ministra aulas e coordena o espaço expositivo do Jabutipê, situado no centro histórico Porto Alegre.

(P) Antônio, gostaria que tu iniciasses falando sobre tua formação artística?

Desde muito pequeno eu sempre gostei muito, tanto de desenhar como trabalhar com tridimensional, e sempre me interessei em ver exposições em locais públicos. Desde pequeno eu ia em algumas exposições, e tinha essa vontade de fazer alguma coisa com o desenho. Como eu sempre gostei, sempre fez parte da minha vida, o desenho. Só que no final do colégio eu comecei a pensar o que eu vou fazer. Daí acabei tentando fazer arquitetura, fiz alguns semestres de arquitetura, depois fiz um pouco de publicidade, também vi que não era aquilo. Daí continuei desenhando. Até que em um determinado momento resolvi fazer o vestibular no Instituto de Artes. Daí eu já tinha quase trinta anos. Eu fiz ali o bacharelado em desenho, depois em escultura. E antes disso também eu já tinha feito uns cursos no Ateliê Livre, no Museu do Trabalho, no ateliê do Gustavo Nakle e na Casa 26, que era uma casa que tinha... de duas professoras aposentadas do Instituto de Artes, que tinham um ateliê que davam aulas, e tinha um espaço expositivo também na zona sul, que não existe mais. Também fui auxiliar do Gonzaga, escultor, que foi uma vivência de ateliê muito bacana que eu tinha com o Gonzaga e com o Gustavo Nakle, no ateliê do Gustavo.

(P) Você foi ajudante do Gustavo Nakle?

Do Gustavo fui aluno, mas sempre junto ali. Eu ia uma vez por semana, e sempre ficava vendo o que ele estava fazendo, muito próximo assim.

(P) E como é que se formou o grupo Passos Perdidos?

Isso foi lá no Instituto de Artes, a gente se encontrava muito, o Gabriel, James, a gente tinha aula com a Tereza. Eu acho que eles não foram alunos da Tereza Poester. Daí eu me lembro que o Gabriel e o James estavam assim, “vamos fazer um grupo de desenho”, falaram comigo, disseram que ia falar com a Tereza. Daí todos gostaram da ideia, a gente marcou um encontro, a gente começou a se encontrar. Daí a Dauane estava fazendo uma cadeira com a Tereza, a Tereza gostava muito do desenho dela, convidou ela pra participar. Isso nos primeiros encontros. A gente ficou um ano desenhando, todos juntos, os cinco assim, desenhando, se encontrando. Eu lembro que cada um levava livros e desenhos, a gente conversava sobre desenho, mostrava o que cada um estava fazendo no seu ateliê.

(P) E vocês chegaram a alugar um espaço juntos?

Não, não. Sempre a gente se encontrava, ou na casa da Tereza, no ateliê dela, ou também no ateliê que eu tinha na João Alfredo, que eu dividia com a Adriana Xaplin, com a Daliana, passaram várias pessoas por lá, mas sempre, desde o início... o Cava ficou um tempo lá também. Daí a gente se encontra as vezes lá, que é um espaço mais pra fazer bagunça assim, né, poder fazer sujeira, não tinha problemas. Daí o Túlio e o Gabriel tinham alugado o ateliê, que depois foi chamar Subterrânea, daí o Gabriel falou assim, “tem esse espaço. Vamos começar a se encontrar lá também”. E a gente começou a desenhar lá também, virou um outro ponto de encontro. Daí surgiu a ideia, “vamos fazer uma exposição, né”. Depois de um ano desenhando juntos, pintou essa ideia de... Porque desde o início, “ah, vamos fazer exposição, não vamos?”. E daí todos tinham assim um pouco essa ideia da prática, de se encontrar mais pela prática do desenho pra depois, quem sabe, fazer a exposição. E daí surgiu, um ano depois, essa oportunidade. A gente ficou um mês desenhando todos juntos, nas paredes da Subterrânea.

(P) Direto na parede?

Os cinco desenhando juntos, na parede, que foi a exposição Passos Perdidos. O grupo era Passos Perdidos, e a exposição foi Sala dos Passos Perdidos. Foi a primeira exposição da Subterrânea.

(P) E o que significou, pra ti, participar desse grupo, e depois a Subterrânea? Como isso te ajudou na divulgação do teu nome, do teu trabalho, da tua carreira?

Eu sempre gostei muito de trabalhar em grupos. Porque eu, como eu sempre fui diariamente para o ateliê, eu acho que trabalho de ateliê é muito solitário, então eu acho que esse contato com os colegas é muito bom. Então lá no ateliê da João Alfredo mesmo, quando... mesmo que a gente não se encontrasse lá, tinha gente que ia de manhã, tinha gente que ia de noite, tinha gente... sempre estava todo mundo junto lá. Mas eu acho que esse lance de chegar no ateliê, ver o trabalho do colega em andamento, ver que, sei lá, a escultura ainda está molhada, o desenho não está acabado, isso é muito estimulante, chegar e ver, e fazer o teu desenho. De repente ter aquele

momento de conversa quando todo mundo se encontra e daí comenta, “ah, vi o que tu está fazendo”. Eu acho que isso é muito enriquecedor. Nos Passos Perdidos foi a mesma coisa. Eu acho que nesse ateliê da João Alfredo era mais um grupo de escultores. Então eu era o... porque a gente fez algumas exposições, a Adriana Xaplin, a Daliana e eu, a gente fez na Casa de Cultura, depois na Usina, isso bem no início. Foi uma coisa que me estimulou muito. A gente conseguiu os espaços pra expor, tinha o lance de uma empolgação de, “vamos fazer a exposição, vamos planejar a exposição”. Daí nós três bolávamos a exposição, e a gente ficava um bom tempo trabalhando. A gente tinha uma data, tipo, daqui um ano, e daí a gente passava o tempo produzindo pensando nessas exposições. E isso foi muito legal. Só que eram muito ligadas a esculturas. Daí já nos Passos Perdidos eram todos desenhistas. Foi muito bacana. Foi um ano também, né trabalhando juntos.

(P) Estes grupos te auxiliaram de alguma forma, a manter relações com outras pessoas, entrar em contato com outros agentes, em função da rede dessas pessoas que participavam do grupo contigo?

Eu acho que foi acontecendo naturalmente, né. As pessoas... tipo, na abertura de uma exposição conhecia, ou na abertura de uma outra exposição, daí comentava, “ah gente, tem um grupo”, daí as pessoas se interessavam, procuravam o blog na internet. Eu acho que foi assim que foi acontecendo. E também foi um grupo de uma única exposição, que encerrou ali, né, não teve uma continuidade.

(P) E por que encerrou, Antônio?

Não sei. Acabou...

(P) Naturalmente.

Naturalmente. Foi um ano de trabalho, teve a exposição, e depois cada um acabou fazendo a sua...

(P) E como é que foi participar da Subterrânea?

Foi muito bacana. Foi uma outra experiência assim que pra mim foi bacana, porque eu fiquei sete anos no ateliê da João Alfredo, que era um ateliê... ateliê assim, de produção. A gente não se preocupava em arrumar, pra ter o trabalho em andamento mesmo. Não tinha preocupação com, se alguém fosse visitar, sabe, deixar alguma coisa... É ateliê oficina. Oficinão mesmo. E ainda mais sendo de escultores, né, é um ateliê que é sujo mesmo. E daí eu estando lá sete anos, quando eu fui pra Subterrânea foi um outro ponto de vista. Porque a Subterrânea já estava com essa ideia de ter exposições, mais ou menos de um em um mês, meio sistemático. E daí, por exemplo, tinham os trabalhos em andamento, mas estava nas vésperas das exposições, daí a gente tinha que recolher

tudo, porque, ia ter uma grande faxina pra montagem, e receber pra abertura. Também já era um ateliê completamente diferente do que eu tinha vivenciado.

(P) Como vocês elaboraram o sistema de funcionamento da subterrânea?

Isso foi... a gente se encontrava bastante, tinham muitas reuniões. Daí tinha essa preocupação, como é que a gente vai manter o espaço. Fazer abertura, “poxa, não tem como comprar a bebida pra...”. Então, “ah, vamos no supermercado comprar as latinhas de cerveja, refrigerante, e fazer uma espécie de barzinho, né”. As pessoas compravam ali, um preço acessível, entrava um dinheiro para o caixa. E fora isso, surgiu a ideia do sorteio. Então cada expositor, além de mostrar o seu trabalho numa galeria, doava um trabalho pra ser sorteado.

(P) Pra rifar.

Rifado, é. E daí o pessoal saía vendendo os números. Cada um, eram sete pessoas, então cada um tinha o seu bloquinho e vendia, tipo rifa de colégio assim. E foi uma coisa que deu muito certo, né, porque daí teve logo... uma exposição chamada, Pequenos Formatos, então daí eram vários expositores, cada um doando um trabalho. Então as pessoas começaram a comprar vários números, sei lá, por cinco reais, e pessoas com nome, com o trabalho reconhecido, não só aqui de Porto Alegre como de outros estados. Então foi uma coisa que deu muito certo. As pessoas iam, compravam vários números, e na hora do sorteio da rifa, estavam lá. Então se criou um evento aquele lance de botar uns numerozinhos dentro de uma sacola de supermercado e chamar cada um pra sortear. Daí criava uma expectativa. E funcionou.

(P) Deu pra pagar as contas.

Era assim que a gente tinha mantinha, além de cada um botar alguma coisa por mês. Mas daí com esse dinheiro também já se fez a reforma da Subterrânea. E as coisas foram andando. Mas sempre a gente também pagava uma taxa ali para o aluguel.

(P) E me diz uma coisa. Como é que o senhor vai se desvincular da Subterrânea?

Daí surgiu a oportunidade de eu vir para o Jabutipê, que era... Como lá na João Alfredo eu sentia a necessidade de ter um ateliê, pra deixar os trabalhos em andamento, na Subterrânea eu senti mais essa necessidade ainda. Porque assim como era muito bacana, porque muitas pessoas circulavam por ali, tinha muita troca, com as pessoas que iam visitar e tal, sempre conversando com a gente, só que lá eu tinha menos espaço pra deixar meus trabalhos em andamento. Como eu faço muito desenho, escultura, o trabalho não fica pronto de uma hora pra outra. E as vezes os trabalhos são grandes. Então tinha que ficar na parede, no chão, em cima da mesa. Eu senti muito essa necessidade de ter um espaço. Bem quando dois, três anos depois eu consegui adquirir esse espaço. Daí no começo eu pensei, “pô, vou continuar na Subterrânea e ter esse espaço só pra ateliê, né. Só que daí eu comecei a curtir tanto o espaço e ver que, “pô, vou me dedicar 100% a

esse... não vamos dividir, então o espaço, e entrar de cabeça nessa história". E daí surgiu um lance assim, porque como eu vinha já... já eram dez anos de convívio em ateliê coletivo, sete na João Alfredo e três na Subterrânea...

E daí eu fiquei pensando assim, "pô, e essa troca, né, que é tão bacana com os colegas, né. Eu sozinho no ateliê não vou ter". Daí deu um pouco de medo assim. Medo não sei, mas eu fiquei pensando nisso de... Daí surgiu a ideia de ter o espaço expositivo aqui. Como a casa tem dois pisos, daí eu pensei assim, "pô, na parte de baixo vai ser o ateliê mesmo, que é aquilo que eu sempre quis, de poder deixar os trabalhos em andamento, poder dar oficinas, aulas de desenho e escultura, e a parte de cima eu vou deixar mais neutra, assim, pra convidar as pessoas pra exporem aqui, e daí continuar tendo a troca".

(P) E é sempre via convite?

Geralmente eu convido, as pessoas que eu admiro o trabalho, os amigos, que eu tenho contato. Já aconteceu de pessoas também me perguntarem como que procede?

Daí eu digo pra elas me mostrarem o trabalho. Já aconteceu também pessoas de outros estados, por e-mail, mandarem uma mensagem, até já aconteceu, "ah, só expõem gaúchos aí", achei engraçado, "não, claro que não, né". Daí aconteceu de ter uma troca por e-mail durante um tempo, e depois acontecerem as exposições aqui.

(P) E quais foram?

Já teve exposição da Fernanda Lago carioca, e também do Rio de Janeiro, o pessoal do Estúdio 19.

(P) E tu chegaste a fazer alguma coisa lá com eles ?

Fiz, fiz também. Daí rolou essa troca. Foi natural assim. Eles fizeram aqui, depois eu fui expondo lá. O Estúdio 19, teve a Kelly, que eu também não conhecia, de Pelotas, que expôs aqui. Teve uma artista de Santa Catarina, Silvana Leal, também ela conheceu o espaço, começou a trocar uns... Veio aqui conhecer, depois acabou expondo aqui.

(P) Antônio, como tu faz com relação aos custos com exposição desses artistas? Como que é? Se vende, tem porcentagem para o Jabutipê? Como que funciona? Como é que tu articula assim um orçamento e tu mantém isso aqui ?

Acontece assim, eu dou as aulas, as oficinas aqui na parte de baixo. No espaço expositivo, até pouquíssimo tempo, eu não cobrava nada, só uma taxa pra manutenção, o mínimo pra faxina, manutenção, luz, essas coisas. E agora eu estou cobrando uma taxa também mínima em cima das vendas. Porque no começo eu não queria assim, ter essa... cobrar uma porcentagem em cima das vendas porque eu não considero o espaço uma galeria, eu não sou um galerista que está expondo

aqui, quem se interesse pelo teu trabalho, daí eu vou dizer assim, “olha, vem aqui, o Felipe tem um trabalho que eu acho que tu vai gostar, vem aqui comprar”.

(P) Sim, não é um galerista.

Isso eu não faço, não sou um galerista. Tenho um espaço expositivo Jabutipê. Então eu achava que não teria como, né, fazer isso. Agora, todos que expõem aqui sempre dizem isso, “pô, mas não é justo. Tem os custos”. Então acabei, a partir dessa última exposição, cobrando uma taxa, que é... não tem comparação com as dos galeristas.

(P) Tu poderia falar qual é a porcentagem?

25%. Então...É pra manter o espaço, na verdade, porque nem todas as exposições os trabalhos são vendidos. Então, se for vendido. Tem algumas exposições aqui que vendem bastante, e tem outras exposições que não vendem nada.

(P) Por exemplo, entre essas que vendem e não vendem, tu consegue identificar um perfil do que vende, pelo menos do que vende aqui ?

É, eu acho que muitas vendem porque as pessoas conhecem o trabalho já desses artistas, então ele está expondo aqui, daí as pessoas chegam e já se interessam, “onde que está a lista de preços”, querem comprar, então as pessoas já vem interessadas em comprar. E outras que, visitando, perguntam, “ah, quanto que tá?”. E se o preço é acessível, acabam comprando. Mas eu acho que é muito por já conhecerem os artistas, e alguns também por não serem trabalhos tão experimentais assim. Por exemplo, o da Fernanda Lago que ela fez aqui era uma grande instalação assim que, acho que sei lá, um colecionador compraria. O da Kelly também, que ela fez toda uma plotagem nas paredes. Agora, tem trabalhos que já são emoldurados assim, já é mais fácil a pessoa comprar e levar pra casa. Daí esses eu noto que acabam também vendendo mais.

(P) Eu queria que tu falasses como é que tu percebes o mercado de arte em Porto Alegre, não só nessa visão estrita, de compra e venda, mas num sentido geral ?

Pois é, eu acho que esse da compra e venda é muito restrito. Eu acho que galerias comerciais em Porto Alegre são pouquíssimas. E o mercado é um pouco mais amplo, né, com espaços institucionais, tem grandes espaços, como Santander, Fundação Iberê, o MARGS, os espaços do estado e da prefeitura que também acontecem uma grande circulação, o Instituto de Artes. E uma das coisas que tem acontecido, eu acho que nesses últimos dez anos, que eu tenho me dado conta, das pessoas formarem grupos pra fazerem os seus espaços, né.

(P) Pra criarem os seus nichos.

Exato. Pra dar aula, pra mostrar o seu trabalho. Já que não é fácil. Tem editais, e muita gente produzindo coisas boas, e não dá conta. Tem os editais da prefeitura, do estado. Nas galerias

também que não se tem muito acesso. Então eu acho que uma das coisas que aconteceu são esses grupos se reunirem, muitos vem do Instituto de Artes, se reunindo, os colegas, “ah, vamos alugar um ateliê...”.

(P) Pra viabilizar a produção, pra poder viabilizar a sobrevivência?

“Vamos dar aula, vamos fazer oficina, vamos vender o nosso trabalho no próprio ateliê”.

(P) Antônio, tu já deu aula em vários lugares, no Atelier Livre, no Museu do Trabalho. Como que está atualmente tua circulação em oficinas e espaços?

Aqui uma das coisas que eu acho, a minha vontade de direcionar as aulas aqui (Jabutipê) foi que as pessoas pudessem ter uma vivência de ateliê, poderem vir pra cá e desenvolver o seu trabalho no ateliê, nesse espaço meio que uma oficina. Então as pessoas vem, desenvolvem o seu trabalho, eu vou dando algumas dicas, orientando. Mas é um espaço livre, de produção.

(P) Que é diferente, por exemplo, de outros locais que ministrastes aulas. Ou não?

É.

(P) Como que tu farias essa diferença ? Porque por exemplo, o Atelier Livre, chama atelier, mas não é necessariamente um ateliê, tu encontras uma sala que tu dá aula. E tu propões uma coisa diferente aqui. Como tu faz essa diferença?

A experiência que eu tive no ateliê livre, que eu dei aula lá um semestre, é que era uma aula. Tinha o início, um horário pra começar e pra terminar, uma vez por semana. E aqui eu acho que é um pouco mais livre. A intenção é que seja prático, a pessoa se sinta a vontade. Poder vir sem um horário muito rígido pra começar ou terminar, porque as vezes no processo de trabalho tu começa a engrenar já no final, né, até aquecer. Então chegar e dizer assim, “olha, seis horas acabou”, não funciona. Então eu acho que ele é mais relaxado, assim, mais descontraído. E eu noto que as pessoas sentem muita vontade e acabam produzindo. Algumas pessoas que chegam dizendo que nunca desenharam, não sabem desenhar, aos pouquinhos vão se soltando e desenvolvendo seu desenho. Como tem o espaço expositivo aqui, eu sempre, mesmo que a intenção das pessoas não seja fazer uma exposição, né, eu acho bacana a pessoa produzir uma sequencia de trabalhos já imaginando uma exposição, mesmo que não faça exposição, já tem essa ideia de montagem. Como eu faço muita montagem, então é uma das coisas que eu gosto de pensar muito assim, o conjunto do trabalho, de fazer uma sequencia de começa a pensar, “ah, quem sabe tu faz... esses três trabalhos dariam um conjunto numa parede aqui, daí tu imagina um trabalho maior pra uma outra parede”.

(P) No próprio construir o desenho tu já pensas na expografia. Já faz com que o aluno passe a projetar também isso?

É. E muitas vezes alguns...

Dá medo. Mas pra outros estimula muito, né. Alguma coisa, “pô, já estou pensando na exposição”.

(P) Sim. Cria um motivo, além da própria vontade, pra produzir.

Claro. Eu acho que... E eu gosto muito disso. Eu vejo que eles gostam também, né, sentem a vontade.

(P) Antônio, me descreve todas as atividades que tu já fez no campo da arte. Como nós tínhamos conversado anteriormente quando não estava gravando, né, você trabalhou com outros artistas. Então, se você pudesse me descrever o que tu já fez. Já trabalhou com mediação, já trabalhou com montagem?

Eu, em 1996 eu fiz uma primeira exposição coletiva, que foi um grupo que a gente fez uma exposição, a gente pensou essa exposição. A partir de lá comecei a participar de exposições coletivas. Em 98 eu fiz uma exposição individual numa galeria do DMAE. Então de lá pra cá as exposições tem sido muito frequentes. Como eu produzo muito, eu acabo... sinto essa necessidade de expor, pra ver o trabalho, não só no ateliê, mas num espaço mais neutro da galeria. Antes disso eu fiz curso no Atelier Livre, Museu do Trabalho, na Casa 26, frequentei o ateliê do Gustavo Nakle, em Belém Novo também, como aluno, e fui auxiliar do Gonzaga. Foi uma experiência também muito rica, pra mim, muito boa, porque ele estava preparando uma retrospectiva no MARGS, depois de já ter sido exposto em várias bienais, e já ser professor aposentado do Instituto de Artes. Então eu auxiliei ele na preparação dessa retrospectiva. Eram obras que estavam vindo de colecionadores, de vários pontos, que estava voltando para o ateliê dele, que era uma antiga fábrica ali perto do DC Navegantes. Então diariamente, de manhã e de tarde, durante um ano, eu acho, eu tive nesse espaço assim, ajudando ele, e vendo ele preparar uma retrospectiva que ocupou ali todo o primeiro andar do MARGS. Então foi, pra mim enriquecedor.

(P) E que ano foi a retrospectiva?

Isso aí foi comecinho dos anos 2000. Acho que 2000, 2001, por aí. Agora não me lembro... 2002. Eu ficava tão empolgado assim, auxiliando ele. E daí já tinha o ateliê na João Alfredo, que eu saía lá da DC Navegantes e ia para o ateliê da João Alfredo, e daí ia desenvolver o meu trabalho. Então acabavam sendo três turnos de produção mesmo assim. Daí fiz o vestibular para o Instituto de Artes. Logo entrei para o... já vi que eu ia fazer a ênfase em desenho, só que daí, junto, eu fiz todas as cadeiras de gravura, junto com as de desenho fiz as de gravura. Não existia a possibilidade na época de pedir permanência e fazer uma nova oficina de escultura fazendo as cadeiras de cerâmica junto. Então eu acho que os oito anos que eu passei ali no Instituto de Artes eu aproveitei bastante os ateliês assim. Então eu acho que eu me considero muito um cara de ateliê mesmo, né, que produz, que está diariamente no ateliê.

(P) Tu fazes mais alguma coisa fora do campo da arte?

Não, não.

(P) Tu consegues viver do trabalho de arte, dentro do campo da arte, em Porto Alegre? Sabemos que tu consegues circular e tal. Mas tu consegues sobreviver? Sim ou não?

É difícil, mas é como eu tenho sobrevivido.

Com muita dificuldade, né. Sem nenhum conforto, mas aproveitando muito. Eu acho que é muito difícil. É uma... ter muito esforço, muita sorte também. Não é fácil. Não é nada fácil. Agora, é do jeito que acontece.

(P) Então tá. Com dificuldade, tu consegues?

É, com as dificuldades deste mercado. Eu acho que teve épocas, como nos anos 80, que se vendia muito mais, que as pessoas falam. Eu acho que existia mais circulação. Eu ouço dizer que o Décio ia no Instituto de Artes pra comprar o trabalho dos alunos, né, organizar as exposições lá na Arte&fato. Porque hoje não existe isso.

(P) Como é que tu organizas a tua rotina de trabalho?

Eu venho diariamente para o ateliê, tenho sempre trabalhos em andamento, gosto muito de, tanto trabalhar com bidimensional como tridimensional, então noto que um vai alimentando o outro, um efeito que dá em um eu procuro passar para outro, e assim ele mesmo vai se alimentando. Como eu sou um cara de ateliê mesmo, e por ter trabalhos em andamento, um trabalho já vai puxando o outro. Surgem convites pra algumas exposições que eu acabo, né, fazendo trabalhos específicos pra elas. De vez em quando me inscrevo em algum edital, então também já produzo pra essa exposição, né. Agora eu estou terminando um trabalho pra uma exposição que vai ser o Último Homem na Lua, que vai ter um lançamento de um livro, no MAC, que foi aprovado pelo FUMPROARTE, foi a primeira vez que aconteceu, nunca tinha tido isso de ter um financiamento pra desenvolver um trabalho. Então todo o material está sendo financiado pela prefeitura, a exposição, o livro. Tenho trabalhado muito nesse projeto agora, que é diário assim, venho de manhã, saio de noite. Além de organizar as exposições aqui do Jabutipê. Então daí tem... E as exposições não são feitas assim, de um mês para o outro. Então o me encontro com as pessoas geralmente é... geralmente é um ano assim. “Ah, vamos fazer uma exposição”, daí começo a pensar a exposição. Geralmente são amigos, a gente se encontra, vai conversando sobre o trabalho. Daí tem o período da produção, né, que é toda divulgação, convite, alimentar o site do Jabutipê, fazer a montagem da exposição, fazer abertura, estar aqui pra receber as pessoas, né. Então é...

(P) Antônio, tu consegue separar assim, claramente, as esferas entre trabalho, arte e vida? Ou elas acabam se confundindo nessa rotina alucinante?

Eu acho que se confundem, né. Não consigo. É uma grande bola. trabalho o dia inteiro, sábado e domingo, né, férias.

(P) Tu acabas trabalhando o tempo todo?

O tempo todo. E eu venho sábado e domingo pra cá e fico aqui. É o dia inteiro. As vezes sonhando também, né, acaba surgindo ideias.

(P) O que é, pra ti, ser um artista profissional? Como que tu definiria o artista profissional, e como tu se entende como artista profissional?

Eu acho que o artista profissional é aquele que tem a arte em primeiro plano, está pensando em arte diariamente. Até pode ter uma outra, exercer uma outra profissão, mas que não deixe a arte em segundo plano.

(P) A arte tem que estar em primeiro plano, pra ti?

É difícil. Pra mim estar, é difícil tu imaginar assim, tu desenvolver um trabalho em arte estando lá assim “ah, sábado eu consigo ir lá, fazer um trabalho”, né, ou quando tiver um feriado eu vou, produzo alguma coisa. Pra mim... eu vejo assim. Talvez por eu ser assim. E tem que ser verdadeiro, né, alguma coisa que tu não faça pra... como descobrisse uma fórmula, né, e “ah, vou fazer isso porque sei que aqui dá certo”. Eu acho que tem que ser uma coisa verdadeira, coerente, um trabalho que vai crescendo aos poucos. Então... não sei. Pra mim tem que ser assim. Assim, pra mim, que funciona, né.

(P) E isso, pra ti, seria um artista profissional? Esse cara que leva a arte em primeiro lugar. O trabalho dele com arte em primeiro lugar.

É, exato. É. Daí não sei, cada um é de um jeito, né.

(P) Antônio, tu tem relações comerciais com galerias aqui de Porto Alegre?

Tenho com Arte&Fato. Eu fiz uma exposição lá já há alguns anos, né. Daí deixei, depois o Décio vendeu, depois vendeu alguns trabalhos, depois da exposição. Durante a exposição e depois da exposição. Eu já levei outros trabalhos lá, né. Então a minha relação com galeria em Porto Alegre é com a Arte&Fato.

(P) E fora de Porto Alegre tu tem alguma relação com outra galeria?

Já fiz a exposição na Modernidade, em Novo Hamburgo, que também vendeu os meus trabalhos, e de vez em quando pedem trabalhos, então eu costumo levar alguns trabalhos lá. Fiz uma exposição no Rio de Janeiro, que é um estúdio galeria, muito parecido com o Jabutipê.

(P) Qual é?

O Estúdio 19, no bairro Santa Tereza. Então ele faz parte de um circuito de ateliês de portas abertas. Então tenho também um contato com eles, muito bacana. Fiz uma exposição, no ano passado, em uma galeria em Nova Iorque, daí encaminhei o trabalho. Era uma coletiva que abria a temporada de 2011, com artistas de vários lugares do mundo, que é num bairro de galerias, que é no Shelzi. Eu não fui. Como eles se interessam pelo meu trabalho dois meses antes de abrir a exposição, e queriam um trabalho meu lá pra essa exposição, e eu não fui, só foi o trabalho. Então é um contato que abriu.

(P) Tu chegaste a vender?

Não, ainda não vendeu.

(P) Está lá?

Sim, sim. Mas é um contato que surgiu, né.

(P) Chegou já a trabalhar com algum decorador, um arquiteto?

Já teve arquitetos que vieram aqui, gostaram do trabalho, levaram. Já vendi trabalho pra arquitetos.

(P) Antônio, tu conseguiria dizer uma média assim, se tu fosse estabelecer uma média de vendas, tu vende um, dois por mês, menos que isso? Qual seria a média de vendas? Se tu pegasse tudo que tu vende durante um ano e dividisse por doze aí.

Acho que não dá pra fazer essa média, porque as vezes tem trabalhos, por exemplo, trabalhos grandes, porque daí são os mais caros, mas é de vez em quando que as pessoas se interessam, podem comprar também. Então...

(P) Então vamos botar tudo em um saco só. Tu vendes mais de um trabalho por mês ou menos de um trabalho por mês?

Se dividisse por doze, acho que mais de um por mês.

(P) Mais de um por mês.

É. Mas os meus trabalhos, pensando nas vendas, tem trabalhos muito pequenos que são baratos, né, até porque tem muita gente que diz, "pô, eu gostaria muito de ter um trabalho teu, só que não tenho condições, né". Então como eu acho que é muito importante saber que uma pessoa gosta do teu trabalho, quer ter ele em casa, por que não, né? Então tenho trabalhos pequenos, baratos, e tenho trabalhos que são mais caros, que esses são mais difíceis de vender, mas que eu gosto de fazer também.

(P) Antônio, pensando em Porto Alegre, como que tu percebe o Jabutipê nesse circuito de espaços de exibição e promoção em Porto Alegre? Hoje nós temos muitos espaços, e tu consegue atribuir uma função para o ateliê, uma característica para o Jabutipê?

Eu acho que como o Jabutipê ele funciona de uma maneira bem informal, e é uma antiga casa aqui na Fernando Machado, um espaço tranquilo e quem acaba expondo aqui são as pessoas que eu... a maioria das pessoas eu tenho contato, são amigos, acaba acontecendo muito naturalmente, as pessoas se sentem a vontade, não é um espaço grande. Eu tenho notado que as pessoas se sentem muito a vontade pra mostrar o trabalho aqui, né, gostam de mostrar o trabalho aqui. E como desde o início eu comecei a fazer a abertura aos sábados, finalzinho da tarde, começo da noite, ele já começou a ter os seus frequentadores. Então as pessoas acabam tendo costume de vir aqui nas aberturas de exposições, sábados sete horas, e geralmente ficam perguntando, “ah, qual é a próxima exposição?”, né. Então eu vejo que acaba tendo o seu próprio público também, seus próprios frequentadores, além, é claro, dos convidados do artista que está expondo. Então as pessoas vem pra ver a exposição que está tendo no Jabutipê. E também, né, é claro, os convidados. Então eu fico muito contente como que as coisas estão acontecendo. Como é uma casa que fica de frente pra... direto na calçada, as pessoas que circulam pela rua também ficam prestando atenção, geralmente quando tem alguma coisa nova, perguntam o que é, algumas querem entrar. Como a Ingrid Noal, que fez uma exposição com pés e deixou um trabalho na frente do ateliê, também é uma coisa que chama muito atenção. Todo dia eu ouço algum comentário, né, “pô, os pés, o que é aquilo? Aquilo é um ateliê”. Então eu acho que acaba não sendo restrito só ao nosso circuito, porque muitas vezes acaba que nós somos os nossos próprios visitantes. Então, de alguma maneira, é uma porta que abre. Não sei se por ser uma casa assim, que tem um lance meio que de vizinhança, né, informal, uma casa com porta e janela, que as pessoas, “ah, vou entrar, vou ver o que é”. Não tem aquele lance da galeria que muitas vezes afasta.

É mais próximo, mais íntima. Então tem funcionado. Eu acho que não é muito diferente dos outros espaços, dos ateliês que tem espaço expositivo. Mas eu noto isso, que tem um certo aconchego. Eu acho que por ser uma casa, pelas pessoas poderem descer ali pelo ateliê, de ficar embaixo, né. Tem a partezinha dos fundos. Então eu acho que... sei lá, eu acho que a diferença seria esta... É, das pessoas poderem entrar na cozinha, ficarem conversando na cozinha, né. Eu acho que um lance assim, de casa mesmo.

(P) Antônio, pra gente terminar, tu te entende assim uma vez como artista dando aula, com espaço, como uma espécie de empresário do campo da arte? No sentido amplo, como um empreendedor, porque afinal abrir um espaço, um ateliê ao público é uma espécie de

empreendimento, tu te endente dessa forma? E como que tu faz... como é gerenciar um espaço, porque é uma outra relação. Gerenciar um espaço é muito diferente da tua vivência de ateliê. Como tu fazes esses balanços?

Cara, foi acontecendo. Não planejei muito isso. E fui aprendendo meio que com as exposições, recebendo as pessoas, recebendo os e-mails, telefonemas que as pessoas queriam visitar o Jabutipê. E continuo aprendendo, não é fácil assim. No começo... até hoje eu acho meio estranho quando as pessoas, “ah, vocês são... tu é do Jabutipê, aí é do Jabutipê, né, até que horas vocês ficam abertos”. Porque como é um ateliê, e eu estou sempre aqui, vivendo aqui, trabalhando aqui, é estranho assim, pra mim, né.

(P) Estranho porque é um espaço expositivo, tem um Q de instituição, mas ao mesmo tempo, até de uma certa maneira o ateliê é a tua casa.

É. E aqui eu recebo as pessoas que estão expondo aqui, e recebo os convidados, a visitação, né. Então tudo isso eu tenho aprendido com cada exposição.

(P) Antônio, mas tu te entendes assim, tu percebe, ou tu acha que não é isso? Mas tu é uma espécie de empreendedor do campo da arte? Ou tu acha que... Enfim, eu sei que isso é uma coisa mais orgânica, mas tu já pensou sobre isso então?

Já, mas eu vejo como uma coisa que eu sentia necessidade de fazer. Tipo assim, nunca pensei assim, “vou montar uma galeria”, né, e sim sentia necessidade de ter um ateliê onde eu podia dar aula, e queria receber as pessoas, vendo o ateliê como um espaço vivo, onde muita coisa está se transformando a todo momento. Porque num ateliê as vezes tem uma mesa montada, depois tu desmonta a mesa, né. As pessoas que vão passando por ali vão dando vida a esse espaço. Então eu sempre sentia essa necessidade. E vejo que é um espaço que está se mantendo, né, assim. Então... mas nunca fiz, por exemplo, o estatuto do Jabutipê, sabe? Nunca fiz...

E que eu acho que eu vou construindo, estou sempre aqui, o que eu posso, e gosto muito de ver que cada um que passa por aqui acaba deixando a sua marca, acrescentando alguma coisa. E as pessoas acabam conhecendo o espaço por intermédio dessas outras pessoas também. Então pra mim é uma coisa muito natural assim. Não vejo como... eu acho que um empreendedor da arte não, não... acho meio... não vejo assim com esse termo.

(P) Com esse termo. É porque esse termo está impregnado de outras coisas?

É.

(P) Deixa eu te fazer uma perguntar que eu esqueci de te perguntar antes. Tem algum colecionador que compra os teus trabalhos? Assim, mais específico, que tu poderias dizer, “não, esse aí é um colecionador e ele adquiri o meu trabalho”.

Não. Sempre foram pessoas. Não tem uma pessoa que compra sistematicamente o meu trabalho. São pessoas, né, pessoas que querem ter uma coleção, ou pessoas que querem simplesmente ter um trabalho na sua casa e não tem intenção de montar uma coleção.

(P) Tem mais alguma coisa, Antônio, que tu gostarias de falar sobre o que conversamos?

Acho que é isso, né. Não sei se essa parte do Jabutipê, tu acho que ficou...

Marcelo Monteiro

Entrevista concedida em agosto de 2012

Porto Alegre, RS, 1975. Artista Visual, fundador do Estúdio Hybrido (2011). Estudou no Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Sua primeira individual “Ossos do Ofício” foi realizada via edital pelo Núcleo de Gravura RS. Em 2005 foi um dos criadores do grupo Pelosmuros, e em 2006 participou da exposição coletiva “Percussos – Gravuras Contemporâneas” no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), em 2008b fez parte do projeto “Xirugravuras” da Galeria Choque Cultural de São Paulo. 2010 participou da exposição “Do papel ao pixel” no memorial da América Latina em São Paulo. 2011 participou do *Projeto 72 Horas* realizado pelo Atelier Livre PMPA, que resultou em uma exposição coletiva no Museu de arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC-RS).

(P) Marcelo, eu gostaria que tu começasse falando assim, nome completo, dados pessoais assim, data de nascimento.

Marcelo Monteiro, artista visual, nascido em Porto Alegre, em 09 de setembro de 1975.

(P) Marcelo, como é que foi a tua formação em artes visuais?

Eu comecei desenhando. Como eu sempre tive uma facilidade com desenho, e gostava desde pequeno, entrei no SENAC, fiz um curso básico, e lá me falaram sobre o Atelier Livre. Entrei pela primeira vez no Atelier Livre em 93, fiquei um ano, saí, fui trabalhar. Eu tinha na época dezoito anos. Voltei em 96, e aí fiquei até 2005 lá dentro. E lá eu fiz desenho, pintura, modelo vivo, xilogravura, litografia, gravura em metal.

(P) Quando tu foste trabalhar foi com alguma coisa ligada a arte?

Não, coisas nada a ver com arte. Quer dizer, até tinha. Na verdade eu fui trabalhar como atendente de vídeo locadora. Mas fora isso, eu tive outros tantos trabalhos de digitador, trabalhava a noite em banco, vendia coisas durante o dia, tinha mais de um emprego juntos. Mas o básico mesmo era sempre trabalhar com pessoas. O contato com pessoas, ou com tecnologia, e tal. Trabalhei muito tempo com vídeo locadora e me liguei a essa coisa do cinema assim também, por gostar de cinema.

(P) No Atelier Livre vocês formaram grupo de gravura. Tu poderia falar daquele grupo ?

Sim. É, na verdade aquilo foi em 2004, teve um grupo de São Paulo no Atelier Livre, no festival, que veio com a proposta de fazer xilogravura pra colar na rua, pra arte urbana. Ali a gente percebeu a possibilidade da xilogravura nesse formato, de ir pra rua e ser grande também, e aí surgiu o grupo desse curso. E ali também eu comecei a fazer uns cartazes meus próprios, em xilo,

que eu acho que é o trabalho que mais teve notoriedade. Eu já praticava bastante litografia, já até havia feito uma individual com lito e desenho, mas essa possibilidade de ir pra rua e ter um contato fora da galeria foi realmente o que chamou mais atenção das pessoas.

(P) E como foi a trajetória do grupo?

Na real assim, depois do curso que o Piratininga promoveu no Atelier Livre surgiu a vontade... no caso, eu não fiz o curso, eu estava, na época eu estava trabalhando com núcleo de gravura do Rio Grande do Sul, num evento que estava acontecendo no Santander Cultural, a gente estava promovendo umas oficinas abertas ao público, mas eu fiquei sabendo do que estava acontecendo lá, e fui numa reunião onde tinham alguns alunos dessa oficina. Entre eles estava a Mônica Azevedo, a Cleide Giorgio... quem mais? A Luiza Berger, a Lilian... agora não me lembro o nome. O Cava estava junto. Olha, eram muitas pessoas. Mas que ficaram e formaram o grupo foram oito... nove pessoas. Então era eu, a Cleide, a Mônica, a Lilian, a Jô, a Tânia, a Luli... está faltando alguém, mas agora não vem. E o grupo ficou de... no final de 2004 a gente se organizou, em 2005 a gente começou a trabalhar. 2005 a gente fez a maior gravura que a gente conseguiu fazer, de 27 metros quadrados, que até agora eu não vi ninguém fazer uma gravura tão grande assim aqui no estado. O grupo ativo e fazendo intervenções urbanas até 2008. No final de 2008 pra 2009 houve um incidente dentro do Atelier Livre, em que a diretora que estava responsável pelo Atelier Livre começou a questionar a nossa participação ali dentro, a nossa ocupação na sala ali dentro do Atelier, e houve uma convergência ali de ideias, e a gente resolveu abandonar a Atelier Livre, que acabou resultando na minha saída do grupo, acabou eu saindo do grupo, a Vera Junqueira saiu do grupo, a Cleide saiu do grupo. Ficaram umas quatro pessoas ainda tentando manter o grupo, porém não tinha um lugar pra trabalhar. E a coisa foi se diluindo, e hoje, pelo que eu sei, não existe mais o grupo.

(P) A diretora foi a Ana Lovato?

Foi a Ana Lovato. Ana Lovato e a Petini era a coordenadora.

(P) Marcelo, eu vou te fazer uma pergunta direta, clara. Tu vive do teu trabalho? Mas eu não estou dizendo só do trabalho direto com a venda da gravura. Mas tu vive disso?

Atualmente eu vivo disso. Porém, não é só isso, né. Eu tenho uma economia de uma... como que fala? Quando alguém morre.

(P) Uma herança?

De uma herança. Isso. Que me deixou mais relaxado pra eu poder criar o Estúdio Híbrido e tentar me organizar pelo menos em um ano pra ver se eu começo a realmente fazer mais dinheiro. Mas até então eu trabalho... o meu trabalho é isso, é arte.

(P) E como que tu percebes a circulação de teu trabalho, por exemplo, eventualmente está expondo em uma galeria, se não numa galeria comercial, mas num espaço convencional de arte, num outro momento está no Brique da Redenção. Como é que tu percorre esses caminhos?

É, na real eu acho que o começo do meu caminho assim, o começo do meu trajeto dentro do Atelier Livre me deixou mais livre em me relacionar com os grupos artísticos da cidade. Então tipo, eu tenho contato com o pessoal antigo da gravura, eu tenho contato com o pessoal novo que faz o Atelier Livre, eu tenho contato com o pessoal na rua que faz arte urbana, e como também trabalho muitas vezes com montagem, exposição da bienal do Mercosul, acabo tendo relação com esse tipo de artista contemporâneo, e de entidades privadas. Então o que acontece... eu não me sinto preso a nenhuma das vertentes, ou das áreas, ou dos grupos, assim, eu me sinto bem livre, a vontade pra ficar circulando entre os espaços e as pessoas. E essa questão do Brique foi bem bacana, porque me colocou na rua de verdade. Eu estou mostrando o meu trabalho para o povo geral, assim, pra conhecer, pra quem não conhece arte. E estou dividindo espaço com outras pessoas que não tem a mesma formação que eu, tem algumas que não tem formação nenhuma, inclusive, o que faz até o próprio Brique ser rechaçado e ser mal visto.

(P) Mal visto no sentido de quem está lá não é...

Não é artista. As pessoas que tem uma formação acadêmica não consideram que aqueles artistas que estão expondo no Brique são artistas de qualidade, ou... É uma bobagem. Aliás é um preconceito que está vindo, que eu estou vendo, que está vindo até de quem faz arte urbana. Gente nova que faz grafite tem preconceito com quem expõe no Brique, que é um absurdo. Mas então, a gente está lá, e claro, isso aí é uma bobagem, é generalizar a coisa, porque ali dentro do Brique tem vários artistas, e muitos de qualidade, e que estão trazendo ali uma discussão até, sobre o que é arte, o que não é arte. E sobre o espaço, tipo assim, eu perambular no Brique, no MAC-RS, eu por mim eu não faço distinção, o meu trabalho é o mesmo. O que eu apresento no Brique é o mesmo que eu vou apresentar no MAC-RS, que eu vou apresentar na internet, sabe? É o meu trabalho, eu não faço um trabalho diferente, menor pra botar na rua, ou um mais... , de uma qualidade maior pra botar dentro de um museu de arte contemporânea. Não tenho essa distinção.

(P) E me diz uma coisa, acontece também um preconceito oposto de quem está lá no Brique dizer assim pra ti, ou esses outros grupos, quando tu expõe numa instituição, vamos dizer assim, “ah, mas tu está se vendendo”! Ou não rola isso, é sempre ao contrário?

Não, na real é assim, mais ao contrário. O que eu vejo é que tem uma insegurança de quem não está dentro, quem não participa disso, que tipo, a pessoa que está lá no Brique que não consegue entrar nesse tipo de galeria, ou de museu, que eles próprios se colocam num papel diferente, ou inferior, ou numa posição, desigual. E na verdade isso vem... é um ciclo, sei lá. A pessoa é

rechaçada com preconceito, acaba se colocando nesse lugar e acha quem está lá é melhor. É uma bobagem.

(P) Como é que tu compreendes a relação entre arte e trabalho? Como que isso se dá em teu cotidiano?

Pois é, é uma coisa que a gente, pelo menos eu, vou desenvolvendo. Eu estou toda hora pensando e desenvolvendo teorias sobre... Mas uma coisa é certa, tipo, eu, de uns três anos pra cá eu realmente decidi que eu vou viver disso. Então eu coloquei uma meta na minha vida, eu tenho meta, eu tenho tempo, eu me organizei com tempo, e nesse tempo eu tento me organizar pra fazer com que o meu trabalho seja a minha profissão realmente, que eu não tenha que depender de outra forma de renda. E por ser artista, e ser dono do meu nariz, é quase impossível, as vezes, diferenciar minha vida pessoal do meu trabalho. Tipo, eu trabalho o tempo inteiro. Eu estou em casa, eu estou trabalhando, eu estou com o meu filho, de certa maneira eu estou pensando, eu estou assimilando coisas que vão acrescentar no meu trabalho. Eu estou no estúdio, eu estou trabalhando. Então tipo, eu não paro de trabalhar. Eu estou vendo um filme, eu estou pensando, eu estou capturando alguma coisa que eu possa usar para o meu trabalho. Então eu não consigo mais desvincular a minha vida pessoal, meu lazer, do meu trabalho. Eu acho que virou tudo uma coisa só.

(P) O que é o artista profissional pra ti?

Aquele que se valoriza. Aquele que valoriza o que faz. Sabe se dar valor, e sabe exigir o valor que merece do seu trabalho para os outros, né, pra quem compra, pra quem mostra, pra quem divulga. Eu acho que o profissionalismo está aí, sabe, em tu saber o teu valor, e saber colocar o teu valor pra quem está te assistindo.

(P) Marcelo, como tu percebes o mercado de arte aqui em Porto Alegre?

O mercado da arte aqui em Porto Alegre é antigo. É antigo, e a relação de valor está antiga, está ultrapassada. As pessoas estão por fora do que está valendo um trabalho de arte em Porto Alegre. Eu acho que tanto quem compra não está sabendo o valor, quem está fazendo comércio disso, não está sabendo dar o valor. E quem está produzindo, o artista não está sabendo dar valor para o seu próprio trabalho. Eu acho que isso é a pior coisa. Até a gente reorganizar isso não tem como tentar podar as arestas, porque é nuclear a coisa, sabe? É tipo, no momento em que o artista começar a dizer, “olha, eu valho tanto”, para o galerista, e o galerista aceitar e perceber que ele tem razão, que o mercado mudou, que não é mais como há trinta anos atrás, e aí colocar um valor justo, dentro da galeria, sabe, e conseqüentemente quem vai comprar, quem está adquirindo, ou tem poder aquisitivo pra tal, vai saber dar valor e vai pagar sem chiar porque mercado é mercado,

sabe? O galerista não pode ganhar mais que o artista. Isso é um absurdo! Quem está trabalhando com mercado agora ganha mais do que aquele que produz, é ridículo. É o que eu tenho visto. Assim, tipo, tem momentos em que uma obra em papel sai mais cara pela moldura do que pela obra. Isso é um absurdo. Tipo, uma pessoa quer fazer uma gravura que custa, pra ele, ele quer vender, sei lá, cento e cinquenta reais, né, e ele vai pagar uma moldura de cem reais, aí vai botar no mercado por duzentos e cinquenta reais, e aí vem o galerista e bota mais 50% em cima, sabe? É um disparate! Porque na real está todo mundo ganhando, menos o artista. Está todo mundo ganhando muito, e o artista está ganhando menos, na relação. Eu acho que isso é muito prejudicial, isso está muito errado.

(P) Marcelo, como é que tu percebes o campo artístico aqui em Porto Alegre?

As instituições públicas, eu acho que é um problema na real cultural, não sei se do país, mas... não posso falar pelo país, mas pela cidade a relação do funcionalismo público, eu acho que as pessoas se enganam quando ganham um cargo público e acham que estão nas suas casas, assim, estão... sabe? É um trabalho público, já diz o nome, é público. Então tu tem que pensar no conjunto, tem que pensar na sociedade, tu está prestando um serviço. Se tu está ganhando, se isso é vitalício, se tu vai morrer ali dentro. Isso está errado também. Eu acho errado isso, mas, por enquanto não tem como mudar isso. O que a gente tem que mudar é a relação de pensamento de quem está lá dentro, no espaço público, pensar no público e não pensar em fazer carreira, ou se engrandecer as custas do trabalho dos outros. Então, tendo em vista a relação de arte, quem trabalha dentro de uma instituição artística pública, num museu, na Secretaria de Cultura, sabe, não pode querer agora tomar o cargo pra se promover através do trabalho da obra dos outros. Mais que isso, tem que saber dar valor aos artistas locais, dar um suporte bom para que eles possam produzir, para que eles possam mostrar seu trabalho. O que eu tenho visto é, abrem os editais, os artistas gastam com transporte, montando projeto, com fotografia, com um aparato todo pra montar um portfólio, montar um projeto, depois o artista leva o projeto pra concorrer com outros vários colegas, aí o edital ele não te proporciona nenhum prêmio, nada em valor que tu vá concorrer, tu chega a ser selecionado, tu chega na sala de exposição, eles não tem dão suporte técnico nenhum, as vezes tu mal tem luz elétrica pra poder montar o trabalho, se tu der sorte tu vai ter uma escada, tu vai ter um martelo, porque nem isso as vezes tu tem, muito menos um funcionário que venha te ajudar. Ou seja, eu acho que o espaço público ele não te dá nada, ele não te dá suporte nenhum. Te dá as paredes, apenas, tu acaba gastando desde o projeto, depois na montagem... Porque um trabalho pra ficar bem montado, não é qualquer um que monta uma exposição, eu acho que isso é um erro, achar que qualquer um monta uma exposição, eu acho que não é bem assim. Eu acho que pra montar uma exposição tem que ser um profissional pra isso, e aqui tem vários que fazem isso, inclusive, na maioria, são artistas que se especializam em fazer montagem de exposição, o que torna a coisa mais profissional ainda. E aí tu monta a exposição, tu gasta com a montagem, depois tu tem que gastar com a divulgação da exposição, com o convite

da exposição, aí eles te obrigam, porque não é uma opção, é uma obrigação tu fazer um coquetel de abertura. Que eu acho isso brega, eu acho ultrapassado também. Eu acho que uma exposição, uma abertura de exposição não é uma festa de aniversário, não é a festa da firma, é um evento de arte, sabe? Eu acho que não é obrigatório agora tu servir vinho, cerveja para os convidados toda vez que tu abre uma exposição, e muito menos canapés e comes. Eu acho que nem vem ao caso, não fica bem dentro de um espaço expositivo as pessoas ficarem comendo. Mas se criou essa cultura. E aí o artista, além de bancar tudo, ainda tem que bancar mais um comes e bebes pra convidados, pra no final das contas vir o Secretário de Cultura, ou o responsável pela sala da exposição e ficar ganhando todos os louros pelo trabalho que o artista bancou.

(P) Então o artista, de uma determinada maneira, tu dirias que bancam as instituições aqui em Porto Alegre. Tu concorda com isso?

Banca. Banca as instituições, e não tem nenhuma contrapartida das instituições. Eu acho que isso daí é o maior desrespeito, na real, com a classe artística. Eu canso de falar isso, e vou falar isso até eu ver que isso mude. Pra mim eu acho que a classe artística tinha que boicotar esse tipo de edital. Porque tem editais pelo mundo todo, tem vários com prêmios, tem vários que te bancam todo o projeto, a execução do trabalho, a amostra do trabalho, e aqui não se tem nada. Não ganha pra fazer o teu trabalho, pra divulgar, nem pra mostrar, não ganha catálogo, não ganha nada.

(P) E como é que tu percebes, nesse meio então, frente as instituições públicas que não dão nada, a presença das instituições privadas, como Santander Cultural, ou mesmo a Fundação Bienal do Mercosul, e a Fundação Iberê Camargo? O que tu pensa sobre elas?

Olha, só pelo fato de ser privado, eles tem uma liberdade quase que completa de fazer o que eles bem querem e entendem. E eu, ao meu ver, isso não é prejudicial. Eu acho que eles estão no direito deles. Eu acho que na verdade as outras instituições, as que são públicas, deviam se espelhar um pouco nas privadas, no sentido de que eles sabem dar o valor para o artista. Se tu vai... por exemplo, eu trabalho com montagem de exposição, eu trabalho muitas vezes na Fundação Iberê Camargo, já trabalhei no Santander, trabalhei na Bienal do Mercosul, e eu vejo o tratamento que essas entidades tem com os artistas e com os curadores, e é completamente diferente. O respeito e o cuidado. O respeito com o artista e o cuidado com as obras. É completamente diferente. É outro mundo! Mas isso não é uma relação direta com dinheiro, é uma relação cultural, é uma relação de postura. Eu acho que o dinheiro está ali depois como consequência da coisa. Eu acho que a gente poderia mudar isso se todas as entidades agissem da mesma maneira com o artista. E relação assim, como as entidades privadas...

