

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

**Atuação & Interação:
as articulações do agente na construção da trajetória artística**

Alice Souza

Porto Alegre, agosto de 2012

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

**Atuação & Interação:
as articulações do agente na construção da trajetória artística**

Alice Souza

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte.

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

Prof. Dr. Rudimar Baldissera (PPGCOM-UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Blanca Brites (PPGAV-UFRGS)

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

Trabalho realizado com o apoio da CAPES.

Porto Alegre, agosto de 2012



"LIFE DOESN'T IMITATE ART, IT IMITATES BAD TELEVISION"
woody allen



Aos meus pais queridos.

AGRADECIMENTOS

À professora Ana Maria Albani de Carvalho, referência como pesquisadora e a quem serei para sempre profundamente grata pela maneira generosa como conduziu a orientação. A sua dedicação constante, o olhar atento e amizade fizeram desta experiência um aprendizado de valor inestimável.

Ao professor Rudimar Baldissera, pelos ensinamentos tão vivamente cedidos e pelas aulas instigantes no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS.

Às professoras Blanca Brites e Mônica Zielinsky pela delicadeza, acompanhamento e incentivo ao longo do percurso.

À CAPES e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS.

Aos profissionais entrevistados pela disponibilidade e a todos aqueles que sabem ter contribuído de alguma maneira para que este passo fosse dado.

RESUMO

Através do cruzamento de referenciais teóricos com a observação das estruturas do campo artístico atual na cidade de Porto Alegre – RS (Brasil), a presente pesquisa tem por objetivo compreender a articulação dos artistas na construção de suas trajetórias dentro do contexto da produção local. Tomando como objeto de análise o discurso e os posicionamentos de agentes exemplares inseridos em diferentes segmentos estratégicos de atuação no cenário, foi gerado um modelo analítico que é aplicado e desenvolvido com base em teorias oriundas, por exemplo, da Sociologia e da Comunicação. Além de questionar as instâncias de legitimação vigentes, pretende-se com este estudo a geração de uma maior abertura ao debate em torno deste assunto tão polêmico e pouco discutido.

Palavras-chave: campo artístico, atuação, estratégias, discurso, heteronomia.

ABSTRACT

Through the intersection of theoretical studies and the observation of the art structure field these days in the city of Porto Alegre - RS (Brazil), this research aims to shed a light about the relationships among the artistic agents who build their careers within the context of the local production. Taking the speech and the way that exemplar agents place themselves at different segments of strategy in the scenario as an object of analysis, an analytical model was developed and applied based on theories derived from, for example, Sociology and Communication. Besides questioning the current legitimacy instances, this study aims to generate a greater openness to debate on this controversial issue.

Keywords: field of art, acting, strategy, speech, heteronomy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.8
1. AS POSIÇÕES DENTRO DE UM CAMPO DE INTERAÇÃO	p.22
1.1. Possibilidades de futuro e a ideia ilusória de controle total	p.24
1.2. Participação em editais e concursos como estratégia de visibilidade	p.32
1.3. As máscaras e o sujeito heterônimo	p.46
1.4. A interdependência das posições hierárquicas no campo da arte	p.49
2. A CONDUTA ARTÍSTICA LOCAL E SEUS DISCURSOS A PARTIR DE DIFERENTES AGENTES ENTRE OS ANOS DE 2000 A 2012	p.60
2.1. Apresentação das categorias e de seus agentes	p.63
2.2. Metodologia de entrevista e ambientação	p.79
2.3. Eixos estratégicos e o confronto de expectativas	p.84
2.4. Lugar de fala	p.90
2.4.1. A verdade como questão	p.96
3. A DIFERENÇA COMO FATOR DE CONSTRUÇÃO DA ALTERIDADE: A PERCEPÇÃO DO OUTRO NO CENÁRIO ARTÍSTICO DE PORTO ALEGRE	p.98
3.1. O Outro enquanto personagem indispensável para a posição do Eu no mundo	p.100
3.1.1. Dominações culturais baseadas na diferença	p.101
3.1.2. Breve explanação acerca da Zoossociossemiótica de Landowski	p.105
3.1.3. As decorrências do contato social entre Nós e os Outros: os movimentos centrífugos e centrípetos	p.111
3.1.4. Personagens segundo a Zoossociossemiótica de Landowski e as estratégias aplicadas no contexto da arte local	p.117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.132
REFERÊNCIAS	p.140
ANEXOS	p.144
Entrevistas	
Maria Helena Bernardes	p.145
André Venzon	p.168
Túlio Pinto	p.186
Nelson Wilbert	p.207
Eduardo Vieira da Cunha	p.226

Elida Tessler	p.236
Dione Veiga Vieira	p.256
Fábio Coutinho	p.273
Gaby Benedyct	p.285

INTRODUÇÃO

Como é mesmo construído o panorama artístico de uma cidade? Por que alguns agentes conquistam maior evidência e reconhecimento de seus pares, enquanto outros permanecem em pontos obscuros, nos bastidores da grande cena? Estas não devem ser dúvidas que habitam apenas o imaginário da autora do presente texto, e por certo muitos dos que também pensam sobre essas questões devem ter algumas suspeitas, suas próprias especulações para responder a tais perguntas. Entretanto, podemos observar que, por se tratar de assunto delicado, justo por colocar em xeque o brio de uma série de pessoas que estão na vitrine do mundo da arte local, o tópico raramente é abordado formalmente. Neste caso, a falta de debate acerca do assunto pode gerar um pensamento coletivo que *naturaliza* os processos que levam alguém (ou um grupo) a conquistar e/ou manter certo *status* e proeminência. Isso pode resultar, ao menos em determinado grau, em certo conformismo, criando-se uma realidade habitual sobre a qual geralmente se discute.

Um pensamento do dramaturgo e poeta alemão Berthold Brecht já propugnava que nada deveria dar a impressão de ser natural para que não se caia na armadilha de ficar docemente preso a pactos não ditos e sem a possibilidade de construir um pensamento crítico sobre qualquer que seja a situação. Ao perceber artistas cujas produções poderiam bem conversar entre si e sabendo que todos eles estavam situados na contemporaneidade, era recorrente a inquietação sobre o motivo que levava alguns a se destacarem enquanto outros acabavam sendo destinados a uma espécie de margem burocratizada, ainda fazendo parte do campo artístico, mas sem integrar plenamente o circuito oficial. É importante ainda esclarecer a significação que daremos à palavra *destaque*, já que esta terá aplicação

recorrente ao longo do texto. Por *agente destacado* entendemos aquele indivíduo que expõe seu trabalho com certa regularidade em espaços legitimados pelo circuito oficial em diversas esferas, que possui obras em acervos importantes dentro de um âmbito (ao menos) regional, que tem sua aparição na mídia com frequência sistemática, que é convidado para participar de eventos e é reconhecido pelos seus pares enquanto profissional. Enfim, retomando o pensamento anterior, se é fato que existe uma real segregação, às vezes aparentemente injustificada, entre quem está em evidência e aqueles que não são tão “festejados”, como, então, os artistas constroem e conservam as suas carreiras em um circuito como o que observamos em Porto Alegre?

Tendo este como problema principal, confirmou-se que a bibliografia até então direcionada aos estudos de artes visuais não contemplavam satisfatoriamente as demandas que deste estudo. Entendendo o tema como sendo da ordem do *social*, concluiu-se, então, ser necessário recorrer a outros autores que pudessem facilitar a interpretação do material que viria a ser colhido por meio de observação de campo e de entrevistas, por exemplo. Porém, cabe ressaltar, embora esta investigação possua cunho claramente sociológico, a sua autora não possui formação no campo das Ciências Sociais. Esse fato faz deste estudo uma tarefa na qual não se pretende desmembrar o objeto abordado com o distanciamento que poderia ser observado se realizado por um especialista da área, mas, sim, configurar uma experiência que possibilite o intercâmbio de conceitos e conhecimentos, aproximando a área das artes de outros campos como o da Comunicação e da Sociologia.

São inúmeras as ambiguidades e controvérsias que cercam a carreira artística na contemporaneidade, em especial, de acordo com o que se busca neste estudo, no âmbito do circuito porto-alegrense. Se formos analisar o mérito qualitativo do trabalho, o que diferencia um agente de outro no caminho rumo à hegemonia no campo da arte? Quais seriam o lugar e a importância das relações de poder que esse sujeito estabelece para

alavancar e fazer a manutenção da sua carreira? Quais as estratégias mais eficientes e até que ponto é possível controlar os seus resultados? De que maneira podemos organizar o panorama artístico da cidade conforme as atuações dos diversos agentes? Estes são questionamentos de base para a presente pesquisa, pois acompanham a autora deste estudo desde o período em que era aluna de graduação em História, Teoria e Crítica, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Naquela época, os questionamentos surgiram a partir da observação dos modos de alguns jovens artistas, muitos deles colegas de curso, se articularem para investir em suas trajetórias profissionais – assunto que inclusive conduziu à opção pelo tema de pesquisa do trabalho de conclusão¹.

Sem a pretensão de responder de forma exaustiva a essas questões, mas, sim, antes de tudo, com ambição de dar abertura ao debate, partimos dessas e de várias outras questões polêmicas para dar início ao nosso estudo.

Embora não seja resgatada frequentemente no corpo do texto, a sustentação deste trabalho se fundamenta na argumentação teórica de Pierre Bourdieu. Segundo o autor, no “campo de lutas” que configura o cenário das artes existem dois tipos de participantes: os que, por estarem na posição dominante, querem preservar os critérios de avaliação e as operações vigentes; e o grupo que ocupa a margem dominada, com tendência a seguir táticas de subversão a fim de que a situação se inverta.

A estrutura do campo é um estado da relação de força entre os agentes ou as instituições engajadas na luta ou, se preferirmos, da distribuição do capital específico que, acumulado no curso das lutas anteriores, orienta as estratégias ulteriores. Esta estrutura, que está

¹ SOUZA, Alice. *Atelier Subterrânea: uma abordagem sobre estratégias artísticas coletivas no meio artístico de Porto Alegre*. Artes Visuais, UFRGS, Porto Alegre, 2009. Disponível em versão online no repositório digital da UFRGS: www.lume.ufrgs.br

na origem das estratégias destinadas a transformá-la, também está sempre em jogo: as lutas, cujo espaço é o campo, têm por objeto o monopólio da violência legítima (autoridade específica) que é característica do campo considerado, isto é, em definitivo, a conservação ou a subversão da estrutura da distribuição do capital específico (BOURDIEU, 1983; p.90).

Assim, ao começar a refletir sobre o cenário artístico de uma cidade como Porto Alegre e acreditando nessa constante relação de disputa e parceria, algumas das noções desenvolvidas por John B. Thompson (Miniapolis – EUA, 1951), em seu livro *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa* (1995), ganham espaço nessa produção teórica. Thompson é americano, mas está radicado na Inglaterra desde os anos 1970. No Reino Unido, leciona sociologia na Universidade de Cambridge desde 2001, mas também atuou como professor convidado em instituições universitárias dos Estados Unidos, Canadá, México, Brasil, Chile, China e África do Sul. Suas principais áreas de pesquisa estão fundamentadas na teoria social e política contemporânea, na sociologia de mídia e da cultura moderna, na organização social das indústrias de mídia, no impacto social e político das tecnologias de informação e de comunicação, e nas formas cambiantes de comunicação política². Em 2001, ganhou o Prêmio Europeu Amalfi de Sociologia – um dos mais importantes na área de Ciências Sociais – pelo seu livro *Political Scandal* (2000).

Nesta dissertação, faremos uso de uma espécie de esquema concebido por esse professor e o aplicaremos na realidade artística da capital gaúcha. Serão debatidas três posições possíveis, sendo elas flexíveis e arbitrárias, dentro do campo da arte: a de *Dominante*, a de *Intermediário* e a de *Subordinado*. Com base nessa organização é que começará a ser traçado

² Fonte: perfil acadêmico de John. B. Thompson no site da Universidade de Cambridge. Ver: <http://www.sociology.cam.ac.uk/contacts/staff/profiles/jthompson.html> (Última visualização em 30 de julho de 2012).

um panorama a respeito do modo como podem ser arrançadas as posições dos agentes no sistema das artes.

Em auxílio a essa fundamentação, a ideia de que determinadas pessoas podem ocupar certas categorias a partir da sua atuação e do seu reconhecimento na comunidade. Assim, também evocaremos o conteúdo teórico desenvolvido pelo cientista social Erving Goffman (Mannville – Canadá, 1922 – Filadélfia – EUA, 1982) em seu livro *A representação do eu na vida cotidiana* (1975).

O autor canadense realizou pesquisas na sociologia interpretativa e cultural, linha iniciada por Max Weber. O pensamento que mais caracteriza a sua obra – e que serve de premissa fundamental para esta pesquisa – é o de que o mundo é um teatro, e cada um de nós teatraliza ou é ator de acordo com as circunstâncias em que nos encontramos. Ainda neste livro, Goffman diz que somos caracterizados por rituais e posições que nos distinguem de outros indivíduos ou grupos. Para fazer tais afirmações, o autor se utilizou dos métodos de observação da antropologia cultural para estudar também as sociedades contemporâneas. O resultado foi o de que, da mesma maneira como em comunidades primitivas, hoje vivemos conforme uma série de ritualizações que possibilitam a realização de distinções entre indivíduos e grupos, tais como a maneira como um sujeito se veste ou se apresenta publicamente, a sua classe social, a região da qual se origina, etc. A interação é, portanto, um processo fundamental, por meio do qual é possível estabelecer identificações e diferenciações. Esses conhecimentos serão indispensáveis para que possamos pensar posteriormente sobre os motivos que levam algumas pessoas a obter destaque dentro de um contexto no qual as suas características e representações são desejáveis, enquanto outras são segregadas por não possuírem ou demonstrarem a reunião de peculiaridades esperadas dentro daquelas circunstâncias.

A partir dessa perspectiva, outro princípio de base que se relaciona perfeitamente com as ideias do cientista social canadense e que é aplicado a

toda esta pesquisa parte do que o sociólogo Michel Maffesoli (Graissessac – França, 1944)³ propõe em seu livro *No fundo das aparências* (1996): “Não há cultura sem identificação” (MAFFESOLI, p.326). Essa ideia ajudou a reforçar aquela que seria a linha a fazer parte do processo metodológico fundamental para o presente projeto, ou seja, a da observação do campo e das suas peculiaridades enquanto experiência empírica fundamental.

Basta-nos olhar ao redor: analisando o cenário local das artes, veremos que as pessoas tendem a criar identificações entre si, formando grupos, uns mais bem-sucedidos que outros. Cada uma dessas associações provavelmente terá princípios agregadores desiguais daqueles que unem outros sujeitos. As múltiplas reuniões que se formam são, enfim, as responsáveis por matizar o campo e dar a ele um caráter múltiplo, diverso. Aliás, é esta variedade que evidencia a vasta gama de diferenças entre os pares ou entre suas coletividades, dando origem àquilo que chamamos de *alteridade*.

Mesmo que rapidamente, ao recordar dos grupos que se formaram a fim de conceber ideias que movimentassem a cena, como coletivos e sociedades, ao pensar no elenco formado pelos artistas que seguidamente participam das exposições que ocorrem na capital, nos seus textos críticos ou de cunho teórico que engordam revistas especializadas originadas neste contexto local, detectamos sem dificuldades mais do que os seus interesses e a origem dessas personagens, como também aqueles que os legitimam e/ou que por eles são legitimados, além da sua rede de relações.

Para além do que pode ter de chocante, numa perspectiva individualista, o processo de identificação, é preciso lembrar, é uma estrutura das mais normais, e preside, em geral, à fundação de

³ Herdeiro intelectual de Gilbert Durand, Michel Maffesoli é hoje professor da Université de Paris-Descartes. Construiu uma obra em torno da questão da ligação social comunitária e a prevalência do imaginário nas sociedades pós-modernas.

toda agregação social, seja ela qual for (MAFFESOLI, 1996; p. 326).

Sendo de comum acordo a ideia de que as relações aconteçam por meio de identificação e, conseqüentemente, de diferenciação, o sujeito que se identifica com determinado grupo social, por exemplo, automaticamente está se excluindo – ou tentando se excluir – daquilo que vai contra os preceitos da “ideologia” defendida pelo nicho que ele almeja integrar. Assim, ele fará o que estiver ao seu alcance para pertencer a tal segregação. Ou seja, um artista/autor que pretenda inserir-se em determinado grupo cuja trajetória siga determinada linha geral, provavelmente irá abjurar toda uma série de produções que lhe pareça contrária àquela assumida como ideal, mesmo que isso se dê momentaneamente e de forma superficial, além de procurar entrar em contato com pessoas que já estejam legitimadas, inseridas e identificadas com este grupo, por exemplo.

O que pode parecer banal por se tratar de uma análise a respeito de algo tão próximo, e por isso mesmo corriqueiro, sem valor, na verdade é parte da conceituada pesquisa desenvolvida por Maffesoli. O sociólogo francês é considerado um dos fundadores da sociologia do cotidiano. Ele é reconhecido por seus estudos a respeito da pós-modernidade, do imaginário e, especialmente, pela popularização do conceito de *tribo urbana*, apresentado pelo autor como as "diversas redes, grupos de afinidades e de interesse, laços de vizinhança que estruturam nossas megalópoles" (MAFFESOLI, 1995, p. 36).

Apesar de o raciocínio trazido pelo francês não ser evidenciado nos critérios que guiam o desenvolvimento de cada um dos capítulos separadamente, ele perpassa os conteúdos e age como *background* informativo de toda a pesquisa, complementando e servindo de base para o pensamento dos outros autores que aqui serão abordados.

Retomando, existe, entretanto, uma ressalva pertinente no contexto da presente pesquisa: independente dos esforços de um ator⁴ para forjar alguma situação através de sua performance em público e ou das estratégias que emprega, é impossível que tenha controle absoluto sobre o rumo dos acontecimentos. Para tratar desse assunto, recorreremos ao sociólogo britânico proponente da *Teoria da estruturação*, Anthony Giddens (Londres, 1938). Segundo ele:

A cognoscitividade humana é sempre limitada. O fluxo da ação produz continuamente consequências que não estavam nas intenções dos atores, e estas também podem formar condições não reconhecidas de ação, nos moldes de um *feedback*. A história humana é criada por atividades intencionais, mas não constitui um projeto deliberado; ela se esquivava persistentemente dos esforços para colocá-la sob direção consciente (GIDDENS, 2009, p.32).

É necessário atentar para o fato de que os esforços e estratégias individuais dependem também da maneira como os outros agentes do campo, sejam eles simpatizantes ou rivais, irão perceber aquelas ações. Além disso, a conjuntura temporal, social, etc. pode agir indiretamente de modo favorável ou contrário a determinadas iniciativas.

Completando o círculo de autores que sustenta a base referencial teórica desta pesquisa, temos Eric Landowski. A sociossemiótica defendida pelo francês é a aplicação da semiótica – ou seja, da ciência que estuda os signos e as formas como o sujeito dá significado a tudo que o cerca – em um contexto de interação entre os agentes. Através de alguns dos preceitos trazidos em *Presenças do Outro* (2002), Landowski fala sobre a necessidade de haver um grupo de referência que seja socialmente dominante para, assim, ser possível a existência das diversas formas de alteridade, noção que

⁴ Nesta pesquisa, a ideia de *ator social* receberá a definição de Goffman, na qual o *ator social* é um conceito que se estende a todas as pessoas. Todos têm a possibilidade de escolher seu palco e sua peça, assim como o figurino que será apresentado de acordo com o público (ou grupo de indivíduos) com o qual se irá lidar. É desejoso que o ator mantenha uma postura de certa coerência com os veículos de indício que apresenta e que se ajuste de acordo com diferentes situações.

conversa com o que é apresentado em Thompson e Maffesoli. O sociossemioticista também aborda as complexas questões envolvendo as relações com o *outro*, as suas formas de aceitação ou negação, tópicos que serão apresentados no terceiro capítulo e retomados na conclusão.

Podemos dizer que a metodologia empregada nesta pesquisa foi dividida em três momentos: o de observações empíricas sobre os acontecimentos na cena artística local, o de pesquisa bibliográfica e o de pesquisa de campo. A primeira ação desses três itens se estendeu pelos dois anos de duração do curso de mestrado. Nesse período, embora curto, houve acontecimentos que mudaram de maneira bastante intensa o cenário das artes, notando-se certa diluição do foco que tínhamos sobre alguns espaços expositivos durante o primeiro ano de trabalho. Tomemos como modelo disso o Atelier Subterrânea⁵, que, em grande evidência desde 2006, passou a compartilhar as atenções com outros espaços e acontecimentos da cidade. O advento da 8.^a Bienal do Mercosul em 2011, especialmente uma muito intensa agenda de atividades da Casa M⁶ durante o mesmo período, além de ter o empenho de seus integrantes dividido entre a atuação no espaço e os seus projetos pessoais (Dable com as atividades como aluno no Pós-Graduação de Artes Visuais da UFRGS e docente na ESPM, Túlio Pinto como selecionado para o 1º Prêmio IEAVi de Artes Visuais, executando grandes projetos, como o *Transposição*, etc.), fez com que o centro cultural

⁵ Atelier Subterrânea: fundado em 2006, ocupa o subsolo do número 745 da Avenida Independência, em Porto Alegre. Até o momento da finalização desta redação, em agosto de 2012, o Atelier Subterrânea possuía a seguinte formação: Adauany Zimovski (São José dos Campos, 1983), Gabriel Netto (Porto Alegre, 1974), Guilherme Dable (Porto Alegre, 1976), James Zortéa (Porto Alegre, 1978), Lilian Maus (Salvador, 1983) e Túlio Pinto (Brasília, 1974). Ver: www.subterranea.art.br. Para mais detalhes, um estudo amplificado sobre esse atelier foi desenvolvido como meu trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais – hab. história, teoria e crítica, em 2009. Ver: SOUZA, Alice. *Atelier Subterrânea: uma abordagem sobre estratégias artísticas coletivas no meio artístico de Porto Alegre*. Artes Visuais, UFRGS, Porto Alegre, 2009.