(P) Mas não podemos ignorar que boa parte delas funcionam com uma parte considerável de dinheiro público, a partir de leis de incentivo.

Ah sim.

(P) Como é que a gente lidaria então com esta questão?... porque cria uma tensão entre o que é público, e o que é privado. Como que tu vê isso? Porque, a princípio, o dinheiro que deveria, ou poderia estar no MARGS, ou poderia estar no MAC-RS, nessas grandes instituições públicas, acabam indo, em certa parte para as privadas.

Pois é. É um tipo de relação assim, que está dispare em vários lugares. Porque se tu pensar dentro de uma instituição pública como o Atelier Livre, em que já teria que ter tido reformas, reformas assim, estruturais lá dentro, não acontecem, o dinheiro público está lá dentro. Está lá dentro e ninguém faz nada, ninguém mexe nada lá dentro, sabe?

(P) Uma questão tu dirias de profissionalismo então de quem está gerindo determinado espaço?

É, quem está cuidando do dinheiro. Porque ao mesmo tempo, sei lá, digamos o Santander Cultural, eles tem lá uma porcentagem de dinheiro público e tudo mais, mas em compensação, cara, tu entra lá, tu vai ver uma exposição de qualidade, se tu é artista, tu vai ser tratado bem, se tu é público, tu é tratado bem, tu ganha material pra levar pra casa, tu ganha catálogo. Tu tens atividades lá dentro que eles promovem. De uma certa maneira, o cuidado que eles tem pra devolver pra cidade um pouco daquilo que eles estão ganhando, eu acho que é justo. Eu não vejo uma coisa injusta assim nessa relação. Eu acho que é pior é tu ver um espaço que é público mesmo, que é de direito de todos, sendo levado assim, sabe... Tem gente... o que me incomoda é as pessoas entrarem num cargo público e se acomodarem e a coisa não mudar, e é uma verdade dentro do Atelier Livre. Tipo, há trinta anos aquilo lá não muda. Os professores são os mesmos, os cursos são os mesmos, né, o dinheiro está lá. E aí? Ninguém muda nada, ninguém faz nada. E aí tu quer que a coisa mude, tu quer que essa relação do profissionalismo dentro da arte mude, mas como, se quem está lá dentro, quem está trabalhando lá dentro não mudou, não desenvolveu, não saiu de lá, não foi testar outras coisas em outros lugares? Eu acho que isso é bem mais prejudicial, do que ficar olhando pra órgão privado. Porque eles estão lá, eles tem tempo e dinheiro pra pesquisar, pra correr atrás, pra se atualizar, pra ver como o mercado está andando.

(P) Então, de uma maneira geral, tu acreditas que, enfim, mesmo contando com dinheiro público, e como nestas instituições privadas tem um melhor gerenciamento, ou então um trabalho com maior profissionalismo, então vale a pena, mesmo assim, o estado continuar apoiando essas iniciativas?

Eu acredito que vale a pena sim. Vale sim.

(P) Agora eu quero saber como que surge o estúdio híbrido?

O Estúdio Híbrido... na verdade assim, eu fiquei muito tempo... como eu não tenho faculdade, e tudo que eu aprendi foi lá no Atelier Livre, eu fiquei ocupando espaços públicos lá do Atelier Livre

como bolsista por muito tempo. E dependendo da administração deles lá também pra poder trabalhar. Dependia muito da direção, que estava no Atelier Livre, que me dava uma liberdade maior ou menor pra poder produzir. Isso me incomodava muito. Me incomodava muito eu não ter a liberdade de carga horária pra poder produzir, e há muito tempo eu queria ter um espaço meu pra trabalhar. E aí eu me casei com a Vanessa Berger, ela trabalha com moda, design de moda, a gente teve um filho, e a gente se perguntou, foi um momento bem decisivo, se a gente ia levar a nossa vida de arte adiante ou a gente ia cuidar do nosso filho, ia ter um trabalho comum, pra ganhar dinheiro apenas. E aí a gente resolveu que se a gente não levasse a nossa vida artística adiante a gente ia ficar frustrado e isso ia cair nas costas do nosso filho. Então a gente resolveu encarar um estúdio junto. E a gente foi atrás desse espaço, ficamos meio ano querendo uma casa específica no centro histórico, até que conseguimos, e aí a gente abriu o espaço com a proposta de hibridizar a arte. Ou seja, ela trabalha num campo diferente do meu. Aí já começa a mistura. A gente teve que adequar um espaço único em que ela pudesse trabalhar, eu trabalhava com as minhas coisas. A gente trabalha com máquina, com máquinas diferentes, tipos de iluminação diferente. Então a gente teve que criar um espaço que fosse mutante assim, e aglomerasse tudo isso. E também trazendo um pouco aquela minha formação que eu tive no Atelier Livre nos tempos antigos, de que um ateliê é um ateliê... um ateliê bom é um ateliê que tu convive com outras pessoas, que tu convive com pessoas diferentes, de linguagens diferentes. A gente tentou abrir isso dentro do Estúdio Híbrido. Ou seja, a gente fez... a nossa proposta é abrir a porta do estúdio pra convidar pessoas de áreas diferentes, de artes diferentes, né, seja da dança, da performance, do vídeo, de música, que trabalha com papel, com pintura, com escultura, pra trocar com a gente. A gente não promove, a gente não é um espaço expositivo, a gente é um estúdio de criação. Então quando a gente chama alguém pra trabalhar aqui, é pra criar com a gente. Ou comigo, ou com a Vanessa, ou com nós dois juntos. E a partir desse projeto, desse produto feito dentro do Estúdio a gente cria um evento pra mostrar esse trabalho, que dura um dia, na maioria das vezes o evento tem outras linguagens juntas, a gente mistura muita tecnologia aqui dentro. Como eu trabalho com gravura e papel, e vídeo, então a gente tenta sempre trazer a coisa do manual e a coisa do digital e do analógico, e misturar tudo isso juntos. E é o que a gente está tentando fazer assim, a gente está fazendo algumas parcerias, mas também a gente usa o espaço pra fazer o nosso trabalho pessoal, autoral.

(P) E como surgiu a ideia das festas?

Na verdade é assim a gente não faz as festas soltas. O que a gente faz é, dependendo do projeto a gente organiza, a gente faz, a gente produz, a gente cria um evento. Aconteceu de que mais de uns desses projetos foram culminar em festas, por causa da linguagem que estava sendo trabalhada. Por causa do vídeo, por causa, enfim, dos convidados. Tipo, Alexandre Moreira esteve aqui com o fliperama, e o trabalho do Alexandre é criar um ambiente de festa. E aqui no estúdio a gente criou... a gente tem uma estrutura que dá pra mudar, dá pra transformar o espaço realmente.

A gente pode ter uma copa, a gente pode ter um bar, a gente pode ter projeções, a gente pode trabalhar com variados tipos de tecnologia. Mas não fica assim, a gente não promove festa por acaso, por festa. A gente até nem quer isso. A gente até deu uma distanciada assim, porque começou a se confundir um pouco o espaço, teve gente que achou que isso aqui era um bar e uma casa noturna, e não é.

(P) E daí fugiu um pouco. Mas, ao mesmo tempo, as festas fazem com que dinamize um pouco o público.

Sim.

(P) Isso não seria interessante?

É interessante assim, olha, porque isso veio desde o pensar sobre abertura de exposição, espaço expositivo. O que eu venho percebendo há muitos anos é que alguns espaços expositivos eles só tem mesmo visitação na data da abertura. Muitos espaços depois ficam vazios, as pessoas não vão visitar a exposição. Então essa proposta de ter uma única data pra expor o trabalho produzido aqui dentro é justamente pra, né, nessa ideia, pegar essa ideia aí. E a questão de transformar em festa é que eu estava percebendo também é que nessas aberturas vai... o público maior que vai nas aberturas é do próprio artista, tipo, são os colegas que vão te prestigiar. São os teus colegas e os teus parentes. E fica nisso. Então uma maneira que a gente achou de chamar um público que não costuma ir em espaço expositivo, é transformar uma exposição em algo mais. Um espetáculo, ou uma mostra de vídeo, ou colocar música eletrônica. Enfim, né, fazer virar um acontecimento realmente. E eu acho que está sendo bacana, porque está acontecendo isso mesmo. Está vindo gente aqui com uma ideia até essa questão das pessoas confundirem e não saberem muito bem o que é o estúdio híbrido, está vindo a nosso favor, porque as pessoas que não iriam numa exposição, estão vindo aqui, sabe? É um público totalmente diferente. E também está vindo o povo que curte arte, que sabe que...

(P) Tu percebes o Estúdio Híbrido como espaço cultural? Porque acaba cumprindo uma certa função de espaço cultural, uma vez que vocês promovem oficina, vocês promovem uma série de outras coisas, que extrapola só a festa, com a festa, mas que extrapola a festa, e que tem uma função cultural que... enfim.

Sim. Na real, espaço cultural eu acho que não é bem o nome. É mais... Uma inspiração pra gente sempre foi um projeto que tem lá em Santa Tereza, no Rio de Janeiro, que é o ateliê de portas abertas. Sabe? É mais ou menos nessa linha. É tu ter um espaço de criação, a gente é dono do espaço, o espaço não é público, ou seja, se eu quiser manter a porta aberta, eu mantenho, se eu quiser fechar, não deixar ninguém entrar, eu não deixo ninguém entrar. Mas como eu venho dessa vivência no Atelier Livre, que é um ateliê livre que é da prefeitura, que é aberto ao público, inconscientemente já vem em mim isso, de que eu vou fazer um ateliê, então eu vou abrir a porta

do ateliê. Eu vou receber as pessoas, eu vou receber os meus colegas, eu vou receber os meus amigos. Porque acima de tudo, a gente quer uma troca mesmo, a gente sente falta disso. Até por conviver por tanto tempo no Atelier Livre, que é um prédio em que divide o espaço com dois teatros, ou seja, ali dentro tem artes visuais, dança, música e teatro. Mas eu nunca vi se trocar nada de informação entre esses grupos dentro do Atelier Livre. Então quando a gente abriu o Estúdio Híbrido, era uma intenção, é uma intenção nossa. Tipo, vamos abrir e vamos dialogar com quem trabalha com vídeo, com quem trabalha com dança, com quem trabalha com música. E se ajudar, porque na real assim, essa questão, até voltando um pouco para o comércio, que é, a gente não tem dinheiro, a gente não ganha dinheiro, então vamos trocar trabalho, vamos trocar um trabalho com matéria prima. Se a pessoa tem um espetáculo, precisa de um cartaz, ela precisa de um artista visual pra fazer o cartaz. E se eu vou fazer uma exposição e eu quiser trazer alguém aqui que cante, que dance, sabe, eu tenho que ter contato com o pessoal da dança, do teatro, enfim.

(P) Vai além de uma troca puramente de dinheiro, entre mercadorias intermediadas por dinheiro, mas entre mercadorias e entre questões simbólicas, é isto que você está te referindo?

E de experiência, de pesquisa. Na verdade eu vou chamar uma pessoa que faz uma performance, ou que dança, mas ela tem que ter, de alguma maneira, um diálogo com o meu trabalho. Que já aconteceu aqui. E isso é muito legal, de tu perceber que a tua pesquisa, que o teu tema, ou o que tu está estudando, que tu gosta está lá, está lá na dança, está lá no teatro, está em outras áreas, e isso aí vai enriquecer, né, enriquece a pesquisa de todo mundo. Então essa é a vontade.

(P) Marcelo, eu gostaria que tu falasse agora um pouquinho como é que tu pensa essa relação entre o artista e a mídia? De um modo geral assim, não especificamente no jornal X ou Y, ou de uma maneira pejorativa. Porque uma vez que tu divulgas vários vídeos na internet, então está ligado a uma mídia, dá acesso a uma série de pessoas, e também pode vir a ter um lado negativo. Como é que tu pensas essas questões?

Eu acho que o mais positivo agora é a web, né, essa independência que a gente tem agora de fazer a nossa própria divulgação. Mas porém também o artista tem que estar correndo atrás, ou tem que conhecer alguém que tenha essa condição, e saiba mexer com esse tipo de equipamento. Porque não é fácil. Não é fácil tu manter isso. Tu manter uma divulgação própria, um blog, um site, um facebook da vida, né, tu desprende ali dinheiro, porque é tempo, é tempo de trabalho, que tu fica na frente do computador fazendo esse tipo de coisa. Mas eu acho isso muito positivo, a gente ter as rédeas da nossa própria divulgação, e saber até onde ela pode alcançar ou não. Eu acho que é bem promissor isso, e tem que ser feito um bom uso disso, na real, porque tem muita gente que está usando isso inadequadamente assim, eu acho. E falta uso, na real. Eu vejo muito artista que não usa. Muita gente não se apropria disso.

O certo seria mesmo o artista não ficar responsável por todos os aspectos do seu trabalho. A gente já tem que criar e produzir o trabalho, e depois divulgar e vender, são outros quinhentos, né.

(P) Mas tu acabas fazendo tudo?

Eu acabo fazendo tudo. Eu faço tudo. Mas eu acho que não é regra. Eu acho que quem tem condição de passar a divulgação pra outra pessoa fazer, ter um produtor, pra ter alguém que venda, eu acho que isso é muito válido, eu acho que isso é muito profissional, eu acho que é bonito, eu acho que é o correto. Um dia eu espero ter alguém pra fazer essas coisas pra mim, mas no momento não tenho.

(P) Mas tu não achas interessante, ao mesmo tempo, quando tu fazes tudo, é desgastante, mas mantém um controle sobre tudo.

Sim. O controle é o melhor. O controle é o melhor, mas o tempo é demais, cara, porque... Porque daí volta lá atrás na questão de que a gente está sempre trabalhando, sabe? Eu estou trabalhando no estúdio, produzindo, eu vou pra casa e continuo trabalhando na divulgação, nessas ferramentas de internet, e trabalhar em foto, fazer o próprio cartaz, fazer o próprio convite. Isso aí demanda muito tempo, e é desgastante. E a mídia convencional, a mídia impressa, olha, eu estou com uma vista grossíssima pra esse tipo de mídia, porque eu acho que eles perderam a noção, e eles estão muito desatualizados com o que está acontecendo na real. Porque se eu fosse um jornalista eu ia estar com o cú na mão, porque eu acho que eles é que tem que estar correndo atrás da informação, sabe? Tipo, eu não mando mais nada pra jornal, cara. Eu só mando alguma coisa pra jornal quando eu estou produzindo pra alguém aqui no estúdio, sei lá, convidei um artista tal, e ele se importa com esse tipo de mídia, aí eu vou atrás e mando uma informação pra mídia. Porque eu acho assim, olha, focando em Porto Alegre, eu acho essa cidade tão pequena, e tão fácil de administrar nesse sentido de mídia, de informação pra público, que se o cara trabalha num jornal e não é capaz de acessar a internet, pesquisar o que está acontecendo dentro da cidade, e fazer por ele próprio contato com a parte cultural da cidade, com quem está fazendo, quem está promovendo, né, e fazer por conta a divulgação desses eventos, eu acho que ele é um mal profissional, sabe? Eu não vou compactuar com isso, sabe, ficar jogando as coisas no colo dos outros, pra mim não faz sentido mais. Se eu tenho a possibilidade de ter a minha própria divulgação, de eu mesmo fazer a minha divulgação. Agora, ficar trabalhando para os outros, organizando material, sabe, foto e tudo mais, para as vezes, porque já aconteceu mais de uma vez, de eu mandar material pra jornal e eles conseguirem errar a informação, errar. Uma coisa pronta, tu manda um texto pronto, e o cara ao invés de copiar e colar, ele vai lá e erra a tua informação, ou tu manda uma informação pra uma rádio, como uma vez eu mandei pra Ipanema FM, que é uma rádio que eu não ouço mais, há muito tempo, mas me fizeram questão que eu mandasse tal material, e no meio do serviço o sujeito da rádio resolveu abreviar meu texto com blá blá blá, aí não dá pra ser levado a sério esse tipo de veículo de informação.

(P) Tu te consideras um empresário?

Não. Não.

(P) Mas tu gerencia as coisas quase como se fosse um. Não concorda?

Sim, sim, sim. Sim, mas eu não me considero empresário justamente porque eu não estou conseguindo fazer o dinheiro que eu acho que eu poderia fazer. Então eu acho que eu estou me esforçando, eu estou tentando, mas eu gostaria muito mesmo, na verdade, é de ver surgir na cidade uma classe de produtores culturais de capacidade mesmo, pra levar adiante tudo que é produzido na cidade, porque tem muita coisa de qualidade, e que não se dá valor, e o que o povo não sabe que está acontecendo, né, e a prefeitura, o governo do estado fica tripudiando em cima, como se aquilo não tivesse valor. Então eu acho que... eu gostaria muito mesmo de ver isso. Alguém bater na porta do meu estúdio e dizer, “olha, eu quero produzir o teu trabalho, eu quero divulgar o teu trabalho, vamos fazer um acordo em valores”, e aí eu não ter mais que me preocupar com esse tipo de coisa. Eu acho que... Porque eu não acredito nessa mídia, nessa campanha do governo federal dizendo que está tudo as mil maravilhas, que está todo mundo empregado, eu não vejo isso na minha volta. Eu vejo um monte de gente desempregada, eu vejo um monte de gente incapacitada de ter trabalho. Então eu acho que é um campo do mercado aí que está vazio, está parado, sabe, que é o de produzir esse tipo de coisa, produzir cultura. Produzir mesmo, sabe, criar projeto, divulgar, mostrar. Então está aí um campo de mercado assim, olha, dando bandeira. E eu acho que tem um monte de gente capaz aqui na cidade, com inteligência e vontade suficiente pra pegar esse mercado de trabalho.

(P) Mesmo sem querer, mesmo sem vontade, mas tu dirias que acaba suprindo está demanda. Vamos dizer assim.

É, acabo me virando. Tenho que me virar. De alguma maneira eu tenho que me virar. Mas aí a gente vai pipocando um pouco aqui, um pouco ali. O que tem acontecido muito é parceria. Parceria. Eu acabo, as vezes, fazendo o trabalho pra outras pessoas. Eu monto exposição, eu faço vídeo de divulgação do trabalho de outra pessoa, de um outro ateliê, de... enfim, a gente acaba abrindo um leque. Mas a tentativa sempre é de manter o trabalho dentro do campo das artes. Essa é uma prioridade. Tipo, eu não quero mais trabalhar com outras coisas que não seja com o que tem a ver com a arte. Essa é uma meta.

(P) Tu poderias falar mais das diversas atividades que tu exerce dentro do campo da arte hoje em Porto Alegre. Além do Estúdio Hybrido, além do teu trabalho, assim, fala um pouquinho mais como é essa relação então com o resto das pessoas, dos vídeos que tu faz. Enfim, como que tu trabalha com isso, de uma maneira geral?

Enfim, na verdade, até pouco tempo atrás eu trabalhava muito com montagem. Montava exposição de um, de outro. Inclusive também montava aparelho tecnológico de projeção. Quando alguém tinha, sei lá, algum evento que ia projetar, né, e aí eu manjo essas coisas. E de montagem. Aí, com a vinda do Estúdio híbrido, eu comecei a produzir muito vídeo, voltei a trabalhar com vídeo. Eu trabalhava muito lá atrás, no analógico ainda, mas agora, com essa facilidade de tecnologia digital, eu voltei a trabalhar com vídeo, e acabei sendo convidado pra trabalhar pra outras pessoas. Assim, tipo, eu fiz algumas parcerias com Jabutitpê já umas duas, três vezes, fiz vídeos ali pra ele sobre as exposições, os eventos que eles fizeram. Agora ando fazendo um trabalho com o pessoal da Casa Comum, com o Meme. Eles estão fazendo uma parceria num trabalho de artes visuais e dança, um contexto urbano, e aí eu entrei com vídeo também.

(P) Enfim, a tua percepção de artista aparece em tudo isso. Então como que tu lida com isto? Como que tu considera isso também o teu trabalho de arte, ou tu faz uma diferença muito grande entre essas coisas?

Não, não. Na real assim, eu até me imponho como artista. Tipo, as pessoas... eu não faço uma encomenda, eu não trabalho nesse sentido de, “ah, é uma encomenda, tem que ser assim, assado”, pelo olhar dos outros no meu. Antes de fazer um acordo, um trabalho com outra pessoa, eu já coloco que ali está o meu tipo de trabalho, eu já mostro alguma coisa que eu já tenha feito, a pessoa vai ter uma noção do jeito que eu trabalho, e aí eles vão aceitar ou não. Mas tipo, é autoral, é o meu jeito, né. Tipo, por mais que as vezes me convidem pra fazer o registro de algum acontecimento em vídeo, digamos, eu já coloco que é um registro, mas é pela minha ótica. Tipo, não vai ser um registro mecânico apenas, porque isso aí tu bota qualquer pessoa, ou bota uma máquina pra fazer pra ti então. Então o que eu ofereço, na verdade, é o meu olhar de artista, num sentido de que eu vou fazer um vídeo autoral e com uma qualidade boa, mas com a minha visão de artista. Eu costumo falar que o vídeo eu ainda desenho através do vídeo. Então é só mais uma linguagem.

(P) Tu já falou sobre isso, mas eu acho que essa parte que você comentou agora fica mais evidente. Tu estas o tempo todo trabalhando com arte. E o tempo todo trabalhando.

É, o tempo todo trabalhando. O tempo todo trabalhando, tentando ser verdadeiro, assim, na real. Eu acredito que... eu ouvi há pouco tempo atrás, quando a Cláudia Sperb me perguntou quantos anos eu tinha, e eu falei pra ela que eu vou fazer agora 37, e ela ficou impressionada, falou, “oh, mas como tu é novo, e tu já fez tudo isso. Imagina quando tu tiver 50”. Então eu tento me lembrar um pouco disso, porque daí eu fico um pouco mais otimista, achando que eu não estou no fim, eu não estou no meio, eu estou no início ainda.

(P) Marcelo, frente tudo que tu falaste, eu vou te fazer uma pergunta que eu fiquei curioso agora. Por que tu decidiste não ir, por exemplo, pra universidade, independente do curso,

ou frequentar o IA? E acredito que várias das pessoas que tu convives estão no IA, ou passaram pelo IA. Por que tu decidiste não fazer?

É. Na verdade assim, lá no começo lá, bem lá atrás, eu saí do segundo grau com segundo grau incompleto e fui fazer um supletivo. Eu acabei fazendo meu segundo grau em supletivo. E aí, na época, fiz um tal de um cursinho, que eu peguei uma bolsa, e tentei a universidade, passei na prova específica, mas não passei na prova de física ou de química, uma delas aí, acabei não passando. E aí eu deixei assim, de lado, e fui fazer o Atelier Livre. E lá eu tive contato com algumas pessoas do IA já, lá dentro, e tive contato com o pessoal do núcleo de gravura. Enfim, assim, era bem disparate assim, porque eram pessoas de muita idade, pessoas muito novas e pessoas de muita idade, eu era novo ainda, né, na época, tinha vinte e poucos anos, e aí fui percebendo, das pessoas que eu via que estavam fazendo o IA, que elas não sabiam nada. Não sabiam nada assim, da prática, sabe, da vivência, do fazer artístico. Tinha muita ideia. Aliás, até as ideias não me pareciam que eram originais assim, era uma coisa muito chupada dos professores, ou de outros artistas. Eu não via uma coisa autêntica saindo da dentro da universidade. E aí eu fiz a escolha de ficar mais na prática mesmo. E na época ainda tinha um curso bom de teoria no Atelier Livre. Eu tive uma sorte tremenda de ter um curso muito bom com Renato Henriques, que é um funcionário do MARGS, ele trabalha no acervo, ele cuida da catalogação do acervo do MARGS, há muitos anos, né, e esse curso que eu fiz com ele foi em 96, se não me engano. E aí eu fiz outros cursos e sempre fiquei pipocando muito em outros cursos paralelos, né, em outras entidades e tal. E o tempo foi passando, e eu continuei, continuei fazendo na prática. Mas continuei também tendo um relacionamento com o pessoal do IA. E cada tempo que passava mais eu via que não estava me fazendo falta. Não me fazia falta mesmo. Me fazia muita falta, as vezes, era um convívio com pessoas da mesma idade que eu. Eu acho que a única coisa assim que me frustrou um pouco no decorrer dos anos foi essa distância com as pessoas que tinham a mesma idade, e que estavam lá dentro da faculdade discutindo arte. Mas vendo agora, nesse momento atual, eu acho que eu não fiz a escolha errada. Eu posso não ter discutido tanto, mas eu pratiquei bastante, sabe, tipo, eu testei as possibilidades. E o Atelier Livre, em algumas épocas, me proporcionou uns convívios muito bons assim, com pessoas interessantes. E era o que interessava, que era dividir o espaço com artistas já conceituados, sabe. Eu vi o Danúbio trabalhar, eu vi o Paulo Peres trabalhar. Então, sabe, eu vi um monte de gente interessante trabalhando do meu lado. Então eu acho que a prática me valeu mais do que essa teoria. E eu não vejo... eu continuo não vendo nada de original mesmo sair de dentro da faculdade. Mais é no campo da pesquisa mesmo, teoria. Mas assim, na prática mesmo, eu não vejo muita coisa.

(P) Nos últimos anos cresceu o número de espaços e iniciativas de artistas, como percebes isto? Tu achas que é uma nova postura dos artistas? O que mudou aí?

Eu acho que isso daí é consequência. Eu acho que isso tudo é a consequência da relação que a cidade, que a prefeitura, o governo do estado conseguiu de uns anos pra cá, que é o

distanciamento desses artistas dos órgãos públicos, né. Eu tenho uma coisa em mim que é meio careta até, meio antiquada, de achar que uma sociedade se faz, né, se faz assim num conjunto igualitário, aquela coisa socialista, de que tem espaço pra todo mundo. Eu ia achar bem bonito se a gente não precisasse ficar pagando do próprio bolso pra manter o nosso trabalho, e fazer um trabalho em conjunto com a cidade. Mas enfim, ou seja, não estava tendo esse respaldo, não estava dando conta, né. E eu acho que é mais que natural daí surgirem esses espaços, porque a gente pode fazer o que não estava conseguindo fazer nos espaços públicos.

Administrar. Eles não estavam conseguindo, e aí é independência, né. Eu acho que está surgindo um novo mercado, uma nova discussão. Eu acho que daqui há alguns anos, quem sabe, o poder público vá perceber que ele se distanciou, ele deixou escapar oportunidades, por uma má, total má administração. Mas é positivo ver que o artista, os artistas, tem a capacidade de se organizar e de sobreviver por conta, e de ser profissional. Eu acho que o Estúdio Hybrido, Jabutipê, o Mascate, Subterrânea, pô... eu acho que cada um tem um tema, cada um tem uma direção, que é bem bacana isso também, até porque não cria uma competitividade, e sim surgem umas parcerias. Por exemplo, sei lá, eu sei como a Subterrânea trabalha. Eu sei que eu não compito com ela. A gente não compete. Nem o Jabutipê. A gente se ajuda. Eu e o Jabutipê aqui, o Estúdio Hybrido e Jabutipê a gente se apóia. Se organiza e se apóia. Porque é diferente a proposta. É diferente. A gente está trabalhando com algumas matérias primas iguais até, mas a proposta é diferente. O Subterrânea é totalmente diferente, o Mascate totalmente diferente. E a gente se apóia. A gente aqui, e eu não faço isso querendo nada em troca, e nem porque ninguém me pediu, mas eu apoio. Quando tem os eventos do Jabutipê, na Subterrânea, a gente divulga, a gente apóia, sabe? Porque se eles crescem lá, se eles desenvolvem, se eles se mantêm... se manter que é mais difícil. Cada ano que a gente consegue se manter é uma vitória. O Estúdio Hybrido fez essa semana um ano. A Subterrânea 6 anos. Então é uma vitória. Então quanto mais tempo cada um de nós continuar, conseguir ficar aberto, conseguir ficar por conta, eu acho que está valendo.

(P) E apesar de estar falando o tempo todo do Estúdio híbrido, do Jabutipê ou da Subterrânea, tem os artistas por trás. De uma certa maneira, nós estamos falando do Marcelo Monteiro se mantendo o Antônio Augusto, o pessoal todo, dos artistas.

E é legal porque tu vê alguns artistas também circularem por esses espaços. Tipo, tem artista que já foi no Jabutipê, que já veio aqui, que já foi no Subterrânea. E tem também aquela coisa negativa, que eu acho que também vem junto na carroça do atraso da cidade, que é o do preconceito e da... sei lá, da falta de noção as vezes até, de ficar com birra, sabe? Eu vejo gente, conheço artistas aí que tem preconceito com o Subterrânea, porque eles são da arte contemporânea. Que se dane, sabe? Eles estão fazendo arte, cara, sabe? Grandes merda se é... digamos, a Casa Comum. A Casa Comum lá foi um espaço criado pelo pessoal que trabalha, bem dizer é um pessoal que trabalha mais com teoria, né, o pessoal que trabalha na bienal do Mercosul. É um outro conceito também. É uma outra proposta. Totalmente diferente, né. Diferente

até do Subterrânea. Bem diferente. E é legal. Não podemos ter preconceito com esse tipo de coisa. A gente tem que se ajudar, crescer, aprender. Tem coisas que a gente não bate, tudo bem, mas criticar, ficar de birra, eu acho que é um atraso, só atrasa a vida de todo mundo, dos artistas da cidade, dos espaços. Tu não gostaste, tudo bem, fica na tua. Mas ficar criticando, botando pilha contra, eu acho que isso é uma burrice tremenda.

(P) Marcelo, tem mais alguma coisa que tu gostaria de falar sobre o que a gente conversou, sobre sistema, mercado de um modo geral, que a gente acabou não tocando mas que tu acha que é importante falar?

Quero. Quero falar que... na verdade assim, o estúdio abriu com a proposta de dialogar com a cidade, e não de mostrar, ou nem de ensinar ninguém o que é certo, o que é valor, o que tem valor no campo da arte. Enfim. E o que eu tenho percebido é que nessa carroça do atraso da cidade tem muita gente que não sabe lidar com o diferente e com gente que tem culhão, que tem coragem de fazer por conta, independente do que os outros vão achar. E isso tem me impressionado, e tem me chocado muito assim, em ver que alguns colegas meus, assim, de arte, que trabalham com arte, não tem a calma e a vontade de saber assimilar, de saber ouvir, ou de perceber o que a gente pretende, o que a gente está correndo atrás, sabe? E indo para o mais fácil, que é criticar e falar mal, ter más ideias a respeito do Estúdio Híbrido, que é a nossa proposta. Então tipo, eu gostaria de ver as pessoas serem menos preguiçosas assim, nos raciocínios e perceber que as coisas podem ser diferentes, sabe, e que nem tudo tem nome. Tem algumas coisas que ainda não tem nome. Eu acho que a gente ainda tem possibilidades de palavras, nomes, de nomenclaturas novas ainda por vir, né, e não dá pra colocar tudo dentro do mesmo saco. Então se a gente tem uma proposta que é nova, vamos abrir a mente e vamos tentar entender. É isso.

Túlio Pinto

Entrevista concedida em novembro de 2012

Brasília, DF, 1974. Formado em Artes Visuais com habilitação em escultura pela UFRGS (2009). Vive e trabalha em Porto Alegre onde é cofundador e integrante do Atelier Subterrânea. Dentre suas exposições destacam-se *Salvajes - Digesting Europe Piece by Piece*, Traneudstillingen Exhibition Space, Copenhagen, Dinamarca, (2012); *Nova Escultura Brasileira*, Caixa Cultural Rio de Janeiro, (2011); *Diagonal*, Marp, Museu de Arte de Ribeirão Preto/SP (2011); *Rastros de Aserrín*, Centro Cultural Parque de España, Rosario/Argentina (2011); *Projeto Tripé: Paralelo 30*, Sesc Pompéia/São Paulo (2010); *Céus Artificiais*, Galeria Lunara, Usina do Gasômetro, Porto Alegre/RS (2010); *Duas Grandezas*, Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre/RS (2009). **Premiações:** Prêmio Energisa de Artes Visuais 2011/ 2012, João Pessoa/Pb; Salão de Arte do Mato Grosso do Sul (2011); prêmio aquisição Leonello Berti 35° SARP, Ribeirão Preto/SP (2010); IV prêmio Açorianos de Artes Plásticas, Destaque em Escultura, Porto Alegre/RS (2009). **Acervos:** Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto/SP; MACRS, Porto Alegre/RS; Marco, Museu de Arte Contemporânea de Campo Grande; Museu Nacional de Brasília, Brasília/DF; Museu de Arte de Ribeirão Preto/SP e Pinacoteca Municipal Aldo Locatelli, Porto Alegre/RS.

(P) Túlio o que é ser um artista profissional?

Ser um artista profissional eu acho que é estar consciente de todos os papéis e agenciamentos que você tem que cumprir pra que o trabalho que está sendo desenvolvido tenha um desdobramento, não só dentro do espaço de ateliê, ou de ateliê mental, mas tenha um desdobramento dentro do circuito das artes. Então, metaforicamente, fazendo uma analogia, na verdade, eu vejo muito o artista contemporâneo assim, eu acredito que na história tenha sido assim, quando está no começo de uma produção, tu é jogador, tu passa, tu cruza, tu cabeceia e tu defende, sacou? Então isso quer dizer o que? Que tu tem que estar ligado nessas ferramentas de financiamento, que são esses editais públicos que são gerados pela FUNARTE, quanto te instituições como museus, enfim, pra tentar dar a cara a tapa e correr o risco de ser selecionado e, quiçá, talvez premiado. Estar antenado nos editais públicos, conseguir preparar um material de portfólio objetivo, que apresente tanto pra um galerista quanto pra um agente qualquer do sistema, qual é que é o foco da tua pesquisa, sem muito frufu, sem muita maquiagem. Enfim, eu acho que é atirar em todas as posições, sacou? A história do artista romântico, que fica no ateliê esperando acontecer uma descoberta, isso não existe, né, cara. Hoje em dia as pessoas tem que saírem a campo mesmo, pra apresentar o seu objeto de pesquisa e... Porque eu acho que o trabalho, na verdade, ele se desenvolve tanto num contexto de pesquisa quanto num contexto de apresentação, de desdobramento no circuito. Quando um cara faz um trabalho dentro do ateliê, eu

pelo menos, falando por mim, tu tens uma noção da tua ideia, do que tu concebeu. Quando ele vai para o mundo, para o mundo que eu quero dizer, exposições, quando ele circula, tu consegues perceber aquele trabalho de um ponto de vista um pouco que eu considero privilegiado, que é fora desse contexto hermético, que é só teu, e ele começa a receber alguns atravessamentos de leitura. E a partir desse momento o trabalho ele começa a conversar contigo também. Não que ele não conversasse durante a produção, mas é um outro tipo de conversa. E aí tu começa a perceber o que ali está funcionando mais, está funcionando menos, a partir do olhar do terceiro, do observador, do público. Então eu acho que ficar esperto, ficar atento, né, não só a um estágio de produção, mas também aos outros estágios que o trabalho passa, corroboram pra que esse trabalho, pra que o que se desdobra dele venha com outras leituras também, não só sua. Não sei se eu respondi a pergunta.

(P), como é que tu começaste a circular? Como é que se deu esse processo?

É um pouco recente, eu acho. Parece que faz muito tempo, mas não faz não. Cara, eu acho que tem muito a ver com essa resposta da primeira pergunta, saca? Por natureza eu sou uma pessoa comunicativa, e eu me arrisco bastante. Tanto em relação ao que eu faço poeticamente, quanto em relação ao que eu faço com a minha postura pessoal. Então eu acho que a circulação no trabalho vem muito disso, de estar aberto pra... estar atento, né, pra essas ferramentas que eu já falei na pergunta anterior, inscrever trabalhos em editais, enfim, dar a cara a tapa nesse sentido, mas também circular dentro dos caminhos que o sistema apresenta, e através dos contatos estabelecidos, dos contatos que se tornam amizades. Enfim, fazer com que a ideia, permeie esse lugar. Mais do que o trabalho... mais do que um objeto, né, a ideia, o conceito do trabalho, que eu acho que é mais pra esse lado que eu tenho caminhado. Independente de eu não abrir mão da forma, ela ser importante, eu ter cuidado em relação a isso. Eu acredito que o cerne da questão mesmo está numa postura de... uma postura conceitual mesmo de como o trabalho ele é agenciado, ele é concebido, e por que caminhos que ele trafega. Então, não querendo fugir a pergunta, tentando continuar nela, né, eu acho que a parte política, mas não a parte, vamos chamar de ruim, da política, que é fazer lobby, não é isso. A parte política do ser político, ser sociável, né, o ser humano gregário, de usar essa comunicação, porque o trabalho comunica, mas... o trabalho comunica, mas o artista também faz parte do trabalho. O artista está no trabalho dele. Então muitos aspectos do meu discurso enquanto pessoa estão ali, sintetizados de uma forma poética. Então levar esse discurso comigo também nesse embate pessoal, seja com artista, seja com um crítico, seja com galerista, enfim, colocar na arena, botar dentro da arena para o debate, pra discussão, ou, quem sabe, pra alguma coisa derivar disso ou não. Então tipo, tu está preparado pra que, quando as oportunidades aparecem, ou apareçam, tu tenha material pra que essas oportunidades sejam vestidas com esse material. Não sei se estou respondendo a pergunta, cara, mas eu acho que é isso. Eu acho que é... Eu acho que essa coisa do não excluir as possibilidades, estar aberto mesmo para os desafios que o trabalho te demanda, e também que a

inserção, enquanto artista, dentro de um circuito, já estabelecido, que tem suas regras, mas que, mesmo tendo suas regras, existem muitos caminhos. A gente estava conversando sobre... tu mesmo falou sobre isso, né, com as outras pessoas que você conversou. Existem vários caminhos, tu não precisa bater. São escolhas. Dependendo do que tu queres, né, ou o que tu gostarias. Não quer dizer que tu vai conseguir também. Você vai mais por aqui, vai mais por ali. Só vai agenciando esse deslocamento.

(P) De que maneira a Subterrânea te auxiliou na tua carreira como artista?

A Subterrânea ela é super importante na carreira de todos os artistas que fazem parte dela. Com certeza. Eu não saberia dizer como seria hoje sem ela, porque é um se, né. Então se é suicida, antes fosse, seria vida. Então não acontece. Mas eu tenho plena consciência de que a Subterrânea ela foi uma plataforma. Ela é uma plataforma. Tanto para todos os artistas que a gente traz pra dentro, que essa é a principal função, eu acho, do espaço, é mostrar trabalhos de artistas que a gente acredita, enfim, tanto daqui quanto de fora daqui, de Porto Alegre, da região. Tanto que as exposições que a gente fez, só uma exposição, ou duas, das quase quarenta que a gente fez até hoje, tiveram trabalhos de artistas integrantes da Subterrânea. Todas as outras, não. Então essa não é a política do espaço. Os artistas que trabalham ali dentro trabalham como agentes, produtores culturais. Mas, mesmo não apresentando, mesmo não usando o espaço expositivo e o espaço físico pra mostrar trabalhos dos artistas que ali trabalham, né, que são os agentes, a Subterrânea funciona como ferramenta para que o trabalho desses artistas fosse conhecido por outras pessoas fora da região sul. E eu acredito muito na Subterrânea como escola, no sentido de perceber esse aspecto profissional que é necessário, pra que uma carreira saia de um lugar de uma pessoa que está estudando ainda, que está pesquisando, né, e se movimenta pra um lugar que é o lugar profissional. Que seria o que? Que seria ter essa noção de todas as esferas, de todos os meandros que compõem essa paisagem, que é o sistema, que é o mercado, perceber, através da nossa iniciativa que o mercado em Porto Alegre é um mercado esquiso, é esquizofrênico, ele é um tanto bizarro, eu diria. Não sei dizer por que isso. Não sei. É uma coisa que eu não sei. Eu sempre penso muito sobre isso, e converso com pessoas sobre isso. Sei que existem pessoas que compram, sei que existem colecionadores. Como a gente tem um espaço que vende trabalhos, eu não sei se somos nós que estamos fazendo errado, mas eu sei que pessoas que compram não estão na Subterrânea, sabe, não fazem parte. Isso é uma coisa que a gente tem pensado. Porque eu sei que galerias com Bolsa de Arte, como Gestual, enfim, vendem e vendem pra pessoas de fora do estado, vendem pra pessoas de dentro do estado, pessoas que não circulam, que não se mostram, que não aparecem. Então... Espera aí, volta. Qual era a pergunta mesmo?

(P) A importância da Subterrânea.

Isso. Então a Subterrânea também serve como um índice, nesse sentido, de mostrar que existem caminhos, formas alternativas de inserção no colecionismo, que a gente tentou durante alguns anos, fazendo aqueles pequenos formatos, vendendo rifas. Aonde a gente percebeu que era um mecanismo que funcionava muito bem quando era uma exposição muito grande, com muitos artistas, e com artistas relevantes. Aí esses artistas funcionavam como âncoras, e as pessoas com desejo de tentar a sorte pra ganhar aquele trabalho, ou de um Cildo Meireles, ou de um Senise, ou de um Nelson Felix, ou enfim, do Mauro Fuke, da Eliane Tedesco, investiam um dinheiro ali. Mas quando era uma individual, de um artista só, que colocava um trabalho pra rifar, mesmo sendo um artista relevante, exemplo, Raul Mourão, que é um artista importante dentro do contexto, desde a década de 80, na geração 80 ele estava ali começando. Na exposição dele a venda de rifa foi ridícula, e isso faz com que a gente se embarace perante um artista que a gente trouxe, e que percebe que todo aquele alvoroço, aquela, toda aquela ação não conseguiu reverter em frutos para o espaço. Então isso é um tanto frustrante, tanto pra gente quanto pra ele, né, que não ia ganhar nada com isso, mas queria que o espaço fosse beneficiado de alguma forma com isso, porque ele entendeu o discurso, da rifa, toda intenção que a gente tinha com ela, e se colocou na disponibilidade de ser uma pessoa a fim de ajudar. Então a gente percebeu que esses tipos de mecanismos não funcionavam em alguns casos específicos. Eu acho que isso denota algumas coisas, assim, né, que eu acho que não é o caso de falar agora. Mas eu acho que a Subterrânea é importante em relação a isso. É um laboratório. É um laboratório que mostra essas camadas de realidade do sistema de Porto Alegre.

(P) Emendando assim essa tua resposta, como que tu percebe a relevância da Subterrânea nesse contexto de Porto Alegre? Porque meio que tu respondeste isso, mas eu queria que tu falasses mais sobre isso.

Cara, eu vou responder isso usando palavras não minhas, de outras pessoas, tá. Mais de uma pessoa, não vou citar nomes, mas também poderia citar, mas não é o caso. Mais de uma pessoa, pessoas importantes, pessoas que eu respeito, já, em conversas que, derivaram pra N lugares, no contexto da conversa falaram, “a Subterrânea não tem direito...”, usaram essa palavra, “... não tem direito de deixar de existir. Não mais”. Porque... e eu entendo o que ela quer dizer. É óbvio que se a gente quiser, a gente... se o momento culminar nesse tipo de acontecimento, acaba. Mas quando a pessoa me fala isso é porque... e são pessoas do sistema, são pessoas que estão dentro do contexto, isso é um sinal de que o espaço é relevante, é importante. Corre por fora, dentro desse sistemão, não é pautado por interesses empresariais, enfim. A única coisa que pauta a Subterrânea é o desejo e a vontade de trazer coisas que sejam relevantes, que nós entendemos que são relevantes, né, usando um espaço como espaço de plataformas. Essa é uma palavra que eu uso bastante, mas eu acho que ela sintetiza mesmo. Tanto plataforma de pouso quanto de decolagem. Saca? Exemplo disso é agora, semana passada, quinta-feira, abriu uma exposição no espaço, numa das galerias da FUNARTE, em São Paulo, de um exposição do Ateliê 397, em São

Paulo, que é um outro espaço independente, que é parceiro da Subterrânea, eles fizeram um projeto pra um edital da FUNARTE, foram selecionados, e o projeto deles tratava exatamente disso, de espaço independente. A exposição eles chamaram Seis espaços, a Subterrânea foi um dos convidados, e a exposição que eles pensaram é uma exposição que se divide tanto numa parte que mostra publicações, numa outra parte que mostra formas alternativas de arrecadação de fundos, o que seria rifa, e uma outra parte da exposição, isso dividido, expograficamente, uma outra parte da exposição que seria de trabalhos, exposição de artistas mesmo. Quando eu fiz uma reunião lá em São Paulo, porque eu estava lá fazendo coisas minha, a gente foi falar sobre essa exposição, e eles achavam que a gente fosse apresentar trabalhos de integrantes da Subterrânea, e a gente não fez isso. Desde o começo eles que não entenderam. Eu expliquei. A gente levou três artistas, que são artistas que já fizeram coisa com a gente, que a gente acredita, pra estarem em São Paulo e montarem seus trabalhos dentro desse espaço expositivo, que foi a Marília Bianchini, o Diego Amaral, e a Ana Tomimori, que se formou aqui mas está morando em São Paulo agora. Então eu acho que esse tipo, é um exemplo que mostra como o espaço funciona. E como o espaço funciona dentro dessa cadeia produtiva, como ele se articula profissionalmente. Tanto da nossa parte quanto do Ateliê 397, que recebeu uma verba, repassou um X pra Subterrânea, pra que esses artistas pudessem estar lá, pra que esses artistas, né... Como a gente agenciou essa verba, era com a gente. Então a gente custeou a passagem desses artistas, né, a gente deu lá um pró-labore simbólico, mas justo, eu acho. Então eu acho que a Subterrânea ela tem esse misto de profissional com amador, sabe, que eu acho que é saudável. A gente tem muita seriedade em relação as coisas que a gente faz, mas ao mesmo tempo a gente tem a coisa da paixão, do ideal, que pulsa muito forte. E eu acho que essa mistura, né, esse hibridismo entre essas duas coisas resulta nessa história que está sendo construída desde 2006, que são quase 40 exposições, debates, palestras, enfim, todo esse arsenal de coisas que foram realizadas ali dentro nesse período de existência.

(P) Túlio, tu comentaste que a Subterrânea eventualmente vende os trabalhos dos artistas. Tu poderias falar um pouco mais como funciona?

Então, a gente, até 2008, 9, a gente, se vendesse um trabalho, é muito raro vender um trabalho ali dentro. É muito raro mesmo. Mas já vendeu. Até 2009, é, por aí, tá, eu não vou dizer com certeza essa data, mas enfim, a gente não cobrava nada, porque a gente achava... a gente é muito quixotesco, a gente está mudando isso. A gente, se vendesse, o valor ia integral para o artista. Mas a gente começou a perceber que a gente tem contas a pagar, o espaço não é um espaço financiado por nenhuma empresa, e aí a gente começou a colocar um valor de 20% em cima da venda. Mas que são simbólicos. Até porque os valores dos trabalhos que foram vendidos também são simbólicos. Então os 20% é uma... pensando quantitativamente, são valores muito baixos, que não cumpririam com as nossas dívidas, com as nossas contas. Dívidas não, porque a gente não tem dívidas. Com as nossas contas mensais. Mas o que tem acontecido com a Subterrânea são

esses editais, essas ferramentas, né. Que a gente tem conseguido, desde o Conexão, que a gente ganhou em 2009 pra 2010, desde então a gente tem conseguido manter um fluxo de caixa pra conseguir sanar com as contas de aluguel, de luz, de internet, essas coisas, sem precisar fazer o rateio entre os integrantes.

(P) Túlio, como é que tu vê o sistema de arte hoje em Porto Alegre?

Então cara, essa é uma pergunta que eu não sei, eu não vou saber responder muito bem, tá? Eu vou tentar responder o que eu acho assim, mas... O sistema ou o mercado?

(P) O sistema. Depois eu vou perguntar sobre o mercado.

Tá. O sistema de arte em Porto Alegre é um sistema um tanto lelé. Eu acho. Por que? Eu posso falar um monte de bobagem agora, tá? Se for bobagem, daí, não quer dizer que eu vá cortar isso, porque é o que eu acho, a minha leitura. Bobagem que eu quero dizer, no sentido de eu estar falando de uma coisa que eu não conheço profundamente, então posso estar falando de uma coisa que não é fato, que é o meu entendimento só. Porto Alegre é uma cidade que cedia uma bienal internacional, que está na oitava edição. Isso são dezesseis anos. Se eu pensar dessa forma, e pensar que é uma cidade aonde existe... há quantos anos existe a fundação Iberê? Desde 94. A fundação Iberê Camargo. Tá. A sede... 2008. Então fazem uns quatro anos. Que tem uma fundação Iberê Camargo, com a sua nova sede, que tem uma bienal muito antes disso, com dezesseis anos de estrada, que tem um meio empresarial forte, tem dinheiro. É uma cidade com dinheiro. É um estado com dinheiro. Eu não consigo entender por que que as pessoas me dizem, eu não era artista nessa época, tá, mas me dizem que na década de 80, né, 90, Porto Alegre era uma cidade aonde artistas conseguiam viver exclusivamente da venda dos seus trabalhos. A Arte&fato era uma galeria forte. De lá pra cá, as coisas elas definharam, nesse sentido. Institucionalmente elas cresceram, mas dentro do sistema de mercado elas definharam, cara. Não sei por que. Isso é muito paradoxal, sabe? Quando você tem um evento dessa envergadura, que traz artistas de fora, que a cada dois anos todos os galeristas de São Paulo, do Rio, vem pra cá pra abertura, porque de alguma forma tem algum artista da galeria representado por eles participando, de uma forma ou de outra. Então eu não sei, cara, eu não sei por que isso acontece. Eu não sei se é um problema cultural, sabe? Tem uma universidade que é bem cotada, mas que da mesma forma que ela é bem cotada eu percebo ela encastelada, saca? Não sei, ela não troca. Assim, olha, eu acho que... eu não sei, talvez seja um problema de sede, pode ser que mude, mas eu acho que tem sérios problemas na universidade no que diz respeito a esse tipo de assunto que a gente está discutindo, sabe? Esse tipo de assunto não é abordado pra alunos de graduação. Tipo, o cara tem que ir na intuição, tem que ir no empirismo, né, ir descobrindo como que funciona. Eu não sei, eu acho que não seria nenhum problema ter uma cadeira sobre economia criativa, sobre mercado de arte, sobre sistema, sabe? Não sei, eu acho que seria prático. Afinal de contas o cara é pra se tornar um profissional. Práticas de ateliê dentro da universidade são super pontuais,

sabe, não existem práticas de ateliê. Pode ser que tenha mudado, eu me formei em 2009/2. De lá pra cá eu não sei, pode ser que tenha mudado isso. Mas enfim. Então eu acho que as coisas elas transitam muito na ordem do discurso, e pouco na ordem da ação. E aí eu acho que isso está presente tanto no ambiente acadêmico quanto nas outras esferas do sistema.

(P) Como é que tu percebe as instituições públicas aqui?

As instituições públicas são públicas em todos os lugares. Elas tem problemas em todos os lugares. Mas aqui, bicho, beira o ridículo. É muito complicado. É óbvio, o cara está começando, o cara vai se sujeitar a algumas coisas porque ele está começando. Mas não precisava ser assim. Eu acho que o mínimo de respeito o artista tem que ter, merece. Afinal de contas, os espaços expositivos da instituição pública, as galerias públicas da Casa de Cultura, aqui da prefeitura, do Gasômetro, existem, só existem, eles só tem a condição de... não sei a palavra técnica pra isso, mas um orçamento é acionado em função desses lugares estarem ativos. E são ativos porque eles tem artistas. É capital cultural. E eu acho esse capital cultural muito mal cuidado, pelas instituições públicas. A verba, não sei quantos por cento é do orçamento pra cultura, deve ser 1%, sei lá. Não sei se é 1%, mas enfim, é pouco. Mas mesmo assim, brother, mesmo assim, mesmo sendo pouco, eu duvido que não seja possível, com essa verba, dar um mínimo de condição. Pagar um montador decente, trocar uma iluminação. O convite os caras já colocam na roda, mas cara, ridículo. É ridículo. E uma outra coisa que eu acho muito bizarro isso, é aquela cláusula que vem nos editais que dizem, o espaço não se responsabiliza por danos, ou furtos, ou enfim, de qualquer coisa que esteja exposta dentro desse espaço expositivo. Como assim? Isso aí está errado velho, porque o espaço ele é mantido por aquele organismo público. Então ele tem que se responsabilizar por aquele lugar. Não sendo assim, o artista teria que pagar um segurança, e aí acontece o que aconteceu, de roubarem televisão de artista, de riscarem todo painel de uma outra artista. E as declarações, depois desses acontecimentos, são piores do que o fato em si. Então eu acho que aí a gente volta lá para o começo da nossa conversa antes de ligar o gravador até. Eu acho que falta profissionalismo. As pessoas que estão ocupando esses lugares dentro do sistema, não são profissionais da arte, são amadores. Isso só não vê quem não quer. A forma como é organizado, é latente, que são coisas organizadas por amadores. Se você botar uma pessoa com experiência, com vontade, eu tenho certeza que a coisa seria diferente.