⁶ A Casa M foi um espaço dedicado a servir de extensão para os trabalhos da 8.^a Bienal do Mercosul e, durante o evento, ocupou um antigo casarão no número 513 da rua Coronel Fernando Machado, em Porto Alegre. A proposta era de ser um centro cultural interdisciplinar com abertura à realização de conversas, entrevistas com artistas e curadores, *pocket shows*, mostras audiovisuais e outras atividades que mesclassem artes visuais, literatura, cinema, música, dança e teatro. Foi palco de obras e demonstrações artísticas de Tiago Gioria, do Coletivo Avalanche, de Fernando Limberger, de Daniel Acosta, de Vitor Cesar, de Carla Borba, entre outros.

sediado na Av. Independência despertasse menos alvoroço por parte do público que acompanha as suas atividades.

Além disso, os esforços dos seus membros em dedicar grande quantidade de energia à difusão dos seus eventos parecem ter minimizado. O calendário do espaço continuou sistemático e organizado, porém com a maior “concorrência” e com o menor investimento em acontecimentos que atraíssem a atenção midiática parece ter saído dos “holofotes” para dividir agora os *spots* com outras iniciativas e projetos em andamento na cidade. Podemos intuir, embora sem certeza, que o fato de terem deixado de ser “novidade” também pode ter contribuído para uma queda na atenção que a imprensa dispensava a eles. Outra especulação é a de que, com a saída de Eduardo Veras⁷ da equipe editorial do canal de difusão da cultura mais potente local, o jornal Zero Hora e seus veículos, o espaço perdeu um de seus grandes divulgadores.

Além de adotar essa metodologia de observação contínua da movimentação das marés da cena artística na cidade, buscou-se nas fontes bibliográficas uma forma capaz de, da maneira mais apropriada possível, ajudar na compreensão das interações ocorridas entre os diversos atores do meio. Como já mencionado, ao verificar-se que a literatura até então destinada às artes visuais era insuficiente para tratar das relações, das trocas e das estratégias artísticas, optou-se por uma abordagem atípica. Entendendo o artista antes como uma *pessoa* e sabendo que esta se “constrói na e pela comunicação” (MAFFESOLI, 1996; p.310), sociólogos e sociossemióticistas foram convocados a dar suporte à análise.

A terceira parte da metodologia concentrou-se nas entrevistas com agentes do campo da arte de Porto Alegre que, de um modo ou de outro,

⁷ Eduardo Veras (Porto Alegre, 1965). Jornalista. Realizou curso de mestrado e doutorado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. Foi editor assistente do Segundo Caderno do jornal Zero Hora e até o momento da redação final deste texto ocupa o cargo de professor no curso de Jornalismo na UNISINOS.

fossem objeto de destaque ou de polêmica em suas áreas de atuação. Essa terceira margem metodológica se explica por ser um dos objetivos gerais deste estudo ‘compreender a articulação dos artistas na construção de suas trajetórias dentro do âmbito da produção local atual’, ou seja, os discursos e as maneiras como os selecionados se apresentaram nos encontros que deram origem a estes relatos, analisados e cruzados com os conteúdos propostos pelos autores adotados para aporte teórico.

Assim, pensando nos fundamentos acima mencionados, foram escolhidos personagens atuantes na esfera das artes porto-alegrense para servir de objeto de estudo. Os critérios para a eleição dos entrevistados dizem respeito a fatores: de ordem geracional, já que todos são agentes que ingressaram no circuito como profissionais após os anos 1990 (ou pouco antes disto); de vínculo de trabalho, estejam eles em contrato com galerias, instituições culturais, universidades ou mesmo se atuam de forma “independente”; e que já tivessem obtido, em seus respectivos nichos de atuação, algum tipo de destaque nos termos já especificados anteriormente. Sob essa perspectiva, o elenco de entrevistados é formado por (em ordem alfabética): André Venzon, Dione Veiga Vieira, Eduardo Vieira da Cunha, Elida Tessler, Fabio Coutinho, Gaby Benedyct, Maria Helena Bernardes, Nelson Wilbert e Túlio Pinto. A decisão por uma quantidade não muito ampla de personagens que dariam os seus depoimentos⁸ se deve também ao fato de que os escolhidos podem ser vistos como representativos entre as camadas em que estão inseridos, ainda que não esgotem as possíveis tipologias de atuação observadas no circuito das artes local.

Fazendo o cruzamento do embasamento teórico adquirido até então com o teor de suas falas, a ambientação na qual ocorreu o encontro, a forma como se expressavam, a mensagem que o seu vestuário transmitia e até mesmo o grau de segurança presente no modo como expunham seus pensamentos, foram geradas seis categorias estratégicas: o *artista liberado*,

⁸ As transcrições das entrevistas concedidas estão disponíveis na seção de *anexos* desta dissertação.

o *artista-professor universitário*, o *artista de galeria*, o *artista-professor universitário e de galeria*, o *cargo institucional* e o *new generation*. Estas novas divisões têm como pretensão simbolizar a essência das estratégias adotadas na condução das trajetórias profissionais no contexto que estamos estudando. Se o time de entrevistados é limitado, o critério de escolha de um número reduzido de depoimentos se deu para que se pudesse gerar um modelo analítico que permita a visualização das convergências em termos das escolhas profissionais nesse campo.

Feita a apresentação dos autores que sustentam a base teórica desta dissertação e da metodologia aplicada, nos detenhamos agora sobre o roteiro deste estudo. No primeiro capítulo, serão abordados tópicos pertinentes às questões que lidam com as posições dos agentes dentro de um campo de interação. É nesse momento do texto que a teoria de Giddens terá um aprofundamento e será cruzada com situações passíveis de comprovação prática. A ideia do sociólogo britânico é confrontada com o comportamento estratégico daqueles que, ao agir seguindo a premissa *x* ou *y*, pretendem chegar a um resultado previamente determinado/desejado. Conforme será apresentado ao leitor, essas estratégias podem ser formadas por táticas que vão desde a participação em editais, os Salões, as exposições realizadas em espaços legitimados até a proximidade que alguns agentes em posições inferiores mantêm com os que se encontram em situação privilegiada. Esse tipo de relação, entretanto, não precisa ser considerado uma manobra simplesmente calculista. Como veremos em Thompson, todas as categorias (*Subordinada*, *Intermediária* e *Dominante*) são interdependentes. Essas categorizações das quais nos fala o autor americano são expostas e exemplificadas por intermédio de situações apresentadas no meio da arte local ainda nesta primeira parte do trabalho.

O segundo capítulo traz uma abordagem que privilegia o papel dos nove entrevistados desta pesquisa, fazendo uma análise dos seus discursos, das diversas situações que envolvem os seus modos de apresentação e das suas percepções a respeito do cenário das artes. O foco aqui recai sobre a

conduta artística local e seus discursos a partir de diferentes agentes entre os anos de 2000 a 2012. É neste momento do texto que serão desenvolvidas e contextualizadas as seis categorias estratégicas elencadas anteriormente, além de relativizados o *lugar de fala* e o conceito de *verdade* por ocasião da interpretação daquilo que foi dito nos testemunhos.

Enquanto até então foi privilegiada a figura do *eu*, ou seja, do agente artístico enquanto pessoa que batalha/defende a sua posição no campo da arte, o terceiro e último capítulos se baseiam no ponto de vista do *outro*. Partindo dos *movimentos centrífugos e centrípetos no campo da arte local*, é feita uma breve elucubração acerca das dominações socioculturais baseadas na *diferença* para que, a partir disso, seja discutido o contraponto elaborado por Landowski. O sociossemióticista trata dos diversos tipos de conduta a partir das relações intelectuais e afetivas com aquele que consideramos diferente. Ele também elabora um esquema (que será confrontado com o contexto e as personagens aqui abordadas) no qual teoriza sobre os comportamentos daqueles que, vindo de outros lugares, tentam penetrar o *nosso meio*.

É importante ressaltar que esta dissertação, antes de mais nada, trata sobre interações humanas, intercâmbios protagonizados por atores sociais que agem no campo artístico da cidade de Porto Alegre. Desde que foi dado início aos trabalhos que geraram esta pesquisa, a questão motriz sempre foi a de investigar as trocas que ocorrem entre os agentes artísticos por meio da análise dos papéis e das posições que eles assumem no cenário.

A trajetória que endossa o interesse por esta questão de pesquisa vem desde a concepção do trabalho de conclusão de curso (TCC) da autora, quando foram estudadas as estratégias adotadas pelos (então ainda bastante jovens) artistas integrantes do Atelier Subterrânea⁹. Naquela ocasião,

⁹ Ver: SOUZA, Alice. *Atelier Subterrânea: uma abordagem sobre estratégias artísticas coletivas no meio artístico de Porto Alegre*. Artes Visuais, UFRGS, Porto Alegre, 2009.

também foram abordados os modos de inserção dos quais eles se valeram para construir uma reputação e adquirir o reconhecimento de seus pares no meio artístico local – curiosidade que permanece acesa, mas agora em um contexto amplificado, não direcionado apenas a um pequeno grupo.

Como foi dito nas primeiras linhas deste preâmbulo, o fator motivador cardeal para a efetiva conclusão de um trabalho como este, que lida com questões tão delicadas, é na verdade um genuíno desconforto. A sensação de que as relações de poder, de que as afinidades amicais e até mesmo sentimentais podem se sobressair e ser mais decisivas na hora de avaliar e legitimar aquilo que de fato é produzido como trabalho por um artista é, no mínimo, perturbadora. Embora esta provavelmente não seja uma realidade em nada distante da que vivemos, esta dissertação tem por razão de existência a tentativa de gerar o questionamento e a racionalização sobre os processos legitimatórios vigentes no âmbito da arte. Como consequência, quer isso provoque qualquer efeito no leitor ou não, o desejo é de que este texto abra os olhos dos agentes e impeça a formação de novos *corpos dóceis*¹⁰ que apenas reproduzem, nutrem e repetem o modelo habitual perpetuado por inércia. Por fim, outra finalidade que justifica este estudo é a possibilidade de uma melhor compreensão da divisão hierárquica observada no cenário das artes local e dos motivos geradores dessa realidade, que muitas vezes pode se apresentar excludente e segregativa.

¹⁰ “Forma-se, então, uma política de coerções que consiste num trabalho sobre o corpo, numa manipulação calculada dos seus elementos, dos seus gestos, dos seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, os chamados ‘corpos dóceis’. (FOUCAULT, 1997; p.119).

1. AS POSIÇÕES DENTRO DE UM CAMPO DE INTERAÇÃO

O primeiro capítulo desta pesquisa tem como objetivo desenvolver o arcabouço teórico que fundamentará o ponto de partida do presente estudo. Com o propósito de problematizar o posicionamento do agente artístico dentro do campo, ele será aqui colocado em questão por meio da discussão de algumas das estratégias às quais pode recorrer para obter reconhecimento dos pares no contexto local. Metodologicamente, esse debate será possível a partir de uma constante conversa entre exemplos de ordem empírica e a argumentação teórica de alguns dos autores já apresentados na Introdução. Aqui também faremos uma preambulação sobre alguns dos conceitos norteadores desta pesquisa, cuja delimitação prévia se torna necessária.

Como podem ser definidas as posições na hierarquia do campo artístico na atualidade? Quais são os movimentos e as ações possíveis de colocar um sujeito em evidência? Determinadas estratégias postas em prática pelo indivíduo bastam para definir o seu sucesso? Na tentativa de refletir sobre essas perguntas, realizaremos um apanhado teórico acerca das “possibilidades de futuro” contidas nas ações dos agentes artísticos através de noções trazidas por autores como Rafael Alberto Pérez e Anthony Giddens com a sua *teoria da estruturação*. Esse tópico é abordado para que fique claro o entendimento de que o indivíduo – e aí incluímos o agente artístico – não é senhor absoluto de seu destino e que, portanto, está à mercê de uma série de fatores externos sobre os quais não exerce controle, *apesar* de poder fazer escolhas estratégicas conforme a previsão que ele possa vir a formular a partir de *x* ou *y* atos.

Em seguida, serão considerados alguns dos editais e concursos importantes, datados dos primeiros anos da década de 2000 (2000–2012),

observando seu potencial para alavancar a trajetória de seus participantes, incluindo a visibilidade que poderiam gerar. Os editais e concursos do gênero “salão de artes”, tradicional oportunidade para o surgimento/ingresso de novos artistas no sistema de arte, foram escolhidos como uma das fontes para o levantamento de dados sobre as estratégias adotadas pelos artistas em busca de reconhecimento e legitimação ainda no momento inicial desta investigação, em 2010/2011. Como discutiremos a seguir, apesar de editais como os promovidos pela Câmara Municipal de Porto Alegre¹¹ ou pela RBS¹² (Salão do Jovem Artista) demonstrarem hoje uma relevância menos significativa do que tinham até pouco tempo, eles serão abordados a fim de evidenciar a rápida mudança de comportamento dos artistas e das circunstâncias nas quais eles estão inseridos. Esta é, enfim, uma maneira de comprovar que, mesmo com uma variação tão pequena de tempo e em se tratando da mesma cidade, vivemos um período que sugere uma mudança veloz dos códigos e procedimentos. A diluição das estruturas artísticas acompanha o ritmo *globalizante* em que vivemos.

A terceira parte do capítulo trata da ideia de *máscaras*, trazida por Erving Goffman. Os estudos aí desenvolvidos servirão de guias para esta dissertação, ao conceber o mundo como um teatro em que somos, individualmente ou em grupo, agentes teatralizantes, agindo de acordo com as conjunturas em que nos encontramos, sendo estas marcadas por rituais e por posições distintivas relativamente a outros sujeitos ou grupos. O entendimento da ideia de *máscara* também será explorado no segundo capítulo, quando serão abordadas questões da ordem dos discursos dos agentes entrevistados para esta pesquisa. O mesmo conceito também abre portas para que o entendimento das posições propostas por Thompson em

¹¹ Salão da Câmara Municipal de Porto Alegre: era patrocinado pela Câmara, tinha copatrocínio da Indextech, da Compuserv e apoio da Ecomídia e da Associação Beneficente dos Funcionários da Câmara Municipal de Porto Alegre (Abecapa). Informações obtidas em consulta ao site da Câmara Municipal de Porto Alegre. Ver: http://www2.camarapoa.rs.gov.br/default.php?p_secao=56®=12643. (Último acesso em 19 de julho de 2011).

¹² Grupo RBS: uma das maiores empresas de comunicação multimídia do Brasil e a mais antiga afiliada da Rede Globo. Ver: <http://www.rbs.com.br>

Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa (1995) seja apresentado e posteriormente posto em relação com o pensamento trazido por Landowski, ao também tratar dos posicionamentos.

1.1. Possibilidades de futuro e a ideia ilusória de controle total

Na trajetória que marca a construção da sua carreira no mundo da arte, o que leva um artista a optar por um modo de ação, e não por outro contrário ou apenas diferente? Ao agir guiado sob determinado raciocínio, escolhendo uma postura em detrimento de outra, o sujeito, via de regra, já está pretendendo algum efeito posterior, mesmo que a sua intenção não seja consciente no momento em que ele faz a sua opção. Contudo, como qualquer agente que se encontre dentro de um entorno onde, entre outros fatores, as ações e reações alheias também interferem direta ou indiretamente no curso dos acontecimentos, um resultado específico jamais será garantido. Existem várias possibilidades de futuro contidas em uma única ação em função de todo um conjunto de acontecimentos externos que não são da alçada do sujeito ou que não cabe a ele forjar, anulando, conseqüentemente, a garantia de que o evento *x* ou *y* será efetivamente concretizado. Ainda seguindo essa linha de raciocínio, o fator optativo e/ou a visão especulativa são processos que permitem a criação de táticas que, por sua vez, configurarão uma estratégia, um conjunto de pensamentos e de atos específicos que deve ser o meio de se alcançar determinado objetivo – objetivo este que sempre se encontra projetado no futuro. Rafael Alberto Pérez¹³, professor da Universidade Complutense de Madrid e relevante

¹³ Rafael Alberto Pérez. Corunha (Espanha), 1942.

pesquisador na área de estratégias da comunicação, ressalta a multiplicidade de destinos possíveis ao dizer:

En realidad, no existe ante nosotros un futuro único, sino un abanico de futuros posibles (futuribles). El futuro es múltiple, no así el pasado ni el presente. Su concreción en un 'futuro' específico depende, al menos en parte, de nosotros mismos. El hombre elige entre los futuros probables (futurables) aquel que más conviene (futuro preferido o futurido) y organiza estratégicamente su conducta para alcanzarlo. Por ello, en el pensamiento estratégico el futuro se convierte en la razón de ser Del presente, ya que 'nuestro futuro' depende de lo que empecemos a hacer hoy, de la estrategia que adoptemos para alcanzar un futuro o otro (PÉREZ, 2001: 140).¹⁴

No seu livro *Las dimensiones de la estrategia* (2001), Pérez discorre sobre as noções de pensamento estratégico e de futuro relacionadas ao sujeito comum, sem delimitar um tipo específico de indivíduo que deva estar de acordo com algum grupo de características relacionadas a gênero, classe, raça, etc. Partindo do raciocínio do autor espanhol e desejando realizar uma análise mais eficaz de alguns dos processos envolvidos na formação de carreiras que estejam inseridas no âmbito da arte, é preciso que seja definitivamente rompido o cordão que liga a figura do artista à imagem romântica, idealizada e etérea formada no imaginário coletivo. O artista é, antes de qualquer coisa, um indivíduo repleto de ambições. Será mesmo possível afirmar que existe algum tipo de movimentação ingênua dentro do campo das artes? Em época de fervorosa ebulição capitalista, em uma realidade tão distante do ideal romântico dos séculos XVIII e XIX, não seria uma ingenuidade anacrônica, e por isso mesmo infundada, continuar a projetar os artistas, principalmente os que se formam na academia, como seres pertencentes a um mundo onírico, sendo despretensiosamente poéticos, fundamentando as suas ações na ideia de *ars gratia artis* e empregando esse mesmo caráter às suas trajetórias e eventuais

¹⁴ Tradução livre da autora: “Na verdade, não existe diante de nós um futuro único, mas uma gama de futuros possíveis (*futuríveis*). O futuro é múltiplo, diferentemente do passado e do presente. A concretização em um ‘futuro’ específico depende, ao menos em parte, de nós mesmos. O homem escolhe entre os futuros prováveis (*futuráveis*) aquele que mais convém (futuro preferido ou *futurido*) e organiza estrategicamente a sua conduta para alcançá-lo. Assim, no pensamento estratégico, o futuro se converte na razão de ser do presente, já que o ‘nosso futuro’ depende do que começamos a fazer hoje, da estratégia que adotamos para alcançar um futuro ou outro”.

organizações? Para uma possível resposta, basta pensar nos artistas que obtiveram (mesmo que relativo) sucesso em seus trajetos: não são *meros* frutos do acaso ou da sorte, o percurso percorrido por eles certamente exigiu planos, metas, necessitou que fossem estabelecidos contatos adequados para, assim, formar uma rede de relacionamentos oportuna, etc.

Entretanto, o sucesso não depende apenas da intencionalidade do agente. Neste momento cabe ressaltar que a conjuntura mais ou menos favorável também exerce um importante papel para favorecer ou dificultar a concretização de qualquer meta que tenha sido estabelecida previamente. Trata-se de um jogo de *posição*, de *disposição* e de *tomadas de posição*: boas ideias dificilmente ganham visibilidade quando o seu autor não possui uma rede de relações considerável que vá fazer o trabalho de ajudar a tornar aquilo válido, e o mesmo pensamento vale se ele, possuindo esta rede, não conseguir administrá-la de maneira eficaz, por exemplo. Bourdieu diz:

Portanto, é com a condição de levar em conta a lógica específica do campo como espaço de posições e de tomadas de posição atuais e potenciais (espaço dos possíveis ou problemática) que se pode compreender adequadamente a forma que as forças externas podem tomar, ao termo de sua retradução segundo essa lógica, quer se trate das determinações sociais que operam através dos *habitus* dos produtores que elas moldaram de maneira duradoura, quer daquelas que se exercem sobre o campo no momento mesmo da produção da obra, como uma crise econômica ou um movimento de expansão, uma revolução ou uma epidemia (BOURDIEU, 1996; p.262).

Além disso, seguindo com esse raciocínio proposto por Bourdieu em *A Constituição da Sociedade* (2009), o sociólogo britânico Anthony Giddens¹⁵ ainda traz outra ideia complementar. Segundo Giddens, o sujeito tem um controle limitado acerca das consequências de suas ações já que o fluxo que

¹⁵ Anthony Giddens. Londres (Inglaterra), 1938. Sociólogo reconhecido por, entre outros projetos, ter formulado a *Teoria da Estruturação*.

elas geram não depende apenas dele. A cognoscitividade do indivíduo é restringida pelas infinitas circunstâncias e suas ações, resultados de suas *intenções* e de suas *motivações*, e muitas vezes seguem um rumo próprio que foge do controle do seu autor, dependendo das especificidades de um contexto espacial, temporal, social, econômico, etc. no qual estão inseridas (GIDDENS, 2009; p.31).

Para elucidar melhor essa proposição, pensemos em um exemplo local, o Atelier Subterrânea. Embora não seja possível afirmar com certeza, nem garantir que as ações foram todas premeditadas, é possível identificar algumas estratégias que favoreceram o seu reconhecimento. Em primeiro lugar, trata-se de um espaço expositivo bem localizado geograficamente, perto do Instituto de Artes, situado em uma zona da cidade de fácil acesso por ser central e com uma vitrine que permite aos transeuntes observar o que acontece no interior do local. O modo e a proporção que tomaram as vernissages que lá ocorrem também seguiram rumos inovadores. Ao contrário do ambiente formal geralmente observado em eventos deste gênero, lá acontece a venda de cerveja para os frequentadores, há a presença de um DJ e aquilo que se tornou um dos maiores atrativos da Subterrânea: a venda de números de rifa a pequenos preços para a realização de sorteios de uma ou mais obras do (ou dos) artista(s) expositor(es).

Principalmente no começo de sua existência, o Atelier conquistou muitos admiradores e *habitués* pelo fato de reunir em diversas das suas exposições um elenco que misturava artistas iniciantes com outros já consagrados, o que acabou por cativar desde os mais novos e inexperientes até aqueles agentes de maior capital sociocultural. Esse tipo de ação demonstra ampla habilidade em mobilidade social por parte dos integrantes que, assim, conseguem penetrar com grande desenvoltura os diversos círculos, estabelecendo parcerias tanto com jovens estudantes de artes quando com figuras consagradas como, a destacar, Cildo Meireles, Gil

Vicente e Peter Pumpler¹⁶ (este firmou residência em Porto Alegre através do convênio firmado entre o Atelier e o Instituto Goethe em 2010). Para conseguir realizar essas articulações em diferentes instâncias, é necessário que o interlocutor consiga matizar a sua atuação para agir de acordo com aquele com quem interage, algo que os membros da Subterrânea fazem com desenvoltura. A posição que o sujeito – neste caso o grupo de sócios do centro artístico em questão – assume na relação se dá instantaneamente, a partir do momento em que ele reconhece na alteridade determinadas peculiaridades, como sua ocupação dentro do campo, por exemplo. Goffman denomina esse procedimento de *segregação de auditório*, que é quando o sujeito se certifica de que está agindo de maneira adequada para aquele tipo de público e que estes mesmos indivíduos não serão os mesmos para quem ele agir de maneira diferente em outro ambiente, entre outras pessoas.

[...] Podemos dizer que ele tem praticamente tantas individualidades sociais diferentes quantos são os *grupos* distintos de pessoas cuja opinião lhe interessa. Geralmente mostra uma faceta diferente de si mesmo a cada um desses diversos grupos. Mais de um jovem, bastante sério diante de seus pais e professores, pragueja e faz bravatas como um pirata entre seus jovens e “in subordinados” amigos. Não nos mostramos a nossos filhos da mesma forma que aos companheiros de clube, aos clientes como aos nossos empregados, aos nossos próprios chefes e patrões, como aos amigos íntimos. (JAMES¹⁷ *apud* GOFFMAN, 1975; p.52)

¹⁶ Cildo Meireles (1948) nasceu no Rio de Janeiro, é artista plástico reconhecido nacional e internacionalmente. Já participou de mostras na Bienal do Mercosul, Bienal de São Paulo, Bienal de Johannesburg e da IX Documenta de Kassel. Ver: www.mcu.es/promoArte/docs/Cildo_Meireles.pdf

Gil Vicente (1958) nasceu na cidade de Recife, é artista plástico e já participou da Bienal do Mercosul, da Bienal de São Paulo e do Panorama da Arte Brasileira. Obteve recentemente grande visibilidade por conta da polêmica série de desenho chamada “Inimigos”, em que aparece assassinando importantes figuras públicas. Ver: www.gilvicente.com.br

Peter Pumpler nasceu na Alemanha, possui formação na Academia de Artes de Karlsruhe. Além de exposições individuais na Alemanha e Suíça, participou de mostras na Islândia, em Nova York e na Áustria. Foi o primeiro artista a realizar residência artística no Atelier Subterrânea, em 2012, depois que foi instaurado o convênio com o Instituto Goethe.

¹⁷ O fragmento acima exposto pode ser encontrado em JAMES, William. *The Philosophy of William*

Além desses fatores positivos a contribuir para o sucesso da empreitada a qual nos detemos agora, outras características – estas referentes aos próprios membros – parecem também ser decisivas. Por um lado, o centro cultural fundado em 2006 é constituído por um grupo que possui perfil semelhante: todos jovens, com boa aparência e formação universitária. Por outro, cada um deles tem diferentes competências no papel da condução do espaço: enquanto uns têm habilidades no uso das mídias, outros lidam com as questões administrativas, ou com aquelas referentes às relações públicas, etc. Estas peculiaridades reunidas configuram uma série de táticas de apoio mútuo que ampliam os pontos de conexão do Atelier com uma rede de relações possível.

Munidos de *intenção* e de *motivação* para criar um novo espaço expositivo, o grupo que deu início à empreitada foi bem-sucedido em sua ação, mas isso certamente se deu também por conta de uma série de fatores que não estavam unicamente na alçada das suas decisões.

Nada pode ser confirmado, mas apenas para citar um aspecto: *talvez*, se Eduardo Veras não fosse um jornalista conectado a questões referentes às artes visuais, se à época não fosse editor assistente do mais importante jornal do estado, se não tivesse um vínculo acadêmico e institucional com o Instituto de Artes, quem sabe o espaço artístico que citamos não tivesse obtido tanto destaque na imprensa, o que *poderia* afetar a sua reputação hoje. Da mesma maneira, se Veras não tivesse em algum momento de sua vida se interessado por artes ou até mesmo se tornado jornalista, possivelmente as consequências teriam sido outras. Indo mais fundo, se o grupo da Subterrânea tivesse permanecido como originalmente foi constituído, se eles decidissem montar o atelier em outro ano, em outra cidade ou até mesmo em outro endereço, se tivessem amigos e *contatos* diferentes, possivelmente tudo se daria de outra forma, dando sequência a uma lista alucinante e eterna de possíveis acontecimentos que não estão

James. Nova Iorque: Biblioteca Moderna Random House, [s.a.], p.128-129.

centrados de maneira alguma na mera ação consciente dos seus componentes.

Giddens defende que toda ação humana é parcialmente predeterminada a partir de certas regras do contexto em que ela ocorre, mesmo que estas regras e estruturas não sejam fixas. Um sujeito mais ou menos atento, que tenha em conta essa estrutura do sistema no qual está inserido, pode, mesmo que inconscientemente, se guiar pelo que diz Pérez. Resgatando o pensamento do espanhol, esse indivíduo, munido de um conhecimento prévio sobre o campo, iria então poder organizar o seu plano de ação, valendo-se da especulação de uma gama de futuros prováveis e assim traçar a sua estratégia em direção ao *futurido*, tal qual fizeram os *Subterrâneos*. Intuindo a quem deveriam recorrer, percebendo quem poderia fazer a diferença e estando situados em um contexto predeterminado de condições, os agentes do grupo lançaram as suas cartas estratégicas – conscientes ou não – em busca de uma meta x, y ou z.

Para compreender a intenção deste trabalho, outro senso comum que também precisa ser desconstruído desde agora é o de que *estratégia* possui um caráter necessariamente negativo. A carga de perversidade que se encontra nesse termo “deve” muito ao modo como a famosa obra de Nicolau Maquiavel, *O Príncipe*, foi em verdade mal interpretada no decorrer dos séculos. Na obra datada de 1513, o autor italiano descreveu o *modus operandi* do poder político no século XVI, revelando os subterfúgios utilizados pelos governantes da época. Porém, mesmo durante a leitura do livro, fica evidente que o exercício do poder e as maneiras de alcançá-lo através da organização, da manipulação de um comportamento social específico, da utilização deliberada de certas máscaras, etc. são aplicáveis até hoje nas mais diversas áreas de atuação que não só a da política, e ainda, mais do que isso, muitas vezes cotidianamente, nas mais banais situações que envolvam alguma espécie de relação ou de interação.

As estratégias, neste estudo, entendidas como um conjunto de táticas, inerentes ao processo de ganho de capital social e de poder simbólico dentro do campo artístico, *e.g.*, podem ter muito mais um caráter positivo do que negativo, já que tencionam e dão muito mais ênfase ao crescimento do executante do que à queda ou destruição da parte que faria as vezes de “adversária”. Isso fica evidente no momento em que se constata que, dentro do campo de produção erudita, o principal público apoiador do artista é o próprio concorrente:

Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes (BOURDIEU, 2005; p.105).

Apesar disso, e mesmo que haja certo grau de subjetividade na afirmação, ainda parece existir alguma resistência ao relacionar abertamente a figura do artista com a noção de comportamento estratégico, o que talvez se deva a dois fatores: o primeiro é o insistente apego à imagem despojada de qualquer interesse que não seja apenas o de que o trabalho cresça em profundidade visual, plástica, formal, intelectual, cognitiva e afins, negando que, por trás dessa busca, também existe um espírito alpinista desejoso de projeção social e de reconhecimento dentro do campo; e o segundo, aquele que enche de intenções maculadas o sujeito que age estrategicamente. Entre outras metas, este trabalho tem a pretensão de desconstruir a aura negativa que o conceito de estratégia carrega, considerando que ela pode ser, portanto, um meio positivo de se alcançar fins desejáveis.

A partir destas perspectivas, podemos compreender que existem várias formas de buscar controlar uma determinada situação de maneira que o agente obtenha sucesso. Essas tentativas e tomadas de posição são táticas que configuram uma estratégia de ação. Elas derivam de uma lógica

que está inserida no que chamamos de *futuridos* e não garantem ao sujeito qualquer tipo de sucesso, embora faça sentido que uma iniciativa de teor positivo alavanque o seu autor a um resultado condizente à intenção. Assim, um agente do campo das artes de Porto Alegre, entre o começo dos anos 2000 até o presente momento (2012), pode ter institucionalmente atuado em diversas frentes para se promover no meio.

1.2. Participação em editais e concursos como estratégia de visibilidade

Embora existam outros motivos, algumas das galerias comerciais e dos centros de fomento artístico da cidade fecharam as portas sob os efeitos decorrentes, por exemplo, da crise econômica¹⁸ que assolou o país e parte do mundo nos anos 1990.

Inspirados nas experiências americana e britânica, durante os governos Collor e Fernando Henrique, foi instaurado o plano que defendia uma menor intervenção do Estado na economia, na cultura e até mesmo no

¹⁸ Apenas para fins de contextualização, dentro de uma realidade financeira inflamada, o Plano Real surge em fevereiro de 1994 com o objetivo de estabilizar o país economicamente. Uma medida provisória instituiu a nova moeda sob a denominação de URV (Unidade Real de Valor) e determinou que ela estivesse “dotada de curso legal para servir exclusivamente como padrão de valor monetário”, com o valor de CR\$647,50 (cruzeiros reais) – o equivalente a R\$0,2355 segundo dados oferecidos pela tabela de conversão do site Indecon –, a ser alterado todos os dias, e seria ‘dotada de poder liberatório, a partir de sua emissão pelo Banco do Brasil, quando passaria a denominar-se real’ (FRANCO In: SIEGEL e MATTICK, 2011; p.15). Apesar do sucesso da medida que gerou um maior poder de compra para a população, aumentando conseqüentemente o consumo e a produção, os problemas financeiros ganharam novo fôlego conforme se instauraram grandes crises mundiais, com destaque para a Crise do México em 1995, a Crise Asiática de 1997 e a Moratória russa em 1998. Nesses momentos de crise é de praxe que os grandes investidores retirem os seus fundos dos mercados emergentes para aplicar seu capital em potências cujas moedas sejam mais fortes e estáveis, aquelas que oferecem menos riscos, como o dólar norte-americano. Para evitar que grandes empresas estrangeiras se valessem desta manobra, o governo brasileiro se viu obrigado a pagar mais para tentar manter esses investimentos ainda em seu território e assim evitar que faltassem meios de financiamento do plano de estabilização do país. Tal procedimento, entretanto, gerou o aumento da taxa básica de juros e um conseqüente endividamento público, cortes de gastos, retração de alguns setores da economia e desemprego em massa (em grande parte também pelo amplo número de privatizações de empresas estatais, estratégia de base do Plano Real que visava tirar do governo a obrigatoriedade pública de financiar investimentos).

setor referente à saúde, fazendo surgir novas políticas fiscais, monetárias e cambiais. Os efeitos do novo modelo econômico e da crise decorrente dele afetaram direta e indiretamente o campo artístico, diminuindo o poder de compra da classe que usualmente investia neste mercado e tornando a manutenção dos espaços um verdadeiro desafio. Assim, as políticas neoliberais ganhavam seu espaço definitivo e, como consequência desta realidade, não somente o mercado local passou a vigorar de maneira mais restrita como a oferta de espaços expositivos passou a ser cada vez menor.

Se, por um lado, em Porto Alegre, os anos 1990 não teriam a mesma movimentação dos anos anteriores em termos de mercado, por outro, eles serviriam de base para fundar o modelo ao qual estamos hoje adaptados. Para pontuar o começo dessa nova era, existem dois marcos importantes no campo da política cultural do estado do Rio Grande do Sul no começo da década: o primeiro é a criação do FUMPROARTE, Fundo de Apoio e Produção Artística e Cultural, em 1993, atuando sob a forma de patrocínio direto Estado/propositor. O segundo é a instituição do Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo às Atividades Culturais, a LIC, em 1996, como um programa de incentivo por meio de renúncia fiscal de ICMS, no qual o proponente deve ter o seu projeto sancionado por uma empresa que posteriormente irá prover os recursos financeiros necessários para a execução da proposta¹⁹. Sobre este último, é relevante dizer que uma das falhas – sob o ponto de vista cultural – deste tipo de programa está na falta de disposição de grande parte das empresas em apoiar projetos que não sejam de grande porte ou que não tragam muita visibilidade para a marca. Na maioria das vezes são os setores de marketing destes grupos os responsáveis pelas escolhas, são eles os encarregados em aprovar ou barrar uma proposta.

¹⁹ A Bienal do Mercosul, por exemplo, é um dos eventos artísticos que receberam financiamento através da LIC. O valor liberado para a oitava edição da mostra (2011) foi de R\$ 3.005.511,90. Fonte: Secretaria da Cultura. Ver: <http://www1.lic.rs.gov.br/>

(T.P.) Eu pude ver que é muito difícil de conseguir apoio empresarial. As empresas não têm preocupação – e não têm que ter mesmo –, elas lidam com números. Sobre os blocos de concreto, eu achei que eu poderia conseguir ou um desconto, ou os blocos no total, mas não. No começo eu nem usei o argumento da doação do material ao final do processo, eu usei depois para tentar *sensibilizar* o empresário, mas nada feito. – Túlio Pinto relatando a sua experiência de tentar conseguir patrocínio para o projeto *Transposição*²⁰ em entrevista à autora no dia 8 de maio de 2012, Porto Alegre.

Assim, seguindo uma lógica mercadológica, geralmente são excluídas as iniciativas de menor escala e as investidas de agentes independentes em busca de apoio financeiro. Não encontrando patrocinadores interessados, os projetos aprovados simplesmente não se consolidam. É neste sentido que o FUMPROARTE e outros editais se tornam especialmente relevantes dentro do contexto das artes local.

Desta maneira, um dos pontos que também merece destaque é que a presença desse tipo de concurso no contexto cultural gaúcho, em conjunto com uma postura de *marketing cultural* (característica que veio sendo reformulada a partir da herança da geração da década de oitenta), ajudou a forçar uma mudança de posicionamento e de atuação do artista perante o campo, formalizando a atitude artística:

Vivenciava-se, nas artes, a repercussão da condição econômica e cultural internacional, que levava os jovens artistas a considerarem o mercado de arte como um aliado, buscando a melhor maneira de usufruí-lo. É o momento em que o *marketing cultural* entrava na ordem do dia. Os artistas, sobretudo os iniciantes, deixaram de lado sonhos e utopias de um reconhecimento que só viria num

²⁰ *Transposição* foi um projeto integrante do 1.º Prêmio IEAVI de Artes Visuais no qual, resumidamente, Túlio Pinto transportou 6 mil blocos de concreto empilhados no meio da Praça da Alfândega (Porto Alegre – RS) para a galeria Augusto Meyer da Casa de Cultura Mário Quintana. O processo da obra está mais profundamente descrito em nota da página 75.

futuro longínquo e independente de sua intervenção. Passaram, portanto, a programar a carreira, com autopromoção, através de registro e divulgação de todos os eventos em que participavam. Os artistas aprenderam, rapidamente, que a estrutura mercadológica vigente exigia maior cuidado na apresentação de seus portfólios. Alguns recorriam a profissionais da área de comunicação, o que, muitas vezes, tinha como resultado seduzir mais pelo visual, do que pelo produto, dentro do melhor estilo de competitividade de mercado. Mas, se excessos podiam ocorrer, é necessário frisar que este foi também o momento da guinada para uma postura de maior profissionalização e valorização da classe (BRITES, 2007; p.140).

Enfim, junto com a década de 1990 se instaurou no campo essa formalização (acompanhada de certa burocratização) no modo de gestão do processo artístico. Se os anos oitenta deram a liberdade de que Brites fala, agora já não bastava mais manter uma *máscara*²¹, fazer registros de intervenções urbanas e se promover de maneira aleatória; a necessidade de organização e de projeção do trabalho em vários aspectos (metodológicos, financeiros, museológicos, museográficos, de divulgação midiática, etc.), ou seja, de *profissionalização*, se fazia fortemente presente para aqueles que optavam por pleitear a captação de verbas por meio de edital.

Além de trabalhos relacionados às artes visuais, o Fumproarte²² atua em outros diversos segmentos culturais, tais como dança, literatura, música, teatro, fotografia, etc., o que acaba por diminuir consideravelmente o número de recursos destinados ao referente campo, muito embora não caiba o debate desse aspecto neste momento.

²¹ O sentido específico de máscara será definido a seguir, na página 46.

²² O edital do Fumproarte ainda está em aberto no vigente ano, e não consta no site a distinção por áreas dos projetos beneficiados em 2011, mas em 2010 as proposições contempladas em artes plásticas/fotografia são: *Há Tempo Atento ao Tempo*, de Ana Meri Zavadil Machado (R\$ 33.188,00); *Beatriz Ballen Susin - Transfigurações do Real*, de Beatriz Balen Susin (R\$ 62.988,00); *FRANTZ – O Ateliê como Pintura*, de Paula Viviane Ramos (R\$ 59.000,00); e *Caminhos de Santiago*, de Susana de Araujo Gastal (R\$ 53.898,50). É interessante fazer uma observação: os projetos de Paula Ramos, de Susana Gastal e de Beatriz Susin foram indicados a diferentes categorias do VI Prêmio Açorianos de Artes Plásticas. Destes, a exposição *FRANTZ – O Ateliê como Pintura* ganhou o título de “Destaque em Curadoria”. Isto significa que a Prefeitura Municipal financia projetos que ela mesma acaba por premiar depois.

Diferentemente do Fumproarte, que patrocina ações culturais, mas que em nenhum momento interfere diretamente na execução dos trabalhos, existem vários editais que são exclusivamente voltados à produção artística: desde aqueles que selecionam profissionais para o uso de espaços expositivos públicos, como o que é promulgado pela Coordenação de Artes Plásticas da Prefeitura de Porto Alegre²³ e pelo Instituto Goethe, até os que têm a intenção de promover e premiar artistas em diferentes âmbitos e momentos da sua trajetória profissional, como a Bolsa Iberê Camargo, que promove intercâmbios para residência de artistas brasileiros em instituições no exterior ou no atelier de gravura que existe na própria Fundação.

É importante destacar a importância que estes dois últimos vêm tendo na cena artística local, principalmente da segunda metade da década de 2000 para cá. Comentemos primeiramente sobre o Instituto Goethe. Desde 1999/2000, o centro de integração Alemanha-Brasil desenvolve o Concurso de Artes Plásticas Contemporâneas que tem como meta o incentivo, a difusão e a integração das manifestações de artistas contemporâneos. Desde então, a realização de uma mostra individual no Instituto tornou-se objeto de desejo e símbolo de uma conquista da maturidade do trabalho daqueles que são contemplados a lá exibirem as suas obras. Isto se deve ao fato de, por ser um concurso, também haver a necessidade de um maior profissionalismo por parte dos propositores que, muitas vezes, pela primeira vez em suas trajetórias, vão lidar com um esquema orçamentário adequado, em um espaço cuja manutenção é sistemática, com a impressão de folders e convites com identidade visual e bom acabamento gráfico, etc. Para a realização desses eventos, um júri é composto para a seleção dos artistas, sendo geralmente formado por Reinhard Sauer, diretor-executivo da instituição em Porto Alegre, e outras

²³ Entre os espaços oferecidos para ocupação pelo edital da CAP, estão: Galeria Iberê Camargo e galeria do 4.º andar (ambos na Usina do Gasômetro), Sala da Fonte e Porão no Paço Municipal. O edital tem periodicidade anual, os projetos são avaliados por um júri de funcionários da prefeitura e de profissionais ligados à área artística. Ver: <http://www.portoalegre.rs.gov.br/smc>

personalidades do campo, entre as quais não raro estão professores do Instituto de Artes da UFRGS e artistas atuantes no circuito local.