(P) Túlio, eu queria que tu falasse um pouco, como é que tu começaste a trabalhar com mercado de arte. Está sendo representado por uma galeria bacana, de São Paulo. Como é que aconteceu esse processo?

Cara, aconteceu... foi como eu acho que acontece normalmente. Eu acho... claro que existem exceções, tá, mas é muito raro um artista entrar numa galeria simplesmente mandando um portfólio por e-mail sem conhecer as pessoas que estão ali, ou sem ter alguém que conheça e indique. Então o que aconteceu comigo foi que o Jailton Moreira, junto com a Julieta Machado, que

é do SESC de São Paulo, estavam selecionando artistas pra uma mostra no SESC, que chamava Tripé, de Ampla Callis, eu era um monte de gente, daí eles selecionaram o Rômulo, a Gisela Waetge, e a mim. Então eu participei dessa exposição, e aí estava lá em São Paulo em função disso. Foi uma coisa bem circunstancial mesmo. Eu conheci uma pessoa através de uma amiga minha. Era uma amiga em comum que a gente tinha. E ela me perguntou o que eu fazia, e eu achei mais... eu falei que eu era artista, mas ela perguntou o que você faz enquanto artista. Eu achei mais fácil mostrar do que falar. Aí eu mostrei no computador pra ela algumas coisas, e ela falou, "olha, eu tenho um amigo meu que é diretor de uma galeria, eu acho que ele vai gostar das tuas coisas". E foi isso. Só que assim, eu já tinha... a gente escuta muita coisa, cara, então eu já tinha ouvido papos como esses em outros momentos, então entrou por aqui e saiu por ali, sabe? Eu não criei expectativa nem nada. E aí, de fato, o cara mandou um e-mail pra mim, me convidou pra participar de uma exposição coletiva que ia acontecer na Baró, e aí no dia da abertura dessa coletiva, o Adriano, que é essa pessoa, que é um dos diretores, e a Maria, que é a dona, vieram me convidar pra trabalhar com eles. Foi assim, né, que aconteceu.

(P) Túlio tu sobrevive hoje do trabalho de arte?

Cara, não. Assim, o que eu posso dizer é o seguinte, eu sou um cara... eu tenho sorte, em função da família que eu tenho, me ajudar. Me ajuda até hoje. Eu não tenho um fluxo de vendas que me possibilite alugar um apartamento e arcar com despesas mensais fixas. Isso é impossível. Se eu quisesse fazer isso eu teria que continuar... seria a mesma coisa do que já é. Eu continuaria tendo que contar com a ajuda dos meus pais. O que tem acontecido, que eu acho estranho, assim, curioso, porque eu comecei pintando um ano e meio, um ano antes de entrar no IA eu pintava. Eu achei que ia ser pintor. Eu entrei no IA, antes de entrar no IA, em função de ter passado para o segundo semestre, em 2005 eu estudei no Parque Laje, fiz curso com o Charles Watson, e as minhas prioridades, as minhas intenções enquanto artista mudaram. Eu vou ser bem... eu vou resumir bem isso, pra não estender. O que tem acontecido é que o meu interesse na minha pesquisa, na minha produção, tem se descolado cada vez mais do objeto, saca? Então isso é um tanto paradoxal, tipo, isso as vezes dá até um curto-circuito, porque tu está dentro de uma galeria comercial demanda produzir objetos. A galeria é uma loja. No resumo da ópera, é uma loja. Então assim, o que tem acontecido é que existem caminhos que eu tenho sido feliz em abrir essas portas, que são esses prêmios que acontecem. Porque os trabalhos que eu tenho feito em escultura, ou eles são efêmeros, ou eles são muito perigosos, no sentido... tipo, não são trabalhos que um colecionador teria em casa com segurança, entende? São trabalhos mais pra instituições. Então, eu tenho conseguido, desde 2010 pra cá, conseguido inscrever algumas coisas em alguns lugares, ganhando alguns prêmios aquisitivos, que eu considero venda de obras, porque a instituição compra, o museu compra, com aquele prêmio. Agora recentemente a galeria vendeu um trabalho para o Instituto Figueiredo Ferraz, lá de Ribeirão Preto, que é um instituto de um colecionador que já coleciona há muito tempo, mas como instituto é novo. Que o Aguinaldo Farias

está até inserido no contexto. Mas assim, cara, o que eu posso te dizer é isso, que eu tenho trafegado por esse lugar, que é um lugar mais incerto, é um pouco mais abstrato, porque a coisa do conceito mesmo... claro que os projetos derivam, eles... desses projetos surgem produtos, desenhos, fotografias, que são vendáveis, que são bem suscetíveis de estar dentro do mercado. Mas que não é o meu foco de atenção. Meu foco é o trabalho em si, que na verdade não... tipo, carregar tijolo pra cima e pra baixo, contextualizando dois lugares públicos, um fechado e um aberto, esse é o produto pra mim. O conceito está nesse desdobramento de um espaço de uma galeria dentro de um... por um espaço... essa representação, né. Se derivou foto dali, se derivou um catálogo, se derivou desenho, são subprodutos, são documentos, desse trabalho. Agora recentemente eu fui selecionado no Redes, da FUNARTE, com um trabalho também de deslocamento, um pouco mais extenso, com um bom par de dias aí pela frente pra fazer, mas também vai derivar desenhos, fotografias, vídeos. Essas coisas são pertinentes de estarem dentro de um contexto mercadológico. Se eles vão vender ou não, é uma outra questão. Mas esse lugar de estar... É complicado de agenciar, mas necessário. Eu saber que eu estou inserido dentro de uma galeria, que eu tenho que cumprir algumas demandas também, sem fugir ao que me interessa. Porque isso eu não negocio, né, tipo, fazer uma coisa porque precisa fazer pra vender, ou porque eu encontrei uma fórmula que deu certo, isso não me deixa confortável.

(P) Túlio, tu anda circulando bastante. Como que tu vê a aceitação dos nossos artistas, as pessoas conhecem o que está se produzindo aqui em Porto Alegre?

Cara, as pessoas conhecem sim. Conhecem alguns mais do que outros. Porque isso acontece muito em função do quanto o artista em questão, seja ele quem for, se propõe a circular. Então assim, eu acho que de uns tempos pra cá essa coisa da rede, da internet, essas redes sociais, enfim, tem feito com que as pessoas tenham contato com artistas de outros lugares. Eu acho... eu acho não, eu tenho certeza, Porto Alegre e o Rio Grande do Sul tem artistas muito potentes. O problema é que o sistema local não escoia esse tipo de produção. O sistema daqui, não escoia isso, não tem espaço. Eu acho que... eu não sei, eu acho que as pessoas (colecionadores, galerias) aqui tem uma pegada muito modernista ainda, em relação a um olhar muito modernista. Arte contemporânea aqui não tem muito espaço. Eu posso estar enganado, mas eu acho que é por aí. Então eu acho que, de novo, esses editais, essas ferramentas de editais públicos são ferramentas que fazem com que artistas, o próprio Rumos, do Itaú, né, o Pagatini foi, o Guilherme foi, o Michel Zózimo estava nesse também, enfim, né, e o Rumos é um programa itinerante, eles depois circulam. Isso ajuda bastante. A própria Subterrânea eu acho que contribuiu e contribui pra que nomes locais tenham esse trânsito. Nem que seja só na rede, na web assim. Mas eu acho que poderia circular mais, sabe cara.

(P) Como é que tua rotina de trabalho, Túlio? Uma vez que eu percebo que tu está sempre numa correria total, vejo tu fazendo várias coisas.

Cara, pois é. Eu sempre falo isso, tá? Então desculpa, vou me repetir, mas eu não falei isso pra você. Eu tenho cada vez menos estado inserido num ambiente de ateliê. Cada vez menos eu estou ali dentro, desenhando, ou pintando, enfim. O que acontece é que funciona muito o meu ateliê mental, saca? Tipo... Porque o que me interessa são as articulações que eu tenho produzido. Essas coisas elas nascem dentro de um sistema especulativo, também de seleção de objetos, de olhar para o mundo e filtrar ele, e absorver, e selecionar coisas provenientes desse lugar, desse mundo que me interessam enquanto objetos. Então, o que eu posso dizer? Como é minha rotina de trabalho, cara? A minha rotina de trabalho vai muito em relação ao próximo desafio. Esse ano de 2012 foi um ano bastante intenso. Bastante intenso. Eu viajei bastante também, e eu mostrei trabalho fora do Brasil, e fiquei, fiz dois projetos em São Paulo. Então tipo, agora nesse momento é um momento de tentar não fazer nada mesmo. Olhar com cuidado para as coisas que foram feitas, saber a importância delas, mas saber que tudo tem seu momento e seu tempo de existência. Porque como eu te falei, eu estou me descolando desse lugar. Eu já entendi o que acontece com algumas coisas que eu fiz, desdobrar ela seria só um exercício de rearranjo. E eu acho que não... eu acho não, não são coisas que me motivam. Então agora eu tenho pensado e me preparado pra esse projeto do ano que vem, que vai ser o do Redes, que eu fui selecionado, que é um projeto que precisa muito do meu corpo, da minha saúde, do meu preparo pra realizar. E de uma pré produção também. Aí a gente volta lá no começo, porque o lugar... o lugar do artista é muito relativo. E a forma como ele trabalha. Mas em relação a certos tipos de trabalho, precisa existir um trabalho de pré produção e de mapeamento que também fazem parte do trabalho. E é o caso desse projeto, que vai ser realizado no Rio Grande do Norte, vai ser um deslocamento geográfico grande. Que vão gerar desenhos, e enfim, fotografias, vídeo, e... Então o que acontece, cara... eu estou parecendo um cachorro correndo atrás do rabo. Então o que acontece é isso. Eu mantenho o ateliê, a Subterrânea não é mais o meu ateliê, no sentido de produzir desenhos, pinturas, enfim. Porque a Subterrânea não se propõe mais a isso pra nenhum artista que faz parte dela, porque é um espaço que funciona com uma rotatividade de coisas que não permite que tu deixe uma coisa descansando na parede pra depois voltar e olhar pra ela. Então todos os artistas que trabalhavam na Subterrânea usando ela como ateliê, acabaram indo pra outro ateliê. Então eu continuo mantendo o ateliê, onde tem os meus papeis, enfim, onde tem bastidor, tela, tinta, essas coisas pra desenhar e pra pintar. Se for o caso. Enquanto eu caminho na rua, enquanto eu vivo do dia a dia, a cabeça continua projetando, e aí eu anoto coisas em caderno, faço esboços, e é assim que eu trabalho.

(P) Tu consegue separar arte, vida, arte e trabalho? Consegue lidar com essas esferas separadas?

Eu acho que eu tenho separado cada vez menos. E eu acho que esse meu incômodo, no bom sentido, né, não vou dizer que eu estou em crise, mas é um momento de reflexão, tem muito a ver com isso, porque como são trabalhos efêmeros, exemplo, transposição, que eu usei seis mil

blocos de concreto de calçada, o que eu ia fazer com esses blocos, brother? Sacou? É um material precioso pra muita gente. Então acabei doando pra uma ONG que construiu... estava em reformas, e acabou virando estúdio de áudio, estúdio de vídeo dessa ONG. E aí passa a fazer parte do contexto do trabalho. Era material, né, proveniente da indústria, com fim específico, foi deslocado, virou trabalho, foi impregnado de poética, e voltou para o mundo, e agora é parede. Está lá, ninguém sabe, não é o caso de dizer que, mas particularmente eu me preocupo com o que vem depois disso acontecer. E eu acredito que as relações... porque o que acontece, velho? Como eu imagino isso? Quando alguém tem um trabalho de alguém em casa é pra materializar um desejo. Existe também o aspecto mercadológico, especulativo, de aquilo ali ser grana. Dependendo do artista tu sabe que aquilo ali, daqui há dois anos, vai valorizar 200%, sacou? É investimento. Mas também existe aquele tipo de compra que é porque o cara curtiu o teu trabalho mesmo. Pode ser que o teu trabalho não valorize, não sei, né, mas ele gostou de você, e aquilo ali é a materialização desse contato que ele teve com você. Não é você que está na parede dele, mas é um pedaço de você. Então, por que eu estou dizendo isso? Parece um pouco esdrúxulo, né, mas não. A construção das relações é que naturalmente constroem, edificam, esse outro lugar que a gente tanto está falando, do mercado, do sistema, de forma saudável, sacou? Então as vezes, o que me parece, é que existe uma dissociação entre o artista, o público, o curador, que tem cada vez ganhado mais importância, é mais importante que o artista. Tipo, é um troço meio bizarro, mas são algumas inversões que acontecem, que eu acho que são bem perigosas. Quando na verdade isso tudo devia estar muito próximo. Pode parecer um pouco utópico, né, mas eu acredito cada vez mais nisso. Então essa relação construída entre o que está... esse espaço entre eu e você, né, esse volume que existe entre eu e você, entre eu e esse senhor que está do meu lado, né, é que permeia essas relações. E o trabalho nada mais é do que uma confirmação dessas relações. Faz sentido? Não, né?

(P) Poeticamente faz.

Pois é. É que eu tenho lido muito Borriaud, sabe? Então tipo assim, eu acredito que... Por que o que acontece, cara? Quando eu... mais de um trabalho meu... esses trabalhos que eu construo, que eu faço esses equilíbrios, eu nunca trabalho sozinho. Eu sempre chamo alguém. Até então eu trabalhei muito com o Gerson, que é um montador, e outras pessoas também. E essas pessoas dão pitaco, sacou, dão sugestões. Então tipo, é uma coisa viva, entende? É do meu interesse, parte de mim. Mas no momento que a pessoa está ali, e compra a ideia, ela também é um pouco dona daquilo.

(P) Túlio, assim, voltando a galeria. Como que a galeria te auxilia, ou ela pode te auxiliar, ou ele vem te auxiliando, com quem tu está trabalhando?

Cara, a galeria é uma ferramenta de legitimação, eu diria, de certa forma. Existem galerias e galerias, né. A galeria que eu trabalho já me indicou pra algumas coisas. Um desses projetos de

São Paulo foi através da indicação dela. A exposição que eu fiz, que eu participei na Dinamarca de uma coletiva que teve, que me convidaram, foi porque a curadora, pesquisando artistas brasileiros, em galerias brasileiras, me achou no site da galeria. Então eu acho que é uma plataforma importante. Eu acho que é isso.

(P) Qual é a maior dificuldade de produzir em Porto Alegre?

Deixa eu só completar a pergunta anterior. Uma coisa importante também é dizer que a galeria é uma parceira. E é saudável que se trabalhe dessa forma, no sentido de dividir as cargas, né, pra não sobrecarregar o artista. Porque a galeria de arte é um espaço muito cômodo. Em que sentido? A galeria tem um time de artistas, né. Alguns vendem mais, outros vendem menos. O artista só tem ele mesmo. O artista não tem essa flexibilidade que a galeria tem. “Ah, o fulano não está vendendo nada, mas o ciclano está vendendo pra caralho”, né. E vende caro. Então ele está bem, sacou? Parceiro nesse sentido, saca, de... Porque assim, de auxiliar o artista. Porque assim, eu acredito que a galeria, se a galeria está com artista, é porque ela viu alguma coisa naquele trabalho. Algum potencial ela viu. Se ela não tivesse visto ela não tinha chamado. Justamente porque é uma empresa. Não faz sentido você ter uma peça que não faz ondinha, né, que não pulsa, que não cumpre um papel. Tira dali. É que nem o rabo. Tipo, em mamíferos que perderam o rabo. Por que não? Não fazia sentido, acabou perdendo. Evolutivamente. A mesma coisa na galeria. Se o artista está ali e não acontece nada, não tem por que estar ali. Mas as vezes o artista precisa ser estimulado também. Mostrar trabalho, mas também ser estimulado. A galeria trabalhar enquanto parceira. Exemplo, a galeria indicar meu nome pra uma possível coisa que aconteceu, sacou? A galeria botar na roda. Então nesse sentido.

(P) Eu perguntei qual é a maior dificuldade de produzir em Porto Alegre.

A maior dificuldade de produzir, mas o que tu quer dizer...

(P) Trabalhar com arte, ter produção no sentido do artista mesmo. Como que tu enxerga isso, de manter uma produção aqui? Por que não está em São Paulo, Rio de Janeiro? Qual a maior dificuldade de fazer isso aqui?

Então cara... Cara, a maior dificuldade de produzir aqui... Na verdade, produzir aqui não tem dificuldade nenhuma. Produzir no sentido de gerar. A dificuldade está em escoar. Isso sim é problemático. Talvez por isso artistas eles tendam a migrar, pra outras cidades, assim, para o centro. Outras cidades é o centro, né. Porque na verdade eu acho que as outras cidades do Brasil também são tão problemáticas quanto Porto Alegre. Ou pior até. Tem cidade muito pior do que Porto Alegre. A maioria delas. Rio e São Paulo são exceções. Não existe uma... E na verdade é São Paulo. Rio de Janeiro nem é tanto. Rio de Janeiro é um pouco complicado também. É melhor do que aqui, mas não é a mesma coisa que São Paulo. Acho que produzir não é problema, cara, o problema é isso aí mesmo, é escoar. Porto Alegre existe uma... falando da cidade, não do Rio

Grande do Sul, da cidade, as fronteiras elas chegam muito rápido em você. Você já fez isso, isso, isso e isso, você já fez tudo. Aí são escolhas, né, cara. Tudo é escolha, velho, saca? Até onde você quer ir, o que você quer fazer, aonde você quer chegar, onde naturalmente o trabalho é mais bem recebido, é mais bem absorvido. Também tem isso. As vezes um trabalho aqui não acontece nada. Entra num outro contexto, ele escoo. Mas eu acho que o lance aqui é do contexto dos limites, as fronteiras. Porque as instituições elas são poucas, elas não são profissionais, elas não tem dão um respaldo, no sentido, de pagar alguma coisa, enfim. A gente está trabalhando, né cara, não é um hobby. As pessoas entendem muito, as pessoas elas não dizem, mas elas entendem, porque se elas não entendessem elas não fariam, saca? Parece que o artista está fazendo... parece que é uma brincadeira, sabe? Que é um hobby, ele deve ganhar dinheiro com outra coisa. Então tipo... E não é por aí. Então aí sim, as vezes isso, psicologicamente, enfraquece o artista, e aí pode prejudicar na produção. Pode. Porque pô, é um contexto, é uma máquina que funciona dentro de um contexto do todo. Se tem uma coisa que está te deprimindo, né velho, esse contexto é um contexto que te deprimi, tu vais perder o tesão. Tem um monte de gente que deixou de produzir por isso, né, cara, porque ser artista é um exercício da insistência, sacou? Na insistência de acreditar muito naquilo que tu faz. De ser uma necessidade mesmo. Tipo, quase o ar que tu respira. Se tu fizer outra coisa tu vai adoecer. Eu acho que é isso.

(P) Qual é a relevância que tem, pra ti, como artista, aparecer nos jornais, redes, revistas, ver tua produção escoando, no sentido de midiático.

Então cara, é legal, eu acho que é super importante, eu sou super grato, a alguns jornalistas aqui de Porto Alegre, que eu acho que acham relevante o que eu faço, enfim, mas isso gera uma outra coisa muito doida. Porque as pessoas te veem, isso gera um prestígio que não se traduz num bem estar financeiro. Então as pessoas acham que você está num lugar que você não está. Sacou? “Pô, tá bem. Olha só, te vi no jornal. Pô, do caralho aquele trabalho, não sei o que...”. Mas bicho, tu está fodido, saca? Prestígio não é a mesma coisa do que capital. No sentido de vitrine, eu acho importante, porque faz circular. Mas eu acho que o que falta aqui em Porto Alegre, e eu acho que na maioria do Brasil tem faltado isso, com algumas exceções, são críticas mesmo. Crítica não no sentido de fuder com o negócio, de sentar o pé e falar que é uma merda. Não, não é isso. Mas críticas que falem do que está sendo mostrado construtivamente, apontando coisas positivas de uma exposição, coisas negativas. Enfim, fazendo um balanço, fazendo uma crítica. Isso não acontece faz um tempo já. O que acontece são textos que legitimam o trabalho só, sabe? Quando aparece alguma coisa assim, né, nesse sentido. E quando alguém decide fazer uma crítica, aí esse é um exemplo que aconteceu na bienal passada, que uma pessoa escreveu pra um jornal uma crítica sobre uma exposição, e o diretor de uma instituição que estava recebendo essa exposição, ao invés de fazer uma resposta e publicar no jornal, mandou um e-mail atacando pessoalmente aquela pessoa. Então tipo, aí a gente volta lá no começo da conversa, e a gente fala da palavra

profissionalismo. O cara não é profissional, né velho? O cara, essa pessoa é diretor de uma instituição pública, importante, e responde uma crítica publicada no jornal com e-mail pessoal, sabe? Isso não é profissional. Então, né, eu sinto falta disso, eu sinto falta de leituras de obras que sejam mais... que exercitem mais a crítica, sacou? Que seja um exercício de crítica. Essas pessoas que se propõem a fazer isso, com raras exceções, não exercitam a crítica, elas endossam só, de certa forma.

(P) Túlio, sobre esse assunto, mercado, sistema, que a gente acabou conversando de um modo geral, tem alguma coisa que eu não te perguntei, mas que tu achas que é importante a gente falar, que tu gostarias de me dizer, o que tu acha que eu tenho que tomar cuidado, prestar atenção?

Cara, acho que não. Eu acho que a gente falou tudo, e eu acho que tu estás bem atento. Cara, eu acho que, só pra salientar, né, que esse mercado que a gente tem falado, que a gente está chamando de mercado, e é mercado, ele não se faz só por uma via, existem várias formas de fazer. Essas iniciativas independentes elas existem, não é por acaso. É justamente uma resposta, eu acho, a essa falta de espaço, que esse mercado não te dá, e tu acaba gerando essas outras alternativas, e encontrando mercado para o teu trabalho. Tu mesmo me contou histórias, com os teus desenhos e as tuas pinturas. Então existe. O que acontece é que as formas tradicionais, vamos chamar assim, de venda de obra de arte, que são as galerias, aqui em Porto Alegre elas são muito limitadas, a gente não tem um sistema de galerias em Porto Alegre, a gente tem a Bolsa de Arte, a Gestual, Arte&farto, que está voltando agora, não sei como está, e a Tina Zapolli eu nem considero uma galeria, cara, sinceramente. Então tipo, pra uma cidade que, que nem eu já disse, que hospeda um evento internacional de arte, há dezesseis anos, eu acho que tem uma peça desse motor que não está funcionando direito, sabe? Não sei. É bem lelé, é bem estranho. Eu não consigo entender.

José Francisco Alves

Entrevista concedida em novembro de 2012

Samanduva, RS, 1964. Doutor e Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte (PPGAV-IA-UFRGS). Especialista em Gestão Cultural (ULBRA) e bacharel em Escultura pelo IA-UFRGS. Atualmente Curador-Chefe do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e professor de Escultura do Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre. Publicou *Stockinger – Vida e Obra* (Multiarte, 2012, 308 p.), *Fontes d'Art no Rio Grande do Sul* (Artfolio, 2009, 216 p.) e *A Escultura Pública de Porto Alegre – História, Contexto e Significado* (Artfolio, 2004, 264 p.) Como curador-assistente da 5.^a *Bienal do Mercosul* foi o curador responsável pelo Vetor de esculturas públicas permanentes, com obras de José Resende, Waltercio Caldas, Carmela Gross e Mauro Fuke. Enquanto artista participou de inúmeras exposições e nos últimos anos dedicou-se a curadoria, sendo responsável por diversas exposições.

(P) Chico, gostaria que você falasse sobre a sua formação artística.

Eu fui incentivado com arte desde criança. Então desde cinco, seis, sete anos eu já fui incentivado pra arte em materiais e, “ah, o menino vai ser artista”. Porque é diferente. É diferente. De modo geral as pessoas não são incentivadas para isso. Mas o meu destino sempre foi esse. Então, depois de jovem ali, em 1977 eu entrei para a escolinha de artes da UFRGS, fiquei um período, depois fui fazer segundo grau direcionado pra quem desenha. Fiz estradas no Parobé, porque eu dominava essa coisa de fazer plantas e cartografia, até hoje. Mas aí depois eu mudei, fui para o Julinho, e fiquei em desenho de publicidade. E o normal, era fazer vestibular de artes, dei sorte de passar no primeiro ano. Naquela época não tinha esse absurdo que é a prova específica, que é um absurdo, no meu entender, é muito subjetiva. Diferente da música, que o cara desafina e tu escuta. Então aí eu passei direto. Mas antes eu fiz Atelier Livre. Passei pelo Atelier Livre em 1985. Passei pelo Atelier Livre e fui para o Instituto de Artes. No Instituto de Artes a minha ideia era fazer desenho, pintura, mas aí lá tinham uns cursos muito legais que a direção do departamento promovia. Ele trazia gente de fora. Naquela época era uma lacuna, não se tinha muita informação, nos anos 80. E aí o departamento, era o Pasquetti, aí trouxe gente muito legal. Nossa, trouxe a Iole de Freitas. Eu não fiz o curso com ela, mas ela influenciou as pessoas que me influenciavam. E Iole de Freitas, fez um curso antológico, outro foi o Guto Lacaz. Aí depois eu fiz o do Waltércio Caldas. Foi em 88. E aí aquele grupo já estava bem... Porque o interesse das pessoas eram outras, diferentes. Então eu fui para a escultura por ali, por influência desses cursos e das pessoas que eram influenciadas por esses cursos. Então eu já comecei a trabalhar com artes antes mesmo de me formar. E assim demorei muito pra me formar. Eu me envolvia com muita coisa, aproveitei

bastante o período universitário, aquilo que contribuía, movimento estudantil, tudo, a gente se divertia bastante também. Muitos encontros, simpósios internacionais, tinha festival latino americano de arte e cultura em Brasília, aí a gente fez o primeiro ENEARTE [Encontro Nacional de Estudantes de Artes] lá na UFRGS. Então fazíamos um monte de coisa para, enfim, se divertir. Fazíamos salão, exposições. Mesmo no período de estudante, eu expunha na pinacoteca. Até a primeira exposição que eu fiz foi na pinacoteca, eu até trabalhei lá dentro, não tinha ateliê, nunca tive ateliê naquela época. Naquela geração poucos tinham ateliê, por causa da falta de grana. Então até eu trabalhei na pinacoteca, fiz ateliê lá, uma época. Isso em 1988. E então eu comecei a carreira artística. Cheguei a fazer depois um ano em poéticas visuais, escultura (mestrado). E foi na época em que a carga horária era bem alta. Eu me lembro que eu fiz um ano, e naquele ano correspondia quase o que hoje é em dois anos, a carga horária do mestrado. Felizmente essa carga horária diminuiu, porque era muito alta, era um exagero. Um dos motivos que eu saí, porque eu não tinha bolsa, era que tinha que trabalhar, sustentar família, já com filho. Então... Mas também era a dificuldade em fazer poéticas, porque eu acho que poéticas visuais é muito difícil fazer. Entendo que há certos equívocos, em fazer uma dissertação científica, entre aspas, sobre o próprio trabalho, eu acho que envolve problemas ainda não solucionados. Mas tem algumas dissertações que se saem bem, mas a maioria, enfim, acho complicado. Embora eu tenha tido um excelente orientador, o Hélio Ferverza, aliás, que conhecia o meu trabalho, e é um professor-artista que orienta bem. Mas o problema aí não era isso tudo, o problema era fazer uma dissertação sobre eu mesmo, sobre o meu próprio trabalho, enfim. Então, para fazer pós, eu fui pra área teórica, pra poder trabalhar como professor e tal. E fiz todo o processo de novo, para reingressar no PPGAV-UFRGS.

(P) Como é que foi o teu envolvimento com o centro acadêmico? Porque se fala muito sobre o centro acadêmico naquela época...

É, naquela época era diferente. O centro acadêmico, tudo, as pessoas, eram mais diferentes. Na época também havia um espaço bacana, um bar bacana. Aliás, o bar tinha sido montado, tudo, com dinheiro de festas da gestão anterior. Que eram ótimas, as festas eram simplesmente as melhores que tinham na universidade. Era fantástico. Mas aí eu fui para o centro acadêmico para uma proposta de fazer também discussões produtivas. Não viver só de festa. Festa é boa, né, mas também só isso não dá. Consegui uma sala para o centro acadêmico, que não tinha até então. Aliás, recuperaram a sala original do centro acadêmico anos depois, aonde é agora. Aquela sala nem eu consegui, tentei, foi muito difícil. Era da música, e a gente sabe que a música é uma república independente, que se governa. Então lá eu não consegui, nem mesmo com o apoio da direção, não teve jeito. Mas aí eu consegui uma outra sala, que tinha porta direto para o bar. Era muito interessante. Então organizamos uma excursão para o 1.º Encontro Latino-Americano de Estudantes de Arte [dentro do 1.º Festival Latino-Americano de Arte e Cultura / FLAAC], em Brasília, em 1987, aí levamos a proposta de fazer na UFRGS, em 1988, o 1.º ENEARTE. Aliás, eu

levei a proposta lá pra Brasília, aí fizemos. Foi muito legal. Foi muito bacana. Naquela época havia um bom movimento, a universidade apoiava também, diga-se de passagem, havia um bom apoio da direção, nessa área. A direção era muito condescendente com as festas e tudo mais.

(P) Quem era a direção, você lembra?

Na minha época era o Jairo Peres Figueiredo. Ele era professor de história da arte, foi meu professor, e a gente pedia, e ele cedia. Foram legais, as festas eram no prédio inteiro. Hoje seria um perigo. Mas a gente tinha lá os seguranças da UFRGS que trabalhavam de noite, a gente pagava eles por fora, eles trabalhavam muito bem. O Fernando até hoje trabalha lá, o Luiz Fernando. E eram festas fantásticas. Tinha show lá, era uma barulheira do cão. A banda que contratávamos era a Graforrêia Xilarmônica. Era uma coisa assim, incrível, né.

(P) Chico, tu podes falar um pouco como é que era aquele cenário na década de 80, início de 90 ali, e contrapor com o cenário de hoje? Como é que tu percebes semelhanças, diferenças, entre esses dois momentos?

Ah, são mundos completamente diferentes. É difícil. Naquela época, como as coisas eram mais difíceis, não se tinha acesso, não se tinha nada. Hoje em dia é tudo mais fácil, a comunicação, tudo. Imagina organizar ENEARTE com cinquenta escolas do Brasil, por carta. Para telefonar tinha que ter autorização da direção, imagina. Uma loucura, né. Então tu tinhas que descobrir as escolas dentro dos catálogos do MEC, ir transcrevendo tudo, e escrevendo cartas. Mas deu certo. Enfim, a parte da carreira era mais difícil ainda, embora havia um resquício de mercado ainda porto-alegrense, naquela época. Foi o último período em que tinha galerias com perfil. Hoje em dia já não tem mais. Só tem uma, na verdade. Duas. E a Gestual é muito pequena. Galeria comercial mesmo, galeria como deve ser. A gente tem só duas hoje. Mas na época tinha muito mais. Tinha a Arte&Fato, o Decio Presser e o Milton Couto, que na verdade era o grande produtor cultural e animador cultural da cidade, eles incentivavam muito a gente. Ele expunha os artistas não pensando na venda. Imagine-se, uma galeria local interessada em artistas jovens, locais. Claro, a venda é o objetivo, mas a galeria queria marcar um nome em arte contemporânea. Então tinha galeria só de paisagem, galeria disso, galeria daquilo, galerias de gravura, galeria de pintura. Tinha um mercado... significa que compravam mais arte que agora. Óbvio. Porque, se tem galeria, é porque alguém compra arte. Se não tem, é porque ninguém compra. Então era um período mais estável assim, as coisas. Hoje em dia as coisas são mais instáveis. Do ponto de vista do mercado, aqui.

(P) E como é que tu viste esse processo de institucionalização? Porque as galerias diminuíram, mas uma série de instituições vão surgindo na década de 90.

Começou a surgir muita coisa em função das leis de incentivo a cultura. Porque muita gente que não era do meio artístico veio pra essa área por causa da grana, porque apareceu muita grana. A

lei de incentivo a cultura é uma... no Brasil é uma coisa até ofensiva, de tão absurda que é. Então trouxe esse tipo de gente para essa área. Viabilizou a Bienal do Mercosul, viabilizou sim, é mais importante ter a Bienal do Mercosul do que não ter. Com todos os problemas que ela tem, tem que ter Bienal! É muito difícil, tanto é que ninguém tem, só São Paulo que tem. Curitiba agora está querendo ter uma bienal também, está se estruturando. Acho até que vai conseguir. Então, depois a Fundação Iberê Camargo também chegou, tudo com recursos públicos. Então as leis de incentivos, essa parte aí, ela cumpre bem. E veio também o *boom* dos centros culturais. É claro, e a prefeitura vai se estabilizando mais. Tem a Mário Quintana, que inaugurou em 1990, com mais espaço. E naquela época, entre 91 e 94, fez muita exposição, era um período assim, que nós tínhamos... o Instituto Estadual de Artes Visuais cumpria um papel tremendo. Porque ninguém tinha, política institucional. O MARGS parado, como sempre esteve, mas se mantinha aberto pelo menos. E a gente podia fazer coisas. Na Chico Lisboa também fazíamos coisas aqui no MARGS. O museu pelo menos era aberto pra isso. Tinha iniciativa, nesse sentido. Então a gente apresentava proposta e aceitavam. Eu sempre fiz muitos eventos no MARGS, eu chegava com o projeto pronto. Desde o tempo de estudante. Salão Nacional Universitário de Arte Contemporânea – 80 Anos do Instituto de Artes da UFRGS (integrante do ENEARTE), que teve em 1988. Quando o Instituto de Artes fez 80 anos, a única coisa oficial foi o ENEARTE, praticamente. E o ENEARTE tinha esse salão no MARGS. Até então havia sido o maior público que o MARGS tinha tido até então em uma vernissage. Não cabia mais tanta gente, naquela noite. Tinha gente do Brasil todo também, os estudantes, ENEARTE. Foi um salão muito legal. Depois o salão itinerou no interior, eu fui junto. Deu muita experiência este primeiro salão que eu organizei. Mas muito espaço institucional que teve nesse tempo aí que morre, muitos que abrem agora não vão sobreviver, mesmo com cara de galeria, aqui no Rio Grande do Sul não vai sobreviver, a médio prazo.

(P) Chico, desde muito cedo tu estavas envolvido já com questões administrativas culturais. Como é que se deu isso? Como foi esse gosto por assumir esse outro papel além do de artista?

É o interesse pela agitação cultural. Fazer as coisas. Ter tempo também, hoje em dia eu não tenho tempo. Eu tinha tempo. Tempo e vontade. E mais pessoas afim também de fazer o negócio. Embora muita gente não afim, mas tendo um punhado de gente afim, se faz.

(P) E como é que tu lidas com esses diversos papéis que tu acaba assumindo assim no dia a dia, tipo, artista, professor, curador?

Artista profissional (atuante) eu já não sou mais, há um certo tempo. Desde o início dos anos 2000, na virada do século eu realmente parei. Uma vez ou outra que eu faço um trabalho pra não perder a prática... Então hoje eu fico só dando aula, né. Dou aula, pesquiso, escrevo. Porque eu gosto muito de escrever, publicar. Isso é uma coisa importante. Quer dizer, tu faz uma pesquisa e as pessoas tem que ver. Então tu colocas o trabalho em circulação, publicando.

(P) E como é que tu percebes a função do estado na ação de fomento cultural?

Isso é importante. Nós tivemos um aumento do sistema institucional muito forte, não só nos espaços, como em dinheiro. Nunca se teve tanto dinheiro pra cultura. Em Porto Alegre começou isso com o FUMPROARTE, muito antes do governo federal. Na época o governo federal não tinha um centavo. Hoje tem bilhões. Bastante dinheiro. Mas houve uma época que o governo federal não existia nessa área, e Porto Alegre começou. O estado nunca atuou na cultura, o estado do Rio Grande do Sul, inclusive no presente, não há verba, não há recurso. Tudo muito improvisado, a Secretaria de Cultura até hoje não emplacou, já tem vinte e poucos anos, até hoje não é estruturada como deveria, não tem recursos como merece. É cada vez menos, pelo contrário. Mas aí o governo federal tem esses editais. Esses tempos saiu um editalzinho também estadual; já é alguma coisa. Então tem dinheiro municipal, estadual e federal. Tu podes fazer um trabalho a margem do que seria um mercado de arte, comercialização da arte, da compra e venda. Em outros tempos existiam as instituições, eram mais fracas, mas existiam salões, essas coisas, e havia uma correspondência entre a atuação institucional e a atuação no mercado. O mercado vendia mais um artista que era premiado. Havia uma correspondência maior. Hoje essa correspondência não existe mais. Tem os artistas que vivem totalmente de arte, vendem, mas não atuam no sistema institucional, não conseguem... e alguns nem tem interesse mesmo. E vice versa. Tem gente bastante gente no mercado institucional, até professores universitários que expõem nas bienais, não sei mais o quê, mas não vendem praticamente nada. Não conseguem vender. E as vezes nem tem interesse. Não há correspondência. Mas é uma realidade atual. Existem esses dois termos. Alterou no país todo. Embora tu tenhas um *boom* de mercado em São Paulo como nunca houve. Para artistas mais jovens. E um pouquinho... e um pouco também Belo Horizonte.

(P) E como tu percebes este boom? A associação brasileira de arte contemporânea, em relatório oficial publicou que o mercado de galerias nos últimos dois anos cresceu 44% , e a aparentemente não repercuti no Rio Grande do Sul, ou em Porto Alegre. Como é que tu percebes isso?

Como é uma área muito amadora no Brasil, a parte “profissional” em mercado de arte é muito pequena. É o pessoal que, por exemplo, quando vier a crise, não vai sobreviver a isso, e toda essa periferia de galerias e tal, vai sumir. A crise é boa porque ela sempre (re)coloca tudo no seu lugar. Vai vir a crise, então esse pessoal que hoje ganha muito dinheiro com arte, essas coisas, as leis de incentivo a cultura, esse pessoal vai migrar pra outra área, e nós vamos continuar fazendo a mesma coisa, como fazíamos antes, aliás, quando não havia dinheiro. Então o pessoal da galeria tem que ver esse pessoal, ver realmente quais são os motivos deles, e tal. Porque realmente a economia brasileira está muito forte, há um acúmulo de capitais como há muito tempo não tem. Só em São Paulo, tu ficas até deprimido. Absolutamente deprimido com aquele poder econômico avassalador, concentrado nas mãos de poucos. E isso repercute muito no mercado de arte,

porque é muito grande o dinheiro em circulação. Então, entre os bens de consumo que compram, alguns compram arte algumas coisas eles compram. Então essas galerias estão por aí... porque é tido, o mercado... embora quem mais vende no mercado de artes ainda é morto, tá. É artista morto, porque é o que vale mais dinheiro. O cara investe no artista X que vale realmente dinheiro (liquidez); numa crise, vai continuar valendo dinheiro. E artista contemporâneo é mais difícil, ainda mais artista com menos de sessenta anos, é, nesse sentido (liquidez), um risco assim, investir como dinheiro. Se investe, portanto em arte contemporânea, mais como sinal de status cultural. Artista com menos de sessenta anos, sessenta e cinco anos, não é um bom investimento, não é investimento garantido para revender. Então, há uma grande quantidade de dinheiro nesse tipo de artista. No caso de Porto Alegre, houve a diminuição do mercado. Porque de modo geral muita coisa mudou em Porto Alegre. Porto Alegre era também a quinta ou sexta maior cidade do país; hoje é a décima, décima segunda, talvez, e ainda bem... Houve uma degradação urbana muito forte, um desaculturação, aquilo que a educação tinha avançado no Rio Grande do Sul, Porto Alegre, caiu tudo, já não é mais serviço público. O estado faliu totalmente, a prefeitura... tomara que não vá nesse caminho. Então muita coisa pode ter contribuído para isso. Porque a classe média de hoje é menos aculturada. Mas isso é fruto da educação dos anos 1970 eu creio. Claro que tem em Minas um sistema diferente, São Paulo é por causa do dinheiro. E São Paulo tem a Bienal de São Paulo, que desde os anos 50 diz que é importante uma metrópole ter cultura, ter museus; eles tem isso. Tem muito dinheiro lá. Então eles consomem arte, né, por questão de status cultural também. Agora, Minas já é também uma questão cultural, só que Minas é o seguinte: o Rio Grande do Sul é muito atrasado em relação a Minas, porque o Rio Grande do Sul em relação a Minas é muito jovem. Para você ter uma ideia, quando o Rio Grande do Sul era uma fazenda de gado, não tinha nada, as cidades eram minúsculas aqui, em 1800, eles tinham Aleijadinho, que é patrimônio da humanidade. Então existe um chão cultural mais forte que aqui. O Rio Grande do Sul é muito novo, cultura do gado. E até hoje a gente nota isso. Quer dizer, eu visitei já, em Minas tem pelo menos quinze galerias do tamanho da galeria Bolsa de Arte de Porto Alegre. Por que tem isso? Porque compram. E eu pude ir na casa de dezenas de colecionadores mineiros, né, em função de uma curadoria que eu fiz das mostras do Amílcar de Castro (Bienal do Mercosul, 2005), aí eu pude ter acesso a residências de abastados e de classe média, em São Paulo também, todas as casas, todo acesso. Nossa! A gente vê o que é mesmo comprar arte. O que tem aqui, tudo é muito pouco, deveria ser muito mais!

(P) Tu achas que não tem colecionismo aqui?

Não, não existe. Porque ter três ou quatro colecionadores é quase nada. Vejamos Inhotim, Bernardo Paz fez aquela "loucura", e parece que agora ele até vai ganhar um dinheiro, mas pelo menos para manutenção da coleção dele, ele vai conseguir dinheiro. Não vai ficar rico por causa daquilo; já é um homem rico. Mas ele é vinte vezes mais "pobre" que um empresário como Jorge Gerdau. Tu tens também em Minas a Usiminas, uma empresa forte, que tem um instituto de cultura,

tem centro cultural. Aqui não temos, infelizmente, nada disso. A Gerdau, deveria ter um instituto assim. A própria coleção do Jorge Gerdau é uma coleção mais modesta, e consiste numa boa coleção, mas modesta e conservadora. Então, por tudo isso, acho que Minas tem um chão diferente. Lá, por exemplo, tu tens muito mais empresários, médicos e profissionais liberais com coleções respeitáveis. Eu visitei colecionadores que tem laboratório de análises clínicas, e dentro da sua casa, numa cobertura “normal”, têm tudo quanto é obra de artista importante, Nuno Ramos, Tunga e outros, e os artistas locais. Donos de clínicas, médicos também de planos de saúde, eu fui também na casa desse pessoal, são colecionadores desde arte moderna até arte contemporânea. Eu fui em residências de gente assim, o gerente de companhia aérea, assim, o sujeito tem bastante coisa... Um outro que visitei, que é o funcionário executivo de uma empresa de finanças, também tem. Outro colecionador, dono de fábrica de queijos, tem as suas obras lá, junto à piscina, Amílcar, os artistas locais, José Bento, Marco Benjamim, e outros. Então nós temos também esse pessoal com dinheiro aqui. Vendo os diretores da Bienal do Mercosul, um ou dois colecionam, apenas. Tem um só que é colecionador “mais sério”, o Justo Werlang, do ponto de vista de coleção como extensão de seus sinceros interesses artísticos. Então é diferente a coisa aqui no RS, a questão cultural. Mas temos Bienal, tudo, ainda bem, porque tem essas leis de incentivo, porque eles (as empresas patrocinadoras) gastam com “patrocínio” pouco dinheiro deles mesmos. Se não tivéssemos leis de incentivo à cultura, haveria ‘mecenate’ no RS? Tu pegas por exemplo a Fundação Iberê Camargo; ela gastou muito com as idas e vindas Fernando Shiller, que é um cientista político, depois secretário do trabalho, ação social de um governo aí, quer dizer, um cara da carreira política, que foi investido muito pra ele viajar o mundo para fazer a Iberê Camargo. E qual é o modelo dessa instituição... o modelo me parece muito equivocada. Mas por quê? Tu tens um museu que não tem nome de museu, o nome arcaico Fundação, que não diz nada, não informa nada. O nome certo é museu, porque é uma instituição museológica. Basta perguntar qualquer motorista de táxi onde é o Museu Iberê Camargo, e ele leva lá. Então já começou pelo nome. Também é um museu que não tem diretor, é um museu que não tem curador, ou curadores, pois deveria ter as duas coisas. Não tem por quê? Porque quem tem que brilhar lá são os patronos que fazem patronato e mecenate, entre aspas, com o dinheiro nosso, não com o deles. Realmente talvez não seja isso o que corresponda à realidade, mas sinceramente é o que aparente ser, e é o que a história vai julgar, ao final das contas, porque não há razões museológicas, artísticas, culturais, para justificar ao modelo que se chegou... Essa lei federal de incentivo a cultura, que chama-se mecenate, é tudo, menos mecenate. Mecenate não é isso. Fazer cultura com o dinheiro público, que as grandes empresas fazem.

(P) E tem interesse desses empresários?

E tem interesse de fazer uma coisa ali de seus laços sociais, de ser um negócio bacana. Eles podem fazer tudo isso, sim, mas ao mesmo tempo fazer história, produzir uma forma nossa de apresentar ao Brasil e ao mundo nossa visão dos problemas artísticos, da arte, mas porque não

fazer isso? Claro que muita exposição bacana, é claro que é melhor ter do que não ter. Agora, no futuro, quando essa geração toda passar o que vai ser feito do Museu Iberê Camargo, é uma questão em aberto. Mas tomara que dê certo. A Bienal também, tomara que exista, sem ter toda essa legislação, toda essa coisa, né. Porque, por exemplo, cidade de São Paulo, a prefeitura põe dinheiro, cachê, o estado põe dinheiro, cachê, e o governo federal põe dinheiro, cachê. Sem incentivo à cultura. Depois, claro, que tem dinheiro do incentivo. Claro, porque eles veem como é importante uma Bienal em São Paulo. Pô, a Bienal alavancou São Paulo de uma maneira fantástica, como uma metrópole e tudo isso. Então aqui no RS a questão é um pouco cultural, que perdemos em relação à década de 1980. Perdemos, as pessoas compram menos arte, e arte aqui é muito barata, nunca esteve tão acessível a arte. Arte é uma coisa barata, em relação a outros bens de consumo, e mesmo assim não tem galerias, porque não tem quem compre. Só por isso. Se não a pessoa vai lá e monta seu estabelecimento e vende. Mas realmente é difícil.

(P) E como é que tu percebes, já entrando nisso, a iniciativa de grupos, de artistas, como a Subterrânea, ou então o Augusto Bueno com Jabutipê...

Ah, isso é fantástico. Isso é um trabalho paralelo, isso é que importa. Esse tipo de iniciativa antigamente era mais difícil de fazer, não se tinha grana. Hoje em dia dá pra fazer. Antigamente... o meu sonho sempre foi ter um espaço assim, mas não tinha como, né, tinha que carregar as esculturas nas costas. Mas há vários desses espaços, até coisa cultural alternativo, como o estúdio Clio, onde o cara põe dinheiro do bolso, não é dinheiro incentivado, é dinheiro do bolso. Mas é porque ali é cultura. Quando a pessoa é formada em cultura, não é criar gado, criar cavalo, né, é criar cultura mesmo. Então há várias alternativas, como esse que tu falou, Subterrânea. E aí os artistas vão lá em função disso e ficam trabalhando. Porque a ideia é trabalhar, mostrar o trabalho.

(P) E Chico, como é que tu percebes um mercado de trabalho para os profissionais da arte? Aí não só o artista, mas uma série de outros profissionais que acabam saindo do Instituto de Artes?

Aqui a única alternativa é a docência. Porque o mercado institucional, por si, não dá. Encomendas, hoje em dia nós perdemos, havia o projeto de espaço urbano, o artista ganhava uma grana também, não existe mais. Então nós perdemos muita coisa. O futuro como artista aqui é bem complicado. Se eu tivesse vinte e poucos anos, ia pra Belo Horizonte, por exemplo. Porque lá nós temos o inverso daqui. Lá o sistema institucional é muito fraco. O museu lá, só tem um museu, o Museu de Arte da Pampulha, dá pena, não tem estrutura, não tem... enfim, tem pouca estrutura para exibir arte. É da prefeitura ainda. O estado tem lá um espaço de exposições apenas, e eles não tem espaços institucionais, mas eles tem uma área de mercado maior. É o contrário daqui. Explicação isso, só vendo caso a caso. Mas é o contrário daqui. Eu fui já a galerias em Belo Horizonte, onde havia um trabalho de uma pessoa egressa da universidade vendendo a oito mil, cinco mil. Claro que hoje as comissões são diferentes, mas de qualquer forma, é um valor

considerável. Se está nesse valor, é porque estão pagando, entendeu? Porque a arte vale o quanto paga-se.

(P) Chico o que é ser artista profissional?

O artista plástico profissional é o que atua no mercado de trabalho do artista. O mercado de trabalho do artista não é sinônimo de mercado de arte. Porque o *grosso* do mercado de arte é sobre artista morto. Ou seja, não é artista atuante, não é artista contemporâneo, é o que morreu. Esse é o que vale dinheiro. O resto vale mais ou menos. Quer dizer, os artistas vivos que valem dinheiro no Brasil são muito poucos. E alguns são fenômenos que talvez não se sustentem. Eu tenho minhas dúvidas, tomara que sim, mas uma Adriana Varejão, uma Beatriz Milhazes, eu não sei se eu botando um milhão de reais se daqui a vinte anos eu vou ter o correspondente disso em dólar. Pago pra ver. Porque é um fenômeno tão rápido. Mas enfim, então o artista plástico profissional é aquele que atua no mercado de artes. E o mercado de arte do artista plástico são dois tipos basicamente, eu tenho isso bem em mente. É o mercado institucional, e é o mercado de arte, mercado mesmo. Seriam as galerias. Então existem artistas que atuam nos dois, e artistas que atuam só em um deles. Por exemplo, há artistas, não vou citar daqui, mas artistas que vendem bastante, mas não expõe. Por exemplo, vou pegar um super exemplo aí. Tu pega, por exemplo o Romero Brito. Ele só atua no sistema do mercado. Ele vende bem, licencia a obra dele e tal, é milionário. Se ele for fazer uma individual no MAC-RS, dá problema. E vários outros artistas, até da velha guarda, Juarez Machado, etc., são artistas que atuam só nessa parte do mercado de arte. E existem artistas que atuam só no sistema institucional. Que vivem até, ganham dinheiro, ganham prêmios, ganham bolsas, ganham residência, e são professores, e aí também podem atuar institucionalmente, despreocupado de vender ou não o trabalho. Produzem cultura sem vender no momento. Basicamente os professores de universidade atuam muito nessa área institucional, e jovens artistas, porque existe agora uma área institucional mais forte, com mais dinheiro. Tu podes ganhar dinheiro, uma bolsa da FUNARTE pra comprar o teu trabalho e doar pra um museu. Uma obra que tu não iria vender no mercado, tu vende para o museu. Isso é legal. O ideal era ter artistas que atuassem nos dois campos, tanto o campo comercial como no campo institucional. Um exemplo de um cara que se dá bem nisso, é o Siron Franco. O Siron Franco é um cara muito bem conceituado culturalmente, e também no mercado de arte. Ele joga bem nas duas áreas. É valorizado nos dois. Antigamente mais artistas eram valorizados, só que hoje o desequilíbrio ficou mais separado, mas ainda existem artistas. Tu pega aquele outro lá, um carioca, que faz aquelas pinturas, atua nas duas áreas.

(P) O Zerbini.

Não digo o Zerbini, mas certamente esse também, né. Ele é um cara culturalmente importante, atua no mercado, tem valor no mercado. Então o ideal é atuar nos dois, mas não, hoje em dia... Então o artista plástico profissional é o que atua num deles. Por exemplo, existem artistas que, por

exemplo, trabalham no Brique da Redenção, na sessão de artes plásticas, tem uma seção só de artes plásticas mesmo, tem fotografia, gravura, aquarela, cerâmica, escultura, pintura, tudo, é uma coisa bem de artes plásticas mesmo, são pequenas galerias. Tem artistas que atuam ali e vendem, sobrevivem com o próprio trabalho, não estão se importando com o MARGS, Ecarta, ESPM, ou do Santander Cultural. Então eles são profissionais porque atuam. Eu acho que o cara que vende ele é profissional sempre. E aí o resto atua no sistema institucional.

(P) Tu dirias que o mercado institucional é maior aqui do que um mercado de compra e venda?

Sim. Muito maior. Muito maior. O mercado de compra e venda é muito tímido ainda, para a cultura que nós temos, para a nossa cultura econômica. Fora a formação cultural propriamente dita.