Na edição de 2010, por exemplo, a banca de seleção era composta por Alexandre Santos, professor da graduação e do PPG de Artes Visuais na UFRGS, Gisela Waetge e Walmor Corrêa²⁴. No ano em questão foram escolhidos os projetos de Amélia Brandelli (Rio Grande, 1960), Adauany Zimovsky, Marcos Sari (Porto Alegre, 1972) e Rafael Pagatini (Caxias do Sul, 1985), todos alunos ou ex-alunos do IA e com conhecidas ligações institucionais e/ou pessoais com os membros do júri. Em 2011, a banca foi formada por Elida Tessler, Peter Pumpler, Reinhard Sauer e Rommulo Vieira Conceição²⁵, sendo que nessa edição foram selecionados Ismael Monticelli (Porto Alegre, 1987) e Nara Amélia da Silva (Três Passos, 1982) – ele ex-aluno do Instituto de Artes e bolsista de Elida Tessler, ela doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela mesma instituição. Isso de forma alguma significa que os seus trabalhos não fossem merecedores de contemplação, pelo contrário, mas reforça a ideia de que esses tipos de vínculos prévios, afetivos e/ou profissionais favorecem uma maior atenção àquilo que está sendo analisado, assunto que terá um maior desenvolvimento no prosseguimento do texto. Como observa o artista Nelson Wilbert:

(N.W) De forma indireta talvez, de repente. Por exemplo, o júri de um Salão conhecendo a tua trajetória, é mais fácil de absorver o

²⁴ Gisela Waetge (São Paulo, 1955). A artista vive e trabalha em Porto Alegre.

Walmor Corrêa (Florianópolis, 1962). O artista vive e trabalha em Porto Alegre.

²⁵ Elida Tessler (Porto Alegre, 1961). Artista, professora e pesquisadora do Departamento de Artes Visuais e do PPGAV da UFRGS. Sócia fundadora do Torreão, espaço inaugurado e mantido em parceria com Jailton Moreira (São Leopoldo, 1960) de 1993 a 2009. O segundo andar do histórico casarão localizado na esquina da Venâncio Aires com a Rua Santa Terezinha servia como atelier e ponto de encontro para debates e palestras. A torre da casa abrigava instalações *in situ* de diversos artistas convidados. Até o seu fechamento, o Torreão possuía convênio com o Instituto Goethe, através do qual ocorreu uma série de intercâmbios artísticos que visavam promover residências de artistas alemães em Porto Alegre e vice-versa. Após o fechamento do espaço, o Atelier Subterrânea herdou a parceria.

Rommulo Vieira Conceição (Salvador, 1968), artista, é Doutor em Geologia pela Australian National University em conjunto com a UFRGS e Mestre em Poéticas Visuais pelo Instituto de Artes dessa mesma instituição.

que você está apresentando ali. – Nelson Wilbert em entrevista concedida à autora no dia 22 de maio de 2012, Porto Alegre.

Uma exposição em um espaço como este costuma gerar uma ótima visibilidade, uma consequência bastante positiva que não é trazida através de quaisquer eventos ou experiências no campo das artes; além disso, o Goethe tem fácil acesso, é bem localizado em um bairro nobre da capital, o que ajuda a trazer notoriedade. Apenas, para citar alguns exemplos, esta boa receptividade dos artistas que são escolhidos a participar do calendário do Goethe pode ser comprovada com a recente premiação de Ismael Monticelli no VI Prêmio Açorianos de Artes Plásticas, nas categorias “Incentivo à Produção Plástica” e “Destaque em Escultura” com a mostra *A paixão faz das pedras inertes um drama*²⁶, ocorrida no centro cultural em questão. O próprio Goethe, na mesma edição do PAAP, foi vencedor na categoria “Patrocínio e/ou apoio a eventos ligados às artes plásticas”. Na edição anterior, a V (2010), outro caso de comprovação da legitimação que o espaço ajuda a proporcionar é observado por meio da premiação de Rafael Pagatini, com a exposição *Brumas*²⁷, ocorrida no centro cultural germânico, como “Destaque em Gravura”, “Artista Revelação” e “Incentivo à Produção Plástica”.

De forma diferente, a Bolsa Iberê Camargo também vem proporcionando aos agentes que por ela são contemplados um maior destaque através da experimentação profissional em situações de residência artística e intercâmbio. A FIC, conforme dito no artigo 3.º, inciso VII de seu estatuto, instituiu, no ano de 2001, o seu programa anual de bolsas para artistas brasileiros em instituições internacionais. O programa tem como objetivo proporcionar a realização de residências artísticas no exterior que durem em torno de dois e três meses, visando colaborar para a formação e o aprimoramento dos agentes (que não precisam ser necessariamente gaúchos). Conforme dito no site da Fundação, a Bolsa também tem como

²⁶ A mostra ocorreu de 05 de outubro a 19 de novembro de 2011.

²⁷ A mostra ocorreu de 18 de novembro a 11 de dezembro de 2010.

interesse a divulgação das obras no seu portal digital, além de convidar um artista, selecionado pela Comissão Julgadora, para participar do Programa Artista Convidado do Ateliê de Gravura, em Porto Alegre²⁸.

É importante dizer que em dez ou doze anos as mudanças no cenário foram realmente significativas. Esses tipos de iniciativas, cada vez mais institucionalizadas e profissionalizantes, vêm ganhando mais espaço em detrimento dos Salões que costumavam ser bastante populares até o começo da década de 2000. Se, por um lado, ainda existem artistas que se submetem a situações de editais empobrecidos, que oportunizam muito pouco em termos de infra-estrutura, como geralmente é o caso de alguns dos que são lançados pela prefeitura²⁹, eles, por sua vez, formam uma camada de propositores cada vez mais jovens, em início de carreira ou de artistas que não estão plenamente inseridos no circuito oficial e que dificilmente seriam selecionadas para projetos como os dois que foram citados acima. De qualquer maneira, é importante ressaltar que o cenário vem-se modificando em velocidade acelerada, e o que hoje não tem mais tanta importância poderia ser o *fator x* de ontem.

Para fins de exemplificação, citaremos neste momento dois dos concursos por edital que já tiveram considerável destaque no contexto

²⁸ Informações retiradas do site da Fundação Iberê Camargo. Ver: <http://www.iberecamargo.org.br>. Último acesso em 11 de julho de 2012.

²⁹ Apesar de alguns espaços serem bastante interessantes e contarem com um histórico de exposições importantes, a precariedade inerente a alguns dos editais da Prefeitura Municipal é aqui mencionada pelo fato de que os recursos necessários para uma mostra não são sempre oferecidos, o que ocorre por diferentes razões como falta de investimento em políticas culturais, pouca verba, etc. As exposições promovidas pela Coordenação de Artes Plásticas da Prefeitura de Porto Alegre acontecem em espaços como a Galeria Iberê Camargo e Galeria do 4º andar na Usina do Gasômetro, Sala da Fonte e Porão do Paço Municipal, entre outros. Pela regra do edital, o artista expositor tem direito a convite impresso enviado por correio a uma lista de endereços que inclui empresários, imprensa, outros artistas e Câmara de Deputados e de Vereadores. O que não raramente acontece, entretanto, é o atraso do envio destes convites que acabam chegando dias após a abertura da mostra. As condições expográficas são, muitas vezes, precárias; as galerias não são pintadas com frequência e há casos em que não existe iluminação adequada ou pessoal capacitado para fazer a montagem da exposição, tarefa que geralmente sob responsabilidade total do próprio artista. A Coordenação de Artes Plásticas da Prefeitura também não se responsabiliza pela segurança dos trabalhos expostos, apenas contrata estagiários para permanecerem nos espaços expositivos durante o final de semana, assim como não dá nenhum outro tipo de ajuda de custo, somente oferece o local, o envio do convite a um mailing eletrônico e a emissão dos convites impressos por correio.

gaúcho, principalmente no início dos anos 2000. Dentro dessa proposta, um dos mais populares entre os artistas em início de carreira foi o Salão do Jovem Artista, projeto financiado pela RBS (empresa de comunicação que está em 50.º lugar no ranking dos cem maiores apoiadores culturais do estado em 2010 por meio de renúncia fiscal) que teve alta divulgação na mídia televisiva e na imprensa.

O Salão do Jovem Artista ocorreu anualmente entre 1972 e 1986, tendo uma pausa de dez anos, voltando a acontecer em 1996 e 1997, interrompendo novamente para retomar as atividades em 2004 com edições bienais que duraram até 2008. Nessa última fase, ele ocorria em parceria com o banco Banrisul (1.º no ranking dos investidores, conforme a tabela do Ministério da Cultura disponível no Sistema SalicNet/Ministério da Cultura³⁰) e o Governo do Estado. Segundo informações no site do evento³¹, o salão tem “como objetivo identificar e divulgar a produção contemporânea dos novos pintores, escultores, desenhistas e fotógrafos do Rio Grande do Sul. O evento dá espaço aos talentos das artes plásticas, estimulando o ingresso no mercado, qualificando a carreira do artista e facilitando seu acesso à mídia e às galerias”. Nas suas últimas edições, em 2006 e 2008, o prêmio foi concedido às alunas do Instituto de Artes da UFRGS Camila Schenkel e Nathalia Garcia³², respectivamente.

Outro concurso que teve destaque no estado é o Salão de Artes Plásticas da Câmara Municipal de Porto Alegre, criado por uma lei municipal de 1952, sob autoria do escritor e então vereador Josué Guimarães (pela

³⁰ Ver: <http://sistemas.cultura.gov.br/salicnet/Salicnet/Salicnet.php>

³¹ Site: <http://www.clicrbs.com.br/salaojovemartista>

³² Camila Schenkel é artista plástica, doutoranda e mestre em História, Teoria e Crítica da Arte no PPGAV da UFRGS, bacharel em Artes Visuais com ênfase em Fotografia e História, Teoria e Crítica da Arte pela mesma instituição. Trabalha principalmente com fotografia, desenvolvendo uma pesquisa prática e teórica sobre as relações instáveis entre fotografia, arte e documento e a ressignificação do olhar cotidiano através de procedimentos de apropriação, agrupamento e montagem.

Nathalia Garcia (Porto Alegre, 1986) é mestranda em Poéticas Visuais pelo PPGAV da UFRGS e possui graduação em Artes Visuais pela mesma instituição. Trabalha com desenho, pintura, gravura e instalação.

legenda do PTB). O salão de sistema bienal funcionou em dois momentos distintos: o primeiro durou até o ano de 1960 e reunia somente artistas gaúchos; e o segundo, com início após a ditadura militar, em 1988, continuou vigente até a sua última edição em 2010, com o diferencial de aceitar a participação de artistas de outros estados e países, desde que residentes no Rio Grande do Sul. É interessante perceber como o perfil desse evento se modificou ao longo do tempo (da mesma forma como ocorreu com outros do mesmo gênero). Nas primeiras edições do Salão da Câmara Municipal de Porto Alegre, a participação majoritária era de artistas cujas trajetórias eram reconhecidas no meio artístico local e, muitas vezes, numa conjuntura nacional, como Xico Stockinger³³, que ganhou o 1.º prêmio em gravura na edição de 1957. Com o decorrer dos anos, essa característica foi sendo abandonada, aumentando o número de participantes ainda em início de carreira. Esse processo alterou também o *status* do evento, tornando o seu acesso mais fácil aos iniciantes que buscavam visibilidade ao mesmo tempo em que afastava aqueles que já possuíam certa consagração e uma carreira mais consolidada.

Com um júri composto por artistas e professores³⁴, a última edição (2010) do salão selecionou trinta e quatro inscritos para participarem da mostra, entre os quais o mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS Guilherme Dable (Porto Alegre, 1976), que foi o vencedor do “Prêmio Aquisição”³⁵, enquanto outros cinco

³³ Embora a carreira de Stockinger se desenvolva com maior evidência a partir da década de 1960, antes de conquistar o prêmio no Salão da Câmara, Xico já recebia reconhecimento dos pares em âmbito nacional, por exemplo, como quando ganhou o diploma de Alto Mérito no Salão da Câmara Municipal do Distrito Federal, Rio de Janeiro/DF, em 1951; ou quando foi jurado no I Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, em 1952.

³⁴ Edição de 2010 – júri composto por: Flávio Gonçalves (artista + docente IA/UFRGS), Laura Fróes (artista), Niúra Ribeiro (doutoranda no PPGAV-UFRGS, professora do Atelier Livre e adjunta na Feevale), Paulo Gomes (artista, curador, pesquisador e professor adjunto na UFRGS e na UFSM) e Richard John (artista, professor na Feevale e ESPM).

³⁵ Guilherme Dable obteve o Prêmio Aquisição (no valor de R\$ 6 mil) com a obra Tacet: Fênix II-Xilofone, resultante de performance com instrumento musical, papel e carbono. O trabalho, pertencente à série Tacet e que vem sendo desenvolvida desde 2007, consiste na produção de desenhos a partir dos movimentos de vários músicos. Os instrumentos são revestidos com papel em branco e papel carbono e, numa performance da qual o artista participa, as imagens vão sendo criadas de modo

foram contemplados com o “Prêmio Incentivo à Criatividade” (Denis Nicola, Janaína Castoldi, Maria Eunice Araújo, Nathália Garcia e Vivian Herzog – todos eles vinculados ao IA/DAV, enquanto alunos de pós-graduação ou formados no bacharelado).

Dable é integrante do Atelier Subterrânea, um dos mais significativos espaços de fomento artístico da cidade atualmente. A obtenção do primeiro lugar no Salão do CMPA pode ser considerada um reflexo da trajetória que ele vem construindo desde que iniciou de maneira mais intensa o processo de reflexão e *poiésis* do seu trabalho, também em 2006, quando ingressou no curso de graduação em Artes Visuais da UFRGS e passou a integrar a sociedade citada. Para dar dois exemplos que marcam essa ascensão, um ano antes da premiação, em 2009, o artista começaria a ministrar cursos na Escola de Criação da Escola Superior de Propaganda e Marketing (ESPM), coordenada por Amélia Brandelli, através de um convite feito a partir da convivência e das afinidades que se estabeleceram entre os dois durante o planejamento e a montagem da exposição “Paisagens Improváveis”, de Brandelli e Evandro Machado, em junho do referido ano, também na Subterrânea.

Já em 2010, além da primeira colocação, Dable ainda teria uma de suas obras (também da série “Tacet”) adquirida pelo acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos, um dos mais importantes do estado, com mais de 1.500 obras e contando com nomes como os de Nelson Leirner, Regina Silveira, Lygia Clark, Sol LeWitt, Heloisa Schneiders da Silva, Iole de Freitas, entre outros³⁶. Esse acontecimento pode ter sido um reflexo dos prêmios obtidos anteriormente, mas certamente serviu como um evidente doador de capital simbólico, como um “potencializador” efetivo a contribuir com a

sincrônico à música de improvisação. No caso da obra vencedora, foi utilizado um xilofone. Acompanha o trabalho um áudio em CD.

³⁶ Informações sobre o acervo, o perfil da coleção e a política de aquisição são encontradas no site da Fundação Vera Chaves Barcellos. Ver: <http://www.fvcb.com/fvcb/site/acervo>

legitimação da carreira do artista porto-alegrense que passou a figurar em uma coleção de proeminentes nomes das artes em âmbito nacional e internacional. Recentemente uma obra de Dable foi também incorporada à importante coleção Gilberto Chateaubriand e exposta na mostra “Novas Aquisições 2010/2012”, no MAM do Rio de Janeiro³⁷.

De qualquer maneira, voltando às relações de proximidade entre júri/candidatos, talvez por se tratar ainda de um cenário pequeno, e por isso mesmo restrito, é difícil que não existam relações prévias entre os concorrentes de um salão ou edital e os membros da comissão de seleção no circuito rio-grandense ou da capital gaúcha. Em significativa parte dos casos, os jurados já possuem ao menos certa noção de como são desenvolvidas as práticas dos selecionados, pois já foram seus professores ou ainda mantêm laços de amizade em função de compartilharem a mesma profissão, frequentarem os mesmos lugares, etc.

Detenhamo-nos neste último exemplo: examinando as planilhas das bancas de graduação do Instituto de Artes de 2008/2 a 2010/2, podemos constatar que boa parte dos selecionados³⁸ participantes do Salão de Artes Plásticas da Câmara Municipal de Porto Alegre da última edição ocorrida em 2010 vem de um histórico de formação vinculado ao Instituto de Artes da UFRGS, sendo que alguns já haviam inclusive tido em suas bancas examinadoras um dos dois professores adjuntos do IA que integravam o comitê de seleção.

³⁷ A exposição aconteceu no MAM Rio entre 22 de março e 20 de maio de 2012.

³⁸ Os trinta e quatro selecionados: Alexandre Nicolodi; Ananda Kuhn; André Venzon; Augusto Lima; Bethielle Kupstaitis; Bianca Araújo; Bruno Borne; Camila Schenkel; Carolina Marostica; Claudia Hamerski; Denis Nicola; Ena Lautert; Elenise Xisto; Francis Silva; Guilherme Dable; Isabel Sommer; Janaina Castoldi; Jander Rama; Jane Machado; Karina Laino; Karine Perez; Leonardo Loureiro; Marcela Lírio Campo; Márcio Vaz; Maria Eunice Araújo; Marília Bianchini; Michele Martines; Nathália Garcia; Rafael Pagatini; Rita da Rosa; Sheila Prade; Sílvia Giordani; Vivian Herzog; e Walter Karwatzki.

Quadro 1 – Vínculos acadêmicos prévios entre júri e selecionados do 19.º Salão (2010). Em negrito, os membros que se repetem no júri e nas bancas:

Artista	Nível acad. IA/UFRGS	Habilitação	Ano de conclusão	Orientador do trab. de conclusão	Banca examinadora TCC
Alexandre Nicolodi	Graduação	Escultura	2009	Adolfo L. S. Bittencourt	Flávio Gonçalves; Luiz Antônio C. da Rocha
Bruno Borne	Graduação	Escultura	2010	Paula Ramos	Paulo Gomes; Maria Ivone dos Santos
Guilherme Dable (1.º lugar – premiado)	Graduação	Desenho	2009	Flávio Gonçalves	Mônica Zielinsky; Luiz Antônio C. da Rocha
Jander Rama	Graduação	Pintura	2009	Flávio Gonçalves	Icléia Cattani; Eduardo Vieira da Cunha
Marcela Lírio Campo	Graduação	Desenho	2009	Flávio Gonçalves	Paula Viviane Ramos; Maria Lucia Cattani
Marília Bianchini	Graduação	Fotografia	2010	Flávio Gonçalves	Maria Lúcia Cattani; Rodrigo Nuñez
Nathalia García (premiada)	Graduação	Desenho	2010	Paula Ramos	Paulo Gomes; Hélio Ferverza
Vivian Herzog (premiada)	Mestrado	Poéticas visuais	2011	Flávio Gonçalves	Eduardo Vieira da Cunha; Marco Buti; Mônica Zielinsky

Tendo como exemplo o Salão da CMPA e constatando essa realidade-modelo (quem normalmente são os participantes, por quem eles são escolhidos e premiados, etc.) em um cenário em vias de expansão, podemos refletir acerca de duas possibilidades. A primeira é que revelar novos talentos das artes para a comunidade artística não é a função principal dos concursos por edital, ao menos não daqueles criados num conjuntura “de bairro”, como alguns dos exemplos já citados neste texto. A participação nesse tipo de evento configura uma *estratégia de visibilidade* e, salvo algumas exceções, os aprovados para elencar um salão ou ocupar o espaço em uma galeria X geralmente já possuem certo resguardo simbólico que antecede essa aprovação. Dessa forma, o salão agiria como agente de confirmação da legitimidade do artista no meio e faria aumentar o poder cultural do mesmo. O prestígio prévio do qual falamos se dá de diferentes

formas: pode ter origem na estrutura de formação do artista (instituição de ensino), nas relações de poder, de amizade e de reconhecimento que ele estabelece, entre outros fatores. Nesse ponto, é importante ressaltar que o discurso, a identidade e a formação de uma imagem-conceito³⁹ (através do uso de máscaras e da recepção/percepção que a alteridade fará), identificados e reconhecidos, são fatores muito mais significativos para que esse reconhecimento aconteça efetivamente em um primeiro momento. Concursos em escala nacional e internacional podem trazer à tona personagens ainda desconhecidas em um contexto mais amplo, mas que, via de regra, já possuem legitimidade nos seus lugares de origem.

A segunda ideia que podemos levar em consideração para este estudo é a de que a instituição de ensino, neste caso o Instituto de Artes da UFRGS⁴⁰, é o maior formador de artistas cujas carreiras são legitimadas no cenário da capital gaúcha. Isso ocorre porque, especialmente desde a década de 1970, predominam no cenário local e nacional os artistas com formação universitária. A educação acadêmica e os contatos estabelecidos nesse ambiente facilitam a entrada no circuito, assim como possibilitam (por meio de verbas destinadas à universidade) o trânsito de artistas e teóricos da arte de diferentes centros.

Ao elencar algumas instituições e ao falar de alguns editais que tiveram/têm efetiva relevância no cenário das artes local, percebemos como

³⁹ O Professor Dr. Rudimar Baldissera, ao falar sobre o conceito de imagem-conceito, define: “Observa-se que a imagem-conceito não é construída sobre a identidade em si, mas com base na percepção que a alteridade tem sobre ela, isto é, sobre o que parece ser. De caráter simbólico, a imagem-conceito tem seus fundamentos nos processos de significação. [...] Assim, a noção de imagem-conceito é explicada como um construto simbólico, complexo e sintetizante de caráter judicativo/caracterizante e provisório, realizada pela alteridade (recepção) mediante permanentes tensões dialógicas, dialéticas e recursivas, intra e entre uma diversidade de elementos-força, tais como as informações e as percepções sobre a identidade (algo/alguém), a capacidade de compreensão, a cultura, o imaginário, a psique, a história e o contexto estruturado (BALDISSERA, 2008, p. 198).

⁴⁰ Outro polo que pode ser considerado como emergente é o PPGART da UFSM. Assim como os artistas têm interesse em expandir o seu campo de atuação e conquistar mais capital simbólico e cultural, se projetando da “periferia” para o “centro”, as instituições, as galerias e os curadores almejam descobrir e lançar “novos talentos” no circuito e no mercado. Do curso de mestrado deste programa podemos destacar a artista Nara Amélia, atualmente doutoranda do PPGAV/UFRGS, destaque em vários salões e exposições. Ver: <http://naramelia.blogspot.com>

essas instâncias de reconhecimento, enquanto estruturas, são, em verdade, reflexos do nosso tempo, efêmeras e também suscetíveis ao efeito das relações que antecederam os seus processos burocráticos de avaliação, exposição e/ou premiação. Entendemos, enfim, que a participação em editais e concursos como estratégia de visibilidade é efetiva, mas que essa notoriedade só acontece quando já há um reconhecimento prévio – o que se dá por meio da relação com os pares, da forma como eles percebem o sujeito e o seu trabalho – relação esta que não raro, ao menos localmente, tem origem no âmbito universitário.

1.3. As máscaras e o sujeito heterônimo

Considerando que todo processo de legitimação nasce a partir da troca interpessoal, das impressões que cada um gera no outro, a proposta deste subcapítulo é explorar a definição da ideia de *máscaras*, apoiada em Goffman, sendo este um importante conceito para o presente estudo. Além de basear todo o pensamento aqui apresentado, essa noção das “múltiplas faces” será de grande valia para ajudar a desvendar como se formam as zonas de contato entre os agentes do meio artístico em geral.

Distante de ser uma figura hermética, com uma irretocável linearidade comportamental em todos os setores da vida pública e privada, existir apenas para si, levando em conta não mais do que somente as suas próprias concepções de decoro e de gosto, por exemplo, para alcançar metas, nutrir carências, necessidades, a aparência e os desejos do seu *eu*, o ser humano existe, age e pensa ao redor de um *outro* (heteronomia). Afirimo isso de tão enfática forma visto que, com alguma reflexão, podemos constatar, através da nossa conduta, que todas as ações que executamos são, de certa forma, para causar um determinado efeito em alguém a quem queremos impressionar positiva ou negativamente, dependendo da situação.

As diversas formas de representação do *eu* vão ao encontro dos objetivos que queremos atingir e se modificam de acordo com o meio em que estamos inseridos ou em que pretendemos ingressar. A incorporação de um determinado comportamento, ou seja, a utilização de uma *máscara* é invariavelmente uma maneira estratégica de se posicionar em um cenário e firmar uma espécie de postura linear que os demais podem esperar daquele sujeito naquele cenário e em relação àquele grupo de indivíduos:

Não é provavelmente um mero acidente histórico que a palavra “pessoa”, em sua acepção primeira, queira dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre e em todo lugar, mais ou menos conscientemente, representando um papel... É nesses papéis que nos conhecemos uns aos outros; é nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos.

Em certo sentido, e na medida em que esta máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos – o papel que nos esforçamos por chegar a viver –, esta máscara é o nosso mais verdadeiro eu, aquilo que gostaríamos de ser. Ao final, a concepção que temos do nosso papel torna-se uma segunda natureza e parte integral de nossa personalidade. Entramos no mundo como indivíduos, adquirimos um caráter e nos tornamos pessoas (PARK, 1950 *apud* GOFFMAN, 1975; p. 27).

Pela fala de Park⁴¹, nota-se uma “naturalização” por parte do autor da ideia de máscara, uma generalização do seu uso. Deve-se levar em conta que a sua utilização como forma de forjar uma personagem, embora soe de maneira pejorativa em um primeiro momento, não é um comportamento necessariamente negativo, mas sim um fator comum a todos os que vivem

⁴¹ Robert Ezra Park (Harveyville, 1864 – 1944) foi um sociólogo norte-americano e um dos fundadores da Escola de Chicago juntamente com Ernest Burgess e Louis Wirth. Estudou o fenômeno do comportamento coletivo e da interação, dando especial ênfase para as relações raciais e de contatos interculturais no contexto urbano (utilizando conceitos como simbiose, invasão, sucessão, domínio, gradientes de crescimento, superioridade e subordinação, etc.) Ver: http://www.lib.uchicago.edu/projects/centcat/centcats/fac/facch17_01.html

O texto original de onde foram retirados estes fragmentos pode ser encontrado em PARK, Robert E. *Race and Culture*, Glencoe, Ill: The Free Press, 1950.

dentro de uma coletividade. O caráter purista, totalmente baseado no próprio indivíduo e que não leva em conta as expectativas e os limites do outro, é essencialmente utópico e inviável dentro de um contexto de sociedade; o uso de máscaras pode ser uma tática consciente ou não, dependendo da circunstância, mas é invariavelmente uma constante entre todos os seres humanos que se relacionam de alguma forma com seus semelhantes.

Recordemos do exemplo dado anteriormente quando falávamos da versatilidade com que os integrantes do Atelier Subterrânea lidavam com diferentes tipos de pares. No caso dos Subterrâneos, a máscara de “jovens, porém responsáveis artistas” tendia a funcionar com uma vasta gama de agentes: era percebida como modelo pelos menos experientes e como arrojada por aqueles que ocupavam posições mais altas na escala hierárquica do campo.

Um mesmo sujeito, no entanto, pode empregar várias máscaras e haverá sempre uma faceta desejável, dependendo da situação. Assim, um artista local não irá tratar um reconhecido crítico de fama nacional da mesma forma como trata o seu colega da universidade e, igualmente, não vai lidar com esse mesmo colega *da maneira como lidou com o tal crítico consagrado*. Os trejeitos, o sotaque e algumas outras características cujas mudanças sejam mais dificultadas pelos anos de costume e aplicação cotidianos podem ainda estar sempre presentes, embora às vezes suavizados, enquanto noutros momentos são salientados, mas o *tratamento* tende a ser divergir.

Quando foi dito que o reconhecimento de um artista se dá primeiramente muito mais pelas relações que ele estabelece com os seus pares do que pela sua mera participação em algum salão e/ou outra exposição, visto que estas seriam mais uma forma de confirmar o seu potencial do que um meio de revelá-lo ao mundo ou inseri-lo no circuito de arte, se quis suscitar já a noção de que existem diferentes níveis de *status* dentro do campo artístico, e que é a partir dessa nuvem disforme de importâncias que se dão as relações. Em resumo, o que diferencia uma

conduta de outra está basicamente no capital simbólico que cada personagem possui e/ou constrói a partir de suas opções de trajetória dentro daquela conjuntura social (sem deixar de levar em consideração também o papel das circunstâncias e do acaso), sendo os cruzamentos entre esses diversos agentes o que movimenta o campo.

1.4. A interdependência das posições hierárquicas no campo da arte

Sabendo que em qualquer círculo de convivência haverá pessoas como maior ou menor influência sobre os rumos do seu meio, é importante que tratemos das posições dentro de um campo de interação, a fim de compreender os motivos que levam um agente a ter que agir de uma forma ou a se submeter a certos episódios enfadonhos, enquanto outros não precisam mais passar por tais eventos.

Sem intenção de taxar restritivamente o modo de operação de cada um deles e visando apenas dar exemplos clássicos de conduta, Thompson, baseado sobretudo em Bourdieu, apresenta esta pequena tabela logo abaixo. A ideia central do quadro é demonstrar, ainda que em resumo, a existência de essencialmente três posições em um campo, possuindo elas fronteiras flexíveis de acordo com o contexto em que o agente se encontra e estando relacionadas a diferentes estratégias típicas de valorização simbólica. A partir do esquema abaixo, será possível iniciar o processo de reflexão acerca das posições no meio das artes local, possibilitando uma leitura mais apurada de por que alguns atores sociais atuam de X ou Y forma, enquanto outros não parecem ter licença moral para agir da mesma maneira.

Vejamos a classificação originalmente concebida por Thompson no livro *Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa* (1995):

Quadro 2 – As posições sugeridas por Thompson:

<i>Posições dentro de um campo de interação</i>	<i>Estratégia de valorização simbólica</i>		
Dominante	Distinção	Menosprezo	Condescendência
Intermediária	Moderação	Pretensão	Desvalorização
Subordinada	Praticidade	Resignação respeitosa	Rejeição

Fonte: Reprodução do quadro apresentado em THOMPSON, 1995; p.207.

Os agentes que estão na classe *dominante* são os que possuem maior capital acumulado, seja ele simbólico, cultural, econômico ou mesmo esses todos em conjunto. Um *dominante*, ao avaliar ou produzir determinada forma simbólica, via de regra, pode adotar três comportamentos: o primeiro se relaciona com a *distinção* e ocorre quando o indivíduo pode se destacar exatamente por essa discrepância de poder entre ele e os que estão em posições inferiores, atribuindo grande valor simbólico a produtos inacessíveis aos demais, como a aquisição de obras de arte de grande valor monetário, por exemplo. Outro caso pode ser representado por um artista com formação acadêmica, inserido dentro de um contexto de alta cultura; este também pode entrar no encaixe da *distinção* quando se compara com um artesão sem instrução de ensino superior na área, que desenvolveu os seus métodos mais instintivamente e não tem conhecimentos específicos sobre história da arte ou estética, *e.g.*

O *menosprezo* é a segunda estratégia que pode ser utilizada e significa que o que está em posição superior irá desfazer, ou mesmo enxovalhar, a forma simbólica produzida por alguém que ocupe uma classe abaixo, na tentativa de produzir, assim, um artifício para se manter na posição mais alta.

O terceiro item está de acordo com uma realidade mais facilmente visível no contexto artístico porto-alegrense: ele consiste na *condescendência*. Talvez esse seja o mais interessante dos três, nessa categoria, pois nele o dominante até pode legitimar um produto produzido por alguém “inferior”, mas exatamente nesse processo de reconhecimento é que ele deixa clara a sua soberania e o seu papel de agente legitimador, de predominante, sem ter, entretanto, que realizar tal declaração publicamente. Este pode ser o papel do artista amplamente reconhecido que aceita participar de uma mostra de jovens iniciantes ou do professor da academia que faz uma apreciação sobre a mostra de um aluno seu: em ambos os casos, o agente dominante, quando não age de tal maneira deliberadamente a fim de deixar claro o seu posicionamento, ao menos compreende o papel que está executando e as implicações simbólicas que o processo acarreta para si mesmo e para os que dependem da sua figura naquele momento; sabe que ele é o responsável por doar boa parte do capital simbólico de que vão se encharcar aqueles que estão recebendo tal honraria, o que o torna alguém mais importante, mais reconhecido, enfim.

Da mesma forma como no caso exposto no começo deste capítulo, quando um artista se vale do capital simbólico de uma empresa que patrocina sua exposição, ou quando uma marca usufrui do capital cultural de um evento de artes ao apoiá-lo, aqui acontece o mesmo relacionamento de mão dupla: ambos se beneficiam com tal parceria. Trata-se de uma simbiose na qual ambos são beneficiados, e a associação é extremamente necessária para a sua permanência no campo e para o crescimento/manutenção do poder de cada um desses membros.

Em referência a esse último parágrafo, neste momento se faz importante abrir um pequeno espaço para incluir um pensamento do sociólogo Erving Goffman, de fundamental importância para este trabalho e que terá a sua teoria abordada mais longamente a seguir. Goffman fala da mitificação do indivíduo, ocorrência clássica quando se trata do modo como enxergamos essas figuras dominantes. Ele diz:

É uma noção largamente defendida que as restrições ao contato, a manutenção da distância social, favorecem um meio pelo qual o temor respeitoso pode ser gerado e mantido na plateia, um meio, como disse Kenneth Burke, pelo qual a plateia pode ser mantida num estado de mistificação com relação ao ator (GOFFMAN, 1975; p.67).

Sem dúvida, no que diz respeito a manter as distâncias sociais, a plateia frequentemente cooperará, agindo de maneira respeitosa, com reverente temor pela sagrada integridade atribuída ao ator (*ibid.* 1975; p.68).

A figura mitificada tende, pois, a assim permanecer – como mito e como dominante – se de antemão já possui os tipos de capital necessários para sustentar a sua posição, se consegue vestir adequadamente a máscara que transmitirá aos outros uma imagem austera, de seriedade e de extrema necessidade dentro do cenário, fazendo com que os demais lhe respeitem profundamente (ao menos em sua presença, já que muito embora eles possam não necessariamente concordar com os seus ideais, com sua forma de atuação no campo, etc., alimentando as tendências contestatórias que serão logo exemplificadas).

O fato é que, para *ser uma determinada pessoa*, não basta estar armado de uma série de características ideais, mas, mais do que isso, é preciso manter a aparência e os padrões de conduta que o sujeito deseja que sejam associados a ele pelo grupo social. Retornamos ao ponto em que se apresenta a necessidade das máscaras: como o dominante, esse ser que pode ser até mitificado precisa de uma máscara para parecer diferente dos demais, mais virtuoso e com talentos não facilmente atingíveis, para assim permanecer em seu posto privilegiado. Os demais também se empunham das suas carapuças sociais e as vestem a fim de agir de acordo com a demanda da situação:

Não quero dizer que haverá aquela espécie de consenso que surge quando cada indivíduo presente candidamente expressa o que

realmente sente e concorda sinceramente com os sentimentos expressos pelos outros presentes. Essa forma de harmonia é um ideal otimista, não sendo, de qualquer forma, necessária para o funcionamento regular da sociedade. Ao contrário, espera-se que cada participante suprima seus sentimentos cordiais imediatos, transmitindo uma visão da situação que julga ser ao menos temporariamente aceitável pelos outros. A conservação dessa concordância superficial, dessa aparência de consenso é facilitada pelo fato de cada participante ocultar seus próprios desejos por trás de afirmações que apoiam valores aos quais todos os presentes se sentem obrigados a prestar falsa homenagem (GOFFMAN, 1975; p.18).

Voltando a Thompson, um caso clássico de figura dominante no cenário artístico porto-alegrense é a artista Vera Chaves Barcellos. Este exemplo se evidencia de pelo menos duas formas: por pertencer a uma tradicional família gaúcha, a *distinção* sempre foi um fator de diferenciação para a artista que, graças às posses herdadas, sempre pôde transitar livremente e ter acesso a exposições, cursos e manifestações culturais em diversas partes do mundo já em uma época em que viajar com tanta frequência e intensidade era bastante custoso, um privilégio de poucos brasileiros. Possuindo capital cultural e econômico, Vera conquistou capital simbólico através das experiências com o Grupo Nervo Óptico, com o Espaço N.O., com a Galeria Aberta e atualmente com a Fundação Vera Chaves Barcellos, que, como já foi dito, possui uma das mais relevantes coleções de obras de arte do estado. Não é necessário dizer que pertencer a este acervo implica grande reconhecimento para os artistas que passam a integrá-lo, o que torna evidente o fator de *condescendência* inerente às escolhas de Vera Chaves. Entretanto, como também já dito, é preciso que fique claro que as barreiras que separam uma posição de outra são flexíveis. Assim, se Vera Chaves é dominante no contexto gaúcho, como artista ela é intermediária para o circuito nacional e subordinada no global, ou seja, essas denominações não são fixas e um mesmo agente pode exercer diferentes funções e ocupar diversas posições. Essa elasticidade se evidencia também

em alguns casos conforme a colocação empregatícia, que são muitas vezes temporárias. Por exemplo, enquanto ocupar o cargo de curador de uma bienal, ou ainda, enquanto dirigir uma instituição, um programa de pós-graduação, etc., a posição do sujeito será dominante naquele circuito, mas assim que sair do posto ele invariavelmente perderá essa colocação, caso não possua outros requisitos que o sustentem.

Outra posição trazida por Thompson é a *intermediária*. Ela compreende aqueles que possuem um capital, mas não outro, ou ainda os que possuem diversos tipos de capital, mas todos de maneira um tanto limitada. O setor dos *intermediários* contempla uma vasta gama de agentes. É a posição mais delicada, constantemente empenhada em adquirir poder e subir na hierarquia, ao mesmo tempo em que luta para não ser ultrapassada pelos concorrentes que estão nas camadas inferiores. O autor dá os exemplos dos *novos ricos* como possuidores de grande quantidade de capital econômico, mas cujo capital cultural ainda não é suficientemente significativo; da *intelligentsia* ou da *avant-garde*, que possuem capital cultural em abundância, mas não têm condições financeiras favoráveis; e do estrato burguês emergente na Europa dos séculos XVIII e XIX como uma camada social que possui ambas em quantidades restritas.

A primeira estratégia de valorização simbólica de que fala o sociólogo para se referir a esse setor é a *moderação*, ou seja, certa atitude comedida que prioriza o máximo ganho cultural com o mínimo dispêndio de dinheiro e a valorização dos produtos que são sabidamente acessíveis. Um artista com formação universitária, reconhecido pelos seus pares, mas sem grandes posses, portanto inapto para adquirir uma obra de arte pelo preço de mercado a qualquer momento, conforme o seu desejo, está usando de *moderação* ao comprar rifas a preços módicos em um vernissage oferecido pelo Atelier Subterrânea, por exemplo. Caso ganhe o prêmio, será dono de um trabalho que pode lhe fornecer certo *status*, dependendo de quem for o autor, conferindo-lhe mais capital cultural. Outra forma de estratégia seria a *pretensão*. Podemos focar agora não na figura daquele que adquire um

trabalho, mas naquele que o produz. O agente intermediário *pretensioso* está voltado às posições dominantes, ele produz formas simbólicas como se fossem produtos oriundos daqueles que dominam, ou como se por eles estivessem sendo apreciados e validados. O mesmo agente pode também assumir uma *persona*, usar uma máscara que não lhe pertence de forma alguma, assumindo os trejeitos e as formas sociais daqueles cujo grupo quer parecer pertencer. Thompson exemplifica, dizendo que podem ser incorporados pelo agente intermediário pretensioso o “sotaque, vocabulário e maneirismos discursivos” (THOMPSON, 1995; p.209) daqueles dominantes por quem ele tenta se passar. A terceira e radicalmente diferente estratégia do indivíduo intermediário é a *desvalorização* de tudo o que é produzido e legitimado pelos agentes hegemônicos, clássica tática de críticos que assumem o papel de polemistas. É a partir desse ponto exato que se originam as lutas de classes tão difundidas em Bourdieu, com a apresentação de uma contraproposta em detrimento do que já está estabelecido e com chances reais a uma virada da situação, visto que os intermediários já possuem certa carga de, ao menos, um tipo de capital. Em seu livro *Método 4*, ao falar da possibilidade de expressão de desvios num contexto social e cultural, Edgar Morin diz:

É nas condições de dialógica aberta (comportando trocas muito “quentes” no comércio das ideias e dos conhecimentos) que os desvios podem enraizar-se e transformar-se, depois em tendências. Como já vimos inúmeras vezes, a evolução inovadora (criadora) sempre se consoma pela transformação de desvios em tendências. É preciso que a nova ideia se beneficie no começo de uma microfervescência cultural, “grupúsculo apaixonado” (Gaudin) de cinco a quinze pessoas. Depois os fervorosos multiplicam os fermentos, que multiplicam os fervorosos, até que o desvio se torna tendência. Se esta se afirma vitoriosamente, pode converter-se em ortodoxia e impor, assim, uma nova normatização e um novo *imprinting* em sua esfera de dominação (MORIN, 2002; p.38).

Entretanto é importante ressaltar que o discurso contestatório dificilmente permanece quando há o aumento de poder. Nesses casos as

atitudes com ímpetos revolucionárias tendem a cessar para dar lugar ao constante empenho em se manter no topo e afastar as classes inferiorizadas. Por exemplo, os ideais que levam coletivos de artistas a se formarem e se colocarem como expressão alternativa ao circuito oficial são geralmente esquecidos quando eles mesmos atingem certa notoriedade: na maioria dos casos ou a ideologia se sublima ou o grupo se desfaz. Geralmente a ânsia rebelde revela-se, afinal nada mais que um desejo incontável de assumir, ainda que sob outras máscaras, aquelas atitudes que antes eram criticadas muito mais em função de que ainda não podiam ser vivenciadas por eles do que por discordarem de fato daqueles comportamentos: é a ambição de tomar o lugar do líder para poder reinar também, o apetite de pertencimento na sua forma mais escancarada.