(P) Chico, eu gostaria agora que você falasse um pouco da tua passagem pelo MAC-RS?

Foi em 1993 e 1994. Foi uma experiência não muito boa, porque administrativamente, eu não posso assumir cargo administrativo, eu me estresso sem necessidade, a gente assume e depois se acaba... Foi uma tentativa de continuar a gestão anterior, do Gaudêncio Fidelis, mas não deu certo. Porque eu acho que esses cargos, eles tem que ter ligação política do diretor com o governo ... depois, na prefeitura eu também fiquei um ano como Coordenador de Artes Plásticas, até mais um pouco de um ano, é mais complicado ainda. Nossa, aquilo foi uma experiência terrível. A Margarete Moraes me convidou, mas foi muito estressante. Porque é muita carga administrativa, e a Prefeitura não pagam adequadamente. Então a pessoa ela tem que ter uma vocação para isso, administrativa, de cuidar de pequenas coisas com o mesmo estresse de quem cuida de coisas importantes, o que é um mérito, e tem que ter um vínculo político, porque a pessoa que está dirigindo o MARGS, ou a coordenação de artes plásticas, ela tem que ter um respaldo político junto ao secretário, junto ao prefeito, porque os outros – diretores das outras instituições – vão ter, entendeu? E aí tu vai perder espaço. Porque é só isso que interessa dentro de qualquer esfera governamental, não existe essa... “ah, o cara é bom gestor...”. Essas pressões existem, e hoje o que governa é o pragmatismo. Então o ideal é uma pessoa para assumir o cargo que tenha um respaldo político partidário. Porque aí o diretor consegue fazer alguma coisa, ou consegue que o deixem em paz para fazer algo importante. Senão... Porque na administração pública, hoje mais do que nunca, só conta isso. Mais do que antes. Hoje a coisa é só política, partidária.

(P) Chico, eu sei que essa pergunta que eu vou te fazer agora talvez eu devesse fazer para o Gaudêncio, mas como é que tu percebes, naquele momento, a criação do MAC?

É no momento. Era o momento correto, né. Foi certinho. Só não teve foi maior investimento. Mas teve uma visão...

Foi também um pouco da inércia, daquela produção dos anos 70-80, e precisava ter, aquela produção toda, e ia ser colocada aonde? O MAC era um galpão velho. Então havia uma inércia

dos anos 80, né, todo aquele boom. Quando veio o plano cruzado, foi uma época em que os artistas viviam mais de arte do que qualquer outro momento na história do Rio Grande do Sul, foi em meados dos anos 80, e resultou num monte de galeria, resultou num monte de jovem fazendo arte. Então toda aquela produção tinha que ir pra algum lugar. Então a sequencia disso é ter o Museu de Arte Contemporânea. Aquilo foi correto. Foi um belo capítulo da nossa história da arte a fundação do museu.

(P) E tu achas que qual é a grande dificuldade de manter uma instituição como o MAC?

Porque o MARGS foi assim. A mesma coisa foi o MARGS. A história do MARGS é até bem pior do que a do MAC. O MARGS quando iniciou não tinha nem perspectiva de ir a algum lugar, ficou anos sem sede, muito mais que o MAC. E o MASP também era uma sala. A história de museu normal brasileiro, né. Mas é importante criar o problema para os governos também se sentirem pressionados. Hoje é mais difícil usar pressão, mas tem que ter. Tem que criar o problema, a ponto de ter hoje uma instituição privada [Santander Cultural] que homenageou o MAC, e não o governo. O governo não ia botar um tostão ali, o governo do estado. E uma instituição privada, entre aspas, concorrente, homenageia. Isso é uma coisa que nunca se viu. É fantástica, o que aconteceu com o Santander. Sem dúvida foi algo inesquecível. Uma instituição privada faz um papel público desse.

(P) E tu acreditas que essa... a não continuidade de um trabalho bem consistente todos esses anos é em função das questões políticas?

É em função. Isso vai ter sempre. Isso aí, mais ou menos, sempre vai ter. A solução não é totalmente privada. A solução é ter uma educação melhor, os políticos serem de nível melhor. Antigamente eles tinham um nível melhor, hoje é mais difícil. Dá pra se perceber. Mas nunca vai ter isso, uma coisa separada, uma gestão separada. É difícil. Mas eu acho que cada governo pode ter uma gestão alinhada ao que faz. Tem que se esforçar.

(P) Como é que tu percebes o papel do MARGS hoje nesse circuito de Porto Alegre? Eu sou suspeito de falar.

Acho que as exposições falam por si, as pessoas voltaram ao museu, o museu retomou, porque o museu em tempos muito recentes, não sempre, claro, o museu já fez gestões super legais. Mas o museu recentemente era casa de aluguel, não produzia nada, e recebia tudo. Até as luzes eram dos produtores culturais. Tem o lado negro dos produtores culturais, que é a turma do dinheiro, que atuam em várias áreas, não é só aqui, desde o Araújo Viana até o MARGS. Então o MARGS tinha assim, entre aspas, mesmo... aliás, nem é entre aspas. O MARGS tinha sido terceirizado, para determinados produtores culturais. E aí tinha a vontade política de breicar isso aí. Até porque ia continuar nesse governo. A perspectiva era de que continuasse. Então não. Vamos parar. E aí o diretor fez um projeto e tal. Quer dizer, o museu voltar para o acervo, mostrar que tem um acervo

importante, mais do que a gente pensava, porque até então estava realmente escondido, em péssimas condições, mas está aí, um monte de projeto, vai ter catálogo geral, compraram equipamento, fotografaram tudo, restauraram obra, fizeram o diabo. É o museu voltar a ser protagonista, ele mesmo, dele mesmo, e não só um centro cultural, porque é um grande equívoco, os museus hoje em dia serem centros culturais.

(P) Tu poderias fazer uma diferenciação para nós?

Museu é instituição museológica, tem acervo. Então o que importa é o acervo, que é o principal espaço da instituição é o seu acervo. No Louvre, tem o acervo, no Metropolitan, tem o acervo do Metropolitan. Enfim. Então os museus aqui eram visto como centros culturais, lugar para se fazer individual e coletiva. Que não é a função dele. No passado até se entende, não tinha sistema institucional, mas hoje tem bastante. Então não é local para só receber exposições. Claro, vai receber algumas, vai fazer uma... mas ele tem que se voltar para o seu acervo, porque ele é uma instituição feita em torno de um acervo. Em torno dele é que gira todo o museu. Então ele não pode ser uma coisa secundária. Então o museu volta a ser o protagonista dele mesmo. Eu acho que essa é a diferença. Não pode ser um modelo único, mas tem que trazer coisas de fora que dialoguem, equilibrem com isso.

(P) Chico, como é que tu percebes esse processo, primeiro do nome curador, que vai aparecer a partir da década de 90, principalmente, aqui em Porto Alegre, e como tu vê, hoje, não só as tuas, mas tu como curador, vê os processos curatoriais nas instituições em Porto Alegre?

Primeiro o seguinte, tudo que se fala que é curador, curadoria, a maioria não é. Para resumir. É uma grande confusão, a palavra perdeu totalmente o sentido, o termo curador, o que é um projeto curatorial perdeu completamente o sentido. Inclusive extrapolou a área de arte plástica, e hoje em dia tu não tem nem mais um editor de uma revista, tens curador editorial, curador de seminário de literatura, curador do festival de Gramado, curador do Porto Alegre Dancing. Um monte de bobagem. Ninguém mais organiza, ninguém mais coordena, ninguém mais dirige, todo mundo é curador. Então a palavra perdeu. “Ah, fulano fez uma curadoria”, mas não sabe afinal o que é aquilo. Perdeu totalmente. Degringolou de uma maneira incontrolável. Mas basicamente o curador, a origem dele, é o museu, vem do museu. Os americanos, *curator*, curador. E hoje em dia tu tem até artistas com curador, o que é uma aberração, porque tu pode ter um crítico, um orientador. O curador é aquele que cuida por alguém que não pode cuidar de si mesmo, ou seja, as obras de arte. Então o curador trata de obra de arte. Então tu tens nos museus a razão de ser da função de curador, que o francês usa conservador. Mesmo nome. E o que cresceu aí, os museus brasileiros não tem curadoria. O Museu Iberê Camargo não tem. Então ele terceiriza isso para que sejam usados ótimos curadores, pra que sejam usados como uma ferramenta, dos grupos que detém a fundação, é uma ferramenta social. Então por isso é que lá não tem curador do acervo. Então o

curador ele vem da parte do acervo, responsável pelo acervo, basicamente. E depois surgiu uma outra figura, que é o curador de exposições temporárias. Esse que surgiu. Sempre teve essa função, mas nunca com esse nome. E também a função de um cara totalmente pensada. As pessoas organizavam as exposições sem ter um tema. Eu mesmo cansei de organizar. Não era curadoria em si mesmo, —*stricto sensu*. Então há um *boom* tremendo aí de curadoria de exposições. Que os franceses também tem um termo para isso, comissário. *Commissaire*. Os espanhóis usam *comisario*. Eu as vezes vou à Espanha, Portugal, e os caras me chamam de comissário, porque lá o termo curador ainda não emplacou de vez, mas vai emplacar, inclusive na França. Essa é uma onda que não tem como segurar. Então o comissário, encarregado da exposição, que é o curador das exposições temporárias, cresceu muito. Então tem que ver caso a caso. As vezes o cara seleciona as obras lá no Bar Ocidente, curadoria qualquer um faz, curador até de galeria, imagina. Tem até um absurdo maior, curador de si mesmo. Tem artistas importantes que assinam curadoria. Aqui no Santander, o próprio artista assinou a curadoria, o que é um equívoco. Eu já vi a exposição do Rubens Grilo, um grande artista, ele era curador da própria exposição. É uma coisa que não casa uma com a outra. Então eu vou querer crédito de todas as minhas exposições, que eu fiz, individuais, que eu fui “curador”, eu quero crédito de todas! Não tem cabimento... É a mesma coisa de galeria. Não é curadoria, não é projeto curatorial. Expõe as obras. Então é uma grande confusão. Isso é tema pra um livro inteiro. É uma grande confusão nessa área, e tem que esperar um pouco até isso se ajeitar, essa confusão. Tem gente dando curso de curadoria sem nunca ter feito curadoria, que é uma coisa bem esquisita. Bastante esquisita.

(P) Tu poderias falar um pouco como que surgiu a Ideia do curso de profissionalização do artista?

Foi da época de eu tentar também ganhar dinheiro, trabalhar, e sistematizar tudo que eu aprendi na prática. Fui sistematizando, e vi que não tinha ninguém orientando sobre nada disso, os artistas nem davam nota fiscal, essas coisas, nem sabiam o que era instituição, como fazer portfólio, se precisa ter carteirinha de artista ou não, se a profissão era regulamentada, esse tipo de coisa. Hoje em dia claro, a coisa estendeu, o tema curadoria, o que é curadoria, aumentou bastante dentro do curso, porque são temas mais presentes. Então surgiu por não ter em lugar nenhum, não ter nada. O instituto de artes tinha uma disciplina nessa área, essa disciplina foi, quando o professor se aposentou, o Luiz Fernando Barth, morreu a disciplina, e ocuparam essa carga horária com coisa de museologia e não sei o que, como dizendo mesmo que o artista não vai trabalhar como artista, e sim vai trabalhar como funcionário de museu. Pra mim a universidade declarou isso, ao extinguir a disciplina. Então não tinha. E piorou. Agora não tem nada mesmo. Então eu faço esse curso em vários lugares. Dei uma diminuída depois que fui para o Atelier Livre, mas volta e meia eu faço aí em outros estados. Agora, ano que vem, tem em Minas de novo. É preencher uma lacuna. Mostrar experiência, mostrar legislação e dar minhas opiniões também.

(P) E tu entendes o artista como um trabalhador?

Sim. Ele é um profissional, é uma atividade profissional plenamente reconhecida, e não só reconhecida do ponto de vista da legislação, como incentivada. Imagina, tu tens até incentivo pra fazer o teu trabalho. Então é bem protegida a atividade. As ferramentas estão aí, desde Direito Autoral. Nossa, tudo draconianamente em favor do artista. Incentivo. Imagina, tu tens incentivo fiscal para fazer o teu trabalho, para comprar o teu trabalho e dar para o museu. Isso é ótimo. Então é uma atividade profissional plenamente reconhecida, e bastante protegida.

(P) Nos últimos anos vem se falando, uns cinco, seis anos, em uma coisa chamada economia da cultura, economia criativa. Como que tu percebes esses conceitos e suas utilizações?

Eu não sei o que é economia criativa, não sei o que é economia da cultura. Acho que tem até na Secretaria da Cultura aqui uma diretoria disso. Eu não sei o que é, não sei o que o pessoal faz. A gente faz o que continua fazendo, arte. Agora, isso são modas. São termos, são modas pra fazer projetos. Economia da cultura. Tudo é cultura. Economia, não entendo. Não sei o que é. Nem li a respeito e não tenho nem opinião. É uma coisa que, sigo meu trabalho a margem disso aí, né, e vejo que todo mundo está seguindo à margem. Trabalha-se sem pensar nessas coisas. Economia criativa. Economia criativa é tu desenvolver a economia com criatividade. Pode ser o pipoqueiro ou pode ser o... Economia criativa.

(P) Chico, como é que tu percebes essas duas dimensões? A primeira dela, o surgimento de um cargo chamado curador chefe, no MARGS. E depois, o que é pra ti, enquanto um curador, assumir esse cargo, ser o primeiro a ter essa possibilidade, a ter essa oportunidade?

É importante. É aquilo, nos museus é a lógica. Teria que ter curador, ou curadores, da coleção. Justamente não tem, por quê? Porque a vocação (cultura) dos museus de arte brasileiros ainda é de centro cultural. Por exemplo, o Museu Nacional de Belas Artes é um que tem cargo de curador de coleção há muito tempo. Faz concurso pra isso. Curador da coleção de escultura, desenho, pintura, etc. Porque é o normal. Isso é o certo. Os museus não tem essa prática, porque a prática dos museus é prática de centro cultural, de galeria de arte. E aí é curador temporário, quando faz curadoria, enfim, as vezes nem é curadoria. Então, isso seria a lógica, de uma instituição museológica ter um curador, ou curadores, para cuidar do acervo. E com uma atividade secundária, né, mas importante, fazer exposições de acervo, e fazer exposições dentro do museu em diálogo com o acervo. Claro que quem deve fazer curadoria de museu não é só o curador do museu, na verdade o curador da coleção. Existe uma coisa híbrida no Brasil, que é o curador do museu. O museu não tem curador. O que tem que ter curador é a coleção. Então tu tens o MAM de São Paulo, exemplo das fórmulas híbridas. O cara é curador do museu. Um negócio que é

estranho de entender. Como assim curador do museu? Então ele que decide as exposições que vão vir. Não é o caso do MARGS.

(P) É do Acervo.

É do Acervo. Claro que eu opino sobre as exposições, mas isso é uma questão da instituição. Então, no Brasil, quando há museus com curador, são de uma forma híbrida. Por exemplo, o MASP, o MASP sempre teve o cargo de conservador chefe, que a tradução francesa, significa curador chefe. E depois mudou isso, agora é curador do MASP. Isso não deve estar nem nos anais do MASP. Isso é uma coisa informal, na moda, ter um curador. Aí tu vira o curador do museu. Então a fórmula híbrida tem em vários museus, o cara que é o curador. Mas na verdade o que ele está fazendo não é curadoria, é outra coisa. Tem que ver caso a caso. Mas no caso do MARGS é curadoria do sentido clássico, como todos os museus tem curadores. Aqui tem um porque é o primeiro, mas depois provavelmente vai se abrir coleções, e se abrir também pra exposições do acervo de gente de fora também, um negócio legal. Contratar um curador pra fazer uma exposição do acervo, para dar outra visão. Claro que o cara vai fazer esse trabalho sempre junto com o curador ali, pra acompanhar e tal. Porque o curador aqui, as exposições temporárias, é outra coisa. Então nós temos o curador como função, que é uma função temporária. Aí quando a pessoa diz que é curador independente, entre aspas, o independente a pessoa quer dizer, estou disponível a fazer curadoria. Na verdade o que ela quer dizer é isso. E existe o curador que tem emprego, que é o caso do MARGS, o Museu Nacional de Belas Artes, outros museus, né, que tem curador como um cargo, que é o curador do acervo e de algumas exposições do museu também.

(P) Chico, esse cargo que foi criado ele vai se manter? Por exemplo, sai a direção, troca esse cargo? Ou vai depender da vontade política?

Vai depender da vontade política. Porque a maioria dos cargos no estado não tem nada... restaurador, tudo, não existe, tudo é em função do projeto da gestão da Secretaria, de determinada instituição. Nada é institucionalizado. Nem aqui, nem na prefeitura de Porto Alegre. A prefeitura, um pouco mais institucionalizada do ponto de vista administrativo, mas em outros lugares as coisas são mais institucionalizadas ainda. Paraná, por exemplo, as pessoas fazem concursos pra cargos específicos, restaurador. Aqui não. Aqui é um pouco difícil. Mas tem que criar o problema para eles regulamentarem isso. E enfim, aperfeiçoarem. Tu tens que criar o problema, tem que dizer, não é possível. A orquestra sinfônica tem maestro. É a mesma coisa, o museu tem que ter o curador, ou curadores. Pode ter mais de um.

(P) Chico, tu poderias falar um pouco da linha curatorial que você vem seguindo nesta gestão?

É, a maioria são artistas do acervo, né. Quando a gente faz uma exposição de acervo, adotou o procedimento de convidar alguns artistas de fora. A última teve cinco artistas, e a próxima, por

exemplo, não vai ter nenhum, vai ser tudo do acervo. O resultado: os artistas estão doando muitas obras, os artistas no Brasil, até nos Estados Unidos, tem gente que está doando obras, e está vendo o trabalho do museu... porque o artista que não está no museu também corre o risco de desaparecer. Nós temos artistas gaúchos importantes que vão desaparecer porque não tem obra no museu. Assim como tem artistas que sempre venderam suas obras, mas souberam doar muitas, como Xico Stockinger, Maria Tomaselli, e outros, que estão bem representados no museu. Claro, muitas dessas obras foram compradas pelo museu, muitas foram doadas por terceiros, e muitas foram doadas pelos próprios artistas. Então por isso que muitos artistas estão quase sempre em exposição, porque eles têm muitas obras do acervo. Agora, tem artistas importantes, como Tênius, que tem uma obra só. O Tênius vai desaparecer [da História da Arte], ele tem obras em pouquíssimos acervos. Então tem artistas que vão desaparecer, com certeza, porque não têm obras em museus. Então a política é do acervo ser protagonista, organizar boas leituras sobre o acervo, e às vezes ampliar para artistas com trabalhos específicos, uma exposição ou outra, como tivemos na última, artistas pontuais, para dialogarem com o acervo, e também outras obras de outros acervos também. É legal ter acervo das Pinacotecas Municipais, ter acervo de outros museus, até que não são nem artísticos, como Museu Júlio de Castilhos, e Museu da Polícia. Então, se abrir também sempre em função de se dialogar com o acervo do museu. O acervo do museu é a base, é o principal, sempre. Nesse caso. A partir da exposição pode receber um projeto, a exposição do Goethe, é uma exposição legal, do Richter, pode ter de um outro artista internacional, outro artista brasileiro. Até se tivesse recurso, se faria muita coisa, mas não tem recurso. O museu não tem verba pra exposição. Mantém-se graças a associação. Não tem verba pra fazer nenhuma exposição.

(P) Tu poderias falar dessa política de doação do artista, como é que funciona?

O artista tem que administrar isso. Se ele não administrar bem isso, ele corre o risco de passar em branco. Então é uma coisa que requer muita atenção. Mas a instituição museu, ainda com toda precariedade que tem, ainda é uma instituição que vai permanecer. É uma instituição forte. Que é o futuro. Têm artistas hoje que sabem que vão morrer, né, que é legal que já estão com essa consciência, todo mundo morre, e não tem, por exemplo, artistas que não tem filhos, que não tem com quem deixar, estão pensando nisso, “o que eu vou fazer com a minha obra?”. Nem todo mundo pensa como a Vera Chaves, faz uma fundação pra manter o trabalho dela vivo depois, e outras produções artísticas à partir do olhar específico dela (sua coleção de obras de outros).

(P) E o MARGS teria condições de abrigar, por exemplo, sei lá, um colecionador X morre e deixa a coleção para o museu...

Agora até vamos receber uma obra grande da coleção Marco Antônio Villaça. Tem um artista que tem essa visão, o Ianelli. O Ianelli quando morreu havia deixado toda estratégia póstuma do trabalho dele, os filhos não podem decidir sobre isso, no inventário, vinte e quatro museus

brasileiro vão receber suas obras. O MARGS inclusive. Várias obras. Só que falta de recurso pra pagar o imposto. Mas vai vir. Então, quer dizer, o cara teve uma visão de estratégica. Seriam bens, dinheiro que iam ficar para os filhos, mas sabe como é filho, chega lá e vende num leilão, quer dinheiro. Então tem que ter... essa visão estratégica, o Ianelli teve. Deixou direitinho os museus que iam receber obras dele.

(P) Tu poderias falar desse surgimento, principalmente na década de 90, da figura do produtor cultural, e como é que tu compreendes este agente meio artístico de Porto Alegre?

É, tem produtores e produtores. Mas quando tu precisas mesmo de um produtor cultural, é difícil achar. Eu mesmo fiz um projeto de um livro do Xico Stockinger, imagina, do Stockinger, não consegui produtor! Mudei várias vezes, os produtores não conseguiam fazer, não conseguiam encaminhar um projeto, não querem captar. É bem complicado. Aí acabei fazendo eu. Mas é uma figura é importante, ainda mais com todo esse monte de FUMPROARTE, que é um inferno. Casualmente, fundo estadual, fundo federal. Então tem que ter alguém que domine isso e monte esses projetos. Então essa figura aí é interessante. Só que ele tem que ter, tem que achar. Não são muitos não.

(P) O MARGS conta com projeto pra concorrer nesses editais? E tem um produtor que está trabalhando?

Conta. Tem um produtor. Tem a Associação de Amigos. A associação, por si só, já é um produtor. E volta e meia ela tem que contratar determinados produtores pra alguns projetos. Então ela usa alguns produtores culturais, e usa geralmente... nem todos são ONGs também. A gente usa muita ONG, que não é assim... nada contra o lucrativo, mas é questão... pode ser usado também produtor que tenha fim lucrativo, não tem problema.

(P) Como que tu percebes a inserção do artista no sistema hoje? De uma maneira geral, entre os jovens artistas começando... como que tu vê esse ingresso dele? Que modos de ingressar no sistema tu estas percebendo?

É muito variado hoje em dia. Tem várias formas de fazer isso. Tem muita informação também, os artistas não podem se queixar sobre isso. Nossa, tem universidade, tem tudo, tem pós, tem internet. A informação está muito disponível. Tem edital, tem tudo. A pessoa tem mais ferramentas hoje. Hoje em dia tu podes fazer um trabalho de arte e desenvolver em pouco tempo. Antigamente demorava tempo, batendo pedra e imprimindo gravura. Hoje não, né, hoje você tem meios, com a disseminação da fotografia e mídias. Nossa. Claro, tem que fazer uma coisa diferenciada, mas aí é o talento.

(P) Tu andas circulando bastante pelo Brasil. Como é que tu vê a recepção do que é desenvolvido do sistema daqui, local, em relação ao centro e outros eixos do país?

É muito pouco visto. Tu pega, por exemplo, São Paulo, tem diretor da Bienal do Mercosul gaúcho, mas ninguém se importa com o Rio Grande do Sul. O Rio Grande do Sul tem de fazer por si mesmo. Os gaúchos quando vão, a produção é muito forte aqui. Muito forte. Mas pega a Bienal de São Paulo, não essa, mas a anterior, né, foi a maior Bienal brasileira até hoje. E não tinha nenhum gaúcho. Justamente curadores que a gente paga aqui pra ser curador aqui, no Santander, na Iberê Camargo, na Bienal do Mercosul. Mas aí, quando eles vão para a Bienal de São Paulo, eles esquecem da gente. Também tem isso, se investe sempre nesse tipo de gente, tu pagas os caras a peso de ouro aqui; aí, o dia em que um cara desses está na Bienal de São Paulo, não convidam ninguém daqui. Mas aí eu acho que isso daí não é porque não tem produção aqui, aí já é uma questão política. Por que eles fazem isso? Porque justamente uma Bienal da Mercosul, que tem diretor gaúcho, na Bienal de São Paulo, é a única bienal de São Paulo, a maior, que não tem artista gaúcho. Por quê? A maior bienal da história do Brasil, da presença brasileira. Por que isso? Ainda mais com curadores que nos conhecem. São gente que foram pagas por nós, da Bienal do Mercosul, do Santander. E quando chegam lá, esqueceram, deu amnésia? Então o gaúcho também não usa, não faz a política. As instituições poderiam fazer esse peso por nós, e não fazem. Quer dizer, a Iberê Camargo contrata esse monte de gente aí, mas não coloca “Olha aí, a nossa produção”. Olha o investimento que fizeram com esses caras, esses americanos, aquele curador lá, o Perez Barreiro. Nunca levaram nada daqui, só o dinheiro. Por que isso? Por que nunca deu retorno, todo esse investimento nesses caras? Qual foi o retorno? Zero. Porque isso é uma forma de retorno. “Pô Chico, tu vem pra cá, fica morando aqui”, tu conhece todo mundo aqui, aí na hora H, tchau. Por que isso? Isso não é nem uma opinião, é um levantamento. Então o Rio Grande do Sul, as instituições não fazem essa pressão... Claro, a produção aqui é muito forte. Mas deveria ser mais, circular mais. Mas tem isso. Quando tu trazes os caras pra cá, eles voltam, tu paga. Não tem retorno. Olha essas Bienais de Mercosul aí então, depois da sexta pra cá, toda essa gente voltou pra onde foram e esqueceram que aqui existe, nunca levaram nada! E continuam aí ganhando dinheiro. Nunca houve, nunca se levou nada. Nada. O artista não ganhou nada. Nem um colecionador do mundo todo que se trouxe aqui levou um artista gaúcho, comprou um artista gaúcho. Todo esse investimento. Então tem que saber por que. E aí tem que investigar, né.

Nunca levaram nada. Nem um artista, nem uma exposição. É o que se pagou pra essa gente. Ainda estão aí em cargos, em comissões, assessores da Iberê vem aí, e tudo, aí convidam os artistas, os amigos deles e tal. É uma ação entre amigos. Mas nunca levaram nada. Tudo aí que a gente investiu (nosso imposto), pesado, nunca levaram nada. Porque não se desenvolve. A Bienal de São Paulo ela foi responsável por desenvolver uma geração teórica, que todo mundo que começou com curadoria, os artistas jovens que iniciavam, foram na Bienal de São Paulo. Vejamos a Carmela Gross, Resende, essa geração, com 22 anos estava expondo na Bienal de São Paulo, e o pessoal teórico paulista estava fazendo curadoria da bienal. Aqui não. Aqui, para o gaúcho estar

na Bienal, só se ele for pipoqueiro, estacionador de carro, iluminador, segurança. Artista e curador não tem. É um problema.

(P) Mas isto seria função de quem está o poder ?

É, por que não se cobra isso dos curadores? Porque tu tens que cobrar, “vem cá, nós estamos pagando isso, nós temos produção. Cadê os artistas?”. Essas parcerias, esses intercâmbios de instituição não existe, porque as coisas só vem pra cá, daqui pra lá não vão. Intercâmbio de uma mão só não existe. Isso não é intercâmbio. É só ver, o que essa gente toda, depois que saiu daqui da bienal, fez o que em prol daqui. Nada.

(P) Tem alguma coisa, pra minha pesquisa, que tu achas que eu tenho que considerar pra entender esse mercado da arte, o sistema mercadológico de arte aqui em Porto Alegre?

Não sei, mas tu tens que dizer por que o Rio Grande Sul deixou de ter mercado, tentar descobrir, por que ele tem um sistema institucional forte e não tem mercado. Por que uma bienal que já está na nona edição não influenciou no mercado ainda? Por que? Pelo contrário, quando teve a primeira bienal tínhamos mais galerias do que têm hoje. Como solucionar isso? Tem que descobrir. Então é uma questão. É um *problema*, como chamam lá no Instituto de Artes. Tem que saber por que outros lugares que não tem sistema institucional como nós, têm mercado. Aqui, pelo contrário, temos Iberê Camargo, MARGS, Santander Cultural, vai ter o Centro da Caixa Cultural e o mercado diminuiu. Por quê? E perguntar, e ver o que essas pessoas... eu acho que tu tem que analisar, tu pega assim, os diretores da Bienal do Mercosul, os fundadores da Bienal, os fundadores da Iberê Camargo e avaliar o que eles consomem de arte. As empresas, que tipo de proposta as empresas tem. Usa um exemplo, as empresas mineiras, a Casa Fiat, a Fiat, a Usiminas, que tem editais, tem essas coisas. Não tem aqui. É dinheiro conforme a simpatia do cara. Então tem que pensar por que isso ocorre. O que esses mecenas comprem de arte com o dinheiro deles. O colecionador gasta dinheiro, gasta dinheiro. Coleção X, né. Mas é porque ele pensa em São Paulo, ele quer fazer carreira em São Paulo. Ele pensa nacionalmente, estrategicamente, o que fazer com o dinheiro dele, porque tem muito. Está certo nesse aspecto. Como é que um colecionador gaúcho quer seguir, por exemplo, carreira como diretor de Bienal, Mercosul, São Paulo? Que interesses movem isso? E aí tu vê, por exemplo, que hoje a Bienal do Mercosul... por que a Bienal do Mercosul e a Iberê Camargo, fazem parte do mesmo esquema da Bienal de São Paulo atualmente, e do pessoal latino do MoMA, e do coleção Cisneiros. Isso é tudo de um mesmo grupo? Se for é tudo uma ação entre amigos. Claro, isso vai mudar uma hora dessas. O que os gaúchos colecionam?

O que essas empresas fazem de cultura? Quais são os projetos para sociedade? Usa o exemplo, como a Usiminas faz, pega o exemplo. Porquê aqui não tem algo similar? Em Porto Alegre, Em Caxias? Canoas?

Gustavo Nakle

Entrevista concedida em novembro de 2012

Montevideo, Uruguay, 1951. Artista visual, nasceu no Uruguay em 1951 e desde a década de 1970 vive e trabalha em Porto Alegre. Entre as inúmeras exposições destacam-se sua participação: 19º Bienal de São Paulo (1987), 3º Bienal de Havana (1990), Stedelijk Museum, Holanda (1989), Fundação Calouste Gulbenkian, Portugal (1989), *Novas vozes en America Latina*, Museu J.M. Blanes (1995). Construiu diversos monumentos públicos entre eles: 2002, Monumento ao 100 Anos de Cooperativismo de Crédito, Nova Petrópolis, RS. Estrela Guia II, Porto Alegre, RS. Subida da Serra, Bento Gonçalves, RS, (2004).

(P) Senhor Nakle, eu gostaria que o senhor começasse falando como iniciou sua formação artística.

Bom, eu comecei a fazer arquitetura, em Montevideo, fiz a faculdade, no começo da faculdade de arquitetura, fiz ginásio, até... aqui chama vestibular, né? Eu fiz o preparatório, aí fui até a faculdade de arquitetura, entrei no primeiro ano e eu vi que, foi uma série de coisas, não tinha nada a ver comigo aquilo, aí entrei na Escola de Belas Artes. Na Escola de Belas Artes antigamente eles formavam artistas para atuar com a população que seria tipo um agente revolucionário, e não aquela coisa comportada, que depois a gente voltou a viver de novo. Essa coisa comportadinha. Claro que naquela época, como descendente de uma família burguesa, eu era contrário aquilo. Aí eu fiz Belas Artes até o quarto ano, me faltava pra terminar fazer alguns exames, mas aí os militares interferiram, aquele período eu vim para o Brasil. Nossos amigos começaram a desaparecer, e eu comecei a ficar preocupado, e vim para o Brasil. E no Brasil eu pensei fazer vestibular pra fazer escola de artes aqui, mas depois a vida não me deu essa chance, eu tive que me virar pra sobreviver, a gente esmolava, dava um jeito de viver de alguma maneira. Depois a gente se cansa e... Na verdade essa é a minha formação. Basicamente Aprendi até o quarto ano na escola lá no Uruguai, mas...

(P) E a passagem pelo Atelier Livre como que foi?

Ah, não foi nada. Eu ia lá pra conversar, pra falar de arte com a Maria Tomaseli e com Cavalcante.

(P) Era isso?

E aquela coisa da juventude. Era só isso. Não tem muito mais não. Não tenho muito mais pra esse tipo de coisa.

(P) Em que ano que o senhor chegou aqui em Porto Alegre?

Eu não lembro. Acho que foi 1973. Mas eu vim antes, 72, eu vim pra conhecer. Ali eu conheci o pessoal do Ponto de Artes, que era a Beth Núñez, o Cavalcante, o Brito Velho, Blanca, queríamos fazer trabalho de arte na rua. Achávamos que a expressão da arte era sair na rua, fizemos um mercadão, enfim, foi uma época bem legal. Foi essa época que eu vim pra cá, quando comecei a me envolver. Comecei a trabalhar, me envolvi mais com o pessoal de Porto Alegre, acabei ficando aqui, fui bem acolhido, o pessoal me tratou com muito carinho, muito respeito. E até agora fiquei. Daqui a pouco vou sair. Já está na hora de sair. Estou muito tempo aqui. Estou vinte e tantos anos. Estou muito mais. Estou trinta e seis anos, né. É muito tempo.

(P) O senhor pode falar como que era o cenário ali do final da década de 70, em Porto Alegre?

Olha, eu me lembro... na verdade os nossos heróis eram os modernistas. Não tinha aqui ainda os Duchamps, isso chegou com o Nervo Óptico, um grupo exótico. O conceitualismo é uma coisa que, a mim pessoalmente não me atrai. Simplesmente tive uma ideia. Eu quero a materialidade, o objeto para poder manipular e me expressar através dele. Tenho uma questão de respeito com o material. O material tem uma personalidade própria, ele também se impõe. Se você não considera isso, eu acho que você pode considerar 50% da obra, ou seja... Até tem um livro de, acho que Sexos, de Miller, onde o camarada, em determinado momento, fala assim, "não, eu não preciso fazer, basta-me pensar, porque eu sou um artista". Bom, nós somos todos artistas. Aí fica aquela coisa assim. E essa coisa redundante diretamente no mercado de arte. Por que? Porque a maior parte, no meu ponto de vista, não que eu esteja certo nisso, né, é o meu ponto de vista simplesmente, é que eu acho que esta arte que nós estamos vendo nos últimos tempos, que não tem muita materialidade, no caso, não é... não é bem assim, tão claro, mas não tem a obra em si como fator determinante, e sim alguém como fator determinante, faz com que os artistas não vivam do seu trabalho, vivam das academias. Você vai sair da escola de arte com toda sua formação e você vai ser um professor da escola de arte. Até que a escola de artes encha a tal ponto em que vai ter mais professor do que aluno. E eu acho que o objetivo da escola de arte é formar pessoas pra atuarem junto a população, em todos os aspectos. Que funcionem como agentes modificadores na sociedade, e não como simplesmente reprodutores de teorias, de ideias. Não sei se eu estou excessivamente... acredito que sim, que estou sendo excessivamente... vou escolher a palavra certa. Na arte contemporânea, pós-moderna, contemporâneo, do conceitual, não conceitual, é como se os pré históricos discutissem a pintura. É a mesma coisa. Ah, o que você acha? Matamos o boi? Não matamos o boi? Não funciona mais. As coisas mudaram. O que está mudando, é conhecido como manifestação da arte, são as mídias, as possibilidades da internet, do facebook, do filme, da imagem andando, funcionando, a imagem sendo movimento, com som, com música, com... provoca o mesmo, ou maior, grau de emoção, de emocionalidade do que obra. Uma hora com as esculturas, e uma coisa que termina se tornando, nesse caso aqui, uma obra decorativa, pra um camarada que vai chegar, vai botar uma florzinha de vidro, aquela coisa, vai

ficar legal, eu botei uns toquezinhos, porque achei que não bastava só fazer uma árvore, tinha que dar alguma coisa a mais. Mas na verdade as novas possibilidades eu acho que estão pelo 3D, pela realidade virtual. Daqui a pouco o Facebook vai... o Facebook, você entra lá, você tem tantas pessoas, tantos universos se manifestando. Cada uma dessas pessoas coloca pensamentos, ideias, conceitos, imagens. Então vivemos a ditadura da imagem. Aquilo de antigamente, que uma imagem valia mais do que mil palavras, agora temos que questionar. Porque tem um milhão de imagens e muitas vezes as palavras ficaram pequenas em relação à necessidade de se expressar. Então eu acho meio... a mim isso não escapa. Francamente, esse tipo de coisa foge da minha... até pela idade, tenho 61 anos, me escapa um pouco isso. Eu gostaria de ter nascido agora pra me envolver com essa possibilidade dessa parte toda da computação. Meu neto tem dez anos e ele... olha, eu via isso há tempos atrás. Eu estou te falando há vinte anos atrás eu queria me especializar em jogos de vídeo game. Sabe por que não me especializei? Primeiro porque ninguém ensina. Não tinha ninguém que ensinasse. Porque eu procurei, procurei vídeo game, não tinha ninguém que ensinasse. Tinha que ir na Espanha pra aprender. Segundo, o próprio vidro, por exemplo, que eu trabalho, há vinte, trinta anos atrás, ninguém ensina. E aqui não tem ninguém que ensina. Eu estou aprendendo tudo isso porque eu vou fazer cursos fora, em Poços de Caldas, porque vou na internet, no Youtube, e aprendo via Youtube. E gasto fortunas em vidros. Maçarico me custa cinco mil dólares. Estou comprando um agora que me custa quatro mil e oitocentos. Aquele lá me custou dois mil e duzentos dólares. Aquele me custa uma fortuna. Esse tipo de coisa ninguém se interessa. Não interessa mais. É tipo uma bula vencida, entendeu? Venceu. Eu acho que o mercado de arte, por exemplo, no caso, no meu ponto de vista, me perdi..

(P) Não, pode continuar falando. Vai no ritmo.

Não, assim olha. Essa coisa conceitual daquele considerado que a arte é aquela pequena busca que tinha dos artistas modernos, ou modernos, no caso, Danúbio Gonçalves, um artista, já está velho ele, que se posicionava. “Você não se posiciona”. Eu falei, “posicionar pra que? Por que?”. Pra mim está ficando tudo uma coisa só, entendeu? Nós vamos tudo para o mesmo lugar. Ninguém vai viver de arte. Muito pouca gente vai viver de arte. Aliás, como muita pouca gente vivia de arte. Mas muito menos que antigamente. Antigamente você precisava do artista já pra botar numa igreja, já pra, nos últimos tempos, pra cemitério, pra isso, praquilo. Não vai precisar mais. Um pintor. Ora, você vai numa galeria virtual, numa tela, essas telas maravilhosas que tem aí, que são uns quadrinhos fininhos, e você todos os dias pode mudar o quadro. E mais, normalmente muda o quadro, o quadro que você quiser ter na sua casa, você pode acessar um filme, e acessar todas as informações. Ora. O verbo acessar, clicar, são verbos novos. Eles nos transformam em obsoletos. Vocês podem ficar pintando... isso que eu vou falar, as pessoas vão ficar assim, “pô, mas que cara radical”. Mas eu acho que você pode ficar pintando até o fim dos seus dias. Se você quiser pintar, pinte. Eu vou fazer escultura, porque aliás é a única coisa que eu sei fazer, e gosto

de fazer. Eu amo a escultura. Agora, convenhamos, que a escultura é obsoleta. É. Lamento, pra mim mesmo, isso, mas é obsoleto. Se é pra mim, esse é o meu ponto de vista. Todo tipo de coisa que estamos vendo aqui, esse universo é um universo muito limitado, dentro das possibilidades. Estou falando possibilidades do mercado de arte, não é. Acho um universo limitado. E eu acho que essa coisa do conceitualismo. Não. O público em geral vê, por exemplo, na Bienal do Mercosul, há um tempo atrás, teve um camarada que tinha botado dois filmezinhos, “Era uma vez no oeste”. Um filme de Sérgio Lione, me parece, que tem aquele começo com uma musiquinha, uma coisa que se mexia. Enfim. E o filme era um filme de um autor original e o outro deve ter botado a interferência dele. Não. Eram dois filmes iguais. O camarada foi e, “o que você achou?”, “eu não sei”. Eu não sei. Eu vi todo filme lá de novo. Já tinha visto no sofá. Já tinha visto umas dez vezes aquele filme, achava muito engraçado, muito legal. E todo filme de novo, sem nada mais. Então o camarada que vê isso ele diz, “ah, mas isso aqui, francamente”. Ninguém merece, televisãozinha dupla pra ver uma coisa dessa. Mas o cara não fez com essa intenção. O artista, por exemplo, como vai ser uma escultura... na Bienal do Mercosul também, compra no ferro velho uma cama, não sei quanto, faça isso. Bom, o cara disse que é um escultor, escreveu como fazer... Ora. Esse tipo de coisa leva a quem consome, ou ele é muito, muito, muito, muito específico e sofisticado... sofisticado não. Tem essa especificidade de ir lá atrás desse material e comprar. O Justo, um amigo meu, comprou de um outro artista que eu conheço, um argentino, eu não me lembro o nome dele, parecia umas batatas com uns fios elétricos, muito bem colocado. A ideia dele era barbarizar, falando sobre a América Latina. Muito bem profissional. Politicamente, uma ótima ideia. Aliás, como tem ideias políticas muito boas. Queria fazer uma série de tapetes, depois o World Trade Center, e botar passaportes com a minha cara, eu tenho cara de árabe, sou descendente de árabe, libaneses, e com nomes diferentes, Mahumud, não sei o que. Quando tocasse no passaporte, dava um choque elétrico. Por que? Pra falar desse tipo de coisa, como estão sendo tratados os caras que imediatamente são suspeitos. É uma questão política, mas não uma obra de arte. Sabe? O cara botou um muro de tijolo, se entrar com passaporte espanhol. O cara não entrou. Por que? Ótimo, porque você não entra também nos Estados Unidos com um passaporte qualquer. É uma atitude política, mas não é uma obra de arte. Então o camarada que está acostumado a comprar uma obra de arte, acreditava que o artista, no futuro, podia ser investimento, não acredita mais. Porque vê aquilo, fala, “não. Isso aqui já era, já está vencido”. Continuar comprando, adquirindo uma coisa dessa? Não vale a pena. Então acho que isso deve ter ajudado a acabar com o negócio, o conceito da obra de arte, do artista, daquela coisa toda, sabe? Eu acho. Você quer me perguntar alguma coisa?

(P) Sim. Como é que o senhor passou a trabalhar com o mercado de galerias de arte, ou passou a vender a sua obra?

Sim. Eu trabalhei muito tempo com publicidade, fui diretor de criação. Adorei aquilo. Foi uma época maravilhosa. Me diverti pra caramba, curti pra caramba, era muito legal trabalhar com propaganda.

Mas porque o ambiente era muito legal. Fui fundador da Expressão Propaganda. E me dei bastante bem nisso. Gostei. Mas eu sempre fui um artista plástico que estava na propaganda. Eu nunca fui um publicitário que depois virou artista plástico. Aliás, porque muitas coisas que eu já fiz na propaganda, depois eu vi como obra de arte. Coisa que pra mim era inconcebível. Consegui grandes sacadas. Uma latinha assim, pequenininha, como se fosse a semente de um pêssego, depois fazia a foto de um pêssego. Pô, uma sacada. Mas uma sacada não é uma obra de arte. Temos que definir o que é uma obra de arte. Uma obra de arte, quando o artista é verdadeiro, é um mergulho profundo, a procura de uma verdade. Que se deem uma verdade para o artista, ela é comum a todos. Todo mundo a vê como uma verdade. Não é a verdade do artista, ela é uma verdade em si, como algo absoluto, como se fosse um diamante, sabe? Todo mundo vê um diamante, todo mundo sabe o que é um diamante, todo mundo aprecia um diamante. Uma obra de arte deveria ser uma coisa assim. O artista deveria ter essa capacidade de procurar no seu íntimo, no mais profundo em si mesmo, aquela coisa que é dele e é de todos. Por isso o gênio não é o que é diferente, é que é mais igual. Genial é aquele que é mais igual a os outros, aquele que consiga ser irmão, realmente irmão quando ele pega uma peça e você diz, “nossa, que maravilhoso”, estou chutando, né, isso, “nossa, que maravilhoso”, e você fica encantado. Esse encantamento, essa magia, essa coisa que a obra de arte tem, e eu acredito que tem, por muito podem achar que estou sendo romântico mas eu acredito que tem essa coisa mágica, essa coisa da... que é o que me mantém como artista plástico, apesar da bula já estar vencida, como falei, é a possibilidade, a esperança, que talvez eu consiga algum dia uma obra atingir isto. Isso é uma coisa que, “pô, do caralho”. Trouxe a tona, mas não é dele, é nossa, né. É difícil isso. Mas geralmente muitas vezes leva uma vida e não se consegue. Se consegue algumas coisas boas, mas não se chega a esse ponto. Eu acho mais ou menos por aí. Então, esse é um conceito de obra, pra mim. Você me perguntou, antes?

(P) Como é que se deu a sua inserção...

Inserção nas galerias. Não, olha, eu devo muito a alguns artistas que me recomendaram, que me recomendaram falar com um galerista, na época era o antigo dono da Bolsa de Arte. E bati umas fotos e mandei pra outra galerista, que era da Cambona, Maria Helena Prestes. Ela foi lá, foi na minha casa em Alvorada, tinha chovido, água pelo joelho, a mulher achou nojento, detestou. Mas o outro cara veio mais tarde, já tinha baixado a água. Antigamente a água demorava, a gente saía com água no joelho e tomava ônibus, dois ônibus, voltava. Era uma vida muito sacrificada. E o cara viu lá o trabalho, ele gostou. Eu me lembro que eu comentei com o Cavalcante. Eu parei com tudo, parei com a arte burguês, e passei a fazer história em quadrinhos. Através da influência do Cavalcante. O Cavalcante disse, “não, não é quadrinho do Pato Donald. Esse quadrinho é muito mais profundo”. Aí me mostrou, comecei a me envolver, e comecei a escrever em quadrinho. Ganhei um prêmio. E durante seis anos escrevi roteiro de cinema, escrevi histórias, eu gosto muito de escrever histórias e coisinhas. Voltei para a escultura basicamente pela necessidade de

sobreviver. Porque eu tinha um amigo meu que trabalhava na propaganda, e ele fez um quadro, um peixe, que era horroroso, e vendeu. Eu falei, “pô, mas se esse cara vende, por que eu parei com isso aqui?”. Aí recomecei de novo a fazer escultura no ateliezinho que eu tinha no fundo da minha casa, em Alvorada, e comecei a fazer pegando livros antigos de proporções, os gregos, disso, daquilo, e comecei a moldar uma coisa bem acadêmica. Aí me lembro que o Cavalcante era muito meu amigo na época, a mulher dele era amiga íntima da minha esposa, e ela foi lá em casa comer, eu falei, “vem cá Cavalcante, eu vou te mostrar. O que tu achou desse trabalho?”. E ele olhou assim, ele foi muito sincero, ele me falou, “olha, isso aqui é um acadêmico mal feito”. Eu falei, “bom, então tá. Tchau”. Pra você ver como eu aceitava crítica. Mas modificou, porque aí pensei, “não, espera aí um pouquinho. Tem o que eu quero nessa história”. E comecei a ver em Alvorada. E comecei a ver “seu” Antônio, que me quebrava um galho, e junto com o “seu” Antônio, um pouco da minha fantasia, um pouco de Coca Cola, misturei tudo, e fiz os Alvoradenses. Com o Alvoradenses eu mandei lá para a Bolsa, e esse galerista mostrou na galeria dele, achou que era diferente. Na época se fazia muita coisa abrindo o jogo, era mármorezinho branco com buraco no meio, um bronze no meio, verdinho por fora, douradinho por dentro. E eu entrei fazendo a metamorfose do Mussun, que era um cara que mexeu com minha esposa, eu fui pra cima dele com um facão, o cara quase... me veio com uma faca de queijo, e me deixou lá feito um porco jogado. E no outro dia o mataram. A polícia foi lá e fiquei muito preocupado porque já tinha tido um atentado, e falou, “sai fora, negão”, e o cara foi embora. Aí quando mataram, e o mataram porque tinha roubado linguiça, e eu pensei, “pô, minha vida naquele momento valia uma linguiça”. Daí eu fiz a metamorfose do Mussun, que era uma figura se transformava, uma pessoa se transformando em Coca Cola, e misturei o gato Felix com Papa com cara de rapina. Fiz um negócio. E eu coloquei isso na galeria, e foi exposto depois... era tudo em barro. Em barro pintado, não tinha nada de cerâmica, como faz com ceramista. Era com durepox, com resina, com caralho. E tinta. Eu não tenho muito esse tipo de preocupação de... a não ser no vidro, porque o vidro precisa de muito cuidado. E aí isso me levou pra um museu, fui para as salas negras (MARGS), na exposição, aí foi bastante comentado essa exposição, porque era diferente de tudo.

(P) Isso foi que ano?

Foi no ano 84. Porque eu ia nas galerias, mas ia fora de hora, pra ver o que estava fazendo. E eu via que faziam tudo muito parecido. E eu vi que eu... eu me lembro que me falaram, “não, nós não podemos contar história. Nós não podemos ter...”. Eu falei, “por que não?”. E comecei a narrar, e a contar. E me valeu uma série de publicações. Veio um diretor, um camarada que morava no Uruguai, que era da comissão de cultura do Uruguai, de um curso de tapeçaria, e comentaram que tinha um uruguaio aqui que fazia isso, e ele veio na minha casa, viu o meu trabalho. Aconteceu que esse cara tinha sido meu professor no ginásio, ele não se lembrava, eu muito tarde me lembrei. Ali no Uruguai me convidou pra ir pra bienal em São Paulo, em 87. Aí decolou. Ali eu comecei a... fiz três salas gigantescas, que era inferno, paraíso... inferno, banheiros, que era tipo

um purgatório. Não sei como consegui fazer aquilo, porque era muito jovem, tinha 36 anos na época. Agora não tenho condições. Porque os caras não me deram uma ajuda. Nada. Tinha uma árvore de nove metros, eu tive que cortar cinco. E tinha espelho pelas paredes, não consegui um espelho. Não adianta nada. É um espaço teu, te vira. E eu não me dei conta, pensei que eles auxiliariam. Mas me saí bem, aí me convidaram pra Europa. Aí começou a decolar.

(P) Quais as galerias que você começou a trabalhar em nível nacional? Você chegou a fazer contrato com alguma?

A nível nacional não. Assim, em São Paulo trabalhei com a Monte Santi, que não vendeu nada. Quem vendia pra mim aqui era a Bolsa de Arte, na mão do Igor e da Marga. Eles, na época, trabalhavam com dois artistas de ponta, que era Maria Tomaseli e eu. E depois nós montamos ateliê com a Maria. Aí eu praticamente saí das galerias, e passei todos os compradores, eles viam diretamente aqui. Eram compradores de peso, tipo Gerdau, Paulo Fonseca, enfim.

(P) Como foi o acordo com o Justo Werlang e o fundo?

Que fundo? Não, não tinha. Não me lembro de nenhum acordo. Nós tínhamos assim, o Justo vinha aqui... O Justo colecionava trabalho de figuras e uma coisa mais soft. Aí ele me conheceu lá na minha galeria, e ele ficou meu amigo. E é até agora meu amigo, a quem eu aprecio muito. Eu tive um câncer, foi ele que me pagou hospitalização. Eu devo isso a ele, não esqueço nunca. Ele vinha aqui todos os sábados, as vezes durante a semana, ficávamos horas conversando, almoçando, até tarde, sobre arte, sobre isso, sobre aquilo. E ele praticamente patrocinava, comprava peça, e levava. Vivi assim quatro anos com o Justo. O Justo e o Gerdau, né, ele gostava muito do meu trabalho. Eu acho que o Justo agora mudou, ele virou assim, mais aquela coisa conceitual. Ele diz que eu sou um conceitual enrustido, porque tenho muitas ideias minhas, conceituais, que eu não as faço, por uma questão de princípio. Não tínhamos nenhum acordo.

(P) Era só compra que ele vinha até aqui e acabava acontecendo?

Ele comprava porque eu acho que ele gostava. Ele, em determinado momento, queria levar meu trabalho para os Estados Unidos, e aí nós acabamos criando a Bienal do Mercosul, com o Cavalcante, a Maria, e todo o pessoal, que surgiu desse grupo aí, né, do Eucaliptos.

(P) Bom, muito se fala... se discuti muito essa relação entre arte e mercadoria. Como o senhor lida com isso, uma vez que o senhor vive do trabalho? E como é que o senhor lida com essas relações entre arte e mercadoria? Ou arte e produto.