Assim, a burguesia emergente na Europa dos séculos XVIII e XIX algumas vezes retratava a velha aristocracia como extravagante, degenerada e irresponsável, como incapaz de organizar as questões políticas e econômicas e como superficial em sua vida social. Quando a burguesia obteve sucesso em deslocar a velha aristocracia e criar novas posições de dominação, o principal foco do seu combate mudou para as fronteiras que a separavam dos grupos abaixo dela, dos grupos menos dotados de capital econômico e cultural e, subseqüentemente, dos novos estratos médios emergentes (THOMPSON, 1995; p.209).

O terceiro e último grupo é formado por aqueles que compõem a posição dos *subordinados* – indivíduos que possuem muito pouco capital simbólico perante os demais membros do campo e que, conforme a tabela elaborada por Thompson, organizam as suas estratégias de valorização simbólica a partir, primeiramente, da *praticidade*, valorizando muito o dinheiro disponível, priorizando produtos com funcionalidade, durabilidade e de fácil manutenção. Além dessa prática, o *subordinado* pode apresentar duas outras condutas que são contrastantes entre si: a *resignação respeitosa*, que enxerga as formas simbólicas produzidas por agentes dominantes em relação a ele (que neste caso podem tanto ser os próprios *dominantes* como

também os *intermediários*) com admiração e respeito por considerá-las superiores, mas que ao mesmo tempo se resigna ao ver como condicionado e imutável o fato de que, desta forma, os seus próprios produtos se tornam então automaticamente inferiores. Por meio da *resignação respeitosa*, o subordinado reconhece as grandes obras, mas se julga incapaz ou não tem interesse em produzir/possuir um trabalho do gênero porque “não são para eles”, preferindo permanecer com as práticas acessíveis e mais baratas, mesmo compreendendo e aceitando a inferioridade desses objetos. A outra forma de comportamento dos *subordinados* é a *rejeição*. Ridicularizam ou repudiam a produção proveniente das camadas de maior capital e, apesar do tom ser aparentemente parecido com o do processo de *desvalorização* dos *intermediários*, é provável que a intenção – de ultrapassar os agentes de posições superiores – não exista, pois praticamente não há chances de se estabelecer uma concorrência imediata. Devido ao baixo grau de qualquer capital dessa posição, diferentemente dos *intermediários*, os “renegadores” não representam uma efetiva ameaça às categorias acima nem exercem qualquer tipo de influência e, se chegam a tanto, isso acontece de maneira indireta, visto que eles podem se firmar como um tipo de cultura à parte⁴², como uma manifestação popular que seja bastante diferente daquilo que é produzido nos meios artísticos diretamente relacionados à formação acadêmica, *e.g.*

Apesar das barreiras que separam *dominantes*, *intermediários* e *subordinados* não serem fixas, entendemos que o primeiro grupo envolve as entidades artísticas das quais todos querem se aproximar, aquelas que são dignas de exaltação, de processos de mitificação e certamente possuidoras do maior capital simbólico e cultural do campo (embora por vezes possuam também o maior capital econômico, geralmente devido à maior maturidade e posição profissional já estável). Esse agrupamento pode ser constituído de

⁴² Cabe ressaltar que na música popular e na indústria cultural atual este cenário parece ser diferente daquele que usualmente se pode notar em relação às artes visuais. O rap e o funk, por exemplo, antes marginalizados, configuram hoje uma nova cultura de expressão que não fica à margem e é constantemente fonte de referências para o que antes era tido como “central”.

artistas, teóricos, críticos, curadores, produtores culturais, galeristas e *marchands* com trajetórias reconhecidas e com carreiras bem consolidadas, assim como por grandes colecionadores, diretores de instituições significativas, alguns professores, etc. Não raro os *dominantes* encontram amparo e/ou se originam da universidade, o que é um caso bastante recorrente no que refere à realidade de Porto Alegre. Sob essa perspectiva, cabe aprofundar a discussão em um estudo futuro que dê conta de quais seriam os motivos para um agente tornar-se *dominante* no meio acadêmico. Quais são as instâncias de reconhecimento? Seria interessante pesquisar até que ponto cargos de direção ou chefias, presença em eventos acadêmicos e/ou textos em publicações especializadas são fundamentais para esse processo, sendo produtivo verificar como se dá esse cruzamento.

Do mesmo modo que alguns agentes encontram apoio na instituição, outros profissionais que igualmente podem ser acomodados no nicho dos superiores garantem essa posição devido ao cargo que ocupam na empresa em que estão empregados. É o caso de alguns jornalistas e críticos importantes, figuras que podem “manipular” o sistema, se utilizando principalmente do *menosprezo* e/ou da *condescendência*.

Verificamos habitualmente que a mobilidade ascendente implica a representação de desempenhos adequados e que os esforços para subir e para evitar descer exprimem-se em termos dos sacrifícios feitos para a manutenção da fachada (GOFFMAN, 1975; p.41).

Como agentes, somos, enfim, coringas adornados de máscaras, optando constantemente entre o desvio ou o espelho. Trata-se de um intrincado jogo no qual as relações se dão através de identificação/diferenciação e em torno de dependências mútuas: é pela alteridade que agimos e, dessa forma, dela acabamos dependendo. Um artista reconhecido necessita de um agente intermediário ou subordinado que o reconheça, assim como um professor precisa de alunos, um palestrante de plateia, etc. Além disso, é através do que é diferente que demarcamos o nosso próprio território e mostramos o poder que nos confere.

Figura 1 – Esquema ilustrativo das relações interdependentes entre agentes:



Além de estarmos constantemente em dependência com os pares, entendemos que também a própria posição do agente depende da alteridade, estando em um sistema heterônimo de funcionamento. O modo como o outro irá interpretar e receber os modos de atuação, a forma como se apresenta e o discurso do ator social é que serão determinantes para, naquele contexto, arranjá-lo no em seu lugar e, eventualmente, reposicioná-lo. A partir dessa premissa, se quisermos compreender mais profundamente o modo de funcionamento específico do campo das artes de Porto Alegre na atualidade, é necessário que se faça um cruzamento dos discursos que sustentam e da forma como se apresentam alguns dos diversos agentes mais exemplares desse cenário, investigação que faremos no capítulo seguinte.

2. A CONDUTA ARTÍSTICA LOCAL E SEUS DISCURSOS A PARTIR DE DIFERENTES AGENTES ENTRE OS ANOS DE 2000 A 2012

Tendo em conta algumas das características do cenário das artes local nos últimos doze anos, a ideia de interdependência entre os agentes e da impossibilidade de prever a consequência das suas ações estratégicas (sejam elas calculadas ou não), passaremos agora a uma análise mais apurada sobre as personagens escolhidas para sustentar de forma prática a existência deste trabalho. O foco da pesquisa neste momento, portanto, recairá essencialmente na apresentação dos entrevistados, na elucidação acerca da metodologia utilizada para a elaboração das perguntas e no relato das circunstâncias em que os encontros aconteceram. Esta abordagem é necessária para que, ao final do presente capítulo, seja possível explorar, ainda que não exaustivamente, o *lugar de fala* destes agentes, relativizar a noção de *verdade* de cada um deles, amarrando, por fim, estes conteúdos à aplicação de um modelo inédito dentro dos estudos em artes visuais que será apresentado no último capítulo desta dissertação.

A partir de observações de ordem empírica, podemos entender que Porto Alegre possui atualmente um cenário um tanto restrito⁴³ – não entendendo por *restrito* que a efervescência cultural seja menos intensa, mas sim que aqui presenciamos o processo artístico muito mais focado nas

⁴³ No livro *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica* (2007), organizado por Paulo Gomes, é possível encontrar dados mais detalhados a respeito da constituição do campo da arte no estado e em Porto Alegre. Os textos escritos por Maria Amélia Bulhões (*A roda da fortuna: o modernismo se consolida e emergem seus primeiros questionamentos*, p.116), Blanca Brites (*Um breve olhar sobre os anos oitenta*, p.136) e Ana Maria Albani de Carvalho (*Anos noventa: comentários sobre o circuito e a produção artística em Porto Alegre no final do milênio*, p.156), contidos no referido livro, são especialmente recomendados para um entendimento aprofundado sobre o sistema das artes local nas três últimas décadas. Para uma melhor compreensão do tema também são indicadas as leituras da dissertação de Ana Maria Albani de Carvalho (*Nervo Óptico e Espaço NO: A diversidade no campo artístico porto-alegrense durante os anos 70*, 1994); e da tese de Neiva Bohns (*Continente Improvável: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX*, 2005), ambas realizadas junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS.

personagens, na produção e nas iniciativas que de alguma forma nascem a partir da academia do que de outros pontos de origem, sejam eles vinculados ao mercado ou a iniciativas ditas independentes.

É importante ter em conta que existe uma significativa presença institucional na cidade, desde as mais tradicionais, como o Museu de Arte do Rio Grande do Sul⁴⁴ (MARGS – fundando nos anos 1950), a Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa⁴⁵ (1938), o Atelier Livre da Prefeitura⁴⁶ (1961), até as mais recentes, como a Fundação Iberê Camargo⁴⁷, a Bienal do Mercosul⁴⁸ ou o Santander Cultural⁴⁹: todos são exemplos genuínos dessa afirmação. O mesmo pode ser dito em relação às galerias de

⁴⁴ O Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), fundado por Ado Malagoli, é uma das mais tradicionais e prestigiadas instituições museológicas do estado, em virtude de seus mais de 50 anos de existência e do grande número de obras em seu acervo. A primeira exposição do MARGS, *Arte Brasileira Contemporânea*, ocorreu em 1955, na Casa das Molduras, com o objetivo de atualizar o público gaúcho em relação à produção nacional de novas tendências. Ver: <http://www.margs.rs.gov.br> (Último acesso em 8 de agosto de 2012)

⁴⁵ A Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, fundada em 1938, é uma das mais antigas entidades culturais em funcionamento no Estado, tendo por finalidade promover as artes visuais e defender os interesses dos seus associados perante a sociedade. Ao longo de sua história, a Chico Lisboa teve como diretores e presidentes grandes expoentes das artes plásticas do Rio Grande do Sul, tais como: Carlos Scliar, Guido Mondim, Francisco Stockinger, Vasco Prado, Zorávia Bettiol, Riopardense de Macedo, Carlos Alberto Petrucci, entre outros. Ver: <http://chicolisboa.com.br> (Último acesso em 8 de agosto de 2012).

⁴⁶ Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre é uma das mais importantes escolas de artes da cidade. Sua fundação ocorreu em 1961, quando o pintor Iberê Camargo decidiu criar o espaço a fim de "espantar o marasmo cultural do Rio Grande do Sul". Atualmente está situado Centro Municipal de Cultura, localizado na Avenida Erico Verissimo, 307.

⁴⁷ A Fundação Iberê Camargo foi criada em 1995, um ano após a morte do artista, com o objetivo de preservar e divulgar sua obra. Além de aproximar o público da obra do pintor, a instituição realiza exposições, seminários, encontros com artistas e curadores, cursos e oficinas sobre a obra de Iberê Camargo e sobre questões ligadas à arte contemporânea, a fim de promover uma reflexão sistemática sobre o fazer artístico. Além disto, a Fundação é responsável pelo projeto de catalogação das gravuras do artista, ação inédita na América Latina. Ver: <http://www.iberecamargo.org.br/site/default.aspx> (Último acesso no dia 8 de agosto de 2012).

⁴⁸ Criada em 1996, a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul é uma instituição de direito privado, sem fins lucrativos, que tem como missão desenvolver projetos culturais e educacionais na área de artes visuais, adotando as melhores práticas de gestão e favorecendo o diálogo entre as propostas artísticas contemporâneas e a comunidade. Nos anos ímpares, a Fundação promove o evento Bienal do Mercosul, reconhecido como o maior conjunto de eventos dedicados à arte contemporânea latino-americana no mundo, oportunizando o acesso à cultura e à arte a milhares de pessoas, de forma gratuita. Ver: <http://bienalmercosul.org.br> (Último acesso no dia 8 de agosto de 2012).

⁴⁹ O Santander caracteriza-se como um polo cultural, que, em intercâmbio com outras instituições, promove a integração da região ao circuito global das artes. Como principal foco de atuação as artes visuais, o cinema, a música e a reflexão, foi inaugurado em 21 de agosto de 2001. Ver: <http://www.santandercultural.com.br/> (Último acesso no dia 8 de agosto de 2012).

arte cujo ressurgimento em Porto Alegre pode ser observado – fenômeno que acompanha o aquecimento global do setor. Em princípio, elas não teriam ligação alguma com a universidade; em todos os casos, porém, elas contam com figuras que têm atuação de grande relevância no universo acadêmico e que, de certa forma, acabam por contribuir com o reconhecimento do capital cultural desses espaços de exposição e eventos (ou vice-versa).

Para ilustrar essa afirmação, podemos citar o fato de a pesquisadora, professora e coordenadora do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS, Mônica Zielinsky, ser a responsável pelo trabalho de catalogação da obra de Iberê Camargo na FIC, ou que a também professora e pesquisadora Paula Ramos, em conjunto com Gaudêncio Fidelis, seja parte do conselho curatorial da edição de 2012 do *RS Contemporâneo*⁵⁰ no Santander. Coincidentemente ou não, ainda citando esse recente projeto, todos os três artistas selecionados para o cronograma do vigente ano, Nara Amélia Melo, Rafael Pagatini e Rochelle Zandavalli, são alunos do PPGAV da UFRGS. Por fim, podemos também recordar da oitava edição da Bienal do Mercosul, ocorrida em 2011, sob o título *Ensaio de Geopoética*, que contava com Fernanda Albuquerque⁵¹ na equipe curatorial. Talvez não por acaso a presença de uma profissional vinculada ao mesmo pós-graduação que citamos recorrentemente no texto tenha a ver com a significativa quantidade de artistas gaúchos (ou que vivam e trabalhem no estado), muitos deles

⁵⁰ Para estimular a produção cultural em Porto Alegre, bem como a formação do público de artes visuais, o Santander Cultural inicia, em 2012, o projeto RS Contemporâneo. Divide-se em três exposições individuais de jovens artistas gaúchos. Para a primeira edição do RS Contemporâneo foram selecionados os artistas: Nara Amélia Melo (Três Passos, RS, 1982), Rafael Pagatini (Caxias do Sul, RS, 1985) e Rochele Zandavalli (Garibaldi, RS, 1980), acompanhados, respectivamente, pelos críticos e curadores Cezar Bartholomeu (RJ), Cristiana Tejo (PE) e Orlando Maneschy (PA).

⁵¹ Fernanda Albuquerque (Rio de Janeiro, em 1978). Vive e trabalha em Porto Alegre. Jornalista, curadora e crítica de arte, é mestre e doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte pela UFRGS. Foi curadora de artes visuais do Centro Cultural São Paulo - CCSP (2008-2010); atuou no Projeto Educativo da 29.^a Bienal de São Paulo (2010), no grupo de crítica de arte do Paço das Artes (2007, 2008 e 2010) e no Instituto Tomie Ohtake, na área de cursos e publicações educativas (2006-2010). Ver: <http://bienalmercosul.siteprofissional.com/curadores> (último acesso em 17 de julho de 2012).

jovens e provenientes do curso de artes da UFRGS, nesta edição do evento⁵².

A presença marcante do Instituto de Artes e de seus frutos, no entanto, não exclui a existência de outros modos de desenvolvimento artístico na cidade. A partir dessa linha de raciocínio, a segunda parte da pesquisa prosseguiu a partir de uma atenta seleção de personagens (cujos critérios de eleição já foram listados na Introdução) que exemplificassem determinadas *categorias* que podemos observar no circuito artístico da cidade. Esses nichos nos quais serão organizados os atores foram criados segundo fundamentos que levam em conta as características de ação peculiares a cada um deles, considerando os diferentes modos de atuação e vinculação profissional (se possuem cargos institucionais, se são representados por alguma galeria ou em se atuam por conta própria, por exemplo; dos mais institucionalmente vinculados àqueles mais aparentemente desligados disto), e o modo como se comportam e sustentam os seus discursos perante os outros membros do cenário das artes local. Essa “classificação” tem como objetivo pôr em questão o modo como o agente é apresentado (ou a forma como ele próprio se coloca no campo), a fim de que possamos verificar a correspondência entre sua fala e as condições de trabalho ou o cargo a ele atribuído.

2.1. Apresentação das categorias e de seus agentes

Definindo, então, que o circuito oficial de personagens artísticos da cidade – ou seja, daqueles que são convidados a participar de grandes mostras e eventos culturais que atraem as atenções do estado, do país e, às vezes, do mundo para este ponto geográfico no hemisfério sul – geralmente

⁵² Podemos citar como exemplos os artistas Helene Sacco (Canguçu, 1975), Rommulo Conceição (Salvador, 1968), Tiago Giora (Porto Alegre, 1978), Marcos Sari (Porto Alegre, 1972), Marina Camargo (Maceió, 1980), Mayana Redin (Campinas, 1984), entre outros.

tangencia e/ou penetra a formação acadêmica e os círculos de relações originados no cerne da universidade, passamos a observar este cenário e a enxergar certas estratificações.

Essas formações são visíveis em um panorama geral no qual alguns grupos podem se destacar – no sentido de uma espécie de descolamento – uns dos outros a partir do modo como guiam, como equilibram e como se colocam profissionalmente no campo. Essas características que repelem certas linhas de atuação umas das outras são as mesmas que aglutinam sob suas premissas agentes que seguem rumos semelhantes. Se tomarmos um pouco de distância, por exemplo, veremos que várias personagens legitimadas na cena porto-alegrense escolheram formar suas carreiras em torno da atuação docente, como professores⁵³, embora possam ter funções paralelas como críticos, curadores, artistas, historiadores, etc. Outros, formando um grupo aparentemente menor, articularam as suas performances de maneira que tivessem o trabalho representado por galerias comerciais. Ainda vemos com certa clareza aqueles que têm um posicionamento explicitamente mais crítico, o que, em boa parte dos casos que estudamos aqui, é observado em atores que não possuem vínculos institucionais mais explícitos.

Para a realização deste trabalho, a princípio não havia predileção por segmentos profissionais: para embasar a pesquisa poderiam ser incluídos os testemunhos de artistas, professores, curadores, críticos, jornalistas especializados, etc. Contudo, e dados os limites de tempo para este estudo, a eleição final dos diferentes personagens do meio artístico local (a partir das suas estratégias de atuação e notoriedade na última década) privilegiou os posicionamentos fundamentalmente de artistas, de agentes que exerciam mais de uma função (como artistas e professores, por exemplo) e de dirigentes institucionais. A partir disso, podemos dizer que essa elencagem tem como foco desvendar os modos como artistas que chegaram ao atual

⁵³ Verifica-se que, na maioria dos casos, esses professores são egressos do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes – DAV – UFRGS e/ou muitas vezes também atuam profissionalmente no próprio PPGAV da UFRGS, embora possam lecionar em outras Instituições, tais como ESPM, UFPel, UFSM, FURG, Atelier Livre, etc.

protagonismo em meados dos anos 1990/2000 conquistaram essa notoriedade, em oposição a outros que não obtiveram o mesmo destaque, embora pudessem apresentar um trabalho estético e qualitativamente semelhante. Para responder pelo lado de quem produz e reconhece esses diferentes graus de legitimidade, os testemunhos dos agentes em cargos institucionais vêm para dar o contraponto, já que eles falam em nome de organizações vinculadas à arte contemporânea, uma pública e a outra privada.

Retomando, a partir da leitura de Thompson, deu-se início à busca de figuras exemplares que ajudassem na evolução desta pesquisa. Foi realizada uma observação do sistema que rege os campos das relações que são sustentadas nas diferentes trajetórias, das escolhas profissionais estratégicas de diversos agentes e do modo como eles manejam as suas carreiras. Chegou-se ao grupo que reúne as seguintes personagens: André Venzon (MAC/RS⁵⁴), Dione Veiga Vieira, Eduardo Vieira da Cunha, Elida Tessler (PPGAV – UFRGS), Fabio Coutinho (Fundação Iberê Camargo), Gaby Benedyct, Maria Helena Bernardes, Nelson Wilbert e Túlio Pinto.

A partir disso, observou-se a possibilidade de criar uma nomenclatura mais específica que traduzisse os diferentes vínculos profissionais e estratégicos dos agentes aqui abordados e, assim, pudesse ajudar a organizar o pensamento a ser desenvolvido. Embora possam ser eventualmente um tanto redutoras – e reconhecemos esse ônus –, além de possivelmente não darem conta de toda a variedade de estratégias artísticas que podemos presenciar em Porto Alegre, essas novas categorias tornam-se importantes na tentativa de refletir as contraposições dos diferentes posicionamentos. Elas também expõem o pensamento crítico acerca das diversas formas de legitimidade em tempos de rápida transição de valores,

⁵⁴ O Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MAC/RS foi criado pelo Decreto n.º 34.205 em 04 de março de 1992. Órgão vinculado à Secretaria Estadual da Cultura tem por objetivo pesquisar, preservar e divulgar a arte contemporânea regional, nacional e internacional. O MAC também tem como atribuição desenvolver propostas educativas que visem à compreensão da arte contemporânea em suas várias modalidades. Ver: <http://www.macrs.blogspot.com.br> (Último acesso no dia 8 de agosto de 2012).

ânsia por talentos prodígios e por carreiras superprofissionalizadas. Assim, foram estabelecidos nichos sob títulos intuitivos que comportassem diferentes estilos de ação, sendo escolhidos um ou dois agentes de cada divisão para falar sobre a sua experiência e os pontos de vista próprios.