Primeiro me especifica o que se discute entre arte e mercadoria? Por que discute? Que arte não se vende?

A arte deveria estar na rua, sem dúvidas. Eu concordo com essa. A arte é pra população. Agora, durante a história da arte toda, como você deve ter lido, é feita de encomendas, ela é feita de... o

Papa que queria tal coisa, o Péricles que queria outra, do governante que queria aquilo, do Faraó que queria outra. E o artista tem que saber se adequar a necessidade do que lhe pedem, e tentar fazer, dentro do que lhe pedem, o melhor possível. Se possível, uma obra de arte. Aliás, porque está lhe pagando o que ele tem de melhor. Na propaganda eu ganhava uma grana, eu ganhava trinta e cinco salários mínimos, no ano 85, que era uma fortuna. Eu coloquei tudo no trabalho que fiz para a bienal. Sempre vivi pobremente. Tudo eu botei na arte. Então eu acho que a diferença entre arte e mercadoria ela existe quando o camarada se posiciona da seguinte maneira, eu vou fazer uma peça da qual eu não acredito, para agradar fulano de tal. Aí tem uma mercadoria. Não acredita. Mas eu não venderia uma coisa que eu não acredito. Também não compraria uma coisa na qual eu não acredito. Então eu estou fazendo, é uma árvore, vou fazer flores. Eu já fiz doze flores, não consigo acertar uma. Porque, mesmo um trabalho que eu sei que vai decorar a casa do camarada, não tem outra função que não seja decorar, mesmo que seja, aspás, mercadoria, tem que ser uma coisa boa. Eu tenho que acreditar. Tenho que vender para o camarada uma coisa na qual eu acredito. Eu não venderia uma coisa que eu não acredito. Me nego a fazer isso. Acho anti-ético fazer isso. Então eu acho que o artista tem que se adequar, mas não pode deixar de ser artista, sabe? Não pode virar artesão. Até hoje, o artesão ele é um camarada muito sincero, tem artesanatos muito bem feitos, muito virtuosos. Eu vi um artesanato russo feito com palha, me mandaram pela internet, uma preciosidade. Mas é um artesanato. O artista é mais profundo, ele tem sempre que possível provocar isso. E se possível, combinar o que o camarada quer, porque o camarada que pede uma obra pra mim, no caso, primeiro ele sabe qual é minha linguagem, se não pediria para Mauro Fuke, ou pediria para o Gonzaga, ou pediria pra você, pra outra pessoa, pra qualquer outra pessoa. O cara já vem procurando a minha linguagem. “Você pode fazer tal coisa?”. Bom, eu posso fazer. Eu sei fazer um aviãozinho de criança até uma figura perfeitinha. Quase hiper realista. Fiz um soldado que me pediram, fiz exato. Bom, não é minha linguagem, mas nessa hora eu sou um profissional. Então, mas sempre que possível, mesmo que tua linguagem não seja exatamente aquela, tu tens que ir o mais próximo possível da tua expressão. A tua expressão tem que prevalecer, a tua modelagem tem que prevalecer. Porque a essência está na modelagem. Quando você vê esse pé, o pé da árvore, o pé da figura, a essência está na modelagem. Fiquei horas modelando. Agora, você não pode fazer uma coisa, “ah, vou fazer assim porque na verdade não é bem o que eu quero”. Não. Bom, aceitou a encomenda, agora nequinho, ajoelhou, vai ter que rezar. Tem que fazer uma coisa, sempre que possível, o mais que você conseguir de correto. Aliás, porque incorreto a gente está de saco cheio com essa cambada de político. Essa cambada aí que não acaba nunca, porque desde a época que vim para o Brasil, começou com Delfim Neto, com os militares, não acaba nunca. Tu acha que acaba. Bom, o PT foi lá, chegou lá, de repente aparece um Zé Dirceu, que trai a própria história, a própria esquerda. Se é que traiu, porque também não está tão claro assim. Sabe, dessas coisas? E você não acredita. É uma decepção. Então, no nosso cotidiano a gente tem que ser o mais ético que pode. Não dá pra ser mais ou menos ético, como não dá pra ser mais ou menos virgem. Ou você é ético, ou não é. E no seu

trabalho é fundamental você ter essa postura. A mim, me pedem um trabalho, pra mim não existe mercadoria, pra mim existe, me pediu um trabalho, vou dar o melhor de mim. Porque eu cobro caro por um trabalho. O cara vai pagar caro pra ter uma coisa em casa, e eu não vou lhe empurrar uma coisa que ele não quer. E se o camarada não gostou, ou devolvo o dinheiro, ou refaço de novo, ou vou com uma solução com a qual o camarada diga, “pô, tá legal. Vou conviver com isso numa boa”. Porque imagina você adquirir uma peça e daqui um tempo ela... daqui um tempo não, e que te empurrem, entendeu? Tu não gosta, bom, tu pode mudar, eu não vou viver conforme tuas mudanças. Ah, não gostei, quero outra. Não, tu compra outra, nego, porque essa aí já era. Agora, dentro do que você pode... por exemplo, isso aqui é uma encomenda, né, encomenda grande, e o cara me falou, dá pra pagar menos? Eu falei, não dá pra pagar assim. Dá pra pagar tanto, em três vezes, quatro vezes... e é tanto. É salgado. Eu falei, então não compra. Porque eu não posso fazer mais nada, se não perco dinheiro. Então, pra mim uma peça leva três, quatro meses. Ainda vou ter que trabalhar, tu vê que tem muita parte que está soldada que eu vou ter que trabalhar. Estou fazendo isso, tudo isso pra agora, segunda parte, que é novo polimento, novo brilho, novo negócio, novos cortes. Quando termina pensa, na verdade eu ganho muito pouco. Agora, com respeito a isso, a obra de arte ou mercadoria, eu acho que é semântico isso. É semântico. Se você ver o Michelangelo quando lhe pediram que fizesse o Moisés, era uma mercadoria? O Leonardo Da Vinci, que fazia para o Duque lá de Milão, fazia festas de natal com querumbizinhos e o cara da dimensão de Leonardo Da Vinci, que foi o maior gênio que a humanidade teve. Acham que foi Freud, mas não foi, foi Leonardo Da Vinci, o grande gênio da humanidade. Lhe pediam pra fazer, fazia. Se esse camarada tivesse humildade, ele diria, “quem é o artista? Não, não vou fazer mercadoria porque a arte...”. Não, a arte tem que estar na rua? Tem que estar na rua, ponto. Eu estou defendendo isso desde que cheguei aqui. A arte que está para o povo tem que ser para o povo. Mas tu que ver, eu vejo por exemplo, situações nas quais depende como tu deves saber. Eu fiz aquela estrela que foi para a orla do guaíba. Foi pra lá e criticaram. Eu dei da minha própria grana, botei os mosaicos pois haviam roubado a peça inicial. Que estava inacabado aquilo, eu disse, “não, eu mesmo vou... não vou esperar”. Acho que melhorou um pouco com os mosaicos. A maior parte da população não tem a menor ideia do que é. Expliquei, mandei carta assim. Não tinham ideia. Eu fiz um trabalho pra Bento Gonçalves, que era a subida da serra, com os colonos. Eu falei, não, vou fazer um trabalho igual ao tema que tinha pedido, propondo pra eles com a subida da serra, os colonos, a carroça atolada, figuras bem... achei que ficaram figuras bem impactantes, assim, eram realistas, mas assim, bem expressionistas, né. Eu gostei como ficou, eu gostei muito. A impressão que eu tive foi que a maior parte das pessoas adoraram, porque todo mundo entende, todo mundo compreendeu. Se você faz um trabalho que todo mundo compreende, as pessoas gostam, as pessoas tem mais dificuldade pra enxergar mais longe. Então se uma obra pública, como você via, por exemplo, nas igrejas renascentistas... Quando o cara fazia os antigos trabalhos, naquela época com o seu contexto, né, as pessoas sabiam do que se tratava. Quando os gregos faziam o Deus Hermes, ou qualquer coisa, um atleta, um escultura de Policlete, ou

aquele que se limpava, aquele na época da Grécia clássica, todos sabiam do que se tratava.. Ele pega uns temas que todo mundo sabia e o refazia do seu jeito, que é muito parecido, porque a linguagem era mais ou menos aquela. E tem agora, se tu quer fazer alguma coisa que agrade aos gaúchos, tu vai fazer alguma coisa ligada a epopéia farroupilha. Todo mundo vai adorar. Pode acreditar. Todo mundo vai adorar. Eu tenho uma ideia até pra fazer, que eu acho que seria uma coisa boa. Agora, veja você, independe do tratamento que você vai dar. Se você faz alguma coisa que sai um pouco disso, aí complica. Eu te digo isso por experiência. Então, arte na rua é legal, mas também tem que ter cuidado com o que você vai mostrar na rua, porque na verdade a população vai conviver com aquilo. Não sei até onde a população tem paciência pra conviver . Entende? Então, é claro que a população foi consultada, a população com os seus vereadores, seus legisladores, a comissão de seleção, eram bons artistas, e se avalia, é todo um processo pelo qual ninguém vai lá e coloca por sua própria conta, a não ser um grafiteiro que vai lá e grafita, mas um artista, tipo um escultor num parque público, ele precisa desse tipo de aceitação, primeiro da camada que foi colocada, que foram os legisladores, né. Então eu acho que essas coisas são por aí. E quanto mercadoria, mais uma vez, eu acho que é uma maneira de depreciar a arte. Eu acho que a arte nunca vai ser mercadoria. Quem acha arte mercadoria, não é um artista, é um comerciante.

(P) O que é ser um artista profissional para o senhor

Você acha que eu sou um artista profissional?

(P) Acho que sim.

Por que você acha que eu sou um artista profissional?

(P) O senhor tem que falar. Depois a gente pode conversar.

Que vive do seu trabalho. A princípio vive do seu trabalho. Eu vivo do meu trabalho. Eu faço pouca concessões com a respeito a arte. Faço concessões sim. Muitas vezes me obrigo a fazer concessões, porque eu não vivo das galerias, eu vivo de quantidade de coisas que faço. Eu vivo... uma galeria em São Paulo agora está vendendo pra mim, aqui o Daniel Chaieb vende pra mim, a Roberta Karam. Eu nem procuro as pessoas. Na verdade eu não faço muito esforço. Me procuram pra ter uma ideia, uma coisa, ou outra, e adquirem. Tem um público que gosta da minha linguagem. E ser profissional me parece tentar e eu estou pra te dar respostas prontas, com efeito certo, mas eu estou tentando ser o mais sincero possível. Não te dar aquelas frasezinhas. Ser profissional é dar o melhor de si no seu trabalho, papo furado. Que aliás, não você não deva dar o melhor de si no seu trabalho, mas assim, enquanto artista profissional que eu sou, eu vivo do meu trabalho, e você vê que eu tenho um bom terreno, uma boa casa, um bom ateliê, mas eu vivo muito pobremente. Eu sou um cara que tenho um fusquinha, eu poderia comprar um carro, e não compro, porque sempre estou prevendo que eu vou fazer algo, vai ter uma amostra para o Rio de

Janeiro, e sei que vou gastar grana. Eu gasto mais, na verdade, do que recebo, do que eu retorno. Mas como assim? Você gasta mais? Então você vive constantemente endividado? Quase. Quase. Não chego a viver endividado, mas, enfim, vivo ali no... empatando. Porque depois em São Paulo, o que acontece? Pra fazer exposição em São Paulo falo com alguns indivíduos que eu sei que gostam do meu trabalho, digo, “olha fulano, preciso de um capital de tanto, se você colocar tanto eu pago depois com uma obra”. Ou com esse ou com aquele. “Se interessa?”. E muitas vezes se interessam, e a coisa acontece.

(P) Onde é que foi a exposição em São Paulo? Você pode me dizer?

Como foi?

(P) onde foi ?

Na galeria André. É uma galeria antiga, bastante, bastante bem conceituada dentro do sistema de venda. O meu trabalho foi um trabalho mais soft, né. Eu faço um trabalho bem mais pesado, as vezes. Depende de como eu estou. Quando eu estou bem, eu estava indignado com a situação dos Estados Unidos atacar o Iraque, dos assentamentos em Israel, e eu fiz aquele trabalho assim, pô, o cara jogando tanque contra, jogando pedra. Eu acho que é uma calamidade aquilo. E eu coloquei isso de uma maneira que não seja aquela coisa panfletária. Eu trabalhei em cima de mitos específicos, que era São Jorge e o dragão, aliás botei o dragão em São Jorge, o Minotauro, a Medusa e Perseu, onde os heróis eram aqueles que se parecerem conosco, bonitinhos, europeurizados, e os dragões não sabem que são dragões, não sabem por que estão morrendo, e por que São Jorge está matando. Assim como Medusa também não sabe o que aconteceu, ou seja é o outro. O inferno é o outro. Então todo esse tipo de coisa, isso implica uma linguagem muito mais densa do que o que eu fiz, por exemplo, na galeria André, que chama O Jardim. Aonde eu colocava, sempre coloco alguma coisa ligada a condição humana. Ou seja, O Jardim é aquela coisa harmoniosa, aparente, que eu estou tendo agora com você. Porque no meu íntimo você não tem nem ideia, você não vai entrar nunca, porque ele não é tão harmonioso, nem tão certinho. Aliás, a frase de Oscar Wilde muito interessante, que diz, “normal é aquele que a gente não conhece bem”, né. Então O Jardim era isso, um pouco a parte... eu fiz na galeria um jardim, com uma fonte, uma água, florzinhas, aquela coisa, e ao redor botei uma série de figuras querendo invadir, como se fosse um mato que invadissem. Seria ligado ao consciente, ou ao inconsciente, aquela coisa. Eu achei muito interessante a ideia. Não valeu assim, que se diga, uma boa mídia, não deu muita mídia, mas valeu uma boa venda. E agora acabei de mandar uma remessa de obras pra lá, estão vendendo em São Paulo. Então furar esse bloqueio que São Paulo tem com o sul, pelo menos comigo. Eu estou tentando ver se consigo...

(P) E como é que o senhor vê o mercado de arte hoje em Porto Alegre? Como que o senhor vê esse processo de institucionalização que aconteceu, essas grandes instituições, como Fundação Bienal, como que o senhor percebe o cenário em Porto Alegre?

Bom, quando a gente fez a Bienal do Mercosul, eu me lembro de ter comentado com o Justo, que eu achava muito bom pra Porto Alegre. Eu fiz isso pensando em Porto Alegre. Porque se fosse pelo meu interesse, o Justo ia levar meu trabalho para os EUA e seria vantagem pra mim não fazer a Bienal do Mercosul. Aliás agora me dou conta que nunca ganhei nada com essa bienal. E não vou ganhar nada. E não espero ganhar nada. E não esperei ganhar nada. Com respeito a fundação, essa Iberê Camargo, essas coisas, eu não sei como isso funciona. Eu acho que é um jeito de o cara também colocar o dinheiro dele em função da sociedade, a favor do público, porque senão iria pra... se não tem fundação, esse dinheiro iria pra algum político em Brasília. Bom, fica por ali, né. Seria mais interessante ir pra fundação Iberê Camargo. Olha, eu não concordo muito com o nome dessa fundação, mas tudo bem.

(P) E o mercado, assim, como o senhor vê o mercado em Porto Alegre?

De venda?

(P) É, de venda, de sobrevivência do artista aqui. O senhor tem uma experiência longa nisso.

É. Antigamente tinha um mercado mais ativo. Isso pra mim. Estou falando da minha pessoa. Eu antigamente tinha um mercado muito mais porrada. Realmente... Bom, tinha alguns clientes de peso que se interessavam muito pelo meu trabalho, e compravam muita quantidade. O Justo comprava muita quantidade. Nas galerias eu vendia bastante, principalmente nos anos 80. E aos poucos eu também me recluí, eu tinha proposta pra morar em São Paulo, e morar mais perto do centro aqui em Porto Alegre, o que facilitaria a ida do comprador na minha casa, e eu vim muito pra longe, né. Você viu o que custa pra você chegar até aqui, é longe, cansativo. Acho que isso também deve ter me tirado um pouco uma parcela do mercado. Pra mim não há um mercado muito grande aqui não.

(P) E como é que o senhor passou a fazer monumentos? Como é que começou a surgir essa demanda?

Não, assim, Sicredi me pediu um monumento, inicialmente me contrataram, depois a prefeitura de Morro Reuter me pediu um negócio queriam fazer... me pediram um monumento de uma mãe com a criancinha lendo, eu falei, "não, não vou fazer isso". Não tinha saco pra isso. Ia fazer de bronze, terminou fazendo em resina. Me pediram outro monumento e mandamos fazer um e desmanchamos outro, porque tinha ficado muito ruim, aí fizeram um novo comigo.

(P) O de Bento Gonçalves foi concurso ?

Foi uma licitação. Concurso de licitação que eu participei...

(P) O do Timor também foi uma licitação?

Aquele do Timor foi... da Estrela, né. Está certo. É Timor mesmo. Aquele foi assim, eu fiz uma obra para Porto Alegre no Espaço Arte, que roubaram, que era de bronze. Aí decidiram refazê-la, aí eu coloquei aquele lá de cimento. O monumento, olha, eu vou dizer uma coisa, a não ser que te convidem, uma instituição um banco pra fazer uma obra que tu possa cobrar o justo, por mais que tu ganhe, que tu ache que tu vai ganhar dinheiro com a prefeitura, tu não ganha. Esse não é negócio. Porque antigamente se contratava Rodin pra fazer ele levava onze anos. Quem pagava isso? A população pagava isso. O cara viveu onze anos fazendo isso. Michelangelo pra fazer a Pietá levou cinco anos. Ora, alguém paga cinco anos de serviço? Claro que em outras épocas. Então agora aqui é tudo pra ontem. Claro que nós temos mais condições de execução, mais rapidez de execução, nas obras públicas.

Tem um camarada que trabalha aqui, que é o Tamir, está no Instituto agora, mas eu tinha... quando fiz os eventos eu tinha onze funcionários, trabalhando full time. E não ganhei nada. Falei pra minha mulher, "olha, prepara as malas que nós vamos para as ilhas gregas". Sabe onde fomos? Na praia do Lami. Mas é verdade. Ali em Itapuã, na pedreira, praia da pedreira. Porque não sobrou nada. Nada. Já te desconta na fonte cento e vinte paus. A metade já fica pra eles. Realmente trabalhar... e ademais, tudo provando se tu vai pedir mais uma grana, sempre com o chapéu na mão, provando o que tu gastou. Não tem, porque na lei da responsabilidade fiscal tu tens que provar cada item. Olha, eu não sei como esses caras conseguem fazer tanta tranbicagem. Porque é muito difícil. O cara tem leis rigorosas, que pra mim, a mim eu não aceito trabalhar para órgão público mais. A não ser que seja muita, muita grana. A mim não me interessa esse tipo de coisa. Me interessa obras particulares. Ou instituições que não sejam públicas, privadas. Aí sim. Aí me interessa. Se não também não participo mais de concurso, não quero mais saber dessas coisas. Não me interessa. Não é negócio. Cara, olha, era não sei quanto o prêmio, não sei quanto daqui, não sei quanto de lá. Não sobra nada. Nada. Pra mim não sobre nada. Não sei se é o bronze que é muito caro, ou o meu tempo é muito caro. As coisas não... Não sobra grana. Quando tu vai ver... porra. Deveria ter dinheiro. Não sobra nada. Então eu não sei como que funciona. Agora parece que teve um outro concurso ali na Faculdade de saúdes, prêmio de setenta mil reais, não sei.

(P) Como é o seu dia a dia de trabalho? O senhor trabalha de domingo a domingo? Como que funciona?

Eu trabalho o tempo inteiro. Todos os dias. Você como artista... a diferença entre um artista profissional e um taxista profissional é que o taxista cumpre oito horas e vai embora pra casa. O artista não tem hora. Sinceramente, hoje me levantei às seis pra poder trabalhar. Espero que não faça tanto calor quanto ontem. Geralmente eu trabalho todos os dias. Eu trabalho de dia, são doze horas por dia, sem parar.

(P) O senhor consegue fazer uma distinção entre arte, trabalho e vida, ou essas esferas acabam se confundindo no seu dia a dia?

A minha mulher consegue fazer. Eu não. Eu não, eu pra mim é uma coisa só. Pra mim é uma coisa só. Sabe como me lembro? Eu me imagino como aquele cara assim, aquele do Pirata do Caribe, o cara tinha umas cracas assim, que está tudo misturado, o barco, a craca, o pirata. Tudo a mesma coisa. Pra mim é uma coisa só. Eu carrego constantemente o meu ateliê comigo como se fosse um caramujo. O tempo todo eu estou pensando. Agora eu estava pensando num trabalho que eu vou fazer de fita para o Rio de Janeiro. Eu comecei a fazer um trabalho em fita plástica. Eu já tinha feito uns trabalhos antigamente, me daria uma possibilidade muito interessante.

(P) Tem alguma coisa que o senhor acha que eu tenho de falar, que o senhor acha importante de me dizer sobre essa relação, sobre o seu trabalho, sobre mercado, que eu não perguntei?

Olha, eu não posso. Não tenho nada pra te dizer, porque na verdade também não tenho tão claro. Tudo que te comentei, é uma coisa que surge de uma maneira não programada. Assim, eu não me programei pra essa entrevista, para supostas perguntas que tu farias, como que responderia. Mesmo que tivesse me mandado por internet, eu teria que me programar para responder essas perguntas. Eu tentei ser sincero contigo, dentro desse grau de improvisação que estou passando agora. Para mim aqui, por exemplo, eu não sei os demais que... tu falaste com quem?

(P) Walmor Correa, Mauro Fuke, Ubiratã Braga, Justo Werlang e outros.

Bom, então você entende que o mercado de arte é um ponto de vista único do artista, aspas, convencional, que faz objeto, que faz isso, que trabalha a matéria. Ou do artista conceitual que tem academia por trás que o sustenta. Porque é um outro tipo de artista. Os artistas que fazem filmes em 3D, que fazem coisas maravilhosas, não aqueles artistas que fazem aquele vídeo arte, que isso é uma chatice. Aquela coisa que você vai ver em bienal, que são aquelas coisas imbecis. A filmagem de uma folhinha, o cara fazendo assim com gesso, fazendo assim com a máscara. Aquela coisa que não é obra. Não é filme, não é propaganda, não é nada. Aquela coisa mal feita. Ora, preparem gente pra entrar nas novas manifestações. O espírito humano. Agora corre o átomo, a célula do espírito humano em pixel. Ora, entra no computador, vai para o computador, vai para o 3D, vai para o filme, e por ali que a coisa vai. Não há mercado de arte para filme? Filme não é arte? Pergunta para um cineasta se não tem mercado. Tem um mercado do caralho. Se faz filme sem parar. Por que ninguém se interessa em colocar uma escultura na rua? Porque não vende. A não ser que você bote lá embaixo, no filme você bota, patrocínio parapapapara. O cara veja uma vez, porque tu vê aquele filme, tu viu o patrocínio, rapidamente acaba. Agora, imagina se o cara botasse em determinada obra, “foi patrocinado pela fundação Gerdau”. Que é um patrocínio

eterno. Mas ninguém vende mais isso, porque não está dentro da ótica do contemporâneo. Contemporâneo não é arte conceitual. Contemporâneo é o computador, e as perspectivas a partir do computador. Você acabou de assistir agora o bombardeio da Faixa de Gaza, e todo mundo se posicionou no computador. Por mais que a notícia venha. Venha na televisão, que tu já sabe que manipularam, saiu no jornal que já sai manipulado. Vem pela internet de outro jeito. E qualquer pessoa, imediatamente, coloca foto, se comunica, coloca frase, coloca isso, coloca aquilo. Essa é uma coisa absolutamente nova. A comunidade internacional, agora através da VAZ, de que o Canadá está vendo areia betuminosa pra China, que é altamente poluente, pra fazer não sei que tipo de óleo, não sei que coisa. Então você entende essas coisas de forma simultânea. Veja que eu te falei a pouco tempo. Antigamente levava cinco meses pra saber de uma notícia. O cara correu a maratona não sei quando, vai levar a notícia que tinha vencido. Sabe? Vivemos outra época. E essa outra época necessitamos... Então essa outra época que nós estamos vivendo não é mais época que a gente se suja. Acho que você deveria entrevistar o Adolfo e os caras que saíram do curso do Adolfo. Esse cara é o que está com a nova arte. A nova arte é a do Adolfo. Pelo lado do 3D. Zé Ricardo, que tem uma empresa, ele era do Instituto de Artes, uma empresa que vende videogames, sabe? Esse é o novo negócio. Essa é a nova linguagem. Eu vejo o meu neto. Vejo que o meu neto tem um avô que é escultor e vai se interessar por escultura? Do caralho. Está lá clicando isso, aquilo. A linguagem dele é o computador, terá que ser essa. Se não vai morrer de fome. Porque se não você vai produzir alguma coisa como uma coisa que o outro. O Fuke sabe disso. O Fuke já fazia 3D na época que eu nem sabia o que era. Ele estudava 3D. Ele é muito matemático, é muito disciplinado. A diferença de mim, que sou absolutamente indisciplinado. Eu acho que a coisa... tu me pediu um conselho, acho que seria esse. Conselho a gente não dá, porque não sabe. Mas eu acho que se tu vai falar de mercado de arte, tem que se perguntar? Qual é a arte?

Paulo Gomes

Entrevista concedida em novembro de 2012

Nova Iguaçu, RJ, 1956. Artista plástico, curador independente e professor no Instituto de Artes - UFRGS. Mestre (1998) e Doutor (2003) em Artes Visuais – Poéticas Visuais pelo PPGAV-UFRGS. Bacharel em Artes Plásticas (1995) pela mesma universidade. Desenvolve pesquisas na área de História, Teoria e Crítica de Arte, voltadas principalmente a história da arte no Rio Grande do Sul. Participou de inúmeras publicações e conselhos de instituições culturais públicas.

(P) Professor Paulo, eu gostaria que o senhor iniciasse falando como é que se deu a sua formação no campo da arte. Como que foi essa trajetória de formação?

Certo. Bom, essa formação é uma formação já tardia na minha vida, em termos de idade. Eu optei efetivamente por fazer um curso de artes após os trinta anos de idade, então já tinha uma atividade profissional, e enfim, resolvi fazer o curso. Queria fazer um curso para aprender. Quer dizer, a minha ideia era realmente fazer o curso que fosse o mais prazeroso possível. Nunca tive nenhuma expectativa de efetivamente fazer uma carreira como artista. E na época também, tampouco pensei numa carreira como professor ou como curador. Tinha um trabalho que me sustentava e disse assim, “vou fazer o curso”. Eu entrei no curso em 89, em 90 eu comecei a trabalhar no MARGS. Foi uma série de questões da minha vida profissional, de junção profissional, eu acabei sendo convidado pra trabalhar no museu, como assessor cultural. Então eu fiquei dentro de uma posição que na época do museu não tinha uma definição, digamos, claro do qual era o meu papel, que seria equivalente a um curador de museu. Então era o assessor cultural, ou seja, trabalhava junto ao diretor pra todas as questões que dissessem respeito a exposição, a coleção do museu, e assim por diante. E eu fui trabalhar no museu, e mantive o curso durante esse período, e quando terminou a gestão do museu naquele governo, que foi no governo Colares, em 94, eu saí do museu e voltei pra minha base. Eu fui novamente devolvido, eu era cedido do Bannisul o Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Foi bem no momento que o governo Colares desmobilizou toda equipe das instituições culturais, porque era o projeto da Neuza Canabarro, a Secretária da Educação, de retirar, ou devolver todos os professores pra salas de aula. Então o museu ele tinha num dia oitenta funcionários, e na outra semana o museu estava reduzido a nove funcionários, porque todos eram professores e foram devolvidos automaticamente para as escolas. Então foi uma coisa bastante complicada, foi caótico, desmontou toda a estrutura de trabalho de toda parte das artes, né. Mas aí em seguida foi feito o concurso e foram repostos os funcionários. Bom...

(P) Quem era o diretor?

Era o José Albano Wolkmer, ele ficou durante dois anos, durante o período que havia sempre aqueles problemas de coligação de governo. Quando foi rompida a coligação, houve um rompimento da primeira coligação, que eu acho que era o PSDB, na época, ele era do PSDB, não tenho certeza, ele saiu do museu, entrou um outro diretor, que foi o Ernani, em seguida houve uma outra ruptura de coligação, e a ruptura dessa vez foi com o PCdoB. E quando foi rompido com o PCdoB, foi que saiu o Galdêncio, que era o diretor do MAC na época. Acho que diretor e fundador. Então foi um processo bastante complicado, foram quatro anos muito difíceis para o sistema de artes como todo, apesar de todas as conquistas. Bom, quando terminou esse período eu fui devolvido para o banco, e eu então resolvi incrementar. Eu disse, “eu vou terminar o curso”, e eu tinha que terminar o curso o quanto antes. Então eu tive... um semestre eu fiz todas as cadeiras que faltavam, que era uma enormidade de cadeira, sete cadeiras, mais ou menos, trabalhando oito horas no banco, e fechei tudo, quando terminou o semestre, eu fiz um material pra seleção do mestrado, encaminhei, e decidi, “eu vou encaminhar para o mestrado e se eu passar eu me demito do banco e vou cuidar da minha vida, vou fazer um outro caminho profissional, e depois, daqui há dois anos, eu penso o que vou fazer da minha vida”. Foi legal. Eu fiz a seleção, fui aprovado, me demiti quase que imediatamente do banco, saí, fui cuidar da minha vida realmente. E nesse tempo eu já estava trabalhando em curadoria, com textos, então já tinha todo um trabalho, todo um processo. Esses quatro, no mais, foram fundamentais na minha formação, porque assim, eu aprendi no MARGS basicamente tudo que eu sei hoje. Porque eu entrei no museu com oitenta funcionários, e uma semana depois tinham nove funcionários. Então eu fui obrigado a tomar pé de todas as situações que dissessem respeito ao museu, na época. Eu sempre brinco com as pessoas assim, eu aprendi a trabalhar no museu da faxina à curadoria. A gente foi obrigado a fazer de tudo. Então eu tinha que limpar banheiro na véspera, um pouquinho antes de começar o Vernissage, ao mesmo tempo eu era responsável pela curadoria da mostra de acervo que estava abrindo. Então a gente se preocupava com tudo. Era uma equipe muito pequena. Eu voltei então para o banco, me formei, terminei o curso, e já tinha uma carreira, assim, de mandar trabalho pra salão, de expor. Sempre tive muita sorte, sempre meus trabalhos foram muito bem recebidos, mas eu não tinha efetivamente pensado assim, “vou fazer uma carreira”. Eu não tinha esse projeto de fazer uma carreira como artista. Mas ao mesmo tempo é curioso, porque na hora que eu fui fazer a seleção para o mestrado eu me aconselhei com alguns professores, entre eles a professora Blanca, que tinha sido a minha orientadora no projeto de graduação, perguntei pra ele onde é que eu deveria... pra onde que eu deveria encaminhar o meu projeto de mestrado, se era pra área teórica ou pra área prática. Eu já tinha essa atuação nas duas áreas. E ela me disse que eu deveria fazer na área teórica. E eu pensei muito, muito, muito, eu disse assim, “bom, se eu for fazer na área teórica, eu nunca mais vou pegar num lápis pra desenhar”. Aí optei por fazer na área prática. Então foi uma opção bem consciente, que me causou alguns problemas depois, em termos profissionais, principalmente em termos de enquadramento, mas que também não me arrependo, porque pra mim foi ótimo. Eu pude então ficar os dois anos estudando, fazendo mestrado, e aí

realmente comecei... fiz exposição individual, participei de várias mostras, e aí fui construindo. Mas é uma carreira muito tranquila, assim. Uma carreira, digamos assim... fiz várias exposições individuais, e eu mantenho um fluxo, digamos assim, continuidade de produção, as vezes muito lento, bastante pra manter a energia do criador, mas sem essa preocupação imediata de mostrar trabalho, de participar de eventos. Então eu tenho uma circulação... eu digo assim, é um outro roteiro, um outro circuito. Eu acho um outro circuito, inclusive é uma coisa que a gente vai ter que conversar depois, que é esse chamado circuito universitário, aonde muitos artistas efetivamente constroem uma carreira que não é bem um circuito externo.

(P) Mas o senhor mantém essa outra via mais ativa (história, teoria e crítica), ou as duas caminham em paralelo?

Não. A da teoria e da crítica como professor é bem mais ativo, porque a demanda é bem maior. Então tem muito mais atividade, e é realmente assim, onde eu estou efetivamente constituindo uma carreira, digamos, em termos de sustentabilidade pessoal e profissional. Então eu sou professor, eu trabalho como artista. Mas assim, eu fui dar aula em Santa Maria, eu fiz concurso na área de desenho. Eu fiquei um ano dando aula de desenho. Então eu não tinha o vínculo com a parte teórica. Mas a questão da carreira é uma coisa mais complicada. Bom, tu és artista, tu sabe. Fazer uma exposição é um investimento que a gente faz sem nenhum retorno, sem nenhuma garantia de retorno algum. Pelo contrário, é um investimento a longuíssimo prazo, e sem expectativa nenhuma, a não ser a satisfação de fazer uma exposição. Então eu tirei assim aquela ideia de fazer exposições periódicas. Eu mantenho o fluxo de produção, e um fluxo que atende muito as vezes, a algumas demandas. Então eu recebo um convite pra participar de um evento, uma exposição, aí eu ativo os vários trabalhos que estavam lá a espera, e finalizo alguma coisa e encaminho. Mas aí pra atender realmente essa demanda bem de, digamos, dessa carreira acadêmica, como eu digo, essa carreira dentro da universidade. Artista de universidade. Eu não sei bem como chamaria isso.

(P) E só uma curiosidade. Por que o senhor decidiu fazer concurso na área do desenho e não fez pra área de história?

Ah... Aí é uma questão bem pessoal. Eu fui pra Santa Maria porque eu estava em universidade privada e eu queria uma instituição onde eu pudesse trabalhar a longo prazo. Então isso foi pra universidade pública, principalmente por isso, não pela questão financeira, porque a particular paga muito melhor. Mas principalmente pela possibilidade de fazer uma carreira a longo prazo. Ou seja, constituir e instituir algumas iniciativas de trabalho que vai ter realmente continuidade. Na universidade privada a gente é muito, literalmente, um diarista. Tu vai lá, dá aula, eventualmente faz projetos, mas aquilo não constitui uma carreira, como um professor de sala de aula. E na universidade pública tu consegue ser um professor pesquisador, efetivamente. Era isso que eu

queria. Então, quando eu fiz o concurso em Santa Maria, abriu pra desenho. Eu fiquei bastante dividido se eu faria o concurso, depois, como eu conheço várias pessoas em Santa Maria, me disseram, “não, faz o concurso”. E eu efetivamente fiz o concurso e foi uma experiência fantástica, né. Tive que organizar toda minha vida pra eu me mudar pra Santa Maria. E aí eu me mudei pra Santa Maria pra ficar lá morando lá uns quatro, cinco anos. No meio do caminho surgiu o concurso pra cá, para o curso de história da arte. E o curso de história da arte é uma espécie de sonho dourado. O curso de história da arte é uma construção que fazia anos que a gente falava, “quem sabe um dia vai ter um curso de história da arte”. Era o curso que todos nós queríamos ter feito efetivamente quando a gente estava fazendo o curso, e se encaminhava pra área teórica. E aí surgiu a oportunidade, eu disse, “não, eu vou me inscrever no concurso, vou fazer concurso”. E aí realmente fiz o concurso, fui aprovado, não tinha expectativa de ser chamado naquele primeiro ano, porque não tinha todas as vagas, eu fiquei em terceiro lugar no concurso, mas quando chegou em dezembro eu fui avisado que tinha aberto mais uma vaga e eu seria chamado porque o curso seria implantado a partir de 2010. Isso era 2009, né. Então no dia primeiro de março de 2010 eu assumi. Não foi o primeiro concurso, eu já tinha feito antes, né. Porque assim, a minha base de trabalho é Porto Alegre, e conseqüentemente quando eu mudei pra Santa Maria, isso me causou um certo transtorno em termos profissionais, porque vários trabalhos que eu fazia se eu estivesse aqui eu não pude dar continuidade. Então eu basicamente eu diminuí consideravelmente a minha atividade nessa área de... área mais teórica. E lá eu estava trabalhando como professor de desenho, fiz exposição, participava do mestrado, e aquelas coisas todas. Mas aí, quando surgiu oportunidade de tentar novamente fazer em Porto Alegre, concurso, e voltar pra Porto Alegre, eu disse, “ah, eu vou fazer, porque a minha vida vai ficar mais fácil lá”, em termos assim, pessoais mesmo. Ao invés de ficar em trânsito, então ficaria mais fácil. E aí a opção por fazer a parte teórica, assim, uma decorrência. Eu não tenho uma formação teórica. Eu sempre digo assim, inclusive isso é uma coisa que eu conversei muito com os meus orientadores, tanto no mestrado quanto no doutorado, a minha base de formação teórica, consistente, sólida, é aquela que eu fiz quando eu fiz o curso de letras, que eu conhecia profundamente a teoria da literatura. Depois eu vim para o curso de arte, mas optei por fazer desenho, e a parte teórica, no bacharelado, na época que eu estudei, ainda não existia uma saída teórica. Só existiam saídas práticas. Então eu saí com bacharel em desenho, habilitação em desenho. Então não houve realmente assim, condições de fazer uma ênfase teórica, constituir um arcabouço teórico, uma base de conhecimento sólida na área. Então eu me que transferi de uma área pra outra, e a própria prática que foi me dando as condições de continuar trabalhando. O que pra mim é extremamente complicado, até hoje me recinto um pouco dessa falta dessa solidez, digamos, mais teórica, porque daquela formação de base... porque mesmo o mestrado, doutorado, quando eu fiz, eu também fiz na área prática. Então eu sempre procurei assim, privilegiar um pouco essa expectativa de trabalhar como artista, porque foi o que eu escolhi quando eu vim para o curso de artes. E depois, profissionalmente, a vida acabou me empurrando pra outro caminho. Então eu tento manter as duas coisas.

(P) O senhor poderia falar um pouco como começou a sua pesquisa na área teórica, os seus primeiros textos? E como é que a coisa engatilhou?

Olha, começou assim, no museu. Eu entrei no museu, eu fiquei responsável por toda questão da programação do museu, e conseqüentemente, tudo que envolvia a questão do acervo do museu. Então foi aí que eu efetivamente comecei a estudar. Foi muito bom pra mim, porque eu fui pra dentro da maior coleção de artes que havia, a maior produção de arte do Rio Grande do Sul que existe, e eu fiquei dentro do museu, eu tive contato com aquelas obras todas. E naturalmente eu fui trabalhando, não trabalhava diretamente com o pessoal do acervo, mas eu, a primeira coisa que eu fiz foi pedir lista de todas as obras do acervo, porque eu tinha que organizar exposições, eu comecei a trabalhar. A primeira exposição realmente sistemática que eu fiz dentro do museu, foi uma exposição chamada Grupo Básico do Acervo. Porque eu estava trabalhando no museu e eu queria entender como o museu tinha se formado, como tinha sido constituída a coleção do museu, quais eram as bases pra construir essa primeira coleção. E aí eu estava dentro do museu, eu tinha muita ligação com o pessoal do núcleo de documentação e pesquisa, que é um núcleo maravilhoso que tem dentro do museu, e no contato direto ali eu comecei a pesquisar e a ver, e aí eu tentei entender assim, exatamente como é que o Malagoli tinha criado a primeira coleção. E foi muito interessante porque eu consegui levantar assim o perfil de toda coleção no período que ele ficou no museu, são oitenta e poucas obras apenas, a coleção era muito pequena ainda. E foi muito interessante, porque organizando essa exposição ficava muito claro o arcabouço, a cultura, o perfil que ele queria pra dar ao museu. Então é uma coleção que tem assim, núcleo de pintura brasileira, núcleo de pintura do Rio Grande do Sul, e um núcleo de pintura estrangeira. Tem assim, nomes consagrados, tem nomes que estavam em plena carreira como na época, como eu sei que tem nomes de artistas extremamente jovens, que tinha pouco mais de vinte e quatro anos, vinte e cinco anos, e já teve as suas gravuras compradas por um museu. Eu fiquei muito fascinado quando eu vi o resultado daquele trabalho. Aí eu montei a exposição e eu disse, “não, isso é uma coisa fantástica”, e tentar entender como as coisas se constroem, né. E aí foi como eu comecei realmente a trabalhar nisso, e também com muito, muito, muito textos de circunstâncias. Isso é uma coisa que a gente faz assim, o artista te conhece, pede um texto pra exposição. Aí tu vai lá, conversa com o artista, produz o texto pra exposição, né. E é uma coisa interessante, se eu pego, por exemplo, os textos hoje, começo a ler os textos, eu percebo nitidamente os aportes e os acréscimos de informação que eu fui recebendo ao longo dos anos, produzindo textos bem mais, digamos assim, de impressionistas, até textos que vão sendo estruturados teoricamente, conceitualmente. Então eu percebo a formação nesses textos, nessa construção.

(P) Professor, como o senhor percebe aquele cenário do final da década de 80, em relação ao cenário de hoje? Como que o senhor faz essa relação, aproximações e distanciamentos, entre esses cenários, de um modo geral, em Porto Alegre?

Olha, são situações bem diferentes, né. Digamos assim, do ponto de vista de expectativa geral, já tinha essa ideia que Porto Alegre era o terceiro maior pólo artístico de artes plásticas visuais do Brasil. Não sabia exatamente como se referia na época, se era de produção, se era de comércio, se era de circulação, mas tinha essa ideia, de ser o terceiro pólo. O sistema era bem mais, digamos, bem mais tradicional perto do que a gente vê hoje. Havia sim institucionalmente era mais fraco, e basicamente tinha o MARGS, e depois no início da década de 90 vai ter o MAC. As pinacotecas da prefeitura ainda não tinham sido reestruturadas pela professora Blanca, ela ainda não tinha feito a reestruturação, e basicamente então elas não existiam. O que havia era assim, havia o MARGS, que era um espaço de consagração, e também um espaço que dava visibilidade a alguns projetos interessantes, como o que a Evelyn organizou, de artistas super jovens, então que surgiram artistas como a, Gisela e outras, todas surgiram com suas primeiras individuais dentro do museu. Ao mesmo tempo surgiu o IEAVI naquela época, e também foram instituídos alguns projetos interessantes, no final dos anos 80, como o projeto João Fahrion. O projeto João Fahrion é fundamental nesse processo, porque o Fahrion era exatamente essa ideia. Artistas que nunca tinham feito individual, faziam individual dentro de um projeto sistemático. E aí é interessante, porque aí começa efetivamente a sistematizar o campo. Então passa assim, a ter... não chamava curador ainda, mas era comissão de seleção. Então se reunia uma comissão e selecionava os artistas. Havia essa preocupação de começar a construir realmente uma visibilidade a partir de critérios mais nítidos, mais claros. O que antes eu acho que não havia. Era bem aquele esquema, conhece o artista, o artista conhece o diretor da instituição, vai lá e expõe. Então tinha o MARGS, a prefeitura mantinha um edital que tinha uma repercussão bastante boa, né, e tinha um sistema de galerias que era bem mais amplo do que o que tem hoje em dia. Galerias comerciais mesmo. E aí várias galerias, como Arte& Fato, a Tina Presser, na época, a galeria do Renato Rosa, e... bom, em outras galerias realmente tinha um coisa muito ampla, inclusive a ponto deles sentirem a necessidade, num determinado momento, de criar uma associação de galerias, que é a AGARGS, né, que inclusive fazia exposições prévias doando do MARGS. Havia uma organização tão sistemática, que a gente tinha lá no início do ano uma grande mostra onde estava tudo que ia ser mostrado durante o ano no museu. Então os artistas, o caminho deles era assim, se eles vinham desse universo da academia ou do Atelier Livre, que era muito forte em termos de formação, eles entravam por editais, ou então vinham ao museu por esse sistema, ou então mesmo as galerias. Olhando aquele período hoje, aquele período e olhando hoje, e olhando com os olhos de hoje, a gente vê que era muito mais romântico o sistema. Ao mesmo tempo ele era muito mais inclusivo. Eu acho que ele era mais inclusivo, ele tinha mais espaço de inserção, pelo menos assim, dentro da dimensão do que a gente percebia na época. Isso é uma coisa importante, porque assim, a dimensão do campo na época é bem diferente da de hoje. Hoje em dia é muito grande. É difícil a gente conseguir ter uma... eu acho que é difícil conseguir ter uma percepção, de estar convivendo com essa realidade. E a realidade de vinte anos atrás era completamente diferente. Era muito menos gente produzindo, era muito menos espaços,

eram muito menos instituições. Tinha menos exposição, tinha menos veículo de circulação de informação, não tinha essa ideia de arte tão forte, presente como tem hoje. Ainda era uma ideia bastante assim, elitista. Não tinha essa abrangência que tem hoje. E olhando hoje a gente vê que realmente o sistema é diferente. Por exemplo, o sistema de inserção institucional, como por exemplo, o MARGS fez um trabalho fundamental na época, o projeto Fahrion, que era realmente assim, a instituição iria abrigar aquelas produções que são, rigorosamente falando, experimentais, que não teria inserção institucional... não teriam inserção, desculpe, comercial, a instituição abraçava, e investia, e apostava, literalmente, porque era pra isso que ela existia. Isso parou de existir depois de determinado momento, e basicamente hoje em dia o que a gente tem é um sistema bem mais diferenciado. Agora, em compensação, tem outras instâncias que são muito mais visíveis. Então por exemplo, a gente tem instituições que tem projetos com prêmios. Hoje em dia os artistas vivem um sistema que é bem diferente, ou seja, tem muita... Eu agora, com o projeto do MAC 21, pra compra das obras para o acervo, né, que eu fui o responsável pela compra, da escolha das obras da lista organizada pelo museu, várias pessoas que eu falei, principalmente a turma jovem que eu falei no Rio de Janeiro, em Recife, em São Paulo, aqui em Porto Alegre, eles estão dentro de um sistema que é um sistema de trabalhar literalmente por edital. Então abre um edital, aquele edital dá uma bolsa, uma residência, então vai lá, concorre aquela bolsa, aquela bolsa abre uma possibilidade do convite pra uma outra bolsa. Então entra na carreira por um outro caminho. O aspecto comercial, que era a expectativa muito grande naquela época, ele basicamente ficou minimizado porque a preocupação maior é a sustentação, a sustentabilidade financeira para o artista, e a possibilidade de continuar produzindo. Agora ele consegue fazer isso. Tanto que lá nos anos 80, no início dos anos 90, a pressão era muito maior pra gente conseguir manter um trabalho rigorosamente fiel ao teu projeto, entende, era necessário batalhar duramente pra conseguir colocar aquele trabalho dentro do sistema, porque havia uma imposição comercial, um tipo de produção que vende melhor, vende mais. E hoje em dia não, hoje em dia acho que isso é bem mais tranquilo, porque com a ideia de mercado é bem diferente da ideia de mercado que a gente tinha na época.

(P) O senhor acha que tem mais possibilidades de entrada atualmente? Ou só as possibilidades alteraram?

Simplesmente alteraram. Alteraram os modos de entrar. Talvez hoje seja mais difícil, porque a concorrência é muito maior. A concorrência é muito maior. Então assim, se nos anos 90, início dos 90, saiam dez artistas ótimos do IA, com certeza oito, nove iam conseguir fazer exposições nos dois anos subsequentes. Hoje em dia se sair dez daqui, a gente não sabe quantos vão conseguir ter essa sobrevivência, porque está muito amplo o espaço. Tem muita gente, muita gente.

(P) O senhor começou a falar do surgimento das instituições, mas como que o senhor percebe este processo... vamos chamar de processo de institucionalização do campo, que é

o surgimento de uma série de instituições, de abertura de espaços, que fica muito aparente quando nós fazemos o levantamento de dados, que isso aconteceu principalmente a partir dos anos 90. Como que o senhor compreende isso?

A institucionalização, por exemplo, assim, a questão do MARGS, que a partir do final dos anos 80 ele já assume uma postura bem mais profissional, quer dizer, com visibilidade nacional que obrigada uma super profissionalização. Não que não tivesse profissionalização nos anos 60, 50, 60 e 70, mas era diferente. O museu ainda era uma espécie de lugar assim, com pouca visibilidade, com poucas pessoas. Ele não era atuante dentro do sistema, se é que a gente podia falar de sistema na época. A partir desse período começa realmente a surgir assim, a surgir... Então o MARGS é a primeira instituição que vai surgir que vai ter realmente uma visibilidade nacional, e vai ter uma repercussão nacional. É interessante, porque na medida que essas instituições que são públicas, no decorrer dos anos 90 elas conseguem se estabelecer, mas metade dos 90 elas começam a perder o espaço, porque começam a surgir outras instancias. Essas instâncias vão surgir exatamente a partir da bienal. A partir do momento que surge a Bienal do Mercosul, que era um projeto que se falava desde os anos 80, eu participei de várias reuniões, dos quais se conversou da necessidade, participei de alguns eventos que foram assim, sobre a ideia da bienal, que foi o Encontro Latino Americano de Artes Plásticas, os dois que foram que organizados pelo José Luiz do Amaral, que trouxe artistas de toda América Latina. Então daí que surgiu bem essa ideia de uma bienal. Mas era uma ideia, digamos, bem mais política de bienal. Muito menos de mercado. Mercado no sentido bem pessoal da palavra, e muito mais assim, idealista, uma instituição que congregasse os artistas latino americanos. Então a bienal vem, e depois vem assim, uma ampliação disso. Então na medida em que o MARGS e essas instituições começam a perder, digamos essa capacidade de dar visibilidade pra produção, né, as outras instituições vão assumindo. Então assim, é muito recente. O Santander surge em 2001. Em agosto de 2001 que ele é inaugurado. Então é muito recente. Nesse mesmo período já tinha o Torreão, que abriu um outro espaço. As galerias, já tinha perdido boa parte das galerias, já tinham fechado, já tinha perdido a sua força, ou seja, vai havendo uma substituição. E aí começa a surgir os grupos de artistas, os coletivos que vão dar, assim, tentar abrir uma brecha nessa ausência de espaço. E basicamente depois disso o que vai surgir mais forte a instituição realmente já nos anos 2000. Aí vai surgir a ideia da relação... o Iberê morre em 94...

(P) A fundação nasce em 95, 96...

É, 95, 96. E a Fundação Vera Chaves é bem posterior a isso,. Mas assim, o Santander é de 2001, né. Então há uma passagem assim, uma passagem... não é muito... olhando assim é muito fácil a gente enxergar o surgimento das instituições. Ao mesmo tempo é preciso um esforço pra conseguir enxergar o desaparecimento de outras instâncias. E também entre essas instâncias públicas visíveis, e essas instâncias privadas hiper visíveis, que é a bienal, a Fundação Iberê, o Santander, tem todo um grupo de artistas que está se virando, literalmente, pra conseguir se manter em

evidência. Então vamos fazer um coletivo, juntamos todos, a gente consegue vir à tona. Que é bem ideia do corporativismo que vai ser, de uma certa maneira, fundado, a princípio, pelo Torreão. Torreão é uma espécie de... não modelo, mas uma espécie de possibilidade. Um grupo de artistas que se organiza, abre um espaço, institui um espaço.

(P) Não poderia se dizer que antes disso teve um espaço N.O. ?

Mas o N.O. é bem diferente. Quer dizer, eu não conheço o N.O. em profundidade pra ver realmente a questão estrutural, mas o N.O. surge realmente de uma iniciativa bem pontual da Vera, que tinha, digamos assim, os contatos e os meios pra fazer isso vir a tona. Então ela tinha assim, uma circulação nacional, uma credibilidade nacional, os contatos, e também tinha uma sustentabilidade financeira. Então surge como um projeto mesmo. É diferente dos outros que vão surgindo meio assim, entende? Vão meio que aparecendo. Então assim, na época em que o N.O. estava atuando, eu morava no interior, então eu sabia muito pouco. Eu tinha um professor na universidade em Rio Grande, professores viajavam, vinham a Porto Alegre, levavam material pra mim. Então eu recebia os boletins, eu tenho até hoje, daquele material. Eu olhava aquilo tudo e dizia, “que coisa estranha isso. Isso não é minha ideia muito clara de arte. Isso está cara mais de outra coisa do que de arte. Mas tudo bem”.

(P) E como que o senhor vê hoje essa nova geração de artistas, buscando outros mercados, buscando outros meios, ou abrindo seus espaços, ainda com a ideia de corporativismo, que o senhor comentou? Porque me parece que é uma coisa relevante...

É, uma coisa que é importante, assim, como eu falei agora, a questão do ensino da arte. Se nos anos 60, 70, a gente tinha por exemplo, um Atelier Livre, que era extremamente forte, que era assim, uma espécie de celeiros de artistas, esse Atelier Livre irá começar a perder a sua força e o Instituto de Artes vai começar a assumir realmente essa posição de ponta no processo. Ou seja, se for fazer uma relação entre número de egressos em relação aqueles que se mantêm no sistema, o Instituto de Artes está muito na frente do Ateliê Livre há muitos anos. O que vai acontecer também é assim, é que com o surgimento das pós graduações, vai haver uma alteração considerável dentro do sistema. Porque a pós graduação, ele qualifica a atividade do artista como uma instância, digamos, oficial, legítima. Então não é só dar o diploma e tu vai ser artista. Tu continuas sendo artista dentro da universidade, a universidade te dá essa sustentação, e a universidade vai criar o seu circuito paralelo. Esse circuito paralelo vem assim, o aluno faz a graduação, ele ganha uma sobrevida enquanto estudante, pra fazer um mestrado. Essa sobrevida, que parece uma coisa, digamos assim, que ele não vai conseguir sobreviver, na verdade ela já está inserida dentro dos projetos onde a maior parte dos artistas é mais jovem. Fazer um mestrado hoje significa alçar uma outra esfera, ficar mais em evidência, ganhar mais visibilidade. O próprio fato de ser selecionado por um mestrado já é uma espécie de aval. Isso é uma coisa que é interessante observar, porque as pessoas tem isso, já não faz mestrado. E é tão forte, agora na apresentação

do cartão de visita 2, eu coloquei isso, a questão institucional. Eu coloquei no texto, entende? E todas as qualidades dos trabalhos dos três artistas que também tem a legitimação institucional da universidade. Então cria uma outra expectativa. E evidente que essa ideia dos pós graduação, do mestrado, doutorado, ele também está acompanhado de toda uma reestruturação do próprio sistema do país. Porque as pós graduações criam uma outra possibilidade de carreira, as pessoas que estão ligadas a isso naturalmente são pessoas que depois vão atuar diretamente num sistema institucional, entende? Então se existe hoje prêmios na FUNARTE para artistas, é em decorrência exatamente da participação desses professores, desses profissionais que são oriundos da universidade, “não, vamos abrir um espaço porque a universidade está produzindo arte de ponta no país”. Se você pegar assim, não sei exatamente, mas se a gente pegar o perfil de cem artistas brasileiros jovens entre 25 e 40 anos que estão atuando, ou seja, fizeram exposição nos últimos dois anos, você vai ver que a grande maioria deles são oriundos de alguma universidade, ou de algum curso de pós graduação. Porque é forte, isso é muito forte. Então isso cria uma outra... isso junto com todo o outro sistema, vai criando uma outra realidade. Na verdade a pós graduação é muito recente, são histórias muito recentes. Pós graduação tem um pouco mais de vinte anos. Então assim, é uma história muito recente, mas que fez uma diferença considerável no sistema. O sistema hoje ele é bem mais, digamos, bem mais articulado. Então as regras são bem mais claras, bem mais nítidas, existe até tipo de produção ou tipo de pensamento artístico institucionalizado, de certa maneira, entende? Não que seja um modelo, mas é um pensamento.

(P) Professor, como que o senhor vê... Esse processo de institucionalização, como que o senhor vê o peso do surgimento da Fundação Iberê Camargo, e depois da Fundação Bienal do Mercosul, uma vez que elas se projetam, pelo menos na intenção de serem instituições internacionais. Como que o senhor vê a inserção dessas duas grandes instituições?

Olha, elas, de uma certa maneira... de uma certa maneira não. Elas legitimam Porto Alegre como um centro. É evidente isso aí. Porto Alegre é uma referência nesse aspecto, tanto do ponto de vista da questão da bienal, e também, que é muito interessante, que durante esse período agora que eu viajei com André Venzon pra gente fazer os contatos pra questão do projeto do MAC 21, cada vez que a gente falava das dificuldades dos museus, dos espaços, eles diziam, “não, mas vocês tem a Fundação Iberê”. Então criou uma referência de espaço museal, entende, que é uma espécie de modelo no Brasil. É um super modelo, é uma espécie de vitrine nacional. Tipo, as pessoas tem aquilo como referência, “não, tem a Fundação Iberê”. Então, de uma certa maneira, assim, cria essa super visibilidade, que as vezes é até complicado pra nós, porque quando a gente tenta qualquer tipo de discurso pra falar, reclamar de algumas dificuldades que a gente tem, as pessoas automaticamente já sobrepõe uma instância. E a ideia deles dessa instância, é que essa instância... não a ideia deles, mas eles veem essa instância como uma espécie, de panacéia universal. Ela resolve todos os problemas, de qualquer lugar do mundo, tem uma Fundação Bienal, tem uma Fundação Iberê Camargo. Quando na verdade não é bem isso. Elas são fundamentais no

processo, elas tem uma inserção, e elas dão pra Porto Alegre algo que não tinha antes, com certeza elas trouxeram uma circulação, trouxeram uma possibilidade de circulação de informação de obra, de artistas, que não tinha nenhuma maneira de fazer isso sem o aporte dessas duas grandes instituições, essas verdadeiras potências em termo institucional. Cria também modelos em termos de qualidade, que são modelos que tem expectativa. Agora também cria problemas, do ponto de vista por exemplo, da administração pública de artes visuais, porque há uma verdade... assim, uma espécie de desobrigação do Estado, no sentido de manter as suas instituições e equipará-las a esses modelos institucionais. O Estado não tem nenhum projeto nesse sentido. Eu não estou nem fazendo uma crítica aqui se é vontade ou não é vontade, vontade política. Político não tem vontade, ele tem obrigação. Vontade quem tem somos nós, eleitores. Então não existe nenhum projeto efetivamente de equiparar as instâncias públicas a privadas. Então todo o processo que está ocorrendo nesses museus, ele corre por conta de seus diretores, que são articulados e são capazes de correr atrás. Mas aí eles entram no mesmo roteiro de concorrência de todos os outros produtores brasileiros. É o que é injusto com uma instituição que é estatal. Mas assim, efetivamente é uma referência. Cria um padrão de qualidade, cria um modelo, cria uma visibilidade extremamente positiva pra cidade. Para o Estado como um todo. Então falar de Porto Alegre hoje é falar de grandes instituições, falar de grandes instâncias. E agora, por exemplo, a Fundação Vera Chaves, pelo menos dentro do circuito mais profissional, é também uma outra referência extremamente forte, como modelo de mecenato privado, entende? Então tem um modelo da bienal, que é uma grande instituição, que vai dar visibilidade, ou vai dar essa espécie de atualização bianual em termos de produção no Estado. E tem a Fundação Iberê Camargo que tem o espaço de consagração de um artista também tem uma programação que mesmo que não seja lá muito orgânica, é uma programação que prima pela excelência. Tem pouquíssimas exceções, pessoas que realmente não eram boas, mas a grande maioria, inquestionavelmente. E tem a Fundação Vera Chaves, que é um modelo de mecenato, é um modelo de convencionismos, exatamente porque tem uma posição criteriosa, extremamente articularizada, extremamente preocupada, orientada praquela tipo de produção. Então é uma... tem vários aspectos positivos pra nós. O lamentável realmente assim, que essa super visibilidade, que não é só na nossa área, por exemplo, na área do teatro também o pessoal reclama a mesma coisa, tem em Porto Alegre então não é preciso manter os teatros funcionando o ano inteiro, né. Então o que acontece é que a gente tem uma dificuldade muito grande de reativar ou efetivamente amadurecer o nosso sistema local pra circulação da própria produção. Então isso é mais complicado.

(P) E como é que o senhor vê a repercussão dos artistas que atuam localmente nessas instituições?

Olha, as pessoas tem... as pessoas são visitantes, literalmente, nessas instituições. São pouquíssimas pessoas que efetivamente tem acesso, ou vão participar dessas instituições como artistas. Como espectador todo mundo vai, mas como artista não. Então há uma espécie de... eu

não vou nem dizer de ressentimento, porque não é bem essa ideia, não é uma ideia de ressentimento, as pessoas são maduras o bastante pra saberem exatamente qual é o papel de cada uma dessas instituições. Mas há uma espécie de... sei lá, de decepção, talvez, no sentido de que nós temos instâncias tão profissionalizadas, ao mesmo tempo, as que seriam nossas instâncias, elas não conseguem ter o mesmo nível de articulação. E não é, repito, não é por incapacidade dos diretores, é realmente uma questão institucional. A gente olha, por exemplo, a situação da usina do gasômetro, que foi um espaço extremamente qualificado, foi um espaço que era disputadíssimo, né, hoje em dia é uma espécie de lugar, não vale à pena expor. Eu acho lamentável falar isso, mas é verdade. Eu falei com a Marisa Carpes, ela está abrindo a exposição no dia 22, quinta feira, amanhã, ela me convidou pra fazer o texto, ela me disse, “ah, vou expor na usina”, eu disse, “mas por que tu vai expor na usina? A usina não existe mais”. Lamentavelmente a usina não existe. Por que? Porque a prefeitura não está preocupada em qualificar o seu projeto. Tem gente ótima trabalhando, tem profissionais ótimos, principalmente na área do acervo artístico, tem o Flávio, ele faz um trabalho excepcional, mas assim, a administração, não é uma questão pessoal, eu me dou com todas as pessoas, mas a administração, o projeto, é muito fraco. O projeto ele é muito primário. O projeto, talvez, ele esteja no modelo lá dos anos 80, quando Porto Alegre era muito pequena. Não atualizou, entende? O fato de abrir um edital não significa que tu vai atualizar o processo. Tem que haver um outro tipo de coisa, tem que haver um outro tipo de pensamento, tem que haver, sei lá, pensar o modelo num modelo mais articulado, com o próprio sistema, como por exemplo, o Centro Cultural São Paulo, que São Paulo está fazendo, tem comissões, tem grupos de curadores, tem curadores convidados, e faz um processo... Porque talvez a ideia do edital talvez também não seja nem mais o caminho, entende? Talvez a ideia seja realmente botar esses agentes em campo, e esses agentes começarem a mapear. Por exemplo, o projeto da Galeria Gestual, de uma certa maneira, quando o Carlos Gallo me convidou, eu fiquei pensando assim, “poxa vida, é a mesma coisa que eu fazia quando eu estava na ECARTA. Só que agora eu vou fazer dentro de uma galeria comercial”. Entende? Então assim, o que está acontecendo? Uma galeria comercial querer o mesmo tipo de projeto de um espaço institucional. Entende? Quando as galerias comerciais simplesmente funcionavam autonomamente. Ou seja, aí tipo São Paulo lá, tem várias galerias trabalhando com curadores. Então essa ideia do curador, essa ideia, digamos, da eruditização do próprio sistema, do conhecimento como um valor, como superior, isso tudo tem que passar pra todas as instâncias. E aí algumas instâncias a gente vê que isso não chegou ainda. Está muito, muito precário.

(P) Nós vivemos hoje um boom do mercado de arte nacional e aparentemente esse mercado de compra e venda não repercuti em Porto Alegre. Aparentemente. Eu gostaria que o senhor falasse um pouco disso. Pensando que nos últimos dois anos segundo a Associação Brasileira de Arte Contemporânea o mercado de galerias cresceu 44%. Como que o senhor percebe tal fato?

Olha, assim, eu... são muito poucas as galerias em Porto Alegre. De verdade, né. Então eu posso dizer assim, eu não tenho números nem dados, o que eu sei, eu não ouvi nem um marchand reclamando. Pelo contrário. Pelo contrário, os marchands, pelo que eu converso e vejo, uma coisa absolutamente informal, uma conversa realmente, está todo mundo muito tranquilo. Então eu acho assim, que há sim um consumo de arte no Rio Grande do Sul, há uma circulação bem grande. O que não está visível no Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, ainda, é a ideia do colecionismo. Esse colecionismo que é privado e que se torna público através de determinadas instâncias. Isso a gente não percebe ainda. Mas assim, o próprio fato de uma galeria como a Gestual, fazer um projeto como esse que citei num período de um mês na sua agenda pra fazer um projeto que não tem nenhuma garantia de retorno. Ao contrário, é puro investimento. Entende? Então assim, eu não recebo pelo projeto, eu faço um projeto porque me interessa fazer o projeto, os artistas também não recebem, e o galerista investe. Investe em espaço, pessoal, equipamento, tempo e tudo. Então assim, isso é sinal de que existe uma sustentação financeira pra fazer esse tipo de coisa. Se estivesse muito precária a situação, ia fazer outro esquema. Entende? Ia vender, ia abrir espaço pra outros artistas, ia abrir mão, de repente, de um perfil de exposições pra colocar, pra reunir. Então assim, a impressão que dá, realmente assim, é que tem muita gente. E eu tive algumas conversas com pessoas que atuam muito diretamente nisso, e a gente ficou perguntando assim, “mas vende?”. Por exemplo cobra duzentos mil reais por uma obra de arte. Vende? Tem quem compre em Porto Alegre? E essa pessoa me respondeu assim, “bom, só olhar em volta. Olha os prédios, os carros e as coisas que as pessoas usam. Olha os sapatos, as bolsas e automóveis”. As pessoas tem dinheiro, elas compram. Então tem isso em Porto Alegre. As pessoas compram. O que não é visível é o colecionismo, é exatamente essa ideia, como por exemplo, a SPArte, a ArtRio então, essa hiper visibilidade, entende, essa espécie de mundanização do sistema. Vai na feira, compra um quadro, compra uma obra, isso vira notícia, entende? Isso ainda não tenha aqui, talvez seja mais recatado o nosso modelo aqui.

(P) O que o senhor acha, por exemplo, se tem esse mercado, por que outras galerias, outras iniciativas, não abrem aqui? Pensando nesse número, nesse aumento que houve de abertura de galerias num eixo central do país. Uma vez que essas que estão se mantendo, no nível tanto da Gestual quanto da Bolsa de Arte, outras iniciativas realmente não acontecem neste patamar. Por que será?

Eu não sei. Talvez seja a falta de visão empresarial, talvez as pessoas que queiram realmente investir nisso aí, empresários. Por exemplo assim, a Fita Tape, né, que funcionava ali na... não sei se continua funcionando ou não, mas ali na José Bonifácio, o proprietário abriu em São Paulo e assim, São Paulo é uma galeria que está super bem situada, então aqui não teve talvez a repercussão esperada. Talvez o colecionismo ali esteja muito mais ligado também a ideia do objeto, ou da obra de arte, que é uma ideia de investimento. Eu não sei. Eu não saberia te dizer exatamente. Eu também acho estranho que nós não tenhamos tantas galerias como tínhamos, por

exemplo, nos anos 80. Não tem. Não tem. Tem pouquíssimas. Tem muita loja, tem muita molduraria, mas efetivamente, galerias, assim, projetos, isso não tem. Então isso é complicado. Não saberia te dizer qual a razão disso daí. Eu acho que é uma questão bem empresarial mesmo assim, se vale a pena o investimento. Talvez a carteira de colecionadores esteja muito pequena ainda pra sustentar mais espaços trazendo, digamos, produtos tão caros a um grupo tão seletivo, em termos financeiros.

(P) Professor o que é um artista profissional? E se o senhor percebe particularidades em ser profissional em Porto Alegre?

Bom, a partir do momento que tem qualificação técnica e meios pra fazer o que ele pretende fazer, ou seja, tem um repertório, se o discurso é articulado, o profissional efetivamente é aquele artista que vai buscar o seu espaço dentro do sistema. Esse sistema pode incluir mercado, um sistema de legitimação, um sistema de circulação. Ou seja, ele tem que ter competência pra ser um excelente administrador, excelente gestor, saber estar no lugar certo na hora certa, fazer os projetos certos, e ter qualidade de discurso pra fazer isso aí. Simplesmente saber desenhar muito bem, pintar muito bem não faz o artista. Então pra ser um artista efetivamente tem que correr esse risco. Porque assim, também é ilusório essa ideia de que, “ah, eu sou um ótimo artista, eu faço e guardo na gaveta”. Entende? É meio complicado isso daí, porque acho que a atividade artística ela exige essa exposição sistemática. Eu acho que é isso que alimenta o artista. Então é difícil eu falar, “eu produzo e guardo, não mostro nada”. Então é complicado. A gente não pode dizer que seja um artista. Ele não é um artista em termos profissionais, efetivamente. É difícil definir, mas eu vejo assim, eu vou partir de exemplos. Assim, as pessoas com as quais eu falo que estavam bem situadas, em termos de circulação nacional, visibilidade, buscando o seu espaço, são essas pessoas que tem essa capacidade de gerir bem a sua carreira. Fazem ótimos cursos de graduação, fazem ótimos cursos de pós graduação, normalmente fazem os mestrados, os mestrados já dão espaço bem amplo de circulação. Aqueles que querem fazer carreira acadêmica vão fazer um doutorado, mas a maioria realmente vai fazer uma carreira e o mestrado, é a plataforma necessária, e aí saem correndo atrás, começam a participar desses circuitos. E realmente assim, estar na agenda dos curadores importantes, dos curadores em evidência, concorrer aos prêmios, ou as bolsas que são importantes. É isso que vai fazer uma carreira hoje. É bem diferente de uma carreira... é bem menos romântica, exige bem mais profissionalismo. Talvez seja um pouco perverso até a gente olhar, a gente lê por exemplo a literatura mais recente produzida sobre o sistema, o livro da Sara Thornton, o livro do outro... qual o nome agora? Do Tubarão de Dois Milhões de Dólares. É meio assustador aquilo, fica meio assim, “nossa, não tem nada a ver com a ideia romântica que eu tinha de arte”. Mas ao mesmo tempo assim, mostra bem exatamente o que é um sistema, entende? É isso aí, é um circuito. Porque assim, é uma coisa muito interessante. A gente vê e tem uma expectativa muito romântica com relação a isso. Agora, se você quiser olhar assim, eu convivo muito com o pessoal da área de literatura. Se você for olhar

o pessoal da literatura, eles tem uma capacidade de articulação notável, entende? Eles não ficam sentado esperando que alguém descubra eles. Eles correm atrás. Quem consegue publicar, quem consegue participar, quem consegue evidência, vai lá, publica, manda livro para os lugares, faz resenha, quer sair no jornal, tipo rascunho, que é o jornal nacional de literatura, quer concorrer ao prêmio, então uma indicação do prêmio, como um Jabuti, é um aval espetacular, um prêmio como os de São Paulo também. Então assim, as pessoas correm atrás, elas realmente são profissionais. Elas falam assim, “vou ser escritor”, o ser escritor significa assim, eu vou entrar nesse sistema. Entende? E nós agora, nas artes plásticas, está pensando nisso, assim, eu vou ser um artista, agora que as pessoas estão, eu vou entrar nesse sistema. Isso não é uma traição a ideia de arte. Isso é uma necessidade e é a realidade do sistema. Então eu acho que um artista tem que pensar um pouco isso aí, a ideia romântica, sabe, ficar, “ah, eu faço uma exposição, os amigos veem, acham bonito, gostam. Quem sabe alguém vem, olha o trabalho e vê...”. A chance assim, é de um em cem, entende? Qual é a chance que tem de tu me mostrar um trabalho, até os professores nem olham, a maioria dos professores nem passa ali pra olhar. E quantos aqui que estão ali trabalhando que tem, por exemplo, essa questão de circular, ou de fazer parte. Então assim, é importante saber, quem são as pessoas que estão nos pontos chave? Quem são as que estão em lugares, ou cargos, ou funções, de curadores de projetos? Isso faz parte da profissão. Tem que saber quem são as pessoas certas, na hora certa, no lugar certo. Porque assim, uma coisa é você estar na graduação, a tua graduação ela já permite na universidade que você estabeleça um circuito de credibilidade, um certo sistema de credibilidade que o teu trabalho, que a tua competência junto ao teus professores, se for inteligente o bastante, constrói isso exatamente no sentido de conseguir levar adiante essa carreira acadêmica, fazer um mestrado, então já vai para o mestrado com a possibilidade de um professor que te acompanhou na graduação te orientar, e aí faz. Mas isso é um caminho. Agora alguns atuam diretamente fora do sistema. Outros não atuam. Então, a gente tem que ver assim, quem aqui de dentro que leva lá pra fora? Então assim, se não está aqui, tem que ver por fora. Quem são as pessoas... e literalmente correr atrás. Antigamente se diria assim, o carreirista. Não é o carreirista. Eu acho que tem ser pragmático. Tem que ser objetivo e prático. O artista ele tem que pensar assim, olha, o que vai ser da minha carreira? Aonde eu vou estar daqui há cinco anos? Então a gente tem que pensar que nem chinês. A gente não pode pensar, final do ano eu vou tirar férias. Não. Eu quero saber daqui há cinco anos o que vai acontecer com a minha vida. E projetar isso aí. E a gente tem que seguir trabalhando. Tem bastante pessoas assim. As que estão bem pensam assim. É legal porque, eu conversei com várias pessoas, vários artistas super jovens e é extremamente satisfatório, bom tu ver, as pessoas estão fazendo carreiras bonitas mesmo, sabe, estão fazendo carreiras legais. E são carreiras diferentes do modelo de carreira de vinte anos atrás. É outro modelo de carreira.

(P) E como que o senhor percebe, de um modo geral, o mercado de trabalho para os profissionais da arte, em Porto Alegre?

Assim, eu acho assim, que existe um mercado amplo, geral e restrito pra trabalhar com habilitação que o curso de artes dá. Tem duas questões aí. Uma é exatamente a visão, ainda romântica, que está introjetada no curso de artes. Eu fui professor durante quatro semestres de uma disciplina chamada Introdução à Arte. A minha pergunta pra eles era assim, o que vocês estarão fazendo daqui há quatro anos quando tiverem formados? As pessoas, “ah, que horror. Não é pra você me perguntar isso”. Não, é pra perguntar, porque se você entrou no curso hoje, você tem que começar a ser profissional hoje. Porque não adianta esperar ter o diploma pra ser profissional. Esses quatro anos dentro do IA são extremamente protegidos. A gente está aqui entre pares, entre amigos, todo mundo admira, respeita e gosta do que faz, quando a gente sai daqui é outro mundo. A gente passa inclusive adorar o prédio, por mais precário que ele esteja, porque tu realmente se sente abrigado. Então assim, é muito complicada essa situação toda, porque existe assim, uma possibilidade de outra inserção. Mas não tem, por exemplo, uma consciência muito nítida disso. Então a gente conversava muito, e a gente trabalhou durante quatro semestres, e foi feito um levantamento assim, quais as possibilidades de inserção profissional de um egresso do curso de artes da UFRGS no mercado de trabalho? A gente chegou a levantar cinquenta inserções profissionais. Desde aquelas que são as óbvias, que seria ser artista, ser professor licenciado, até aquelas menos óbvias, como por exemplo, ser confeitiro, fazer bolo de aniversário, ser carnavalesco. Tudo. Então assim, o curso habilita pra muitas coisas. Inclusive em várias áreas que a gente vai ter concorrência direta com pessoas que estão sendo formadas pra áreas afins, como questão do design, cenografia. Só que tem uma vantagem o egresso em arte frente a esses outros cursos. O nosso curso ainda é um curso muito erudito. A gente ainda aprende. Então a gente tem uma bagagem cultural muito forte quando sai do curso. Aprende a conviver, dialogar e a circular entre artistas, ou autores, escritores. Então tem uma erudição muito grande. E essa erudição faz toda diferença na hora de um projeto ou de uma concorrência lá fora. Agora, sempre tem outro lado. O curso ele ainda é muito, muito calcado no modelo romântico, idealista na Escola de Belas Artes. O curso já era pra estar muito... Então assim, retomando, eu acho que o curso tem uma visão muito romântica, o curso ainda tem essa ideia dessa expectativa, “ah, vou fazer o IA, ou eu faço licenciatura ou eu vou ser artista”. Não, não vai ser artista. Pouquíssimos vão ser artistas. O fato de vir ao Instituto de Artes aprender técnicas, aprender a evolução da área, conhecer, isso não quer dizer que tu vá ser artista. Tu podes ser um excepcional profissional em várias outras coisas. Então eu acho que o curso também tem que repensar isso, até porque assim, se a gente for ser bem objetivo, olhar do ponto de vista extremamente racionalista, e for pensar assim, qual é o perfil de inserção profissional dos egressos do Instituto de Artes nos últimos dez anos. Vamos pesquisar. Vamos ver quem está trabalhando com aquilo que aprendeu aqui dentro. Tem gente... isso é uma preocupação que eu tenho... Nossa, está vindo aqui, mas o que vai acontecer? Entende? Quantas pessoas realmente estão fazendo aquilo? Que continuam sendo fieis aquilo que quiseram fazer. Eu acho que o curso tem que se atualizar nesse aspecto, ele tem que ter uma abertura para que as pessoas realmente possam continuar aprendendo, porque aprende, mas tem as aberturas

inclusive pra se profissionalizar. Então, por exemplo assim, eu vejo uma coisa muito pontual, porque eu já conversei aqui com vários professores, colegas com ateliês, a Laura, o Paulo Silveira, com a Paula Ramos, assim, a gente tentar fazer uma... dar uma formação, dar um subsídio pra formar gente na área de ilustração. Nós estamos perdendo uma oportunidade enorme. Então o pessoal fica investindo em fazer um projeto de graduação que dura um ano, entende, e tem uma dificuldade imensa quando eles querem trabalhar com a questão da ilustração, porque tem que ser artista. Como se ser um excepcional ilustrador não fosse ser artista. Então tem que mudar o conceito de artista que está saindo daqui, e ampliar isso daí, porque eu acho que é necessário fazer isso cedo ou tarde, e se não for por bem, vai ser por mal. Então seria melhor já fazer por bem, né. Então eu acho que tem sim ascensão profissional muito grande, e é lógico, as pessoas podem se enganar, mas eu sempre digo, “olha, se vai fazer uma universidade pra ter um diploma e fazer um concurso, faz uma coisa mais fácil. Não vem fazer história da arte porque vai tirar o couro de vocês”. Vai fazer qualquer outro negócio mais fácil aí fora porque não tem por que ficar quatro anos aqui pra pegar um diploma e fazer concurso pra ser funcionário da justiça. Isso é bobagem. Então seja objetivo, seja prático, seja pragmático, seja inteligente, vai lá fazer outro curso. Agora, também a gente não pode negligenciar que a gente está dando uma formação de excepcional qualidade. Entende? E eu trabalhei em universidade fora daqui, eu conheço, eu sei a diferença do que está ensinado e do que é ensinado em outras instâncias. Então assim, tem que fazer valer isso daí, e realmente assim, criar essa disponibilidade para que o egresso daqui saiam mais feliz daqui, que ele não saia cabrunhado daqui, entende? Porque sair daqui com expectativa de ser professor de primeiro, segundo grau, é uma profissão, infelizmente, extremamente mal tratada. É a palavra certa. Em todos os aspectos. E também ser artista, e se não tiver esse pique e essa afinidade, essa competência, vai ser muito difícil. Também assim, não é pensar assim, vai ter que sair daqui, vou ter que ser um artista. Isso é uma outra coisa. Vou ter que sair daqui um artista fazendo arte contemporânea. Esse é outro engano conceitual seriíssimo daqui. Nós não somos uma escola de arte contemporânea, nós somos uma escola de arte, ponto. Entende? E se a pessoa vier pra cá e quiser aprender a pintar e fazer natureza morta, paisagem, ela não pode ser discriminada por estar fazendo isso, ela tem que ser levada a fazer o melhor possível. Entende? Porque ela vai ter o seu espaço, se ela está fazendo aquilo, vai ter o seu espaço e certamente vai ter. Eu acho que também tem essa espécie de expectativa, ou todo mundo sai contemporâneo ou não sai. Eu acho uma loucurada isso. Eu acho muito complicado. Eu acho que a gente tem que se pensar, repensar biologicamente a universidade, entende, até porque isso aqui é uma coisa muito séria, isso aqui é um enorme investimento público. 99% dos alunos, tanto da graduação como da pós graduação, não tem a mais vaga ideia de quanto custa quatro anos de curso numa universidade pública. Eles acham que é de graça, e não é de graça. Se for lá e entrar no site do Ministério, do IBGE, tu vai ver quanto é que custa um mestrado, e vai ver quanto que custa um mestrado com bolsa. É muito dinheiro pra qualquer pessoa bancar. Então existe uma responsabilidade social muito grande com relação a isso. Isso é uma coisa que a gente tem que

pensar. Porque tem que pensar realmente assim, é uma formação de excelência, e essa formação de excelência ela não pode negligenciar talentos. Os talentos tem que ser... eu acho que não tem que ser uma escola de estimular talentos, não de forjar artistas.

(P) Gostaria que o senhor falasse como o senhor percebe essa noção da curadoria no meio artístico de Porto Alegre?

Bom, a curadoria foi uma espécie de panacéia universal. Então assim, ela utiliza a expressão, é uma espécie assim, de efeito Bombril, a gente tem mil e uma utilidades. Então tu diz que é curadoria, isso serve pra legitimar, pra apresentar, pra abrir portas. A curadoria é uma das atividades profissionais da área, evidentemente. Quando exatamente ela se coloca dentro do Rio Grande do Sul, eu não saberia te dizer. Eu sei assim, que 1992, quando eu fiz a primeira exposição a convite do MAC, quando o Galdêncio fez o catálogo, ele botou, “curador Paulo Gomes”, que é o espírito pop. Eu não sei se é da mesma época ou posterior, porque a Caixa Econômica Federal também começou a fazer projetos que tinha a nomenclatura curador. E a Caixa também, é interessa porque a Caixa, junto com o MARGS, elas vão, digamos, sistematizar alguns procedimentos da área. Então o projeto museográfico, catálogo, curadoria, produção de textos, quer dizer, toda essa série de coisas. Eu não sei exatamente quando é que começa, mas eu acho que mais menos começa tudo junto, numa mesma época, eu acho que é um contexto que vai realmente assim, amadurecer e vai permitir essa coisa. Hoje em dia, evidente que a curadoria ela é uma ideia muito expandida, talvez até expandida demais, e utilizada equivocadamente, por boa parte, vamos dizer, a maioria das pessoas. As pessoas as vezes fazem uma individual e querem que tenha um curador, o que é um verdadeiro absurdo, uma coisa ridícula. Uma individual é individual, ponto. Entende? Não tem curador. Tu curador tu vai ter quando precisa lá fazer uma retrospectiva, uma revisão da obra. E também tem assim, é como tudo assim, é uma espécie de etiqueta, entende? Referência curador. É bonito fazer curador. Aconteceu uma coisa fantástica... fantástica e engraçada, comigo. Eu estava na abertura da exposição de aniversário do MAC, no Santander, e eu encontrei a Teth Vall Draff, fazia um tempão que eu não via, eu fui conversar com ela, cumprimentei, beijei, fiquei conversando com ela, falando da vida, e chegou uma moça, assim, aquela coisa bem entrou no meio da conversa, e olhei pra Teth. Eu falei, “Teth, não sei o que...”, ela olhou pra mim, olhou para a Teth, “quem é?”. Aí a Teth disse, “não, esse é o Paulo Gomes, professor, curador”. Ela olhou pra mim assim, “é exatamente o que eu estava precisando, de um curador. Eu vou fazer uma exposição individual e eu estava precisando de um curador pra me apresentar”. Eu falei assim, “não, tudo bem. Tá. A gente conversa depois”. Mas é bem esse tipo de coisa, entende? Parece piada, mas aconteceu. E tem essa ideia. As pessoas acham assim, que um curador é uma espécie de legitimador, entende? Um curador ele vai dar acesso, vai dar, digamos, aval do teu trabalho. Na verdade não dá aval nenhum. Porque a gente vê assim, que tem tantos curadores quanto artistas, além dos curadores artistas, os artistas curadores. Então tem várias coisas. Agora eu acho que uma atividade assim, uma atividade que eu tenho o maior

respeito, acho muito sério. É como por exemplo também, se nomear crítico de arte ou historiador de arte. Eu tenho muito respeito por isso, não pela questão de ser no voto, mas porque tem qualidades específicas ligadas a cada uma das atividades. Então é muito complicado sair se auto denominando, dizer, “eu sou um curador, eu sou um crítico de arte”. Eu acho que é uma espécie de vulgarização. Mas é como tudo. Então como está na moda também, pode ser que saia de moda, e daqui há alguns anos vire, não seja mais curador, ou vire conservador, sei lá qual nome vão utilizar. Mas é também fundamental, boa parte do sistema que a gente vive hoje é uma construção exatamente dessas pessoas que pensaram a produção, e pensaram nexos entre determinadas coisas que não tinham sido pensadas antes, que não é papel dos críticos de arte, ou dos historiadores. Então seria um papel dos curadores, as pessoas que vão associando as coisas e vão fazendo com que elas se encaixem uma com as outras e criem novos mecanismos. O historiador coloca dentro de uma linha de, digamos assim, cronológica sistemática. O crítico de arte ele vai julgar aquilo pontualmente. Os teóricos de arte trabalham com questões muito mais amplas. Então o curador acaba ocupando uma espécie de lugar de, digamos assim, de engrenagem nesse processo todo.

(P) Professor, como que o senhor pensa hoje a inserção no Rio Grande do Sul, especificamente Porto Alegre frente a esse Brasil todo? Que lugar o senhor pensa, ou o senhor percebe que Porto Alegre vem ocupando?

Olha, é um lugar assim, visível, certamente, com credibilidade, com, digamos, reconhecimento, ou fama de extremamente competente. Também tem esse aspecto assim, de ser um celeiro, o Rio Grande do Sul continua sendo um celeiro, continua tendo muitos artistas, produzindo. Agora, ao mesmo tempo assim, a gente observa, que não tem, por exemplo, potência de São Paulo, de Rio de Janeiro. Entende? Ainda não tem, digamos, aquela energia que envolve ali uma quantidade grande de instituições e colecionadores de arte. Talvez, eu acho que quando a gente institucionalizar a questão do colecionismo, começar a ficar visível a questão dos colecionadores e o colecionismo, talvez a gente consiga. Eu acho que está faltando um pouco dessa injeção de muito dinheiro para as pessoas ficarem muito... começar a brilhar mais. Entende? Porque tem todos os valores necessários pra isso, o que não tem ainda é essa... talvez seja meio mundano isso, mas não tem essa visibilidade, esse UAU! É Porto Alegre... não, Porto Alegre é sério. Entende? Mas não tem aquele ar de festa, como por exemplo São Paulo, aquela energia circulando. E também, evidente, a gente está um pouco longe das instâncias de decisão do país, entende? Em São Paulo, está meio concentrado ali. Porque é o mesmo tipo de coisa, por exemplo, você vai em Recife, tem uma super produção, tem instituições muito legais, mas falta alguma coisa que agrega. Parece que é tudo muito desarticulado. Então Recife tem uma coisa muito próxima de Porto Alegre. Salvador também tem isso. Belo Horizonte também tem um pouco. Então a gente está um pouco assim, meio que orbitando em torno de Rio e São Paulo. Porto Alegre tem essa questão que eu acho que é importante. Assim, o crédito da competência. Isso é uma coisa que

inegável. O fato de dizer que é de Porto Alegre te dá uma outra... as pessoas te tratam diferente, porque a coisa é séria, porque lá todo mundo é sério. Tem todas essas coisas.

(P) Como que o senhor vê a inserção dos artistas daqui no eixo Rio São Paulo? Como o senhor percebeu? Mudou muito em relação aos anos 1980?

Ah não, é bem diferente, porque as pessoas estão batalhando por si, elas não estão ancoradas em questão simplesmente, sabe, de instituições. As pessoas estão fazendo, efetivamente carreira. Tem um bando de gente mostrando trabalho, produzindo trabalho. E é interessante porque inclusive várias decisões só tem visibilidade aqui porque eles são trazidos por eventos, ou instâncias daqui que estão olhando para o resto do país e trazem pra cá, e mostram o trabalho aqui. Está circulando, está produzindo, assim. Você começa a circular em São Paulo, Rio, Recife, Salvador, Minas, conhece um monte de gente. Fulano de tal, beltrano, ciclano. Agora eu estou envolvido num outro projeto, a gente estava conversando com umas pessoas, a gente propôs alguns nomes de artistas, as pessoas disseram, “ah não, mas eu quero fulano. O beltrano vai participar?”. As pessoas estão vendo. E não é mais o sistema de salão. Isso que é curioso. Não é como se aquele sistema de super visibilidade que os salões davam antigamente. É um outro circuito. É um circuito que tem que levar em consideração essa questão dessa circulação de informação entre pessoas. Isso é via internet, isso é via editais de projetos, isso é via projetos curatoriais. Tem várias outras entradas. É bem difícil assim, não pensei exatamente ainda como é que se torna efetivamente visíveis. Tem várias maneiras. Mas assim, todas as pessoas que eu estou te falando, assim, elas são pessoas que circulam bastante, que você vai numa SPArte, elas estão todas lá passeando, conversando com todo mundo, né, elas tem site, elas participaram de pelo menos um projeto, um desses editais super concorridos, entende? Então tem várias entradas.

(P) Como que o senhor vê o papel da mídia pra atuação da arte, atuação do artista, aqui em Porto Alegre?

Olha, ainda tem assim, nada se compara a uma coluna na Zero Hora. Isso é inevitável. Saiu na Zero Hora, você passa a existir quase que automaticamente. Entende? Agora, não sei até que ponto isso vai além da questão da visibilidade. Isso não é legitimação, isso não dá credibilidade. Não sei se dá credibilidade, não sei se dá legitimação, até porque as coisas não tem também um modelo, um padrão de inserção. Pode ser uma nota, pode ser um texto, pode ser um texto assinado que vai aparecer no caderno de cultura. Mas tem a questão da visibilidade. A visibilidade é inegável. Mas assim, é ao mesmo tempo inegável, mas é profundamente cruel, porque é basicamente um jornal só, entende? Porque assim, sair no Jornal do Comércio, pouquíssimas pessoas vão ver, mesmo que te dê uma página inteira. Entende? Sair no Correio do Povo, nunca vai dar uma página inteira, o Correio do Povo não tem espaço pra dar uma página inteira pra ninguém, pode ser o bambambam que for, a não ser que tu pague a página inteira, tu não vai sair. Outra coisa por exemplo que dá assim, a televisão. A televisão, tem determinados... eu acho

assim, que não existe programa de televisão que não seja assistido. Eu falo por experiência própria. Eu já fui dar entrevista nos mais obscuros programas de televisão, inclusive daquelas redes que tu acha que ninguém assiste, TV Câmara, aqueles negócios, e eu já fui encontrar gente de várias instâncias que vieram falar, “ah, te vi na televisão, não sei o que”. Então isso dá uma visibilidade enorme. Mas assim, dá visibilidade, é uma coisa meio Big Brother, fica em evidência. E se tu não fizer nada por essa evidência, ela vai desaparecer também. Então não sei se é... acho que é ótimo, evidente, ficar em evidência é uma expectativa, tu investe um tempo, dinheiro, talento numa exposição, tu quer que fique em evidência. Então nada mais natural. Mas eu não sei o que agrega mais. Acho que não agrega grande coisa não.

(P) Como que o senhor vê as mudanças desde a década de 90, nas políticas culturais brasileiras? E como é que isso afetou o sistema local?

Certo. Isso é uma coisa bem complexa. Efetivamente afetar o sistema local, eu acho que não teve o mesmo grau de alteração que teve em outros lugares no país. As políticas culturais, o projeto cultural, principalmente a partir do governo Lula, a partir do projeto Gilberto Gil, a partir dos Conselhos Nacionais de Políticas Culturais, os Conselhos Nacionais de Cultura, e todos aqueles projetos, né. A ideia desses projetos era realmente criar uma rede ampla dentro do país inteiro. Criou, no meu ponto de vista, uma rede de agentes. Agora nós temos assim, uma rede de agentes muito fortes, muito atuantes. Eu não estou falando só da área de artes visuais, eu estou falando de todas as áreas, a área de literatura, de música, do livro, etc, porque tem dinheiro circulando, então a gente... eu quando participei como representante, eu tive um pouco essa dimensão exatamente do que era isso. Agora, em termos de resultados efetivos, eu não sei exatamente como que chegou a coisa aqui, entende? Porque assim, o que seriam aquelas instâncias que seriam colocadas aqui, elas efetivamente não chegaram. O fato de abrir, ou concorrências, ou editais, ou editais para projetos amplamente nacionalmente, isso com certeza, mas isso dependia da... isso depende, por exemplo, disso estar atuando pontualmente, tanto é que você entra no site, você tem essa circulação, né. É uma coisa complicada, é difícil avaliar isso, porque assim, eu participei durante... agora que está sendo feita, foi feita eleição de novo para os novos representantes, e eu participei desde de 2010, dezembro de 2009 como representante, e isso acabou circulando de uma maneira muito, muito restrita. Quem participou mais efetivamente, que foi participar das comissões em Brasília, conseguiu discutir mais pontualmente. Mas eu também não sei até que ponto, por exemplo, essas discussões elas foram além da qualificação dos agentes. Talvez o resultado efetivo disso venha daqui há alguns anos, quando todos esses agentes, efetivamente, começarem a atuar pontualmente em todo esse amplo país que a gente vive. Por enquanto, no que depende de iniciativa institucional, muito pouco chegou em Porto Alegre desses projetos. Os centros de cultura, a ideia do financiamento de projetos. Talvez seja até um pouco por ingerência das próprias instâncias, porque isso depende também das instâncias públicas locais. Então se o Estado e município não abraçarem a ideia, as coisas não vão chegar aqui, porque elas não são

simplesmente impostas, elas dependem de agentes locais pra trazer as coisas pra cá, né. Então a coisa não está rolando ainda. Tinha muita expectativa de criar várias dessas instâncias no Estado, e não se criaram essas instâncias. Então ficou muito ainda no ar. Mas tem esse pessoal todo que está muito antenado, está muito atuante nisso. E esse pessoal que está discutindo e circulando. Então no dia que essa gente partir da teoria e efetivamente encarar a questão prática, talvez a coisa mude. Apesar que eu acho o projeto assim, um projeto feito pelo Ministro Gilberto Gil, é um projeto belo. É uma coisa fantástica. Emocionante mesmo no Brasil.

(P) Como o senhor compreende a questão da economia criativa?

Isso eu acho que é um começo de maturidade no campo. O fato de ter a consciência da dimensão econômica da cultura. Da dimensão econômica da produção artística, dar pra isso, digamos, uma maioria profissional, eu acho fantástico. Porque realmente é mudar... aí eu acho que realmente... é questão de entrar e se ver como profissional. Porque a gente tem um problema, a gente vê assim, artes, assim, o curso da universidade forma o que? Bacharel em artes plásticas. Bacharel em artes plásticas é uma profissão que não existe. Não tem enquadramento profissional legal. Se tu for licenciado tu tem, professor. Agora, se for bacharel, tu não tem enquadramento profissional. O fato da dimensão econômica ser uma, de ter criado essa consciência da dimensão econômica, essa ideia da economia criativa, essa ideia de incentivar a ideia da produção, e a produção visando exatamente essa sustentabilidade, eu acho fantástico isso daí. Eu acho que isso é uma coisa que faz toda diferença. Mas ainda assim, de qualquer maneira, vamos pensar de onde nós estamos falando, de dentro da universidade, isso não chegou à universidade. Essa ideia, essa dimensão econômica da cultura, essa possibilidade, ou essa realidade de que nós somos parte do sistema produtivo, isso não chegou ainda. A gente ainda continua com aquela visão romântica de formar artistas, artistas dentro do perfil romântico de artistas. Só falta entregar uma boina na saída. Entende? Porque falta ainda essa maturidade.

(P) Alguns pensadores, pesquisadores que eu estou lendo, vão fazer uma crítica a isso, que já esta em Adorno, da industrialização da cultura. Como que o senhor pensa isso?

Acho assim, a gente vive dentro do sistema de produção, a gente vive num sistema onde a economia é a religião, entende? A ideia de economia é que regra todas as outras áreas de formação, de aprendizado, de conhecimento do mundo, então a gente tem essa ideia da economia como sendo... ninguém fala, por exemplo, da crise moral, ou crise ética, ou a crise moral do Brasil, a crise ideológica da Rússia. Não, a gente fala de crise econômica. Essa é a moeda corrente. Ninguém fala de qualquer outro tipo de crise, né. Então assim, essa ideia de uma indústria cultural, aquela indústria cultural demonizada pelo Adorno lá na dialética do esclarecimento, é uma coisa que tem ser repensada, a gente vive numa outra realidade. Então por exemplo, assim, entender o nosso sistema como o sistema que tem as suas regras de produção, tem suas regras de circulação, suas regras de inserção de mercado, eu não vejo problema nisso, se eu por exemplo,

ver e olhar que dentro da área da literatura, do cinema, da música, essas regras estão todas lá e ninguém vai questionar se a produção está sendo transformada em mercadoria pura e simplesmente. Ninguém entra nessa crise mística, espiritual, entende, porque está vendendo, ou vai botar o seu trabalho a ser vendido. Os outros artistas trabalham com muito mais tranquilidade com isso, até porque eles sempre tiveram muito mais inseridos dentro do sistema de produção e de circulação. Os escritores, os músicos. Então não é desmérito pra nenhum músico tocar numa casa noturna, entende? Então ele pode tocar dentro do concerto, aqui no Instituto de Artes ele pode fazer, sabe, tocar numa casa noturna, fazer um show. Agora, pra um artista que saiu daqui, se expor aquilo, não pode se expor, por exemplo, num bar, “ah não, expor num bar”. Imagina expor na feira do Brique isso não é lugar. Entende? Agora, em compensação a gente vê o músico tocando em algum lugar, ninguém vai ficar chocada pelo fato... Eu acho que tem uma coisa assim, tem uma visão que eu acho que é aquela velha ideia romântica do artista. Agora assim, eu não vejo problema, por exemplo, eu não vejo isso como efetivamente um problema, eu acho que a questão aí é de realmente repensar se a área realmente... efetivamente a questão das artes plásticas, e essa questão de discutir se a gente está sendo adietado pela dimensão de mercadoria da obra de arte, ou pela dimensão de indústria cultural, da produção. Eu acho uma coisa meio complicada de pensar nisso, porque realmente assim, seria negar o próprio mundo que a gente vive. É como a economia. Se fala de economia. Eu não ouvi ninguém dizer que a França, ou Alemanha, tem uma crise ideológica. Ninguém fala disso. Nem um intelectual, como tinha nos anos 50, 60, Sartre, aquela gente toda discutindo, entende, o verdadeiro espírito francês. Não, se discute economia. Então a gente está vivendo... talvez seja passageiro, talvez isso mude, melhore quando estabilizar economicamente a coisa, se volte a se pensar em outras instâncias. Então não vejo isso como um problema, uma tragédia. Eu acho que é uma questão realmente de... sei lá.. não administrar a palavra, mas de equacionar os programas e essas questões todas. Até porque assim, se vai vender um trabalho, é mercadoria, ponto. Tem que ser uma lógica implacável. Ter isso aqui, eu produzi, eu vou vender pra ti, eu acabo de transformar isso aqui em mercadoria. Isso não desmerece o que eu produzi. Tem que realmente ver. Porque assim, você vai ver por exemplo que isso é baseado em uma série de exemplos e de modelos que são complexos, são quase que exceções. Então se fala, por exemplo, do Damian Hirst, que vai lá e faz um leilão da própria obra, mercadeja toda sua produção. Mas ele é um, entende? Ele é um, e por ser um que fez isso, ganha uma super visibilidade, que parece que ele é um modelo. Enquanto que 99% dos outros não estão fazendo isso. Aí eu vou falar lá do Romero Brito, “não, porque o cara é uma vergonha para a arte”. Por que é uma vergonha? Ele está fazendo o que ele faz, e ele faz bem o que ele faz, ele é competente naquilo que ele se propõe. Um artista é bem sucedido quando os meios e os fins são plenamente adequados, entende? Então ele é um artista bem sucedido, ponto. Se eu gosto ou não gosto, é outra conversa. Não é o meu filtro de gosto, ou de qualidade, que vai determinar se ele é ou não um bom artista. E isso acaba virando uma espécie de, “não, porque isso não é, o cara não é... não pode ser considerado um artista”. Como não pode? Então a gente tem tanto artistas,

entende? Tem desde Michel Teló até Caetano Veloso, e todo mundo é artista. Então eu acho que a gente tem um discurso muito Xiita quando se fala de arte. Quer dizer, a gente ainda não conseguiu resolver isso de uma maneira adequada. Ou discutir pelo menos friamente essas questões. Não é dizer assim, que tudo é válido. Não, é conversar, discutir sobre as coisas. Parar simplesmente de botar rótulo nas coisas, pura e simplesmente, porque a gente está atrasando a nossa inserção dentro de um mundo melhor aí.

Walmor Corrêa

Entrevista Concedida em novembro de 2012

Florianópolis, SC, 1962. Artista visual, graduou-se pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) em Publicidade e Propaganda e em Arquitetura e Urbanismo. Entre as inúmeras exposições destacam-se as seguintes coletivas: Apropriações/Coleções – Santander Cultural, Porto Alegre/RS – Brasil (2002). XXVI Bienal Internacional de São Paulo – Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo/SP – Brasil (2004). Panorama da Arte Brasileira 2005 – MAM – Museu de Arte Moderna, São Paulo/SP – Brasil. Cryptozoology – H&R Block Artspace, Kansas City Art Institute Kansas City/MO, USA (2006) . Os Trópicos – Visões a partir do centro do globo – CCBB, Brasília/DF – Brasil (2007). Die Tropen – Museu Martin Gropius-Bau, Berlim – Alemanha . Os Trópicos. 7ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre / RS – Brasil (2009). Converging Trajectories: Crossing Borders, Building, Bridges – Phoenix/Arizona – USA (2010). Gigante por la Propria Naturaleza – IVAM – Instituto Valenciano de Arte Moderno – Valencia/Espanha (2011).

Entre as individuais estão: (2012) *Assim e se lhe parece* – Museu de Arte contemporânea Dragão do Mar – Fortaleza/ Ceará. (2010) *O Ofício do artifício*- CCBB – Galeria Picolla, Brasília, DF. (2004) Centro Universitário Máriantônia – USP, São Paulo. (2003) *Natureza Perversa*, MARGS, RS.

(P) Senhor Walmor Corrêa, eu gostaria que o senhor começasse falando como se deu a sua formação artística?