Quadro 3 – Categorias profissionais e estratégicas observadas no cenário artístico de Porto Alegre:

CATEGORIA	AGENTE
<i>artista liberado</i>	Dione Veiga Vieira Maria Helena Bernardes
<i>artista-professor universitário</i>	Elida Tessler
<i>artista de galeria</i>	Nelson Wilbert
<i>artista-professor universitário & de galeria</i>	Eduardo Vieira da Cunha
<i>cargo institucional</i>	Andre Venzon (MAC/RS) Fabio Coutinho (FIC)
<i>new generation</i>	Túlio Pinto Gaby Benedyct

A categoria *artista liberado* visa dar conta de uma parcela artística que não tem vínculos oficiais com cargos institucionais e/ou não depende da prática artística como meio de subsistência. O nome escolhido diz respeito ao fato de a produção do *artista liberado* ser livre da demanda mercadológica, podendo trabalhar com autonomia em relação às demandas comerciais. Assim, a ênfase do trabalho repousa mais intensamente na reflexão poética,

conceitual, formal, etc. Casos como estes são observados em artistas que possuem empregos de cunho mais independente, como uma empresa própria ou uma função de *freelancer*, por exemplo, o que lhes forneceria respaldo financeiro; também há os que contam com verbas provenientes de herança ou cônjuge, etc. O mais importante, porém, é que, para ser um *artista liberado*, é necessário que já tenha atingido uma posição razoavelmente confortável de legitimação dentro do campo. Isso explica o porquê de uma personagem reconhecida no circuito oficial dificilmente *surgir/nascer* liberada: ela geralmente passa por um período em que cumpriu a tabela “cerimonial” daqueles que desejam se colocar no campo, ou seja, teve alguma formação acadêmica, expôs em locais de destaque, participou de editais, angariou seus parceiros e contatos oportunos, etc. Via de regra, esse agente já passou pelo estágio de reconhecimento inicial, por isso mesmo é considerado *liberado*, e não apenas “sem vínculos”, por não tê-los alcançado.

Duas personagens foram escolhidas para integrar a categoria: Dione Veiga Vieira (Porto Alegre, 1954) e Maria Helena Bernardes (Porto Alegre, 1966). Ambas possuem trajetórias distintas, mas são agentes – cada uma a seu modo – reconhecidas pelos pares do circuito local.

Dione Veiga Vieira atua como artista e sua obra explora elementos poéticos em alusões ao corpo e ao orgânico através de diversos meios: instalação, escultura, pintura, desenho, objeto, fotografia e vídeo. Ela faz parte do elenco de artistas comercializados pela Gestual, embora essa galeria não tenha um trabalho de representação efetivo daqueles que constam em seu acervo.

Em entrevista no dia 28 de maio de 2012, Dione relatou como muitos dos acontecimentos que se deram em sua trajetória profissional foram na verdade *quase* ocasionais. Em outro momento político, social e econômico, sem internet e com um mercado brasileiro (e até mesmo porto-alegrense) de arte mais aquecido nos anos 1980, a artista – que na verdade tem formação

em Letras pela PUCRS – conta que, embora estivesse profissionalmente bem estruturada em Porto Alegre, vendendo suas obras, etc., decidiu ir viver uma experiência de residência na Alemanha, em Colônia (Köln), após ouvir que a cidade seria a ‘Nova New York’ em termos artísticos. Sem nem ao menos saber se teria onde trabalhar, se conseguiria espaço entre as centenas de outros produtores de arte que lá disputavam atenção, embarcou com o seu portfólio e por lá permaneceu de 1989 a 1992, mantendo atelier na STADTKUNST E. V.



Figura 2. Pavilhões da Stadt Kunst: espaço cultural construído em uma antiga fábrica no bairro de Nippes e mantido pela Prefeitura da cidade de Colônia. Fonte: <http://www.stadtkunst.de>

Em sua volta, em 1992, a artista de então 38 anos encontrou o país em crise financeira e política – um cenário que, segundo o seu relato, em pouco lembrava aquele que ela havia deixado três anos antes. Com o colapso causado pelo governo Collor, suas obras – pinturas até então – já não tinham mais mercado, e a sensação de ter se tornado uma *outsider*, após ter-se afastado do cenário local, culminou em um lapso na sua atividade que durou de 1993 até 2000. Depois desse período que incluiu problemas familiares relatados em entrevista, passou a se utilizar de novas linguagens e

a refletir mais profundamente sobre a sua produção, construindo instalações e incluindo objetos tridimensionais em seus trabalhos.

Assim como Dione, Maria Helena Bernardes relata que muito da sua trajetória se deu por mérito de um quase acaso ou de certa intempestividade que gerava movimentos ocasionalmente. Em 2002, à época com 36 anos, ela decidiu fechar o seu atelier e largou o emprego de concursada na Secretaria da Cultura para passar uma temporada na Europa (como fez também Dione), passando a viver em Paris, onde se dedicou a horas de pesquisas em bibliotecas. Na sua volta, passou a ministrar cursos a conhecidos seus e o círculo de interessados cresceu. Ser professora acabou por se tornar a fonte do seu sustento e passou a investir nessa carreira de modo verdadeiramente profissional, mirando também objetivos e visando lucros nas suas mais diferentes formas, não apenas financeiras, foi a alternativa escolhida.

Um ponto em comum entre ambas é o período de exílio voluntário em cidades da Europa. Não é intenção deste trabalho discutir as questões culturais que levam à valorização ou à depreciação das experiências e dos julgamentos obtidos para além das fronteiras do estado do Rio Grande do Sul, nem colocar em cheque os reflexos que essas instâncias podem provocar na audiência local. Poderíamos, entretanto, dizer, através de dados empíricos, que obter um passaporte de validação em outros eixos que não aquele de origem agrega valor legitimatório ao agente. Observa-se uma apreciação positiva daqueles que obtêm algum sucesso em terras que não sejam aquelas das quais procedem, algo que podemos observar principalmente na trajetória de Dione: (D. V. V). “O meu atelier era magnífico, tanto que alguns artistas daqui que me visitaram lá chegaram aqui dizendo que eu jamais voltaria” (Dione Veiga Vieira em entrevista à autora no dia 25 de maio de 2012, Porto Alegre).

Outra categoria criada é a do *artista-professor universitário*. O motivo para ter-se inventado um nicho que traga a ideia do *artista-professor universitário* como sendo a de uma figura importante no campo local é fato

que temos na Universidade um centro de legitimação relevante. Isso se deve não apenas ao peso que têm os títulos que dela provêm, mas também pelas relações que dentro dela se estabelecem e pelas oportunidades que o vínculo institucional oferece, facultando novamente na já falada possibilidade de intercâmbio geográfico (que gera visibilidade externa, contatos com *atores* de outros centros, etc.). Falando nos âmbitos local e regional, sob certo ângulo, a academia forma as figuras que compõem os nichos de *Dominantes* e *Intermediários*, e daí surge grande parte das questões que internamente, talvez até mesmo pelas entrelinhas e pelos não ditos, definem o *who's who* da arte contemporânea porto-alegrense. Para representar a ordem dos artistas que fazem uso da estrutura institucional acadêmica para alavancar e movimentar a carreira artística, a escolhida foi Elida Tessler (Porto Alegre, 1961).

Artista, professora e pesquisadora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, Elida foi sócia fundadora do Torreão, espaço inaugurado e mantido em parceria com Jailton Moreira (São Leopoldo, 1960) de 1993 a 2009. O segundo andar do histórico casarão localizado na esquina da Venâncio Aires com a Rua Santa Terezinha servia de atelier e ponto de encontro para debates, palestras e exposições, dentre as quais muitas aconteceram por intermédio, mesmo que indireto, da rede de relações estabelecida em conjunto com a Universidade ou o IA, propriamente dito.

Quando questionada sobre a cena local, as respostas são otimistas e confiantes. Em *off*, antes de começar a entrevista, Elida disse dever muito à Universidade – não apenas à Federal do Rio Grande do Sul, mas também de outros lugares – pelas oportunidades de trânsito e de contato que foram possibilitadas pela instituição acadêmica.

O vínculo acadêmico também foi conveniente em diversos momentos quando algum artista estrangeiro ou de outro estado brasileiro era chamado pela Instituição para participar de uma palestra, por exemplo. Isso dava

chance a Elida de convidá-los para participar de alguma atividade no espaço que ela mantinha sem que tivesse de lidar com os custos que teria de arcar, caso essa troca não fosse já possibilitada pela Instituição, apenas para citar um dos benefícios⁵⁵. Os contatos viabilizados por esse tipo de trânsito abriram portas para a artista e professora que, até hoje, apesar do fechamento da sede física do Torreão, colhe frutos da estratégia desenvolvida. Elida ainda diz que a atividade como pesquisadora a complementa como artista, sendo as duas ocupações as construtoras responsáveis de um trabalho uníssono.

A terceira categoria dá conta do *artista de galeria*, um sujeito que afirma viver exclusivamente da venda de seus trabalhos artísticos e é legitimado pelo circuito oficial: objeto um tanto raro em Porto Alegre. O escolhido para representar essa categoria é Nelson Wilbert (São José do Ouro, RS, 1969), por se tratar de um profissional com inserção de mercado e que, representado pela galeria Bolsa de Arte, já participou de importantes feiras internacionais, como a Art Dubai, em 2010, nos Emirados Árabes Unidos.

Inseridos em um contexto que, como já vimos, está alicerçado na produção que nasce na academia e tendo o universo dos marchands, galeristas, feiras de arte, obras a altos preços, etc. como uma condição ainda, podemos dizer, um pouco distanciada do que majoritariamente se vê em solo gaúcho, o que se pode observar na fala de Wilbert é que ele conta sobre uma realidade que diverge da que foi apresentada pela maioria dos entrevistados. Enquanto a maior parte dos agentes que atuam no campo são “artistas e ...”, ou então contam com recursos externos, Wilbert é apenas artista e deste ofício vive. Um ponto a destacar é o fato de que o artista produz pinturas, objetos cuja circulação comercial é mais ampliada do que

⁵⁵ Por fim, isso se tornou um benefício de mão dupla: os convidados também se beneficiavam pela ampliação do aproveitamento de sua estada em Porto Alegre. Além disso, a própria Universidade era contemplada com a repercussão de suas iniciativas na comunidade em geral, não apenas por seus alunos e professores.

outras formas de técnicas plásticas, como instalações, obras em papel ou mesmo esculturas de grande escala.

O quarto nicho se refere ao *artista-professor universitário & de galeria*. Enquanto professor e artista cuja inserção mercadológica é satisfatória, Eduardo Vieira da Cunha (Porto Alegre, 1956) está inserido confortavelmente no campo das artes, vendendo, também, pinturas. A posição se reflete no seu discurso: o que se observa através da entrevista é uma sequência de respostas por vezes evasivas sobre o momento político e social da arte local, particularidade que acaba apontando para o fato de que os *problemas* colocados em questão não lhe dizem respeito, portanto não há razão para se preocupar com eles. De fato, a categoria que Vieira da Cunha representa não é a que possui maior número de exemplares, porém imaginou-se que ela merecia ser trazida à investigação exatamente para permitir um paralelo entre o *lugar de fala* de um agente que estivesse bem posicionado e um outro em situação emergente ou alternativa ao círculo acadêmico (ponto que será explorado adiante). Como resultado, temos um interessante contraste de ideias acerca do mesmo campo em uma mesma época.

É interessante ainda atentar para o fato de que, enquanto professor, Vieira da Cunha atua na área da Fotografia, seja nas disciplinas de graduação como nas do pós, sendo esse um campo bastante prestigiado no meio da pesquisa acadêmica. Enquanto artista atuante em galerias, por outro lado, o agente produz pinturas – linguagem que sabemos ter maior circulação comercial do que qualquer outra. Essa diferença (Pintura enquanto trabalho artístico e Fotografia enquanto mote acadêmico) é um dos aspectos que o diferencia de Elida Tessler. Esta também professora, mas cujo trabalho externo à universidade é o mesmo que ela conduz em sua atuação no âmbito universitário.

Se, por um lado, os agentes vinculados ao universo acadêmico têm um discurso positivo a respeito das relações que se dão no cenário das artes, já que eles estão em uma posição privilegiada do campo *local* (se

entendermos a Universidade em toda a sua potencialidade legitimadora, etc.), os membros da categoria *Cargo Institucional* são positivos por razões diferentes.

Os dois escolhidos para essa camada estão próximos entre si em função do cargo que exercem e também são otimistas em suas realidades, mas têm motivos diferentes para o ser. Fabio Coutinho é jornalista e produtor cultural. Com um largo currículo de atuações importantes e com iniciativas consistentes na tentativa de criar situações de enriquecimento da cena artística, atualmente ocupa o posto de superintendente cultural da Fundação Iberê Camargo. Antes disso, foi produtor executivo em quatro edições da Bienal do Mercosul, esteve vinculado ao Instituto Estadual de Artes Visuais, foi diretor de projetos especiais na Secretaria de Estado da Cultura e diretor do MARGS de 1999 a 2002. Fabio Coutinho também foi professor de História da Arte nos anos 1970 e é criador da Galeria de Arte do Clube do Comércio, além da Tekne Oficina de Serigrafia.

André Venzon (Porto Alegre, 1976) é outro escolhido para representar a camada do *Cargo Institucional*. É o atual diretor do MAC/RS e já esteve à frente da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa. É mais jovem e, portanto, tem menos experiência que Coutinho, mas, além disso, ele também está em uma posição mais frágil. Conduzindo um museu que ainda não tem sede própria, contando com uma equipe reduzida e com pouco orçamento para restaurar e conservar o seu acervo, apesar de ter um currículo extenso, o diretor do Museu de Arte Contemporânea ainda exerce o cargo em função de filiação partidária – o que torna a sua posição instável e exige cautela na maneira como se manifesta publicamente ou se relaciona com os pares. Em ambos os casos, entretanto, é evidente a necessidade de um discurso muito *cuidadoso, político* mesmo, no sentido de ser o mais polido, imparcial e otimista possível, visto que eles falam pela instituição ou museu que representam.

Esses dois diretores de instituição foram escolhidos porque ambos lidam diretamente com arte contemporânea, embora essas relações sejam

diferentes, já que um deles representa um espaço público e outro uma fundação privada. Além disso, o MAC/RS deveria ser a instituição pública a acolher em seu acervo a produção recente, algo que gradualmente vem passando a ocorrer desde a recente aquisição de obras de alguns proeminentes jovens artistas (2012) e com a restauração de peças que já constavam na coleção, em ações integradas às comemorações dos 20 anos da instituição. No caso da FIC, este é o “espaço-objeto-de-desejo” de (quase) todos os artistas locais: ser convidado a expor na Fundação seria um evento consagrador para qualquer um.

A categoria da *New Generation*, enfim, apresenta uma nova abordagem artística que, embora tenha como tradução literal a expressão “nova geração”, não intenta necessariamente evocar a ideia de juventude ou de novidade. Um membro da *New Generation* é muito mais alguém que busca quebrar paradigmas, que tem um comportamento ousado e, por vezes, fora dos padrões institucionalizantes esperados. O primeiro artista escolhido para representá-la é Túlio Pinto (Brasília, 1974 – radicado em Porto Alegre desde 1993). Uma personagem bastante polêmica do cenário artístico atual – pela obra, mas também pela maneira como se porta, pelo vocabulário, por estampar as colunas culturais do principal jornal local com certa regularidade, etc. –, Túlio a princípio não havia sido pensado para representar uma camada da classe artística que tivesse um nome que se referisse ao novo. A relação só foi feita ao analisar o discurso apresentado em sua entrevista e compará-lo aos dos outros agentes mais experientes.

Túlio é artista sócio fundador do Atelier Subterrânea (2006) e vem progressivamente conquistando seu espaço e legitimidade tanto no campo de Porto Alegre quanto em uma escala amplificada no âmbito nacional, já que recentemente passou a integrar a Baró Galeria⁵⁶ (São Paulo). O discurso enérgico, crítico, a honestidade para relatar os problemas que enxerga e a relação com o imediatismo das relações de poder e reconhecimento o

⁵⁶ Ver: <http://barogaleria.com> (Último acesso em 18 de julho de 2012).

distanciam de outras figuras que estão em posições dominantes. Enquanto Fabio Coutinho diz ser “o trabalho do artista é o único meio para legitimá-lo”, Túlio revela que ele deve ser o seu próprio empresário e que por isso as relações que mantém são igualmente importantes. Certo “perigo” reside, porém, no fato de que, ao contrário de Maria Helena Bernardes, que tem reconhecimento já mais consolidado e possui maior autonomia para expressar suas opiniões mesmo quando elas não são agradáveis a um determinado grupo, Túlio ainda está em fase probatória. Isso significa que ele precisa – e tem conhecimento disso – nutrir uma boa relação com os demais membros do campo.

(T.P.) Resumo da ópera: quem decide ser artista tem que ter a consciência de que não vai ser nada fácil. O grande lance da pessoa que quer trabalhar com isso é procurar os pares. Tu sempre tens que ter pares, se aliar, chegar perto de pessoas, fazer trocas e se fortalecer com isso. Aí é perigoso o que eu vou dizer, mas dependendo de quem você se aproxima, você vai só até aqui (*gesto com a mão indicando um ponto em um caminho*), não vai até lá (*gesto indicando um lugar mais longe e privilegiado*). Para chegar mais longe você tem que abrir mão de algumas coisas e correr atrás de outras. – Túlio Pinto em entrevista à autora no dia 8 de maio de 2012, Porto Alegre.

É numa espécie de corda-bamba entre a ideia de desafiar e a política da boa vizinhança que esse nicho opera. O nome dessa camada, *New Generation*, assim como todos os outros nomes criados a fim de explicitar as diferentes tomadas de posicionamento dos agentes, foi concebido de maneira intuitiva, simples, direta. Esse *novo* que suscita a ideia de vigor e que está intimamente associado ao trabalho de Túlio, principalmente se levarmos em conta o seu recente ato artístico, o *Transposição*⁵⁷ (2012), que

⁵⁷ Durante o período de redação desta dissertação, o artista estava em processo de realização do seu trabalho intitulado *Transposição*, que aconteceu do dia 3 de maio a 17 de junho de 2012. O projeto integrou o 1.º Prêmio IEAVI de Artes Visuais e estabeleceu um diálogo entre dois espaços públicos da cidade de Porto Alegre, através do atravessamento entre as linguagens de escultura, performance,

provoca ao mesmo tempo em que deseja integrar, fazer parte, é a essência de uma espécie de rebeldia necessária para repensar as estruturas do campo e o sistema pelo qual ele está sendo regido. Ao referir-se à intervenção urbana em questão, Túlio argumenta:

(T.P.) Este trabalho é uma grande provocação, uma provocação a tudo isso que a gente está falando aqui, a este lugar em que a gente mora, vive, conhece bem... Claro, antes de ser uma provocação, é o meu trabalho; as minhas questões estão ali, mas pensa: é uma provocação colocar isto tudo na frente do MARGS, na frente do museu. [...] decidi por pôr na Praça da Alfândega, onde tem o MARGS que é um lugar engessado. Neste contexto o MARGS não tem solução. É uma provocação também a esta instituição que deveria se repaginar, se repensar. – Túlio Pinto em entrevista à autora no dia 8 de maio de 2012, Porto Alegre.

Na mesma categoria, posteriormente, foi adicionada a artista visual Gaby Benedyct (São Leopoldo, RS, 1966). Atualmente ela ocupa o cargo de funcionária pública concursada, sendo Técnica em Assuntos Culturais no MAC/RS. Assim como Túlio, Gaby também é graduada pelo Instituto de Artes da UFRGS. Sua atuação como artista se dá com objetos tridimensionais, aquarelas e desenhos, além de desenvolver projetos como a TV Azul, nos quais edita e publica online vídeos contendo relatos sobre exposições e eventos artísticos. Embora os dois agentes dessa categoria não tenham muitos fatores em comum – o que será explorado no próximo capítulo –, os

instalação e fotografia. Os dois lugares em questão são a galeria Augusto Meyer, da Casa de Cultura Mário Quintana, e aproximadamente 15 m² da Praça da Alfândega. O início do processo se deu com a praça ocupada por um sítio de obra composto por um geométrico cúbico de 180 x 220 x 220, erguido a partir do empilhamento de aproximadamente 6.000 blocos de concreto usados para calçamento, três carrinhos de mão de cor laranja e um pequeno abrigo temporário pré-fabricado. Nesse momento, a Galeria Augusto Meyer estava vazia – à espera. O número de blocos de concreto empilhados em espaço público foi definido a partir da dimensão da área do piso da galeria – uma forma de representação desse lugar específico relocado e inscrito em outra paisagem. O artista passou os vinte primeiros dias do projeto vivendo no centro da cidade de Porto Alegre, em um processo de transposição dos blocos do espaço público para dentro da galeria Augusto Meyer, usando como meio de transporte o carrinho de mão.

Os 6000 blocos de concreto utilizados no projeto Transposição foram doados para o Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo, localizado no bairro Cristal, a fim de contribuir com obras de melhoria do seu espaço físico. O que no projeto foi material gerador de metáfora volta a ter sua função original.

traços de uma atitude contestadora os unem nessa camada pelo menos por este momento.

É possível ainda que o leitor questione o nome dado à categoria *New Generation*, já que nem Túlio nem Gaby são *tão* jovens assim e tampouco podem ser comparados a garotos em real início de carreira, que estão dando os seus primeiros passos na arte. Entretanto, se retomarmos as noções de Pierre Bourdieu (1983) a respeito das flexíveis linhas que separam a *idade social* da *idade biológica*, entenderemos que o termo inventado trata muito mais de uma atitude perante o campo, de uma construção socializante manipulável, do que propriamente de um fator cronológico.