Na verdade eu fiz arquitetura primeiro, mas quando eu fiz arquitetura eu tinha 17 anos, quando eu entrei pra universidade. Então assim, já era uma curiosidade que eu tinha a respeito da arte. E por ingenuidade, quase ignorância, eu desconhecia o fato do curso de Belas Artes ser o curso mais propício pra uma pessoa como eu. Então, em função dessa minha... desse meu não esclarecimento, eu fui pra arquitetura, que eu julgava mais próximo, e não só eu, porque na época que eu comecei a fazer a faculdade, eu encontrei uma série de pessoas que como eu também queriam fazer arte, mas por desconhecimento foi... desconhecimento que eu digo assim, era pouco incentivado, porque quando você comentava isso em casa, ser artistas, “mas você vai viver de que? Como que é isso?”, e tal. “Então vai pra uma área próxima que possa te dar uma certa remuneração”. O assunto sempre é esse, familiar, né. E acredito que seja isso igual em todas as famílias. Hoje mudou muito, mas naquela época, eu estou falando de vinte anos atrás, vinte e poucos. Então fui pra arquitetura. E na arquitetura, obviamente as cadeiras que mais me emocionavam eram as cadeiras que eram ministradas por professores do estudo de arte, como Mônica Zelinsky, a Maria Amélia Bulhões, Blanca Brites, era o Cleber Soria. Então assim, eram os professores que eram da área das artes. Então nessas cadeiras eu comecei a desenvolver mais conhecimento, entrar mais em contato com isso, e acabou que, na época era assim, o caminho a

seguir era ir para o Atelier Livre da prefeitura. Hoje também, mas eu acho que naquela época tinha uma importância um pouco maior, infelizmente. Eu gostaria que isso continuasse até hoje. Mas me parece que mudou um pouquinho isso assim, né. E na época então era o Atelier Livre. E aí fui direto para o Atelier junto com alguns colegas de faculdade, né, buscando me entrosar mais nesse universo das artes. Lá eu tive sorte de ter alguns professores, como a minha primeira professora, que foi fundamental nesse caminho, por reconhecer em mim um desenho precioso e não tentar modificar isso, né, que foi a Anete. E a Anete, eu lembro que na época eu cheguei lá, naquele momento era proibido, mais do que sempre, era proibido o bom desenho, o desenho limpo. Proibido é uma palavra forte, mas eu digo, a tendência, entre aspas, é uma palavra horrorosa pra se usar em arte, mas era mais ou menos isso. Então ninguém fazia aquilo. E eu gostava já do desenho preciso, precioso, limpo, era uma necessidade minha. E como eu sempre segui, e continuo até hoje seguindo a minha intuição no meu trabalho, o meu trabalho é totalmente, ele reflete totalmente a minha história de vida, as minhas buscas, as minhas coerências, incoerências, então sempre muito ligadas as técnicas que eu uso, ao trabalho que eu desenvolvo. Foi bacana assim, porque ali eu pude seguir uma trajetória que foi trilhando até chegar aonde cheguei. Porém, muito jovem, com 18 anos, 19 anos e tal, então assim, a gente juntou um grupo de amigos, alugamos um pequeno espaço, era uma salinha pequenininha onde trabalhávamos cinco, seis pessoas, cada um trabalhava um turno e tal, pra desenvolver esse lado paralelo ao curso de arquitetura. E assim eu fui, né. Mas eu fui, como eu te disse, sem a orientação, assim, mais constante de professores, ou de um curso que me direcionasse um pouquinho melhor, ou que me desse oportunidades, eu fui tateando muito intuitivamente o meu trabalho. Então a minha carreira foi toda ela intuitiva. Eu fui trilhando aquilo que aparecia, e eu ia abrindo porta, ou rompendo barreiras, mas sempre muito por esse caminho de buscar coisas dentro de mim. Eu quero dizer que o universo da arte era um universo a parte do universo que eu trilhava. Eu fazia, usava técnicas que me agradavam, que de alguma forma estavam ligadas ao universo das artes, mas eu não trilhava a busca de uma galeria, a busca de exposições, não era esse meu objetivo. O meu objetivo realmente era fazer, colocar a técnica e a experimentação. Assim, eu experimentei muito, eu trilhei muito por esse caminho. Depois eu comecei a fazer, eu vi que arquitetura não era o caminho que eu queria, comecei a fazer publicidade e propaganda, onde eu encontrei outras pessoas já ligadas mais num outro universo. Então tudo isso, de alguma maneira, foi contribuindo pra te dar essa jornada longa, e árdua, que eu tive que trilhar sozinho. Foi muito solitária mesmo. E assim foi, né. Durante um bom tempo, né, na minha carreira eu experimentei e fiz coisas que hoje não me dizem tanto, mas que na época eram importantes assim, que foram, sem dúvida alguma, parte da estrutura que me trouxe até aqui. Mas eu tinha plena certeza que o que eu estava fazendo não era exatamente o que eu podia considerar... aí sim eu já tinha outro tipo de visão da arte, já estava envolvido nesses ambientes, já escutava as pessoas, já frequentava bienais, e essas coisas foram abrindo o meu universo e a minha visão sobre o universo das artes. Mas eu te confesso que eu demorei muito tempo pra... talvez por ser justamente um artista que foi muito

solitário nessa busca, e nessa procura. Porque era o meu caminho, quer dizer, era a minha intenção. Eu podia ter ido, feito outras coisas, ido para o Instituto de Artes. Não, eu estava muito envolvido naquilo ali, a minha orientação vinha mais pelas minhas sessões analíticas do que pela estrutura da arte. Eu buscava... eu já desde muito jovem, muito cedo, eu comecei a fazer terapia em Porto Alegre, então assim, as minhas seções analíticas eram fontes de busca, ou de direcionar o meu trabalho. E aí passei fazes que eu tive um desenho que era muito bonito, e que caiu no gosto dos arquitetos, amigos, né. Como eu fiz arquitetura, eu tinha muitos amigos arquitetos, começaram achar bacana aquilo que eu estava fazendo, era bonito, tinha... pra hoje, olhando hoje, assim, não eram obras que tinham assim... não tinham uma poética definida. Não, era o desenho pelo belo, e era uma coisa que eu gostei de fazer naquela ocasião, e que começou a vender para os meus amigos arquitetos. Aquilo começou a me dar uma graninha, e eu achei ótimo. Então, né, segui fazendo aquilo por um tempo, mas com a minha busca também em cima daquilo que pudesse, de verdade, me satisfazer. Até que eu comecei a ter conhecimento, nas aulas de... ainda na universidade de arquitetura, sobre os viajantes, e junto com o meu processo terapêutico, quando eu tinha memórias da minha infância, que foi sempre ligada a curiosidade, a música do impossível, eu fui uma criança que buscou assim, descobrir o que tinha dentro. Esse era o meu objetivo. Sempre quando eu ganhava um brinquedo, por exemplo. Eu lembro que muito pequeno eu gostava de abrir os brinquedos pra ver como eles funcionavam. Isso era uma curiosidade minha, era meu, era intrínseco. E eu comecei a ver isso na terapia, que também é uma busca no interno, na minúcia. Então assim, tudo estava muito ligado nesse processo de vida que tinha. E batia muito com as minhas memórias de infância, de adolescência no colégio, onde as aulas de biologia e de história e de ciências eram as aulas que eu tinha predileção, aonde os professores dessas cadeiras me tinham como aluno muito bacana e atencioso, então eles me citavam situações importantes, como os livros do Leonardo Da Vinci. Aí eu função disso eu comecei a ganhar a chave do laboratório do colégio, a chave do museu do colégio, um colégio de padres anchietanos, então tinha um museu, naquele ambiente sombrio, escuro, né, mas que em mim não deixou nenhum registro de medo, ao contrário, era um registro de busca, de sabedoria e tal. E isso era meu, eu gostava disso. E isso tudo batia com eu continuar gostando da terapia, de buscar lá dentro, né. Aí começam a entrar universos que eram do meu universo imaginário, da minha infância, onde eu tive um pai que ilustrou muito isso. Eu ia para o sítio, pra fazenda do meu pai, e lá ele inventava animais exóticos pra eu procurar, entende? Então eu tenho esses registros até hoje. E eu ia atrás desses animais que não existiam, mas que meu pai inventava pra que eu pudesse sair de perto onde ele queria... ele ia pra fazenda pra cuidar do boi, das coisas que ele gostava, e eu queria fazer junto, mas era muito pequeno, ele inventava essas coisas exóticas e eu ia atrás. Então esse universo foi muito rico. Aí de repente nas aulas na universidade eu comecei a tomar conhecimento dos europeus, dos viajantes europeus, aquelas invenções, e os bichos imaginários, e o mundo novo aparecendo na Europa falida, e como que era aquilo, e aqueles seres que continuavam vivendo, e continuam vivendo até hoje na imaginação do europeu em relação ao

brasileiro, e eu como estrangeiro. Então tudo isso foi se fechando no meu ciclo de questionamentos, até o momento em que eu decide, eu digo, “eu quero sair do Brasil e estudar um pouco sobre os viajantes, porque esse universo está me fascinando”. Aí eu tinha um amigo que fazia arquitetura comigo, que morava na Espanha, na época, em Madri, ele se formou e foi pra lá, me convidou pra passar um tempo lá com ele, eu fui pra lá, fiquei três meses na Espanha, aonde eu mergulhei assim no estudo dos viajantes. Aí dali a coisa começou a acontecer. Dali eu comecei a ir pra Amazônia, no Brasil, mergulhei no estudo dos padres Anchieta, os europeus que moraram aqui, os alemães que construíram coisas maravilhosas, que trouxeram informações importantíssimas. Todos esses viajantes e naturalistas, né, os biólogos que foram ricamente, que ricamente ilustraram essas pesquisas e esse universo imaginário, que já era muito forte na minha história de vida na infância. Foi quando aí, na Amazônia, dentro da Amazônia, eu passei dois meses no Rio Negro, dentro do Rio Negro, lá pela região de Manaus, só que pra dentro, né, eu passei um tempo lá, onde eu comecei a viver este universo do imaginário, dos ribeirinhos que acreditavam ainda no Curupira, nas sereias, e por aí a fora. Aí sim, aí eu volto dessa viagem e começo a trabalhar com os seres do imaginário. E ali a minha poética começa. Ali a minha história como artista começa. Ali eu resolvo então... paralelo a isso eu fazia outras coisas. Eu precisava trabalhar pra sustentar. Trabalhei com restauração por muito tempo, restauração de várias coisas. Como a técnica pra mim sempre foi muito preciosa, e fácil, eu sei lidar com escultura, com a pintura, com desenho, então trabalhar com restauro foi um bico bacana que me dava uma grana. Eu trabalhei durante um bom tempo como restaurador de uma instituição que também me dava uma graninha por mês. Então eu fui trilhando por esse caminho.

(P) O senhor se lembra que ano foi isso? Essa viagem pelo Amazonas.

Lembro. Foi nos anos... no final de 80... nos anos... início de 90. Foi no início de 90 que eu fui pra Espanha, depois voltei... Quer dizer, nos anos 90, né. Eu voltei de lá, e aí tudo começou. Aí sim, aí eu comecei a trilhar por esse universo, e percebo uma diferença, muito importante no caminho que ali se modifica, que eu sigo, de alguma maneira, até hoje.

(P) Eu escrevi sobre a Arte&Fato e vi que o senhor fez uma exposição na década de 90 lá. Tem fotos e tal. Já estava dentro desse universo?

Aquela foi a primeira. Eu comecei a fazer ali... Ali, eu me lembro, foi uma exposição que eu fiz que eram só noivas. Eram mulheres vestidas de noivas, mas todas elas quebradas. Então era uma noiva com braço quebrado, uma noiva com olho roxo, com band-aid. Era muito ligado a... Tinha já um universo a parte, ou seja, o que tinha atrás do casamento, o que tinha atrás das relações. Então assim, ali já notei. Foi a primeira, na verdade. A primeira... Tanto que foi a primeira vez que eu aceitei o convite pra expor. Foi ali. Porque ali eu vi que eu já estava trilhando um caminho mais próximo ao que eu queria. Já não era mais a obra que, apesar de ser bacana, e era muito divertida, era uma obra divertida, então acabou que também aquilo vendia. Foi legal, assim, me

deu uma graninha e tal. Mas não era uma obra também tão fácil assim, né. Ali já estava, mais ou menos, nesse caminhar.

(P) Bom, existe uma exposição que o senhor diria que as coisas começaram a acontecer, assim, como artista? Existe um marco?

Tem, tem sim.

(P) E o senhor poderia comentar?

Foi a exposição que eu participei no Santander Cultural, logo que abriu o Santander Cultural aqui em Porto Alegre, que chamou Apropriações, Coleções, que teve curadoria do Tadeu Chiarelli. O Tadeu Chiarelli conheceu o meu trabalho através de um amigo meu, e de pronto, quando ele veio no meu ateliê ele disse, “tu está pronto, eu quero o teu trabalho na exposição”, e me convidou pra participar de uma exposição que era uma exposição bem importante, sobretudo com curadoria de um cara super importante também. E aí essa exposição foi um divisor de águas. Eu também tinha... um pouco antes eu tinha voltado da Amazônia também, e depois dessa exposição... nesta exposição, durante essa exposição o curador da bienal de São Paulo, daquela época, visitou, conheceu o meu trabalho, pediu pra me conhecer, foi meio que me namorando durante dois anos, e aí a próxima bienal de São Paulo que ele também curou, ele me colocou na bienal de São Paulo, e dali a coisa explodiu.

(P) Em sua opinião, o que é ser artista profissional em um sentido amplo, se tem alguma diferença de ser profissional em Porto Alegre?

O termo profissional ele era... Mas, primeiro o artista tem que ser profissional, pra começar. Não tem como não ser. Sobretudo hoje. O artista tem que saber gerenciar a sua carreira, o artista tem que saber gerenciar o seu dinheiro, sobretudo, o artista tem que saber gerenciar a sua obra. Isso profissionaliza o artista. Eu sempre tive um cuidado muito grande com o meu trabalho. E eu costumo dizer que a arte é uma amante muito severa e muito ciumenta. Ela tem que estar em primeiro lugar. Então o trabalho... o artista profissional, é porque é difícil te dizer. Pra mim, artista é profissional. Uma coisa está ligada a outra. Aquele que pinta, ou desenha, ou cria, ou seja lá o que for. O artista, entre aspas, visual, que não é profissional, não é artista. Quer dizer, não seguiu, entende? A profissão está ligada a essa continuidade, na minha opinião, a seriedade com que você encara o seu trabalho, entendeu? Mesmo que ele seja um divertimento. Mas não existe esse papo de, “ah, ah, ah”, pra divertir. Quer ver, por exemplo, outro dia eu estava numa roda de... uma mesa de bar, tomando uma cerveja com os amigos, e chegou uma artista, uma menina artista de São Paulo, e aí o assunto era mais ou menos esse, e ela disse, “ah, eu faço pra me divertir. A arte é pra mim... ah, não levo a sério não”, não sei o que lá. E eu olhei aquilo, eu olhei pra ela, não falei nada, mas eu pensei, “que bobagem. Que medo de ser profissional e de achar que

profissionalismo é ser Casmurro, ou ser o que vai atrás de dinheiro”. Não tem nada a ver. Ser profissional é você ter consciência do que você faz, por que você faz, pra que você faz, por que é que você quer fazer. Entende? Então não tem esse papo de, “eu pinto pra...”. Então vai fazer terapia, vai fazer biodança, entendeu, vai fazer alguma coisa que seja... Arte não, arte é um caminho sério, entende? Você ser artista é você ser sério. É muito sério. Você tem que pensar mesmo, você tem que saber o que você está fazendo, né? E ser sério não significa ser chato. Uma ocasião eu fui... Eu vou te exemplificar isso da melhor maneira que eu acho. Eu fui convidado pra falar sobre o meu trabalho na abertura de um simpósio pra mais de cento e cinquenta neurocientistas num encontro na Universidade do Rio de Janeiro, no FUNDAÇÃO lá. Só tinha top de linha, neurocientistas. Eu falei sobre o meu trabalho, como eu verso muito sobre essas questões da ciência, arte ciência, tudo mais, então foi uma palestra, uma conversa muito gostosa, muito agradável, divertida até, e por vezes permeada por perguntas como por exemplo, “você gostaria de ser cientista?”, e eu, muito ingenuamente, respondi, “não, a arte me diverte mais do que a ciência. Então eu jamais pensei em ser cientista”. Depois, ao final da conversa, um senhor, que depois eu fiquei sabendo que era um dos grandes caras da neurociência, disse assim, “Walmor, eu queria te dar parabéns, porque eu gostei muito do teu trabalho, mesmo, mas meu nome é fulano de tal, eu sou cientista, e eu quero te dizer que eu me divirto muito com o meu trabalho. Essa visão está equivocada”. E eu, naquele momento, eu pensei, é a mais pura verdade. A gente tem esse hábito de olhar pra pessoa séria, ou para o intelectual, entre aspas, como um cara chato, que não se diverte. E não. Eu fiquei imaginando se eu fosse cientista e tivesse descoberto a cura do câncer, da AIDS, sei lá do que, eu daria pulos de felicidade, ia tomar um pileque de cerveja, sei lá do que, de feliz, entendeu? Ia ser muito divertido. Entende? Então assim, uma coisa não está relacionada a outra. Então assim, eu encontro as vezes algumas pessoas dizendo, “ah pára, vai se divertir mais”. Eu me divirto muito com o meu trabalho. Meus amigos, agora há pouco passou aqui um casal de amigos, “e aí, vamos amanhã sair? Vamos pra balada?”, eu digo, “amanhã tem um trabalho que eu quero concluir”, “ah, vai a merda. Só trabalha. Você tem que se divertir”. Eu digo, “puta que pariu. É muito mais divertido pra mim, não que eu não saia, não faça festas, saio, quando eu quero eu saio, quando eu quero eu faço festa, mas é uma diversão pra mim, entende, quando eu consigo concluir um trabalho que eu não estava conseguindo, e eu acabei aquilo, é muito divertido, entende?”. Eu rio muito, eu danço sozinho, eu pulo. É quase um gol do Corinthians quando está lá no finalzinho da partida, entendeu? Então assim, não tem esse papo. E pra mim profissional é isso. Profissional é isso, é que encara sério. É como ser pai. Quer ter filho? Filho não é só jogar bola, entendeu? Ele vai adoecer de vez em quando, ele vai precisar de conversa, entendeu? É ser adulto, é ser maduro. Então, pra mim, o profissional é isso. Não sei se respondi, mas como eu entendi é mais ou menos isso. E a questão de ser profissional em Porto Alegre é a mesma coisa. Talvez seja um pouco menos pesado. Porque por exemplo, se você vive em São Paulo, Tóquio ou Nova Iorque, ou você é profissional ou você está fora. Não tem meio termo. Entendeu? E no mercado menor a coisa é um pouco menos severa, você ainda tem, né... não tem tanta gente competindo com você,

do mesmo nível, não tem. Então talvez seja um pouquinho mais fácil. Agora, numa grande cidade, num grande centro, Berlim, em qualquer lugar, ou você é profissional ou você cai fora.

(P) Bom, como que o senhor percebe o cenário artístico de Porto Alegre?

Olha, eu acho que o cenário artístico em Porto Alegre, eu que acompanho bastante tempo, está muito melhor. Nós temos aqui hoje, cada dia eu encontro mais pessoas abrindo grupos, sabe, como a Subterrânea, e a própria... o nosso amigo que você falou a pouco. Tem muita coisa acontecendo, fluindo, entendeu? O MAC já quase recebendo uma sede própria, Santander, Iberê Camargo, Bienal do Mercosul. Imagina, isso é muita fluidez, isso é muito rico. Acho que é um cenário que está rico no momento. Nós ainda somos capengas em galerias, e colecionadores. Isso eu acho que nós não temos. Temos poucos. Muitos poucos. Poucas galerias, poucos... não tem mercado pra todo esse público, e não tem galeria pra abrigar todos esses artistas. Nós temos gente muito boa começando. Gente nova muito boa, que se estivesse num outro mercado já tinha sido absorvida. E isso sim. Isso sim eu percebo que... Mas é, sem dúvida alguma, infinitamente melhor do que quando eu comecei.

(P) É, porque década de 80 teve o boom das galerias aqui, e atualmente as galerias diminuíram. O senhor sabe, intui, por que teve essa diminuição? Não saberia te responder. Teria mil teorias que a gente poderia, devagar aqui, passar a tarde falando. Mas eu não saberia te... não sei por que.

(P) Bom, eu gostaria que o senhor falasse como é que iniciou o seu trabalho com galerias comerciais?

É, na verdade é que assim, eu expus na Arte&Fato mas eu não segui trabalhando na Arte&Fato. Entende? Não foi uma galeria que me representou. Eu fiz uma exposição. Depois fiz algumas outras assim. Eu participava mais de salões, aquela trajetória que todo artista que está começando ele faz. Mas eu acho que, da mesma maneira como a minha carreira iniciou pós uma importante exposição, e depois a bienal de São Paulo, foi a mesma coisa. As galerias igual. Depois da Bienal de São Paulo, quando eu fiz o Santander Cultural aqui, eu já estava trabalhando com a Bolsa de Arte aqui, né. Então ela já me representava. Depois que eu fiz a Bienal de São Paulo, aí sim, aí as galerias...

(P) Elas te procuraram?

Elas me procuraram. Todas. Assim, muitas. Muitas, muitas, muitas. Depois eu peguei a que eu julgava mais interessante pra mim, naquele momento, e fiquei com ela até ano passado. Agora mudei de galeria, estou com uma outra que eu acho que é mais interessante pra mim, entendeu? Porque também tem isso, o artista fica... não é legal tu ficar saindo de uma galeria em cada ano. Não, tu fica. E as galerias, geralmente as galerias, as grandes galerias elas pedem, de alguma

forma, exclusividade. Hoje eu já, assim, eu já não dou mais exclusividade pra uma galeria só, né, mas eu comecei dessa forma também assim, tinha uma galeria que me representava no Brasil inteiro, e que queria exclusividade.

(P) O senhor chegou a assinar um contrato com ela?

Sim. Até hoje você assina um contrato que é renovável a cada final de ano. Se uma das partes querem romper, não tem problema. Não assina o contrato.

(P) Bom, o mercado de arte no Brasil está crescendo muito, assim, nos últimos dez anos, em função da economia, as feiras surgindo. Como que o senhor vê esse crescimento do mercado nesses últimos anos? O senhor como artista, vivenciando isso, trabalhando, como que o senhor percebe isso?

Primeiro eu vou te aconselhar ler aquele livro que está ali, olha, o verde debaixo. Pega ali.

(P) O Tubarão de...

É. Ali já está mais ou menos respondido. Eu acho maravilhoso, né. Entendeu? É um mercado que eu atuo, e esse mercado está borbulhante no mundo. A arte passou a ser objeto de desejo e de venda, né. Então é uma moeda. Tem as coisas positivas e tem as negativas, evidentemente. Mas eu ainda acho melhor que isso exista do que não ter esse mercado paralelo, assim. As feiras, os colecionadores pra mim é bem importante. Me dá um retorno financeiro bacana. Então eu acho que não tem nem o que questionar.

(P) O senhor poderia citar as galerias que o senhor trabalhou já?

Eu prefiro não.

(P) Eu gostaria que o senhor falasse um pouco da sua relação com os colecionadores. Como que é isso para o senhor, como artista, lidar com os colecionadores?

Eu lido muito bem com a maioria dos colecionadores. Mas tem colecionadores, por exemplo, que eu nunca vi. Tem particularmente dois colecionadores bem importantes no cenário internacional que eles compram muita coisa minha e eu nunca encontrei com eles. Só sei que são porque eu vejo fotografia em revista, e sei o nome deles, mas nunca tive contato. Agora sim, tem particularmente uns quatro colecionadores... colecionadores que eu digo é colecionador mesmo, que todo ano ele compra coisa tua, né. Série nova ele compra. Que são meus amigos, assim, que eu tenho uma relação, sabe, íntima mesmo. Que me tornei amigo por conta da aquisição dos meus trabalhos e tal. Mas geralmente são colecionadores mais jovens. Eu tenho uma proximidade com eles. Mas tem muitos que não. Eles compram...

(P) Eles compram via galeria ou compram via...

Via galeria. Via galeria e feiras.

(P) Bom, o senhor comentou um pouco do Tadeu Chiarelli mas eu gostaria que o senhor falasse um pouco mais dessa sua relação como artista com os profissionais da área de história, teoria e crítica de arte?

Eu adoro, na verdade, porque eu acredito que vou construindo minha carreira e fazendo o meu trabalho, eu não estou necessariamente olhando...

(P) Eu gostaria que o senhor falasse um pouco do trânsito internacional do seu trabalho. Como que é isso aconteceu? Se foi via galerias?

Não, não foi via galeria não. Algumas coisas sim, mas via bienal de São Paulo. Na verdade a bienal de São Paulo foi uma abertura muito grande pra mim, pra minha carreira, e foi muito bem divulgado o meu trabalho. Não por alguém da imprensa, quer dizer, um assessor de imprensa, mas as revistas de arte que foram escolhendo o meu trabalho, e aí saiu nas importantes revistas internacionais, e aí pronto, um começa a ver, outro começa a ver, e assim vai indo, e aí começaram os convites, curadores, e tal, convidaram pra exposições internacionais, e a coisa aconteceu, e continua acontecendo, dessa maneira. Mas a grande vitrine foi a bienal de São Paulo.

(P) O senhor nunca teve problema com a alfândega? Porque por exemplo, conversando com galeristas, né, elas comentando que um dos problemas de levar trabalho para fora era a alfândega e a burocracia decorrente.

É, é bem chato. Eu nunca tive. Tive problemas de transporte e tal, mas com alfândega não. Até porque eu nunca mexi com isso. As galerias, ou museus que me convidaram pra expor, eles fazem todo o trâmite, entende? Então se deu algum problema, eu não estou sabendo. Mas acredito que devem ter tido, porque todas tem. Sempre tem. É um problema mesmo. Mas não... eu nunca passei por esse... mesmo as feiras internacionais, eu lembro que a galeria, parece que ela nunca teve problema. Teve de quebrar uma obra, coisa assim. Mas trâmites legais, essas coisas. Tive problemas, e continuo tendo, com o fato de eu comprar material fora, né, compro os pássaros, as redomas, muitos materiais que eu uso vem da Europa, ou dos Estados Unidos, e aí sim, se pára na alfândega brasileira, eu já perdi muita coisa. Ou eles devolvem, ou eles te taxam assim, coisas que se eu contasse pra ti tu não ia acreditar. Taxaram 1.000%, ilegalmente. Aí sim. Aí tu tem que mandar carta, mandar registro, comprovante de nota, desaparece nota, aí tu tem que saber... Por isso que eu digo, profissional, entendeu... Comigo nunca deu problema porque antes de mandar eu já tiro Xerox da nota. Eu tenho... o artista, essa ideia de que o artista fica só no ateliê escutando Chopin, não existe isso. Tu tem que estar atento a tudo, todas as situações. Tudo.

(P) O senhor não tem nenhum auxiliar que trabalha com o senhor?

Tenho três assistentes. Mas não adianta. É o meu olhar.

(P) Supervisão.

Não adianta. Sempre. Não adianta que eu digo assim, igual eu tenho que olhar. Ninguém tem autonomia ou maturidade artística, entendeu, como eu, que já sei que isso pode acontecer, porque já aconteceu. Já sei porque já vivi isso. Já vivi porque já escutei isso. Os assistentes geralmente são pessoas que estão começando aqui, então... mas eles não tem essa vivência. Eu tenho que estar atento.

(P) Não tem ninguém, nenhum assistente que cuide especificamente, que tem uma formação mais adequada pra isso, que não seja em arte, mas pra cuidar desses trâmites?

Não. Gostaria, mas não tenho. Se conhecer algum.

O que acontece é assim, quando precisa aí contrata alguém que... Mas não é um assistente vinte e quatro horas no meu ateliê só para isso. Não tenho. Quando é preciso isso, eles contratam alguém. Daqui a pouco eu tenho uma exposição na Europa, entendeu, e eu contratei uma amiga minha de São Paulo que só trabalha com isso. Ela faz pra mim lá de São Paulo. Mas ela que lida com papelada, trâmite de transporte, dinheiro. É com ela. Assim, se isso é ser assistente, então até tenho. Essa pessoa cuida pra mim quando é internacional.

(P) O senhor acaba terceirizando.

É. Porque ela entende, eu confio, acabou. Mas no ateliê eu tenho mais pra outras coisas.

(P) Em sua opinião, qual é a maior dificuldade de se trabalhar em Porto Alegre?

A logística é infernal. Ela acaba com a gente. Primeiro, as coisas são caras. Você quer um determinado... determinada situação você precisa daquela empresa, então nós não temos assim, dez empresas que fazem a mesma coisa, nós temos duas. Se uma não quiser fazer, a outra vai te cobrar cinquenta vezes porque, ou tu faz com ela, ou tu vai pra São Paulo fazer lá. E tem que ficar lá, tem que estar lá. Então assim, às vezes tem que submeter aquilo, agora, há pouco tempo. Assim, então tu gasta uma banana, porque o preço é preço de São Paulo, esse é um problema sério que nós temos aqui, que as coisas não são baratas que justifique o transtorno, né, elas são caras, o mesmo preço, só que tu cai na mão da boa vontade daquela pessoa. Agora há pouco tempo tive um problema bem sério. Eu criei uma base pra um trabalho meu, pra conseguir uma empresa que fizesse aquilo. Em princípio uma coisa simples, mas as empresas não queriam fazer, porque eles não querem parar de fazer... o cara tinha que parar... um funcionário que fazia cinco pias durante uma tarde pra fazer uma base redonda pra mim. Ele não quer fazer isso. Então ele te chuta lá, ele te cobra pra fazer uma coisinha desse tamanho o preço de uma pia. Se tu quiseres, ele pára, se tu não quiser, foda-se. Ele não quer pegar. Entende? E aí tu tens que se submeter

aquilo, e pagar o que o cara está fazendo. E aí o cara tenta te embutir um material de segunda mão, ou de segunda linha, e está te cobrando de primeira, aí tu tem que brigar por isso, tem que entender disso. É desse jeito que eu falo, inclusive, de ser profissional. Aí tu vai mandar o assistente fazer isso? Não, ele não vai saber. Porque ele não sabe traduzir o que o artista quer, o que eu quero. Eu sei que é assim, eu mostrei que era assim. Então a logística é muito complicado. Você vê que nós temos um lugar que faz impressão a jato de tinta só. Tem um lugar em toda cidade. São Paulo tu tem um em cada... cada bairro tem cinco, seis. Aqui tem um. Então tu tens que se submeter aquilo, ou não. Mas é mais fácil você fazer perto, porque você consegue ver o desenvolver e tal. Então a gente tem um, sabe? Isso é um absurdo. Aí quando tem dois, o segundo... quando eu descobri que tinha uma segunda pessoa que fazia esse material, por exemplo, chamei o cara, o cara veio, fez todos os coisas, sumiu. Depois não atendia telefone, não atendia e-mail, não entendia... entendeu? Direto acontece isso. Isso é falta de profissionalismo, puro e total. Entende? Então... A logística é muito complicada. Vai fazer uma exposição fora daqui, por exemplo, é um inferno, porque tu tens que pagar dois, quatro transportes. Porto Alegre São Paulo, São Paulo para o resto do mundo, ou o resto do Brasil. Tudo duplica. A última exposição que eu fiz no exterior, por exemplo, foi o dobro do preço, porque era em Porto Alegre. Então quase que a exposição não saiu porque o museu não entendia que o Brasil é um país tão grande que são duas viagens. Um caminhão de São Paulo à Porto Alegre, pra levar todas as obras, e de São Paulo para a Europa, entendeu, outro transporte. No lugar de custar trinta mil, custa sessenta. Tu morar num lugar onde as coisas todas são mais fáceis, ou mais baratas, né...

(P) Mais acessíveis...

Mais acessíveis, entendeu, diminui pela metade as tuas possibilidades, entende? Isso é foda. Isso é uma coisa que eu sinto aqui. Tem curadores que dizem mesmo, “eu queria tanto te botar naquela exposição, mas a gente não tinha verba pra mandar um caminhão só pra buscar a tua obra”, porque sai caro. A logística de morar aqui no sul, né, não estou falando nem de Porto Alegre, estou falando do sul, todo sul. Não sei, Curitiba talvez não tanto, porque é perto, sei lá. Mas Santa Catarina e Rio Grande do Sul, é uma outra viagem. É outro país.

(P) Tem uma pergunta bem comercial. Esses custos extras influem no valor final do trabalho?

Não. Poderia. Eu não coloco. Eu não coloco. Eu sigo mais ou menos uma tabela, e sempre, não é quase sempre, é sempre... isso não é papo, eu não estou sendo, não estou querendo te dizer que eu sou coitadinho, não. O preciosismo que a minha obra necessita, e quem me conhece sabe disso, quem trabalha comigo sabe mais ainda, entendeu? Eu prefiro pagar a deixar aquilo como eu não quero. Por exemplo, essa série aqui é uma série nova, ali dos biscuits, aquelas cúpulas que tem ali são cúpulas de cristal, que eu mando buscar fora daqui, são caríssimas, que eu encontro no Brasil similares com bolhas, com distorções, com riscos, entendeu, que muita gente usa. Eu não

uso. Frescura? Não importa. Para o meu trabalho não vai funcionar, eu não quero. Então eu poderia pagar duzentos reais por uma cúpula que eu pago setecentos, porque aquela ali é a cúpula que eu quero. Só que sobre o trabalho eu não posso botar mais setecentos. Até poderia, mas eu não coloco porque eu tenho um preço, uma tabela, eu tenho um trato com galeria, eu tenho uma série de coisas que não pode, não tem como, entendeu? Não tem como chegar pra um cliente e dizer, “olha, o preço dessa obra é mil, mas como esse vidro custou mais caro, vai ser cinco mil”. Isso você faz numa revenda de automóveis. Em arte não funciona assim. Ou pelo menos comigo não funciona. Tem pássaros por exemplo, dessa série aqui dos Dioramas, tem pássaros ali que eu paguei quase o preço da obra inteira. Pela raridade da peça, da obra. Mas é uma opção minha usá-lo ali, e o preço final vai ser o mesmo do que está ao lado, que tem um pássaro que custou o quinto do valor. Mas são opções minha.

(P) É o senhor mesmo que cuida da tua contabilidade, o senhor não tem ninguém pra lhe auxiliar nesse sentido?

A galeria. Da minha contabilidade eu cuido, mas quando é por galeria, é com galeria. Eles cuidam.

(P) Eu gostaria que o senhor falasse um pouco do seu cotidiano de trabalho. Assim, como que é o seu dia a dia trabalhando.

Bom, tu estas vendo que hoje é feriado e eu estou aqui no ateliê trabalhando. Eu trabalho sempre. Com exceção... domingo eu não trabalho. Muito raramente. Só se eu estou muito atrasado, ou tenho compromisso muito urgente. Sábado às vezes. Mas normalmente é de segunda à sexta, de manhã, de tarde e de noite. É bem...

(P) Bom, se fala muito da aproximação entre arte e vida, e nas ciências sociais, e mesmo na economia hoje em dia se discute muito a aproximação entre trabalho e vida. O senhor consegue fazer a distinção entre essas três esferas, arte, trabalho e vida, ou elas acabam se misturando?

Não, elas estão totalmente misturadas. Eu consigo fazer distinção, mas ela, na minha vida, está totalmente vinculada uma com a outra. Não tem como separar. As vezes numa festa, num churrasco, tomando chopp com amigo, comendo uma costela, o primo desse amigo me diz, “tu sabe que lá onde eu moro tem uma lenda não sei das quantas...”, eu, “me fala sobre essa lenda”. Eu estou ali bebendo, conversando, e estou trabalhando, entendeu? Eu estou viajando, eu estou passeando, mas eu estou vendo. A série que eu fiz dos bichos, por exemplo, do lixo com os... o grande lixo com os pássaros foi uma viagem de estudos em Berlim. Eu estava em Berlim na primavera, muitos pássaros, muitas coisas, e os lixos das casas e escolas eles todos eles muito ricos, bonitos, cheio de doces e pão, assim, esteticamente muito bonito, e com os passarinhos brincando em cima daquilo lá, e eu fiz uma obra em cima disso, de observar o lixo das casas, dos

edifícios da cidade de Berlim. Então está tudo muito ligado, não tem como não. Eu não consigo dissociar. Consigo saber... conceitualmente eu consigo. Agora, eu não consigo me segmentar.

(P) O senhor destacaria uma série que o senhor considera mais relevante em seu trabalho, ou sempre a série que o senhor está fazendo é a mais relevante no momento?

Relevante?

Ah, relevante tem séries que são assim, né. A série do Ralich é uma série bem relevante, entende? Mas... não sei. Aí, nessa hora, quando eu leio o que os curadores escrevem, eu te responderia mais fácil através deles, entende? No meu fazer tudo é muito continuidade, não tem assim, aqui eu fui um bom artista, aqui não. Pra mim tudo é continuidade. Até porque todo o meu trabalho ele só sai do ateliê quando eu dou 100%. Enquanto ele estiver 99, pra mim, né, enquanto ele estiver 99, ele não sai. Eu tenho uma exigência muito firme e rígida com isso.

(P) E o senhor lida bem com os prazos que são colocados para o senhor externamente, ou o senhor já teve algum problema com prazos?

É que assim, eu lido bem pelo seguinte, quanto tu te profissionaliza, muda isso. Então assim, por exemplo, você lida com uma exposição já com um ano de antecedência. Entende? Eu já fiz exposições marcadas três anos antes. Geralmente os museus são assim. As galerias importantes são assim. Ninguém chega pra ti e diz, "ah, vamos fazer uma exposição mês que vem?". Não, não posso. As vezes que isso aconteceu eu não aceitei, entende? Tem que ter um tempo. Então assim, eu lido muito bem porque sou muito bem organizado. Não tem assim, muito estresse com isso. E as galerias que trabalham comigo já sabem também. Eu não entrego aquilo que eles querem na hora que eles querem, eu entrego quando eu termino o que eu estou fazendo.

(P) O senhor tem hoje lista de espera do seu trabalho?

Tenho lista de espera. Mas assim, eu acho um pouco pedante isso, lista de espera, entendeu? Eu tenho, se é que se pode dizer, são pessoas que pedem, né. A galeria mesmo me diz, "olha, tem tantas pessoas querendo uma obra daquela série", ou então desta série. Geralmente quando tem alguém que quer alguma obra de uma série já passada, não adianta nem ter lista de espera porque eu não faço. Agora mesmo tem um colecionador americano que quer por que quer, o cara fica me mandando mil e-mails, e eu e através da galeria também, que eu faça... eu fiz a série desses super heróis americanos, né, e o cara quer que eu faça uma pintura do Batman. Entende? Não que eu não precise do dinheiro, viria em muito boa hora, mas o Batman não é um híbrido. Batman é totalmente fake. Então eu canso de explicar pra ele que eu não faria porque não entra no meu projeto. E ele acha uma bobagem. Então ele fica me oferecendo dinheiro, dinheiro, dinheiro, e eu digo, "não".

Ubiratã Braga

Entrevista Concedida em novembro de 2012

Porto Alegre, RS, 1965. Artista Visual. Formado em Artes Visuais pelo IA-UFRGS e freqüentou o Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre durante os anos 1980. Entre suas individuais destacam-se: - Pinturas - Ubiratã Braga, Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro – Rio de Janeiro/RJ (1997). Pinturas – Ubiratã Braga - Bolsa de Arte – Mostra Integrante da I Bienal do Mercosul, Porto Alegre/RS. Pinturas – Ubiratã Braga - Bolsa de Arte de Porto Alegre, Porto Alegre/RS (1995). - Pinturas – Ubiratã Braga - Sala João Fahrion, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, MARGS, Porto Alegre/RS (1991). Entre as inúmeras Coletivas encontram-se: Idades Contemporâneas - Museu de Arte Contemporânea - POA/RS (2012). - Grandes Formatos - Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre/RS (2002). Projeto João Fahrion – 10 anos - Museu de Arte de Arte Contemporânea, Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre/RS (1999). IIº Porto Alegre em Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires – Argentina (1997). 51º Salão Paranaense, Museu de Arte Contemporânea, MAC, Curitiba/PR (1994). Prêmios: 47º Salão Paranaense, Grande Prêmio - Museu de Arte Contemporâneo, Curitiba/ PR (1990). Salão Copesul/ MARGS – 35 anos, Prêmio em Desenho, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, MARGS, Porto Alegre/RS (1989).

(P) Vamos começar.

Sim. Gostaria que ficasse gravado isso, porque todo mundo me fala a mesma coisa, e não é o que aconteceu. Eu não parei de pintar. Todo mundo fala que eu parei de pintar. Não, não, não. Eu não parei de pintar. Parei de mostrar, né, dezesseis anos. E não é pouco tempo, tu ficar dezesseis anos sem exhibir.

(P) Sim. Tanto que cria esse mito que tu paraste de pintar, que foi o que eu escutei.

É. Não, todo mundo fala. E terminava rolando também assim, quando as pessoas vinham me encher o saco, porque eu saía por... se tu quiser saber também, não sei se é pertinente ou não, eu saí porque começaram a me encher muito o saco. E daí também quando vinham me encher o saco perguntando o que eu estava fazendo, às vezes era mais fácil eu dizer que eu não estava pintando do que explicar toda ladainha, né. Porque envolvia pessoas, envolvia mercado, envolvia egos, etc, etc, etc. Mas eu nunca parei de pintar. Assim, posso ter parado, sei lá, seis meses sem pintar, mas isso eu faço agora também, se tiver que fazer.

(P) Bira, eu queria que tu falasse sobre a tua formação em arte, como que se deu, como tu te aproxima do campo artístico? Eu me lembro que tu comentaste que teve que largar o IA (UFRGS) porque tu querias pintar.

Tá. Eu fazia biologia, eu sempre desenhei, e daí, em 1986, se eu não me engano, eles criaram ali aquele centro histórico da UFRGS, virou um centro cultural. Aliás, tinha proposta de um centro cultural, terminou não se viabilizando a coisa. E daí na época eu fazia biologia, e teve um curso de... e eu fazia Projeto Rondon também. E daí eles tinham um coordenador do Projeto Rondon, ele viu os meus desenhos, mas eram coisas bem simplórias e primárias, mas ele sempre me incentivava. E daí quando inaugurou esse centro cultural, teve um evento, com várias oficinas, e tinha uma oficina de desenho com o Pasquetti, com Carlos Pasquetti. Isso em 1986. E daí era um curso de uma semana. Das pessoas que estavam nesse curso que ainda trabalham hoje, eu lembro do Ricardo Frantz. Daí assim, o curso começou numa segunda, terminou numa sexta. Na outra semana eu tranquei biologia, fui, me matriculei no Atelier Livre, e fiz vestibular em janeiro pra artes, e comecei a fazer artes. Daí... só que assim, não esperei fazer artes pra me integrar. Aliás, tudo que eu faço é meio assim, é 8 ou 80, foi uma imersão total assim. Eu tinha uma fome doida das coisas. Então, quando eu entrei no Instituto de Artes, eu já entrei, foi em 87... o curso com o Pasquetti foi em 86, eu entrei em 87 no Instituto de Artes. Um pouquinho depois eu já estava fazendo exposição. E uma coisa que eu acho legal falar quando eu falo dessas coisas assim, como eu consegui mercado, como que eu viabilizei certas coisas, né. Uma coisa que foi muito importante pra mim, até porque não tem essa coisa aí de família tradicional, nada assim, eu fiz todo o meu início via instituição. Eu nunca bati numa galeria. Todas as galerias com quem eu trabalhei, todas, nenhuma, até hoje, eu que fui lá dizer, "olha, eu quero trabalhar contigo". Sempre eu fui convidado. E por que aconteceu isso? Aconteceu porque antes de entrar no mercado eu fui ratificado pelo campo assim, através de salões, de museu, de instituição, de crítica, essas coisas, que eram espaços que dependiam dessas coisas que tu colocou antes lá, que eu não vou falar agora. E daí deu a sorte também de eu, no mesmo ano, isso daí em 88, eu ganhei o Salão dos trinta anos do museu, que foi um salão importante assim, porque eram os trinta anos do museu, e era patrocinado pela COPESUL. Então foi um evento, fodão assim, né. E depois, não sei como, eu ganhei o 47º Salão Paranaense, que na época era o salão The Best. Era o grande salão do Brasil, e ainda foi a versão latino americana. E isso repercutiu bastante assim em mídia, no próprio meio, né. E daí me viabilizou começar a trabalhar com as galerias. Daí em 89 mesmo eu fiz a primeira exposição, mas também era um lugar meio institucional, era com a Emília Gontow, uma exposição de desenhos. Era um espaço de um banco, mas que fazia uma coisa meio Arte&Fato, trabalhava só com artistas jovens. Mas daí no próprio ano da exposição, eu fui convidado pra aquele negócio da João Fahrion, a primeira edição, e daí eu fiz a exposição com a Emília, depois de oito meses fui pra Arte&Fato. Porque me convidaram também. Daí fiz exposição na Arte&Fato. Continuei participando de salão. Então isso assim, foi muito bom, porque eu lembro, pra uma pessoa que está começando, tu enfrentar mercado, e isso até hoje pra mim é complicado, é uma coisa complicada, porque os caras são uns gaviões. Os melhores marchands são assim, se não forem assim, não é bom marchand. Mas tu tens que ter um pouco de casca, de preparo, ou de currículo, porque senão os caras mudam até o teu nome. Eu sei de histórias assim, teu nome não fica bem,

sabe? Se tu estas começando tu vai nessa, e daí tu perde o que é mais bacana em quem está começando, que é a coisa da espontaneidade. Eu respondi a tua pergunta?

(P) Respondeu. Mas como foi a formação?

Ah, a minha formação durou vinte anos. Tem mais isso aí. Só pra terminar então. Daí era aquela historinha. Daí assim, daí começou a meio que dar certo. Começou a sair nos jornais... eu tenho um pouco de dificuldade de começar a falar coisas boas de mim, mas quando falam no jornal, tipo, não sou eu que estou falando, né, eu só estou reproduzindo. Começaram a dizer, eu tinha uns 23 ou 24, que eu era um dos mais promissores talentos do Rio Grande do Sul. Isso em várias, era uma frase que se repetia. Depois dos prêmios. E... por que eu estou falando isso? Ah, daí eu fazia Instituto de Artes. Daí eu ficava pensando, “pô, eu vim da biologia, que não terminei, fui fazer arte, que não faz diferença nenhuma estar formado ou não. Fui porque eu queria estar no meio, saber como era, se tinha alguma tinta que eu não conhecia. Sei lá, não sei”. Daí assim, eu as vezes me dava conta que eu estava numas aulas chatas, que não tinha sentido nenhum, pra ser artista. Quando na verdade eu podia estar naquele tempo no meu ateliê fazendo o que eu já tinha... o que eu expunha para os meus professores, no terceiro semestre de faculdade. A, essa agora, ela é doutora não sei o que, né, mas assim quando eu comecei ela era artistinha chifrinhinha, sabe, na Emília Gontow. Então tem umas coisas assim que são estranhas, que se invertem assim, sabe? Eu gosto de falar, porque eu acho ela... nem me lembro mais da cara dela. Mas às vezes eu vejo umas coisas meio arrogantes. Mas assim, e ainda era assim, era uma pessoa que eu acho que fez, não sei, a especialização em cima do trabalho da Maria, da Tomaselli. Então tipo, umas andorinhas muito toscas, muito... e hoje, virou soubornet, não sei o que. Se bem que continua copiando David Hockney, mas tudo bem. Eu falei em aula esse negócio. Foi bem complicado. Então por isso assim...

(P) Quem era o professor?

O Alexandre Santos. Que fez eu fazer um trabalho... Imagina, eu tenho 25 anos nessa porcaria aqui de arte. Esse cara fez, quando eu voltei agora para o Instituto de Artes, eu com 25 anos de atuação, quando ele estava estudando a graduação dele eu já expunha. Ele fez eu fichar o livro *O que é Arte*, da coleção Primeiros Passos. Nenhum professor, dessa vez que eu voltei, me cobrou. A não ser cadeiras mais assim, tipo da Ana, que tinha a ver com o projeto, ou da Paula que eu gostava, daí eu ia. Mas coisas que eu fiz com Nico, com o Flávio. O Flávio era o meu orientador, a gente falou duas vezes, por e-mail. E daí, bom esse cara... E daí eu fiz uma crítica muito pesada pra essa mulher, porque ela estava fazendo uma exposição que ela era a curadora, ela mesmo expunha, e o trabalho dela eram aquelas fotografias que nem o David Hockney faz, sabe? Estou te falando só pra te dar um contexto assim, né. E daí eu não ia á aula, porque não fazia sentido eu ir pra aula. Pra que eu ia pra aula pra virar artista, se no meu ateliê eu estava sendo mais artista? Não tinha sentido. Em compensação, em aulas que eu gostava, e que às vezes não tinha nada a

ver comigo. Tinha uma cadeira que era uma á tarde por semana, eu ia nas três turmas. Aquela... uma ceramista, acho que não é do teu tempo, eu fiz umas cinco, seis vezes, introdução à cerâmica. Eu ia na primeira aula e largava. Daí quando eu fiz com a Kaisuko, eu fui no semestre inteiro, ia a todas as aulas dela, e é uma coisa que até hoje... tu vê, faz não sei quantos anos que eu fiz aquilo, mas no mínimo uns quinze, e eu tenho forno de cerâmica. Eu não sou ceramista. Entende? Porque ela era uma pessoa que te fomentava a querer saber das coisas. Então o meu curso foi assim. O que viabiliza coisas pra mim, materiais de conhecimento, de técnica, de abrir possibilidades, eu ia, e era CDF. Agora, o que eu via que não tinha sentido, eu saía na segunda aula. Eu não ia mais de duas ou três aulas. A não ser agora no final, quando eu voltei, né, eu fiz vestibular de novo, daí eu fui com o objetivo de terminar o curso, porque me faltavam duas cadeiras, eu fiz vestibular duas vezes, pra terminar duas cadeiras e não conseguia fazer. Então eu fui assim, que nem tomar remédio ruim...

(P) Sim, foi obrigado.

Fui porque tipo assim, não tem sentido. Porra, eu fiquei vinte anos lá, por duas cadeiras, eu não poder botar que eu sou formado ali. E porque eu tinha pretensões também de fazer o mestrado. Mas aí com a minha curta experiência, eu vi que não tenho condições de fazer um mestrado, pela maneira como eu sou. Eu não consigo, não consigo. Eu acho muito teórico, e vai me tirar tempo do que eu necessito fazer, entende? Não é nem do que eu quero fazer, é do que eu necessito fazer. Tá, te falei da formação.

(P) Bira, como que tu compreendes a diferença entre aquela Porto Alegre, aquele campo da arte do final da década de 80, para o de hoje? Porque tu estavas ali inserido, começando, início da década de 90, né. Como que tu percebes essa diferença?

Eu falo meio pipocando, tá? Eu falo e volto, depois tu arruma. A grande diferença é que subiu de 33 pra 50% a comissão. O que é um roubo. É um roubo, sabe? Por mais que ela... ela é a Marga, que eu adoro, eu gosto, mas eu estou falando aqui de relação profissional, de relação comercial. Ela diz que a galeria é muito cara, e tem que ganhar metade do que eu ganho. Só que ela vende duzentos artistas. Eu vendo só eu. Como que tu ganha 50% em cima do que trabalho das pessoas? Vou te dar um exemplo real. Eu trabalho pouco. Não é que eu trabalho pouco, eu trabalho muito, só que eu não tenho uma produção assim, porque cada trabalho meu eu acho que tem que ser uma coisa que seja única. Uma coisa meio pretensiosa minha, até. Eu poderia, sei lá, porque tinha uma pessoa que me ajudava, ele dizia, “deu...”, e daí eu fiz trinta e oito quadros em seis meses. Hoje eu estou há um ano, a gente está em novembro, eu fiz oito. Provavelmente teria mais, se eu não fosse tão... Tipo aquele quadro que tu gostou lá. Se ele continuar ali, fudeu, porque eu vou mexer. E tu disseste que está legal. Quer dizer, eu acho que está legal, mas se passar quinze dias, eu vou achar que... Entendeu? A coisa não termina nunca. Porque eu vou estar diferente daqui há quinze dias. Tá, mas a grande diferença é essa, é dos 33 para os 50. 33 já

era muito. 50%. Essa gente é louca. E assim, quando eu comecei era 33, 50 valia se a galeria comprasse o teu trabalho. Mas daí assim, ela comprando com 50%, daí sim eu achava Justo, ela corria o risco daquele trabalho encalhar. Entende? Porque pode ser que vá vender dali a dez anos, ou não vender. E daí com o tempo essa coisa subiu pra 40, subiu pra 50, e ainda pouquinho... Daí eu tiro. Exemplo real. Eu estou com oito trabalhos prontos, eu tenho dois não vendidos e tenho três clientes. Significa dizer que se eu trabalhasse com uma galeria eu teria que ter feito dezesseis trabalhos pra ganhar exatamente a mesma coisa, e eu tenho quase certeza que ela não venderia os dezesseis trabalhos. Isso é muito sério. Entende? Eu sozinho, fora de mercado, vendo tudo que eu faço. Se eu trabalhar com a galeria eu vou ter que trabalhar o dobro pra ganhar igual. Qual é minha vantagem? Aparecer? Pra quem? Por que? Pode até ser, né, que eu volte a trabalhar com galeria, porque eu ainda vivo e vendo em função daquilo que eu produzi lá atrás. Tipo, tu falou do Jeferson Ardenghi. É um cara dessa época. Tem muita gente dessa época assim. E tem outro pessoal dessa época, que assim, é o pessoal que mais ou menos era um pouco mais novo que eu, que estudava, na época, que não tinha condição de... não tinha apartamento, não tinha condições de comprar arte, nada, e que hoje são advogados, médicos, pessoas bem sucedidas, e daquela época vinculam o meu nome lá e continuam comprando. Só que isso vai terminar, porque os meus quadros, além de serem grandes, tu compras, tu vende e compra outro. Fudeu! É a coisa da revenda. Tem um outro negócio, mas aí eu te falo um pouco mais além, que é a coisa do Justo e do Gerda lá, que também foi um negócio que foi super importante. Porque pra mercado foi interessante assim, porque era um aval assim, era um certificado de... não é garantia, mas qualidade. Tipo, um ISO 9000, sei lá, não sei qual é agora. Mas tu perguntou qual é a grande diferença...

(P) A diferença do campo, no modo geral. Tu falaste das galerias e do campo como que tu vias aquele momento, e atualmente. Porque hoje tem uma série de instituições que foram surgindo, né...

Pois é. Eu não sei essas coisas assim, sabe Felipe? Inclusive assim, eu vou falando e tu vai me perguntar, porque se tu deixar de repente eu vou pra um outro lado que não é o que tu quer saber. Experiência hoje, nesses dezesseis anos eu fui a três vernessagers. Fui do Wilbert, porque a gente teve ateliê mais ou menos juntos, mas também se fizesse hoje não iria de novo. Fui nessa da Idades Contemporâneas, que eu tava. E vou quarta feira na Marisa, que é uma pessoa que foi importante pra mim, é importante pra mim. Mas é uma coisa que eu tenho que conhecer. Eu não sei quem são os artistas de hoje. As pessoas falam de alguns nomes assim como se fosse... eu nunca ouvi falar. E daí eu olho na internet, o cara, "ah, aqui em São Paulo... exposição não sei aonde". Eu não tenho mínima ideia. Agora eu estou até mais inteirado. Assim como eles não tem a mínima ideia do que eu fiz, ou do que rolou naquela época. Então, tem essa diferença, eu não conheço muito bem o que está rolando, por não estar participando. Mas eu noto que... Mas antes de falar sobre isso, eu não estou falando de mercado, eu estou falando...

(P) Mas tudo bem, pode falar.

Eu acho que impera uma coisa muito chata, que é uma coisa de monopólio do que é certificado como arte, e algumas pessoas me disseram que a partir de um momento, sei lá quando foi isso, que determinadas coisas são arte, e determinadas coisas não são arte, ou são artes que já passaram. E se tu olhar pra fora assim, no Brasil principalmente, não existe essa diferença. É uma coisa muito... Eu não sei se o que eu vou falar agora tem a ver ou não, tá? Mas é uma ideia que eu tenho e sempre me perseguiu. Me dá impressão que no Brasil, em função de não haver um mercado de arte, o que sobra para os artistas é virar acadêmicos. É todo professor, todo, quase sem exceção, porque tem professores que são grandes artistas, quando começam a dar aula, se acomodam, né. Porque tu termina satisfazendo as suas necessidades via aluno. Então é mais fácil tu virar um artista teórico, porque tu não vende o que tu faz, mas tu precisa daquele exercício. E daí, eu justifico um monte de pessoas que eram muito boas quando não eram professores, e agora virou essa coisa... não sei se é conceitual ou se é contemporâneo, eu já nem sei mais os nomes, que virou uma coisa muito teórica. Por que? Porque não precisa de ateliê, não precisa se sujar, tu faz lá no domingo depois da aula. Então eu... E daí assim, como na década lá no final dos anos 80, quem mandava nos negócios lá tinha muito a ver com a pintura, porque foi o boom da pintura, da geração 80. Isso eu acho que eu dei muita sorte também, porque eu já comecei a fazer coisas grandes. Eu entrei naquilo meio sem saber assim, né. Eu lembro que tinha a Karin, que já fazia coisas grandes. Era a Karin e o Michael Chapam. Tinha a Tina Presser porque a Bolsa não era o que é hoje, né, a Bolsa era uma galeria de segunda ou terceira. A galeria de verdade era a Tina. Tina trabalhava com Iberê, com Xico, com Pasquetti, com a Karin, com a Lia, com o Mauro, com o Gonzaga, que é um cara genial, e ninguém sabe quem é. Teve a inauguração da Fundação Iberê Camargo, o Gonzaga não foi convidado. É um absurdo, absurdo, absurdo. Daí, quando o Iberê morreu, a Tina ficou sem o carro chefe, o Décio, que era marido da Tina tinha uma história, sabe, né, era o Décio Presser, a Tina Presser.

(P) Sim, até oitenta e poucos foi isso.

É, aí se separam, daí entra o César. Daí acho que quando o César sai, que cria uma galeria ali na Ramiro Barcellos, que a Tina começa a degradingolar. Porque é meio cíclico isso. Tu podes ver assim, porque elas começam trabalhando muito, muito, muito, muito, daqui a pouquinho elas viram mais importante que os artistas, e daí os artistas dão no pé. Porque vira uma coisa meio assim. E daí a todo mundo começou a ir pra Bolsa. E foi na época, foi em 91 ou 92, eu encontrei a Marga, eu não conhecia, eu conhecia de nome, né, e ela me conhecia de nome também. Foi no dia dos finados isso. E daí ela me convidou pra trabalhar com a galeria, eu disse que ia, fiquei super feliz, porque era uma coisa que eu queria, ir pra galeria que estava assim já, né... Só que nunca fui. Passou exatamente um ano. Eu sei porque era finados. A gente se encontrou de novo numa exposição lá, e daí ela disse, “ah, tu não ia na galeria, não sei o que”, daí eu disse, “ah, eu vou

semana que vem”, daí ela disse, “semana que vem nada. Me dá teu telefone...”. Aliás, nem tinha telefone naquele época... ou tinha já? Era a época que os telefones não era uma coisa tão simples assim de ter. Ela pegou meu endereço, foi na minha casa, que era o meu ateliê, e já saiu comprando dois trabalhos. E vendendo na mesma semana. E foi maluco, porque foi na mesma época que eu conheci o Justo.

(P) Foi noventa...

94, eu acho. Eu sei por causa dos anos dos quadros. Acho que foi 94 que vendi esses dois. É. E o Justo quis comprar uns trabalhos que eu estava expondo na galeria Iberê Camargo, junto com o Flávio Gonçalves e o Eduardo Haesbert, e a Marga comprou primeiro. Daí o Justo ficou chateado comigo. Passaram uma ou duas semanas, eu vou jantar na casa do Justo, o quadro estava lá. Então é assim que funciona. Eu super correto, ela me propôs, quer dizer, eu vendi por 50%, e ela já tinha o cliente certo, e o cliente já tinha contatado a mim. Eu podia ter ganhado o dobro. Só que eles podem fazer sacanagem, porque pra eles não acontece nada. Agora, eu sei de artistas, tipo, não vou citar nomes que trabalhava com a Bolsa, mas é meio sacana, não é muito ético também, né, mas não interessa. Interessa o que eu vou dizer agora. Que assim, ele era maravilhoso. Daí quando ele parou de trabalhar com a Bolsa, ele virou um artista que mexe com lixo. Isso eu vi, não me contaram assim, sabe? Essas posturas eu acho terríveis, e eu acho que aí que as coisas afundam, entende? Quando tu perdes o senso de ética, de... Tu podes até não trabalhar com o cara porque o cara te sacaneou, porque tu não gostas, porque ele tem cheiro ruim, ou porque o outro não tinha. Mas o cara não pode, enquanto trabalha comigo, ser maravilhoso, e depois quando não trabalha mais, é uma porcaria. E isso também assim, é uma coisa que me incomodava. E alguns dos motivos que depois mais tarde a gente, se tu quiser saber, eu elenco assim pra dizer por que eu me afastei. Mas assim, eu acho que é a diferença básica é essa assim. Na década de 80 quem mandava nas galerias eram os galeristas, os artistas competentes, no sentido de... não só de... o que é competente em arte, meus Deus? De linguagem, de autonomia, de tu ver o quadro, tu vê a escultura, tu vê a instalação, ou tu vê o objeto, sei lá, o que seja, e aquilo fosse independente de teorias. Que nem música. Tu pode até ler sobre o Bethoven, mas nada vai te substituir a experiência de ouvir a música. Tu não pode traduzir, é de ouvir, não é de... Isso eu acho que se inverteu. Hoje, quem manda nas galerias... naquela época quem mandava era a galeria, alguma coisa de instituição assim, e arquiteto mandava muito também. Hoje em dia virou assim, eu não sei, eu tenho pouca experiência, mas me dá impressão que a galeria virou o artista agora, com essa história das feiras. É a galeria que expõe, não é o artista que expõe. Hoje a Marga tem que ter nome, não é a... quando era o contrário, era eu que dava credibilidade... eu artista. Era o Iberê que credenciava a Tina, e não a Tina que credenciava o Iberê. E parece que hoje é tudo mais rápido, mais volátil. O cara que é hoje, amanhã não vai ser mais. É uma coisa meio consumista. Eu te contrato pra trabalhar numa empresa, não tem experiência, te pago um salário mínimo. Daqui há cinco anos tu vai ter experiência, daí tu vai ser um profissional

qualificado. Vou te pagar muito mais. Então é mais fácil eu te despedir e pegar um outro e pagar menos. Fazer a mesma coisa. Me parece que essa qualidade que tu aprimora é meio desconsiderável. Porque aí tipo, artistas da minha idade ficam numa coisa meio num brall assim, sabe? Os muito novos tem chance, porque eles são muito explorados, porque eles não tem essa coisa de postura. Infelizmente não tem currículo, cada vez tem menos salão e espaço institucional pra tu expor, então quando tu chega na galeria eles te viram do avesso. Ou os grandalhões lá, que podem chegar na galeria e dizer, “olha, eu só vendo por tanto e pronto”. Agora, quem está assim, um pouco menos da minha idade eu diria, um pouco mais, assim, está numa situação meio desconfortável. Teve um cara que me ligou essa semana, ele era dono de uma revista, ele me aporrinhou o saco durante anos esse cara, porque queria... revista dessas de decoração. Ele queria... como ele dizia? Que ele botava o meu trabalho na revista, mas eu tinha que dar um trabalho pra ele. É ao contrário, se tu me botar na tua revista, tu tem que me pagar. Tu estas me explorando. E eu falava isso mesmo. Bom, falei isso. E agora ele está nessas aí de querer vender umas coisas minhas, me pediu preços. E daí assim... daí já é uma coisa que me irrita. Ele manda cinco trabalhos para o cliente. Mas quem compra o meu trabalho, Felipe, não é uma coisa de me gabar, é um fato, geralmente é gente que é da arte, ou frequenta, ou conhece, não é pra enfeitar, não é que nem um sofá. Tem gente, um monte de gente que comprou pra enfeitar. Mas tu mandar cinco, o meu custa... aqueles ali eu estou vendendo por dezoito, tá. Quer dizer, esse cara faz essa coisa do arquiteto, que eu acho chato, assim, ele manda o meu mais cinco trabalhos. E daí tem um cara lá que é dois mil, tem um outro que é cinco mil, e tem o meu que é dezoito mil. Por que a mulher vai comprar, se ela não tem conhecimento, por que ela vai comprar um de dezoito se ela pode comprar um de dois?

(P) E que é apresentado como se fosse a mesma coisa.

É. Porque ela não tem essa distinção. Isso é irritante. Isso é terrível. É como eu te disse, eu podia estar no mercado, eu podia estar ganhando dinheiro. Eu não tenho apartamento. Por exemplo, esse aqui é alugado. Eu nunca tive carro. Todo meu dinheiro eu uso para o meu trabalho, ou pra comprar coisas de arte, assim. Isso aqui, eu compro e vendo, e eu já tive três Iberê, e nunca tive um carro. Agora eu comecei a comprar de novo, mas eu já tive que vender tudo, porque tem épocas que eu não tenho. Mas por que eu estou falando isso? Eu estou falando isso porque tu me perguntou qual era a diferença dos mercados, né. Eu acho que é isso, assim. E hoje em dia quem manda é essa coisa de feira, que eu nunca consegui entender muito bem o que é. Eu só recebo uns e-mails ali. Feira pra mim é de fruta. Não consigo entender assim, como que rola isso aí. Parece que tem que pagar.

Mas é aquilo que eu te falei, de novo. Se vende tudo isso aí, é porque tem um custo enorme pra estar ali. Por que a galeria... vamos falar do Felipe. Não vamos falar do Bira porque senão fica muito arrogante. Por que a galeria vai deixar de botar um quadro do Iberê, e ganhar de comissão duzentos e cinquenta mil, pra colocar do Felipe pra ganhar cinco mil?

(P) Não, não vai botar do Felipe.

Não vai botar. Aliás, o Felipe ela continua trabalhando, porque daí o Felipe aparece com um trabalho mais acessível praquela mulher lá das cinco opções do arquiteto. Agora, eu já fico na coisa bem ruim assim, porque eu não sou velho suficiente pra ter um preço que valha estar num lugar desses, e não sou jovem o suficiente pra ter um preço acessível pra mulher das cinco opções.

Pega a Regina Silveira, que se matou, o Iberê que se matou trabalhando, que a mulher sustentava ele. Tu sabe das histórias, né? E aí o que sobra para os outros? Virar artista conceitual fotógrafo, porque tu não gasta em material, e fica escrevendo, escrevendo, escrevendo, e um dia um cara quer... porque agora tudo tem curador também, na minha época não tinha curador. Duas coisas que é estranho assim, que eu acho estranho também, falar coisas diferentes. Curador, na minha época, era uma outra coisa. Era aquele cara do museu que viabiliza em função de uma ideia, pegava quadros que já estavam prontos, e traçava uma linha. Eu não sei os termos. Exposição não tinha título. Hoje tem tudo título, tudo tem curador. Outra coisa também, todo mundo, quando eu fazia... quando eu trabalhei com a primeira galeria, e é normal quando tu é muito novo, tu acha que o teu trabalho é o melhor de todos, o melhor do mundo, e daí tu quer botar o teu preço lá em cima. E daí a Emília Gontow, que eu acho que seria uma pessoa bem interessante de tu entrevistar, até pode dizer que eu fui que disse que ia ser legal, porque ela foi a primeira pessoa que fez o trabalho de conclusão como galerista. Eu não sei se não foi até a única que fez. O trabalho de conclusão dela foi a experiência dela como galerista, né, no BADESUL, essa galeria que eu te falei ali que eu fiz a exposição com a Sandra Rey e o Flávio, e depois fui pra Arte&Fato. Daí eu cheguei pra Emília, ela foi fazer minha exposição individual, e eu botei os preços lá em cima. E daí a mulher disse que não, que não podia. Não sei por que não pode. Eu boto, é meu. Eu sempre tive essa coisa de dizer que é meu. E daí ela me explicou que tinha uma coisa de mercado, de evolução, de artistas mais velhos, artistas mais novos. E ela falou uma coisa que foi muito importante pra mim, ela falou currículo. Naquela época, quando tu fazia uma exposição, tu botava no teu currículo. Tu dizia quantas coisas tu já fez, de onde é que tu veio. Tu não és uma coisa que apareceu ontem ou tu trabalha há dez anos? E hoje não tem, ninguém bota currículo. Não envia. Como assim? Fora essa gurria. Eu recebo um convite, daí eu vou saber que... não sei. Entendeu? E isso é muito estranho, é muito estranho. Tem muito texto agora, mas currículo não tem. Tu não sabes se a pessoa é nova, se é velha. Como é que tu vai situar um artista sem saber por onde é que ele passou? Sabe? Quais os caminhos que ele fez pra chegar em determinado lugar. Mas isso aí eu acho que não é uma coisa, como se diz, ingênua. É uma coisa maléfica, é uma coisa de poder. Porque aí tu pinça o cara que tu quer, que tem a ver com o que tu escreve, e bota lá no Santander. E foda-se se ele não era nada. Entendeu? É uma troca de favores. São concessões. Um faz para o outro. Olha aqui. Eu corto o cabelo contigo, mas tu compras calça na

minha loja. E daí eu não ganho tudo que eu ganharia cortando o cabelo, e tu não ganha tudo que ganharia vendendo a tua calça. Mas a gente fica mais ou menos, né, segurando espelho para o outro. Eu acho que tem muito disso, assim. Eu acho que por isso que tiraram os currículos, porque eu não consigo entender. Tu vai procurar emprego, tu tem que mostrar o teu currículo. Hoje veio uma guria nova pra ver faxina, ela queria me dizer de onde ela veio, o que é normal, né. Essa eu acho que é grande... uma das diferenças. Não tinha essa história... a Paula ela me convidou pra essa exposição, eu estava super afim, porque eu queria voltar sim, e ela chegou aqui em casa pra escolher os trabalhos e me falou... a Paula tem uns três ou quatro coisas minhas, que ia expor tal, tal e tal. Como assim? Tu estás me convidando pra expor e tu vai me dizer... Não. Não tem sentido eu mostrar coisas que eu já fiz. Eu quero mostrar coisas que eu estou fazendo. “Ah não, mas é sobre...”. A Paula é uma pessoa assim, é amor que eu tenho por ela. Não é uma pessoa... não é uma conhecida, né. Eu falei assim, “então eu não exponho”. Simples. Sabe? E isso é uma coisa legal, isso, ter essa liberdade assim. Eu fiquei dezesseis anos pra ter certeza disso. E hoje se me convidaram, sei lá, pra Sotheby’s, sei lá, lugar mais... não sei, pode ser que num lugar tal assim eu faça concessão. Mas cara, eu sou capaz de dizer não e ficar orgulhoso de mim, sabe? Porque esses dezesseis anos que eu fiquei assim, por fora, serviu pra eu ter certeza de algumas coisas. E são essas coisas que norteiam o meu trabalho. Se eu não tiver essas coisas, eu não tenho trabalho. Então não adianta ter as outras. Entende? Se eu abrir mão daqui, eu não tenho pra mostrar lá, né. E daí eu falei pra Paula, que é uma pessoa que eu amo, que estava ali numa de até quase me ajudar, porque ninguém me convida pra porra nenhuma. E eu disse pra ela que não. Se não fosse o que eu estava fazendo. Eu me lembro assim, que ela ficou chocada, depois eu fiquei assim, porque eu fui meio contundente no falar. Mas isso assim, depois teve aquela exposição, como que era? Eu fiquei puto da cara, porque não me convidaram para o Ateliê 50 anos, eu acho que era.

(P) A no MARGS.

É. Que não me convidaram, mas é o Gaudêncio e o Chico. E eu comecei a minha história lá no Atelier Livre.

(P) Sim.

Quando eu lembrei da exposição foi na época em que eu estava tentando retomar as coisas, e comecei a ficar triste, porque eu vi gente que começou depois de mim, gente que começou junto comigo, gente que eu admirava, todos ali, e eu não estava ali. E sabia que eu poderia estar ali, porque eu ocupei um lugar legal, numa época assim, né. Aliás, eu trabalhei no museu, no acervo do museu, porque o museu pediu pra mim, né, um livro do Banco Safra. O museu tem três mil obras, o livro do Banco Safra deve ter umas cento e cinquenta, e eu figuro entre as cento e cinquenta. Então quer dizer que eu estou entre as cento e cinquenta coisas mais relevantes das três mil do museu. Então eu tenho alguma importância, digamos, né. E daí eu comecei a entrar

naquela exposição, com aquele sentimento super ruim, assim, porra, dezesseis anos, eu não estou aqui, ninguém me conhece mais... Mas a medida que eu adentrei e comecei a ver aquelas coisas de quadro virado na parede, quadro encostado, quadro... juro Felipe, juro, juro, eu saí com um sorriso no rosto assim. Eu me arrepio de falar. Eu saí feliz. Eu disse, “mas que coisa boa que eu não estou nesse negócio. Que coisa que eu tenho eternidade. Que coisa que não estão me vendo. Que coisa boa não estar junto...”. Porque eu não entendo alguém deixar uma outra pessoa fazer isso com o teu trabalho.

(P) É porque ali também tem uma coisa, acho que tem vários artista que não gostaram, mas como está no museu, eles nem... quando abriu eles viram que estava ali, daquele jeito.

Mas tira.

(P) É do museu, tem curadoria etc.... A ideia...

Cara, quando eu fiz a exposição da Fahrion, a diretora era... eu sou até amigo dela agora, não sei se ela já até morreu. Eu vou lembrar o nome dela. Mas se for importante pra ti, eu te digo. Foi a primeira edição da Fahrion. A Fahrion era dentro do MARGS. E daí foi quando eu saí da... isso está escrito no convite inclusive, quando eu saí da Emília, e fui pra Arte&Fato, a Arte&Fato ficou responsável pelas vendas das pinturas da exposição da Fahrion. E na época tinha a Arte Loja do museu, que vendia os negócios. Só que o museu não me deu um prego pra... porque tinha uma briga, porque eles diziam que a Fahrion era do IEAVI, e só estava sediada no MARGS, né. Então o museu não podia ajudar. Então assim, tinha uma briga que a Fahrion pertencia ao IEAVI, só que ela estava sediada dentro do MARGS. Então ninguém era responsável. Tu chegava no IEAVI pra pedir um prego, eles diziam que tinha que pegar do MARGS. Chegava no MARGS, eles diziam que era o IEAVI. E eu sempre fui meio brigão assim, principalmente quando era mais jovem. E daí a Arte&Fato estava se aproximando, e a Arte&Fato me ajudou a montar a exposição. Não só a montar a exposição, como patrocinou a exposição, né, pagou tudo lá os negócios. E daí chegou no dia da exposição, essa diretora do museu pegou e botou um cavalete, uma coisa muito cafona assim, dizendo que as obras seriam vendidas pela Arte, não sei o que. E daí eu peguei e tirei o cavalete. E ela botou de volta. E daí foi uma zueira assim. Zueira mesmo, assim, bateção de boca no meio de todo mundo lá. No outro dia eu vou lá na exposição, foi bem no outro dia assim, e estava o negócio de novo. E daí como que foi a história? Eu sabia textualmente, mas faz tanto tempo. Como que foi que ela disse? Tu vais... Eu não sei, eu sei que ela quis botar o negócio de novo, e eu disse que não ia botar, e peguei o cavalete, antes do cavalete fechar, caiu no chão, espatifou tudo lá. E ela disse, “guarda, fechem a sala 17”. Era a sala 17 que era a Fahrion. E daí foi isso. Essa coisa que tu falaste, que os artistas não sabiam. Ela fechou a minha exposição. Ela era diretora do museu. E eu estava com cara... estava começando, era um convite, eu não podia, “não, deixa aí”. Não tem essa aí de não saber. Tu que é o dono, tira. Se o tal de Gaudêncio tivesse me convidado e tivesse colocado meu quadro encostado ou com alguma coluna branca... cara, eu ia lá

e tirava com a mão. É meu. Ninguém me obriga. A não ser que ele tenha comprado. Se ele comprou ele faz o que ele quiser com o quadro. Pendura até no açougue. Agora, não tem essa história de... nada a ver.

(P) Bira, agora vamos falar um pouco sobre a sua aproximação com o Justo, como que foi isso, como que foi relevante pra tua carreira?

É, o Justo foi um cara super importante. O Justo me conheceu nessa exposição que eu te falei, do gasômetro, que foi quando eu comecei a trabalhar com a Marga. Eu não sabia quem era o Justo, eu liguei pra Vera Pellin e disse, “tem um homem que me ligou dizendo que quer me conhecer”. E daí a Vera, na época éramos bem próximos, ela disse, “vai porque é um colecionador”. Mas eu nunca tinha ouvido falar dele. Daí eu fui na casa dele e fiquei assim, “meu Deus”. Ele não morava nessa casa que ele mora agora, ele morava em outra. Mas era trolhado de coisas, assim, tu se esgueirava pra passar, né. E daí eu conheci um grupo muito legal. Não sei se é muito legal, mas era um grupo assim, que era mais adiante do meu. Que foi a Maria Tomeseli, o Gustavo Nakle, o Mauro Fuke, um outro lá que eu não gosto, que eu prefiro nem dizer o nome, porque eu não gosto mesmo, e a Lia eu conhecia, mas o Justo não colecionava a Lia, colecionava só Mauro. E tinha daí mais umas coisas soltas. Tinha... depois vou lembrar também. Daí eu comecei a frequentar a casa dele, e eu lembro assim, que mudou o meu status como artista. Eu passei a ser visto de outra maneira. Eu era a mesma pessoa, eu fazia o mesmo trabalho. Essas coisinhas todas são as coisinhas que podem se engatilhar depois de eu ter me afastado. Essa coisa assim. Porra, eu sou o mesmo. Por que agora está sorrindo pra mim? Não é? Como aconteceu ao contrário. Quando eu voltei agora dessa exposição, cara, gente assim que, meu Deus do céu, que eu fotografei trabalho, que eu convidava Marga pra vir na minha casa, e pedia o trabalho para as pessoas botar pra Marga ver o trabalho dessas pessoas, não era o meu. Sabe? Essa gente que eu tenho livro escrito que tu foi a pessoa que não sei o que... me cumprimentaram assim, de um jeito. Felipe, eu voltei pra psiquiatra. Porque eu disse, “eu não acredito, eu não acredito. Eu não acredito que isso possa ser verdade, assim, sabe?”. Porque tudo que existiu não era pelo que era, era por outros motivos. Isso é muito foda. É muito foda. Um dia eu te conto essas histórias, mas é muito punk. Daí as pessoas começaram a me tratar de uma forma diferente. Tem algumas que não, que sempre foram as mesmas. Daí como que foi? Daí o Justo começou a comprar o meu trabalho, a minha relação com a Marga começou a ficar meio áspera, mas antes de começar... Mas assim, primeiro foi a Marga que... lembra que eu te contei que o Justo quis comprar o trabalho, e ela comprou e vendeu para o Justo uma semana depois. Então já estava vendido, na verdade, né. E daí o Justo me fez uma proposta lá, de começar a comprar as minhas coisas. Eu fui até a Marga, isso é importante dizer, assim, porque eu sei de outras pessoas que não fizeram isso. Eu fiz. Porque o meu pai não me ensinou um monte de coisas, mas ser honesto ele ensinou. Eu fui lá e fiz pra ela a mesma proposta que o Justo me fez. Porque eu achava que ela tinha a preferência por ter sido a primeira. Então ela tinha... Mas por outro lado era uma proposta que, pra um artista como eu, que não tenho

família, nem lastro, sempre vivi do meu trabalho, com exceção da época que eu trabalhei no Estado. Era uma coisa que eu não podia recusar. Então eu propus pra ela. “Olha, tu tem a preferência da história”. Mas eu não posso recusar. Então foi tudo muito claro, tudo muito limpo assim. E daí eu comecei a vender mais para o Justo do que para a Marga, até porque, como eu te falei, não tinha tanta produção. Só que quando rolou a história do fundo que eles fizeram com o Gustavo e com o Xico, foi o contrário. Eu fiz em seis meses antes, aquela história que eu te falei, eu fiz trinta e oito quadros. Seis meses. Eu tinha bolha no dedo de pintar. Aqui nesse dedinho aqui. De segurar. E depois, quando eu tive toda minha produção antes de fazer vendida, vendida sem as pessoas olharem. Eu podia fazer o que eu quisesse. Podia ter comprado um apartamento. Sei lá. Eu fiz acho que uns dezesseis quadros em três anos. Ou dois anos e pouco. Não lembro quanto tempo foi. Sabe? Eles fizeram aquelas peças grandes. Só que eles propuseram assim, eles pagavam a fundição, uma peça ficava com o Justo, uma peça ficava com o Gerdau, e outra com o Xico. Eu não sei se era uma. Não sei se eram duas peças de cada, ou eram três. Mas isso não é importante. O importante é que eles disseram que o Xico só podia vender as peças dele depois que eles vendessem as deles. Então foi um absurdo também. Patetão assim. O cara, né, não vivia mal, mas se tu pensar assim...

(P) Sim, não foi um bom negócio.

Pensar que o Iberê hoje vende um quadro, sei lá, novecentos mil, deve ser isso, né.

(P) É, depende da fase na verdade, mas chega a seissentos.

Tá. Que seja quinhentos. O Chico tu não vende. Pode até conseguir vender por cento e cinquenta, duzentos, mas não é uma coisa assim...

(P) Não. Uma peça de bronze do Chico estava agora há pouco tempo num leilão da Bolsa de Arte do Rio de Janeiro com a estimativa inicial era dezoito mil.

É.

(P) Tipo, eu não vi quanto saiu, mas não saiu por mais de cinquenta mil.

É. Tá, tudo bem, eu acho que... Eu adoro o Xico assim, né, mais que o Iberê. O Xico eu convivi. E não dá pra comparar, são artistas de alcance completamente diferente. Mas o Xico, que foi na década de 60 e 70, ele tinha que estar ocupando um lugar maior assim do que ele ocupa. Não é como o Iberê, porque o Iberê continua no hospital ele está fazendo coisas, buscando. E o Xico parou assim, né, nas últimas décadas. Mas é um absurdo assim, que um cara como ele não tivesse uns quinze lá pra ajudar no ateliê, e ficar só coordenando. Trabalhava só ele e Eloísa, e mais um cara que lixava os mármore, né. Entende? Até morrer não teve assim, uma coisa de viabilizar um ateliê operacional, como seria hoje em dia pra um artista, pra abranger o mercado assim. Tipo assim, se eu tivesse três pessoas e tivesse um espaço quatro vezes isso aqui, eu

produziria mais que oito quadros por... Mas não dá, tem que fazer tudo. Tu pode pensar, “pô, dezoito mil não é pouco dinheiro”. Não, não é pouco dinheiro. Mas cara, tu sabe, gasta, vai, vai, vai, né. E aquela coisa, eu não economizo nessas coisas, sabe? Não interessa. Tem cara querendo comprar, quer comprar esse, mas se não está pronto não está pronto. Eu só vendo quando está pronto. E eu que digo. Porque se deixar ali, não fica pronto nunca. Tem que ser um dia, o cara vem, tá, foi. E já aconteceu de eu vender trabalho, comprar de volta porque achava que não estava legal. Duas vezes aconteceu. Um trabalho que eu achava que não era legal, e outro que eu gostava muito, né, e depois vendi de novo até, por sinal. Mas isso é porque tu perguntou como era o negócio do Justo. Ah, e daí mais adiante, daí surgiu Gerdau, porque o Gerdau não participava dessas coisas ainda, né. Era só o Justo e os artistas. E a coisa começou... tudo começa a ficar profissional, assim. Porque o Justo começou com Fokuda. Não sei se tu sabe.

O Fokuda e o Malagoli. Os Malagoli acho que ainda até tem na casa da mãe dele assim. E daí ele foi crescendo, foi crescendo, foi crescendo, assim, intelectualmente falando, né... Não é nem intelectualmente falando.

(P) Criticamente.

É, criticamente falando. Refinando a coisa assim. E daí assim, na medida que ele ia pegando um, ia largando outro. Pegava um, largava outro. Por exemplo, quando ele começou a comprar de mim, começou... Ah, ele comprava Magliani também na época. Ele começou a deixar de comprar e vender a Magliani, e começou a comprar e deixar de vender o Caé Braga, e a Maria Tomaseli, com a qual até me indispus no início, por causa dessa história. Mas é como eu me senti quando eu também fui trocado. E o mais maluco, que eu fui trocado por um cara que eu apresentei para o Justo, que o Justo não conhecia. Isso foi mais doido ainda, né. E mais doido uma outra história que depois aconteceu também, foi um dos motivos muito sérios assim, de ficar muito mal, e querer parar de pintar, assim. Porque esse cara assim, que é um figurão, a gente se encontrou algumas vezes, umas três ou quatro vezes, era um cara que eu tinha uma... Eu não vou dizer o nome, tá? Esse eu não posso dizer, porque não quero que... Eu tive uma admiração... Nossa. E uma das vezes que a gente se encontrou... como que foi a história? Ele disse que estava travado, que não sei o que... sabe aquelas coisas? E daí quando eu vi eu estava fazendo. Daí eu comecei a explicar... E cara, eu fiz um esboço de umas ideias que eu tinha, eu estava trabalhando com umas coisas de perspectiva, de botar as coisas no ar assim, não sei o que. E falei... e daí assim, acho que passou, sei lá, uns oito, nove, dez meses, eu tenho até hoje esse convite guardado, eu recebo um convite de uma exposição fora do Brasil... cara, eu queria ter o esboço pra te mostrar. Porque o esboço na época eu não sabia que ia ser importante. Mas eu acho, na minha cabeça, pode ser viagem, que dava pra sobrepor um quadro, assim. Sabe? O cara foi lá e... mas pegou assim, sem... eu pego coisas dos outros, mas pegar no sentido de... por exemplo, Kiefer, ele me manda pra lugares, mas eu não copio. Eu não reproduzo o quadro do cara, né. E isso foi muito punk

assim, sabe? E porque eu não posso disputar com esse cara a autoria da coisa, entende? Porque ele é muito mais importante do que eu. Eu vou estar sempre como se estivesse. E daí foi isso. Isso é uma coisa que me chateou muito assim, sabe?

(P) E como aconteceu a exposição no Rio de Janeiro, no o Centro Cultural Banco do Brasil?

Pois é, daí... foi assim, daí chegou o Gerdau junto. O Gerdau, daí liberou esse negócio do fundo. Daí eles começaram com o Xico, depois com Nakle, e daí um dia o Justo chega no meu ateliê e diz que tem uma notícia muito boa, e não sei o que... e eu estava começando com eles assim, né. Não, se bem que já tinha uns anos já. Isso já é 97, eu acho. É, mas essa história começou em 96. Porque 94 eu conheci o Justo, 95 ele comprou, comprou normal assim, daí 96 e 97 foram os dois anos do fundo. É. Daí ele disse que eu ia ser o novo artista do fundo. E daí, pra mim assim, foi uma coisa doida também. Por dois motivos. Na época, não sei como é hoje, mas na época o lugar mais top no Brasil pra se expor era no CCBB. E se eu não me engano, na época os únicos dois gaúchos que tinham expostos lá tinha sido o Xico e o Iberê. E eu tinha 34 anos, eu não sei. É, uma coisa assim. E daí eles propuseram o seguinte, que eles iam comprar todo o meu trabalho, e pra viabilizar, iam fazer uma exposição. Porque daí eu não precisava... eu tinha como ficar com os trabalhos, expor, e depois eles ficarem, fazer o que quisesse com os trabalhos. O que foi uma péssima coisa pra mim. A intenção deles foi legal, mas foi horrível pra mim assim, porque eu passei a ter dono, e eu não posso ter dono. Acredito que ficar a serviço de. Tu não sabes quando o quadro está pronto. Quer dizer, tem alguém que já comprou o quadro, por mais que tu não faças pra agradar, não tem como isso não influenciar.

Daí eles fizeram o projeto lá. Primeiro foi o Xico, parece, o primeiro a expor, um ano antes de mim, no Centro Cultural, e depois no próximo ano fui eu. Foi uma confusão a exposição. Uma confusão total assim, de dinheiro jogado fora, de gente, em off também, picareta assim. Parece que foi cinquenta e cinco mil que o Ministério da Puta que Pariu, deu. Mas os cinquenta e cinco mil hoje talvez até não seja tanto dinheiro pra uma exposição, mas na época era muito dinheiro. E ainda fizeram um catálogo com oito reproduções coloridas, que ficou rachado no meio, porque não passou na máquina, tem quadros que perderam trinta centímetros. Trinta centímetros. Não perdeu um centímetro, perderam trinta centímetros. Não teve prova de cor, né. É inacreditável, assim. Cinquenta e cinco mil, cara. Eu não tenho nem foto da exposição. Aliás, eu tenho porque eu tirei, mas aquelas maquinazinhas. Fizeram um vídeo, sabe aqueles vídeos de casamento brega americano, que tem aqueles efeitos especiais. O vídeo que eu tenho da exposição é uma coisa assim, estrelinha. Tudo, tudo, tudo... Foi um caos. Eu saí da exposição, eu já estava mal, tive até problema de depressão, essas coisas meio punk. Eu só chorava. Era um momento que era, tipo assim, pra ser um top, uma coisa bacana assim, saiu no jornal.

(P) Bira, eu queria que tu falaste, de um modo geral, algumas pessoas falam que tu parou de pintar, tu no início falou que não parou de pintar. Tu podes me dizer, não entrando especificamente, mas que motivos te levaram a te afastar do meio das exposições?

Tá. Se eu for muito específico tu me fala. Eu não tenho controle do que eu falo. Mas assim, o que me afastou? Eu acho que a principal coisa é assim, é descobrir que o que eu fazia não... o que eu fazia não estava sendo visto, na verdade. O que estava colocando como sendo mais importante eram as coisas que deveriam ser as consequências. Eu acho que é bem isso, assim. Se eu tivesse que sintetizar, é isso. Entende? Eu acho que o meu trabalho tem valor, e tinha um valor, mas o valor pelos quais as pessoas compravam o que eu fazia não era pelos mesmos motivos que eu fazia. Numa cabeça saudável, empreendedora, isso seria completamente natural. Mas pra mim me importava. Porque como no meu trabalho tem muito assim, da coisa meio... do que acontece comigo, né, eu não quero que o que me causa tormento, sei lá, problemas, seja superficializado, seja diminuído. E daí... o dinheiro que me dá... que me remede, entende? Qualquer remédio que tomar tem efeito colateral. Tu só toma se o efeito benefício for melhor que o efeito malefício. Mas sempre vai ter. E na situação de galeria, de comércio de arte, isso começou a se inverter, entende? O dinheiro que eu ganhava, e eu ganhava bastante, eu vendia três, quatro quadros desse tamanho num mês, assim, as vezes. Isso na Bolsa, não foi nem com o Justo, né. Mas fazia mais mal do que bem. Se eu for reduzir assim, é isso. E por que? Porque eu acho que as coisas aconteceram muito cedo pra mim, então assim, por um lado eu tive muita sorte, mas por outro lado pode-se dizer que eu tive muito azar. Porque, por exemplo, a minha experiência com Siron, com Daniel, Nelson Felix, essa gente eu convivi. Porra, os caras, na época lá o Justo me comprava um quadro a três mil reais e comprava, sei lá, o outro... e me cobrava produção igual dos outros, só que os caras tinham sete funcionários. Os caras vendiam, o que ganhavam num quadro sustentava o ateliê dele por um ano. Eu não tinha essa... entende? Então colocaram um nicho que eu não tinha como ser equivalente, entende? Eu não tinha aquela estrutura, eu não tinha... eles eram muito mais velhos do que eu, eles moravam em outro lugar, eles tiveram outras oportunidades diferentes da minha. Eu não estava com o pessoal da minha geração. Eu estava com um pessoal de uma outra geração, e o pessoal assim, era o top do troço. E daí eu não sabia me mexer nesse contexto. E começou a me fazer mal, eu comecei a me frustrar, porque eu vi que as coisas não eram tão lindas como eu achava, não eram tão românticas, não eram tão puras, que por trás de tudo isso aí tinha ego, tinha dinheiro, não interessava muito, “ah, olha o quadro”, não, não, interessava se vendeu. Se vendeu é, “olha o quadro”. Se não vendeu é... puft. Entende?

(P) O Justo comprava pra revender?

Ele dizia que não. Ele sempre disse que arte não é investimento. Ele deve ter falado isso pra ti. Não falou isso? Ele fala há vinte anos isso. Mas sim, ficava claro que quando ele e o Gerdau comprasse, que depois eles escolheriam algumas peças pra eles, e depois fazia o que quisesse. E segundo o que ele me falou, eu acho que é verdade, mesmo eu tendo, na época, né, um preço

muito abaixo do Xico e do Gustavo, na história do fundo, que foi esses três artistas, eu fui o único que não deu prejuízo. Segundo ele. Os outros eles... pode ser que agora com o Xico tendo morrido, não sei. O Nakle eu tenho certeza que mantiveram, porque até eles conseguirem vender tudo aquilo lá. Tanta coisa que eu acho que ele fez, assim. Mas ele me disse assim, né. E daí assim também teve outra coisa, né Felipe. Quando terminou o fundo, dessa coisa do Justo e do Gerdau, e eu fui meio substituído lá pelo outro, eu fiquei meio desamparado. Porque tudo começou a funcionar. Muito louco. Era por ali, era aquele canal. Era mais importante estar na exposição do Justo do que estar trabalhando com a Marga. Me dava muito mais credibilidade. Foi a época da primeira bienal. Conheci um monte de gente importante. Ah, e daí eu não pude participar da primeira bienal, porque daí começaram a falar que eu tinha um caso com o Justo também. Teve essa história também, né. Aliás, Menage eu Justo e a Sônia, eu e o Justo. Eu transei com Porto Alegre inteiro, assim, né. Tem até uma questão assim, meio preconceituosa.

(P) E inveja também, não é?

É. Eu não gosto de falar isso, porque parece uma coisa meio pretensiosa, mas agora quando eu vi essa exposição, eu acho que é uma coisa assim, uma amiga minha, eu cheguei tri mal da exposição, assim. E daí eu disse, “por que? Fulano dormia na minha casa, fiz foto”. E daí ela disse que de alguma maneira, isso que eu estava falando, meu trabalho incomodava no sentido dessa coisa que tu está falando assim, “olha, o cara voltou”. E daí tem uma coisa bacana assim, né Felipe. Cara, eu não sou pretensioso, tá, possa parecer ser. Mas foi legal ter voltado, pelo menos para o pessoal que me conhece daquela época, parece que eu não perdi o lugar, pra essas pessoas, entende?

(P) E uma geração nova descobriu também...

Deus queira, e o Facebook. O pessoal da tua idade é uma geração e meia, quase, né, sem eu mostrar nada. Mas isso foi legal, assim, o retorno foi bacana. Quer dizer, eu já entrei com quadro vendido pra São Paulo, por foto, e pago a vista, né. Aquele homem lá.

(P) Tu não estás trabalhando em nenhuma galeria agora?

Trabalhando só por conta. Há 16 anos. Talvez agora... eu tenho muita vontade de voltar pra Marga, eu gosto, me encanta o jeito dela assim, sabe? Eu gosto de fazer exposição com a Marga, e ela carregar meus quadros. Agora não sei se a Marga, essa... ou só viaja. Porque isso começou a ficar chato também, assim. A Marga pegou junto comigo assim, sabe? Ela tinha quadro meio na casa dela. Eu sabia que ela gostava. Isso me encanta. Isso me fomenta a fazer. Não é que eu faça para o outro, mas tipo assim, tu faz, e é legal quando o outro vê e te entende, né. Quando tu te comunica, né. Porque também se não for pra ninguém ver, eu faço da cabeça e pronto. Vira artista conceitual. E a Marga gostava assim, ela comprava quadros pra casa dela. Pendurava na parede. Mas eu tenho vontade de voltar, mas eu tenho muito medo dessa relação como está agora assim,

sabe? Dessa coisa que está. Antes era dinheiro. Até porque é normal ser dinheiro. Mas hoje acho que é muito mais, entende? É tudo por causa de dinheiro. Não tem nada assim, mais idealista, mais Iberê, sabe? Sabe aquela coisa que quando tu vês um quadro do Iberê assim, tu vê que aquilo não estava fazendo pra ganhar dinheiro. É consequência, ganhar dinheiro. E hoje em dia parece que o que move, essas feiras que estávamos falando, o que move isso aí é o dinheiro. O que move um espaço, até de cultura hoje, um espaço institucional, é dinheiro. Quando não devia ser. Deveria ser um espaço completamente isento desse... justamente ao contrário, né, pra tu viabilizar o que está fora da área comercial. Que é o que aconteceu quando tinha na minha época, os salões. Hoje tem salão, mas eu não ouço mais falar de salão.

(P) Tem mais ou menos uma repercussão, né.

É, o 47º Salão Paraense. E assim, quando eu mandei, juro por Deus, mas eu queria entrar. A minha expectativa era se eu ia entrar ou não ia entrar. Quando eu recebi o telegrama, eu falei, não existia telefone, aquela coisa assim que tem hoje, eu achei que era mentira, que era uma sacanagem de alguém. Não acreditei, assim. E daí quando eu liguei, eu ainda morava com os meus pais, e quando eu liguei e descobri que era verdade, eu lembro que eu dei um pulo, tinha um lustre na sala, que eu quebrei o lustre com a cabeça. Aqueles candelabros. Porque era uma coisa muito doida ganhar um salão naquela época assim, sabe? Era uma coisa... tipo Viagem à Paris. Sabe aquela coisa? Quer dizer, o Iberê ganhou esse prêmio. Mas era uma coisa assim, que tinha um entorno, uma áurea assim. Por exemplo, o artista vai pra Paris pra estudar em Paris, né. Hoje não tem. Eu fico com pena das pessoas assim, como que hoje tu, um artista que é jovem viabiliza?

(P) Bira, eu queria que tu me respondesse, o que é, pra ti, ser um artista profissional?

Uau! Cara, eu acho... Pra mim?

(P) É, pra ti. E existe alguma diferença em ser profissional num sentido amplo e ser profissional em Porto Alegre?

Eu acho que é a mesma coisa. Ser artista profissional, talvez essa aí pode ratificar, porque essa aí é uma pergunta bem boa mesmo, pra tentar fazer uma frase assim, que abarque tudo, né. Mas é que eu acho que ser artista profissional seria aquele cara que faz o que faz por uma motivação interna, o que conduz ele é um fio que vem de dentro. Esse de dentro é uma necessidade interior, que ele tem de fazer isso. E de alguma forma, ele viabiliza viver no mundo real a partir dessa necessidade. Eu acho que é isso, pra mim, que é ser um artista profissional. É tu usar essa tua necessidade, que independe dessas coisas internas, pra viabilizar... viver no mundo real. O teu mundo imaginário vivendo no mundo real. Abrindo mão do mínimo possível. Porque sempre a gente faz concessão. Impossível tu viver sem fazer concessão. Mas há vários tipos de concessão.

E eu acho que quando tu faz concessão demais, que foi meu questionamento, por que eu parei... não sei se eu entro nesse assunto agora?

(P) Tu que sabe.

Não, não sei se é pertinente por que eu parei.

(P) Pode...

Eu já falei.

(P) Mas se tu achar que deve.

Foi mais ou menos por isso assim, cara. Foram vários motivos. Não é uma coisa só, foram várias experiências assim. Há pouco eu te falei de um motivo, agora me ocorreu um outro que é bastante importante também, que seria assim olha, aquela coisa que eu falei do patrão, assim, né. Não só com o Justo e com o Gerdau, mas com a galeria também, enquanto eu pintava... a gente é ego, a gente que é artista, né. A gente é puro ego. Se a gente não for ego, a gente não é artista, porque a gente não resiste nesse mundo aí. A não ser que tu faça pra decorar, mas aí é outra história. Daí começa assim olha, tu começa a ficar conhecido por um determinado trabalho. Tu começa a vender determinado trabalho, as pessoas te elogiam por determinado trabalho. Daí tu volta para o ateliê, e aquilo que as pessoas elogiam, aquilo que está vendendo, aquilo que... começa a não fazer sentido pra ti. Parece que o quadro não está pronto. Daí eu vinha para o ateliê, e dei por mais assim, por mais que tu tenhas maturidade, por mais que tu preservas essa coisa dessa necessidade interna, não tem como uma Marga, os jantares, o assédio, a tua cara sair no jornal grande, não tem como isso não te influenciar. Sabe? Eu, não sei se as pessoas passam por isso. Eu comecei a questionar. Por que eu estou fazendo agora? Pelo objetivo ou pela consequência dessa história toda aí? Eu estou fazendo porque é legal. Assim, um dia eu estava no Goethe, daí gritaram meu nome, no Instituto Goethe lá, da biblioteca, e daí eu falei, e daí uma mulher veio falar comigo assim. Umas coisas doidas assim, sabe? E eram umas coisas legais, assim, eu não acho feio tu ser reconhecido porque tu faz um bom trabalho. Mas o que é ruim é tu começar a meio que ficar viciado nisso assim, sabe? Tem um prazer que não é saudável. E daí quando pintar pra mim aquilo que eu te falei que tem a ver com minha saúde mental. Então eu me afasto disso e vou ver por que eu pinto. Se eu pinto realmente por esse discurso aí que eu tenho, por necessidade interna, pararara, não vai mudar nada, né, vou continuar pintando. Só que é loucura, não precisava ficar 16 anos. Mas eu tinha que provar pra mim que eu fazia a coisa, e é verdade. Eu tenho essa coisa, sei lá, meio masoquista, meio... E foda-se, né. Como eu continuei pintando, estava legal. Só que, claro, naquela época, é uma coisa meio Cava assim, eu acho também. Assim, você vê... não é como Cava, mas eu gastava muito, eu tinha um ateliê grande, eu morava num apartamento super legal, eu viajava, eu comia em restaurantes caros, eu me vestia bem. Até porque tudo isso vem junto com outras coisas também. Se tu começa a andar com os amigos do Justo, tu não come

na mesma pizzaria que tu comia antes. E daí é dez vezes mais caro. Tu ganha dez vezes mais, mas tu gasta dez vezes mais. É um clube, né. Então a vantagem qual é? Tu continua pobre, só que tu vive num mundo melhor. Mas não dá pra fazer as duas coisas, assim. Eu acho pelo menos, né. Aliás, eu acho que dá, tem gente que consegue fazer. Eu não consigo, eu não sou muito bom com esse lance de dinheiro. Mas eu acho que foi por isso que eu parei de pintar. Se eu fosse assim, pegar, foram várias coisas, mas o principal foi isso assim, sabe? Que as coisas de fora começaram a interferir demais nas coisas que eram a minha bússola.

(P) As essenciais pra ti.

É. E daí assim, olha... daí não valia a pena, porque se essas coisas contaminassem o troço, eu não ia estar mais pintando. E se eu não estou pintando, daí eu piro. E se eu piro, eu não aproveito o dinheiro, eu não aproveito nada. Não é? É uma coisa meio patológica. Não é saudável. Aliás, eu acho que eu deveria ser enquadrado naqueles pintores tipo Bispo assim, essas coisas assim, sabe? Sério. Não, eu não acho que eu tenha talento nenhum, que eu tenha... o que eu tenho é uma coisa obsessiva, compulsiva, né, e os meus quadros dão certo porque eu ontem fiquei vinte e oito horas. Se qualquer pessoa ficar vinte e oito horas, vai sair uma coisa boa. O problema são as pessoas que não tem saco pra ficar vinte e oito horas. Eu não fiquei claro, vinte e oito, tomei banho, mas a minha cabeça não desligou. Vinte e oito horas. Num quadro só. Fazendo isso, fazendo... Tem uma hora que dá certo, cara. É a lei das... como que é? Não é de Murphy não, sabe? Tu joga, joga tantas vezes a moeda, que, né. Então por isso que eu acho que eu não tenho talento, eu não sou o Walmor, de repente. De repente eu falo do Walmor até por inveja. De repente, do cara chegar ali, nenhuma outra pessoa que eu conheço, que fazia os quadros, vendo televisão, fazendo um esboço ali, depois quer evento, sabe? Pra mim não rola assim. Eu queria, eu acho que deve ser maravilhoso fazer e depois sair, ir para o cinema. Eu não, eu vou pra cama e não consigo dormir. É uma tortura. Por isso que eu acho que eu não tenho talento assim, eu acho que eu tenho uma falha com a qual eu tiro proveito. Eu tirava proveito. Ou tiravam proveito de mim. Ou ambas as coisas, não sei. Não sei se está ficando claro isso.

(P) Não, está. Tem mais alguma coisa que tu achas... que tu gostarias de falar, ou que tu achas que eu deva considerar pra falar de mercado de um modo geral, de mercado em Porto Alegre, que a gente acabou não conversando, que tu achas relevante tu comentar agora?

Eu não sei muito o que falar. Assim, não sei se por eu estar longe. Assim, eu trabalhei em galerias fora de Porto Alegre, mas foram experiências também não muito legais, assim. Eu trabalhei com a Nara Roesler, em São Paulo, e trabalhei com uma galeria de Belo Horizonte, que quando eu pedi os quadros, depois que me disseram que estavam vendidos. Só quando eu pedi que ela me avisou que estavam vendidos. Daí tinha um convite também pra uma do Rio lá. Tinha o Tomas Cohn, que fez, em função do Centro Cultural, que fez tipo de um contato, mas ficou uma coisa meio assim, vamos ver, quero acompanhar o teu trabalho. Eu não sabia se era uma desculpa pra não querer

trabalhar comigo, ou se tinha algum interesse mesmo, mas aí ficou... foi naquela época que eu comecei a cortar tudo. E tinha um outro cara que tinha um convite, que era um cara lá atrás, não sei o nome da galeria dele, que trabalha com Nelson Félix, eu acho. É atrás do Centro Cultural ali. Carlos não sei o que... Eu não sei se existe, não me lembro. Mas assim, de experiência mesmo, então é aqui, né. Essa Nara nunca vendeu nada meu. Eu nem sei porque cargas d'água, foi através da Marga assim, que a coisa rolou, eu nunca... também nem conheci a galeria. Mas essa de Belo Horizonte vendeu dois quadros. Mas só disse que vendeu depois que eu pedi os quadros. Aí foi isso assim. É como eu te falei, eu nunca procurei galeria assim. Nunca tive esse interesse assim.

(P) Aconteceu naturalmente.

Sempre foi. Sempre foi. Até por essa questão assim, de ser complicado pra mim sair de casa, eu tenho esse problema de sono. Então qualquer coisa que envolva compromisso, essa coisa de se vender, pra mim é meio complicado. Eu começo a falar e esqueço. E é uma coisa que talvez eu tivesse que aprender, assim, sabe? Essa coisa que o Francisco Alves tem, o Gaudêncio, tem outras que tem também, né, de viabilizar de uma forma mais...

(P) Mais empreendedora também.

É, e com mais distância, entende? Sem misturar as coisas. É negócio. Não é errado ganhar dinheiro. Porque parece pra mim assim, que eu tenho uma coisa como se, "ah não, estou vendendo então eu estou me vendendo". Isso é coisa de gente doida, de gente que tem trauma de infância, sabe? É errado ganhar dinheiro com isso. Não, não é errado. Mas eu tenho, porque pra mim é assim. Talvez eu aprenda agora.

(P) Está jovem ainda.

Eu estou bem numa idade bem... Tu aconteces cedo, viabiliza a tua carreira até os teus... e depois. Olha todos os caras... uma geração antes de mim, ou duas... não, depois de mim. Estão todos estagnados. Porque tu ficar em Porto Alegre. Pode ver. O Nico é um super trabalho, o Flávio é um dos caras que eu mais admiro assim, Pasquetti, agora que se aposentou, mas o Pasquetti, se tu pegar o Pasquetti na década de 70, final, ele era um gênio o cara assim, sabe? E daí... mas eu não sei também agora, porque agora me dá impressão também que está diferente, porque tem um monte de gente que eu tenho visto assim, que mora aqui, e está por tudo quanto é lugar. Eu acho que com essa coisa da internet viabilizou muito...