Cada campo, como mostrei a propósito da moda ou da produção artística e literária, possui suas leis específicas de envelhecimento [...] para saber como se recortam gerações é preciso conhecer as leis específicas; funcionamento do campo, os objetos de luta e as divisões operadas por esta luta (“nouvelle vague”, “novo romance”, “novos filósofos”, “novos juizes”, etc.). Isto é muito banal, mas mostra que a idade é um dado biológico socialmente manipulado e manipulável e que o fato de falar dos jovens como se fossem uma unidade social, um grupo constituído, dotado de interesses comuns, e se relacionar estes interesses a uma idade definida biologicamente já constitui uma manipulação evidente (BOURDIEU, 1983; p.113).

Assim, reforçando o que já havia sido dito anteriormente, a carga de jovialidade contida no termo tem enfoque mais na postura social que tais personagens invocam do que exatamente na idade que consta em suas certidões de nascimento. Sabendo que ambos ainda precisam (ou melhor, que buscam) firmar posições de destaque no meio artístico, podemos dizer que quando Túlio aponta os problemas das instituições locais, ou quando Gaby fala sobre as falhas do sistema, talvez eles o façam com certa

ingenuidade. Longe de ser algo negativo para o meio – ao contrário, essas críticas têm poder gerador de debate –, é possível que essas opiniões possam lhes causar algum ônus em determinados círculos. Conscientes disto, declarações explícitas dessa maneira raramente são vistas nos discursos de agentes mais experientes, com maior grau de capital cultural e social, como é possível notar pelo teor dos testemunhos concedidos a esta pesquisa por aqueles cujas trajetórias já estão em níveis mais avançados de legitimação.

Reflexo disso podemos encontrar na fala de Thompson ao final do primeiro capítulo desta dissertação, quando o autor dá o exemplo da burguesia emergente na Europa dos séculos XVIII e XIX, que muitas vezes retratava a velha aristocracia utilizando adjetivos dos mais detestáveis existentes, mas que, quando finalmente conseguia deslocar o alvo de suas críticas e tomar o poder através de novas posições de dominação, deixava de lado o ímpeto questionador. Nesse modelo cabem diversos comportamentos, todos eles aqui já apresentados. Podemos encaixar os que, por já estarem em situação privilegiada, não enxergam problema algum com o sistema tal qual ele se encontra, o que parece razoável. Ainda têm aqueles que, tendo em mente qualquer espécie de crítica, provavelmente entendem que individualmente é preferível calar para não se comprometer e assim manter a sua posição assegurada. Por fim, mas não menos importante, há a camada que contesta as tomadas de decisão dos que dominam, mas que, caso seja bem-sucedida e conquiste mais poder (isso porque, mesmo que muitas vezes não seja uma intenção pública, ela deseja secretamente escalar alguns degraus), é impossível prever se existirá continuidade da conduta combativa.

Segundo Thompson, provavelmente haverá quebra da linearidade comportamental, mas esse é um tópico que será abordado mais profundamente no próximo capítulo, quando retomaremos essas questões e faremos contrapontos com as soluções trazidas pelo pesquisador Eric Landowski (2002). Nessa linha de raciocínio, podemos considerar este depoimento de Gaby Benedyct:

(G.B) Ao mesmo tempo em que eu participo profundamente do sistema de artes como esquema abrangente que ele é, em que eu quero fazer exposição, quero receber convites, por outro lado eu reconheço alguns dos seus problemas. – Gaby Benedyct em entrevista concedida à autora no dia 28 de junho de 2012, Porto Alegre.

2.2. Metodologia de entrevista e ambientação

Uma vez apresentadas as categorias criadas e as personagens escolhidas para o desenvolvimento desta pesquisa, passamos à apresentação da metodologia aplicada na realização das entrevistas e da maneira como foram desenvolvidas.

Para cada encontro, o currículo dos entrevistados foi estudado previamente, assim como alguns pontos de suas trajetórias pessoais (viagens, alianças de amizade com pares, etc.). A composição do questionário se deu através de método semiestruturado, ou seja, dependendo de condições particulares, algumas perguntas foram elaboradas de maneira exclusiva, enquanto outras se repetiram para todos os entrevistados. Essa segunda estratégia foi adotada a fim de que as nuances que indicavam as diferenças entre os diversos agentes fossem reveladas. O ponto de referência que guiou o roteiro de questões estava centrado na percepção dos atores acerca do campo e sobre como enxergavam as suas atuações e escolhas profissionais. A partir dos discursos transmitidos e dessa análise prévia de seus percursos, além da observação geral do cenário, seria possível traçar um panorama geral da realidade artística de Porto Alegre e de

como os seus atores vêm se comportando nos últimos anos para obter destaque⁵⁸.

Os encontros aconteceram nos locais de preferência daqueles que seriam interrogados, o que também ajudou a dar dimensão e consistência entre aquilo que por eles é defendido e as suas posturas gestuais, comportamentais. Enquanto algumas reuniões aconteciam em clima informal, em bares ou cafeterias da cidade, como foi o caso de Túlio Pinto e Nelson Wilbert, ou até mesmo na casa de uma das artistas, em um espaço tão pessoal e íntimo como na conversa com Dione Veiga Vieira, outras se passaram em salas de aula, ambientes de escritório, de trabalho, mais cerimoniosos. A realização propriamente dita das entrevistas – o local escolhido, a duração da conversa, o “clima” estabelecido entre as partes (passando desde algumas situações em que havia óbvia tensão a outros momentos em que o encontro decorria de forma leve e/ou descontraída), etc. – se relaciona com os objetivos da pesquisa, no sentido de que ajudaram a corroborar ou a pôr em questionamento a posição de vínculo profissional em que aqueles agentes estavam inseridos com a sua maneira de apresentação. Foi possível notar, por exemplo, que uma artista como Dione Veiga Vieira, localizada na categoria de *artista liberado*, deu um testemunho repleto de declarações espontâneas e pessoais, enquanto outros que estavam vinculados institucionalmente, como Fabio Coutinho, respondiam de maneira mais cautelosa e formal. Em geral, essas experiências foram condizentes com o esperado, levando-se em conta o comportamento desejável de cada uma das posições dos atores sociais, e estavam adequadas aos seus depoimentos, com raras exceções.

Ao reler as palavras de Dione, por exemplo, quando conta da decisão de retornar ao Brasil depois de uma experiência artística em uma cidade alemã, notamos um tom quase confessional em seu relato, um testemunho

⁵⁸ As entrevistas e respectivas perguntas estão na íntegra na seção de Anexos.

que dificilmente teria um cenário mais condizente para ser exposto do que a atmosfera intimista do lar:

AS – O que te fez voltar (da Alemanha)?

DVV – Eu fiquei pensando que nunca seria uma cidadã, com os mesmos direitos de um alemão. Percebia que nesse caso, havia muitas restrições... Nada diretamente com os alemães, nada disso, eu adorei a imersão nessa cultura, tenho muitos amigos lá, mas acho que era uma questão mais de convivência cívica. [...] *E na verdade, passei a sentir saudade da família e dos amigos*, era difícil ficar indo e voltando naquela época de passagens aéreas bem mais caras, então senti que era hora de voltar. – Dione Veiga Vieira em entrevista concedida à autora no dia 25 de maio de 2012, Porto Alegre.

Em contraposição a isso, temos o caso de Fabio Coutinho, que recebeu a autora em uma sala de reuniões da Fundação Iberê Camargo. Ainda em um âmbito institucional, também André Venzon fez as suas declarações em um espaço privado do MAC/RS nas dependências da Casa de Cultura Mario Quintana. Ambos representaram seus papéis de superintendente e de diretor com maior ou menor desenvoltura e profissionalismo e, principalmente no caso do primeiro, sempre mantendo na fala o tom desejoso e condizente com o espaço e o cargo que lhe diz respeito.

(F.C.) Nós estamos e somos de Porto Alegre, embora tenhamos parcerias com o MoMA em Nova Iorque, ou com o Museu de Arte de Bologna, ou com o Museu Torres García em Montevideu, atendemos e procuramos trazer para cá o que há de melhor [...]. Por exemplo, a exposição da Mira Schendel e León Ferrari foi uma oportunidade! Exposições mostradas em Nova Iorque, Madri e Porto Alegre, isto não é pouco. Esta é a valorização que nós da

Fundação Iberê Camargo damos à comunidade: é propiciar aos nossos professores, curadores, artistas, críticos, enfim, este debate, este encontro do que tem de melhor aqui no Brasil e no mundo. – Fabio Coutinho em entrevista concedida à autora no dia 29 de maio de 2012, Porto Alegre.

Demos ênfase ao comportamento *esperado* de Coutinho porque, embora seja possível notar em Venzon o mesmo esforço em manter a sua fala no nível de sobriedade que o cargo e o cenário exigem, a sua fachada pessoal, ou seja, o “equipamento expressivo do tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante a sua representação” (GOFFMAN, 1975; p.29) em alguns momentos é prejudicada por uma disjunção entre a sua *aparência* e a sua *maneira*. Verificamos essas contradições ao comparar o tom da parte da entrevista feita ao vivo com a segunda metade, realizada por email – esta em nível bem mais formal e objetivo.

Este mesmo impulso de mostrar ao mundo um aspecto melhor ou idealizado de nós mesmos encontra uma expressão organizada nas várias profissões e classes, cada uma das quais até certo ponto tem um linguajar convencional ou atitudes próprias que seus membros adotam inconscientemente, na maior parte das vezes, mas que têm o efeito de uma conspiração para atuar sobre a credulidade do resto do mundo (GOFFMAN, 1975; p. 40).

Outros indícios de quebra da fachada institucionalizada que se espera de um *diretor* ocorreram em torno da ocasião do encontro para a entrevista. Os exemplos giram em torno de quando, em um primeiro momento, a conversa foi cancelada sem aviso prévio ou quando, no dia em que finalmente ocorreu, o diretor entrou em conflito direto com uma de suas funcionárias minutos antes da conversa. O que devemos levar em consideração, por outro lado, é que diferentemente de Fabio Coutinho, que conta com um *staff* mais amplo e com um local de trabalho apropriado, André Venzon não exerce a sua função sob condições estruturais equivalentes. O

funcionamento do MAC/RS é tensionado por um contato permanente e direto entre os funcionários, o que pode acabar por tornar a convivência entre eles menos formal/burocratizada e inclusive afetar a organização da equipe.

A fachada tende a se tornar institucionalizada em termos das expectativas estereotipadas abstratas às quais dá lugar e tende a receber um sentido e uma estabilidade à parte das tarefas específicas que no momento são realizadas em seu nome. [...] Quando um ator assume um papel social estabelecido, geralmente verifica que uma determinada fachada já foi estabelecida para este papel (GOFFMAN, 1975; p. 34).

Se Goffman afirma existir uma espécie de institucionalização das fachadas pessoais, podemos imaginar que esse fato deve ser decorrente de uma padronização das performances de determinados segmentos. Esse é um fator importante na teoria e metodologia desta pesquisa: por concordar que possa haver tal padronização é que colocamos os agentes aqui abordados sob diversas categorias. Por esse motivo também é que o número de entrevistados foi reduzido, não precisando de um grande contingente de agentes, pois entendemos que os casos exemplares, escolhidos segundo os critérios já anteriormente listados, correspondem a uma possível “standardização das atuações” esperadas. Se essa ideia é válida, passaremos à análise de algumas das posturas estratégicas adotadas pelos atores abordados nesta pesquisa a fim de contrapor alguns exemplos de discurso com as suas atuações e as respectivas expectativas relacionadas a eles.

2.3. Eixos estratégicos e o confronto de expectativas

A primeira personagem a ser entrevistada foi Maria Helena Bernardes. A cronista, como revelou gostar de ser chamada, começou a sua trajetória profissional como artista e, assim como muitos dos que optam por esse ofício, se formou bacharel pelo Instituto de Artes da UFRGS. Após a graduação, Maria Helena não seguiu carreira acadêmica, não se tornou mestre ou doutora, porém curiosamente presta serviços a alunos que justamente querem seguir o caminho do qual ela acabou desviando, ministrando cursos preparatórios para as provas de ingresso ao Pós-Graduação na Arena⁵⁹.

O carisma, as peculiaridades e até mesmo as características aparentemente “contraditórias” que cercam essa *persona* e a sua carreira foram os pontos que a tornaram um objeto de pesquisa interessante e, portanto, foco de atenção desde o início do trabalho.

Em um primeiro momento pode parecer não fazer sentido o porquê de uma ainda jovem artista (à época M.H. tinha trinta anos), que foi a primeira ganhadora do Prêmio Rumos⁶⁰, que adquiria uma crescente visibilidade no âmbito nacional, que participou de exposições marcantes como a *Plano B* e a *Remetente*⁶¹, por exemplo, ter decidido voluntariamente fechar o seu atelier e

⁵⁹ A Arena Cursos é uma sociedade entre Melissa Flores e Maria Helena Bernardes que mantém programas de formação teórica nas diversas artes.

⁶⁰ Em atividade desde 1997, o Rumos Itaú Cultural é um programa de apoio à produção artística e intelectual, sintonizado com a criatividade brasileira. Rumos colabora para o fomento e o desenvolvimento de centenas de obras e de artistas das mais variadas expressões e regiões do país - de músicos e cineastas do Norte a escritores, coreógrafos e artistas plásticos do Sul; de jornalistas e pesquisadores do Nordeste a educadores do Sudeste. O caráter nacional do programa mobiliza artistas, especialistas, pesquisadores e instituições parceiras, que fazem da cultura uma linguagem comum de fortalecimento da cidadania e das características múltiplas do povo brasileiro. Os produtos gerados pelo programa são distribuídos gratuitamente a instituições culturais e educacionais e disponibilizados para emissoras de TV parceiras e neste site: http://itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2691

⁶¹ Participantes *Plano: B* (1997) – Ana Flávia Baldisserotto, André Severo, Cleber Rocha das Neves, Fabiana Rossarola, Laura Fróes, Maria Helena Bernardes, Maria Lucia Strappazon, Tuca Stangarlin, Tula Anagnostopoulos, Elaine Tedesco e Marijane Ricacheneisky. Participantes *Remetente* (1998) – Chico Machado, Cleber Rocha das Neves, Dudi Maia Rosa, Elaine Tedesco, Fabiana Rossarola, Jorge Menna Barreto, José Spaniol, Karin Lambrecht, Laura Fróes, Marco Giannotti, Marconi Drummond, Maria Helena Bernardes, Maria Ivone dos Santos, Ricardo Frantz, Sandrine Rummelhardt e Thelma Vaitses.

se envolver em outras atividades que não fossem a da prática artística e a sua exibição. Em determinado ponto da entrevista Maria Helena, porém, aclara o marco que a fez mudar o curso de sua trajetória:

(M.H.B) O projeto (Rumos) deu para gente uma espécie de oportunidade, uma chance de viver um estágio de “artista profissional”. Era como se ele estivesse nos mostrando: *se vocês passarem desta fase de artista emergente, vocês vão entrar para um mundo que funciona assim.* [...] A gente fez esta espécie de “estágio probatório” de artista emergente, e aquilo que para alguns colegas foi um estímulo para passar desta porta, para mim e para o André (Severo)⁶² foi um recuo. A gente se deu conta de que esta vida de “artista profissional” não era exatamente o que a gente gostaria de levar, porque ela estava diretamente ligada ao *evento cultural* e dentro disto tu não tens muita chance de desapego daquilo que tu conquistaste – Maria Helena Bernardes em entrevista concedida à autora no dia 21 de novembro de 2011, Porto Alegre.

Apenas neste trecho de sua fala Maria Helena levanta ao menos duas questões: (1) a cada vez maior *profissionalização* (se dando mais e mais precocemente) do artista na direção da construção de uma carreira e, em função disso, o fato de ele estar cada vez mais ligado ao (2) fenômeno do *evento*, ao espetáculo, em detrimento da obra, da pesquisa pessoal/artística. Quando, no parágrafo anterior à citação, foi dito que a decisão da agente *pode parecer não fazer sentido*, isso se deve ao já evidenciado conflito geracional entre entrevistada e entrevistadora. Para alguém que atue no campo das artes e que tenha nascido depois de meados dos anos 1970 ou 80, por exemplo, o fato de alguém abdicar de determinado ofício exatamente pela sua profissionalização pode causar a sensação de um quase espanto. Sobre esse assunto, Nelson Wilbert comenta:

⁶² André Severo (Porto Alegre, 1974). Graduou-se em 1988 em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em 2007 concluiu seu mestrado em Poéticas Visuais pela mesma instituição. Foi recentemente escolhido para ser curador-assistente da 30.^a edição da Bienal de São Paulo, que tem como título “A Iminência das Poéticas”. O evento ocorre na capital paulista entre 7 de setembro e 9 de dezembro de 2012.

(N.W.) Me parece que hoje existe uma necessidade, não sei se eles estão recebendo esta informação de dentro da faculdade, mas os jovens artistas já saem procurando por um marchand, por galeria. [...] Hoje em dia ser um artista comercial é ótimo. Todo mundo quer ser comercial. Hoje comercial é ótimo. Todo mundo quer ser comercial. Há dez, quinze anos, no entanto, falar que alguém era *comercial* era uma ofensa. – Nelson Wilbert em entrevista à autora no dia 22 de maio de 2012, Porto Alegre.

Sem intenção de arredondar a questão para um tema que esteja meramente vinculado à ordem da *idade cronológica*, o fato é que essa nova geração já penetra um campo das artes porto-alegrenses modificado. Com a criação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, em 1991 (à época com o curso de mestrado) e com a posterior abertura da turma de doutorado em 1998, os artistas passam cada vez mais a percorrer um caminho institucional vinculado à pesquisa acadêmica, algo que não era tão corrente para aqueles de gerações anteriores.

(A.S.) *E depois de três anos fora, tu sentiste que as pessoas daqui tinham se distanciado um pouco de ti como artista e do teu trabalho?*

(D.V.V.) Muito. Eu me sentia invisível quando eu voltei (1992). Eu me encolhi em função dos problemas pessoais, mas eu também vivi uma crise porque eu notei que estava tudo diferente. Aí já tinha o curso de mestrado, os artistas todos preocupados com isso, eu vi que a coisa estava superinstitucional, Elas não eram mais como antes, quando tu podias chegar com o teu trabalho debaixo do braço em uma Instituição e propor uma exposição, era tudo com edital, uma porção de processos burocráticos, e eu levei um choque. – Dione Veiga Vieira em entrevista concedida à autora no dia 25 de maio de 2012, Porto Alegre.

Juntamente com a presença cada vez mais forte do capital privado patrocinando o cenário cultural por meio de leis de incentivo, como efeito de fenômenos de ordem social, econômica e tecnológica advindos de uma ainda

recente globalização, é possível dizer que o PPGAV foi um dos grandes responsáveis pela *especialização* dos artistas da cidade que progressivamente começaram a adquirir habilidades mais específicas e que, portanto, passaram a se profissionalizar cada vez mais. Referindo-se à burocratização da *carreira* de artista facilitada pelos ainda recentes investimentos na profissionalização e especialização daqueles que trabalham no setor, ela diz:

(M.H.B) [...]essa entrada do capital privado muito forte no sistema de artes, dando ao jovem artista essa perspectiva profissional que nem sempre eu acho boa. Ele já parte para o exercício, como artista adulto, como autor, fora da faculdade e caminhando pelas próprias pernas, já se vendo como um profissional em emergência. Nem sempre eu acho isso bom porque como um profissional, em princípio tu não podes falhar. E penso que um artista, sobretudo deve ter em vista o exercício de errar, de não saber, de viver suas crises, lapsos, dúvidas, recomeços...– Maria Helena Bernardes em entrevista concedida à autora no dia 21/11/2011 – Porto Alegre.

Ao fazer a leitura de *Sete Dias no Mundo da Arte* (2010), da autora Sarah Thornton, podemos relacionar a figura de John Baldessari⁶³ com a de Maria Helena. A certa altura do texto, o californiano de barbas brancas defende e se aproxima de muito do que é possível captar de Maria Helena *enquanto artista*, tanto pelo seu próprio discurso quanto pelo que está no campo do não dito, do observável. Em um primeiro momento, ele diz que “A arte é fruto do fracasso. [...] Você tem quem experimentar. Você não pode ficar sentado, morrendo de medo de estar errado, dizendo ‘Não vou fazer nada até criar uma obra-prima’” (BALDESSARI *apud* THORNTON, 2010; p. 68), o que é essencialmente algo sobre o que ela insiste, principalmente na primeira parte da entrevista. Fazendo coro com esse pensamento, Chris

⁶³ John Anthony Baldessari. National City (Estados Unidos), 1931.

Burden faz uma declaração genérica a respeito da influência que o academicismo pode exercer sobre a arte:

Para ser um bom artista a longo prazo, você precisa confiar em sua intuição e em seus instintos. Mas a academia é baseada no pensamento coletivo racional. Há mágica e alquimia na arte, mas os acadêmicos sempre suspeitam do camarada que mexe o grande caldeirão preto (BURDEN *apud* THORNTON, 2010; p.79).

No que diz respeito ao fenômeno do *evento*, este parece ter-se tornado uma obrigação curricular com fins, muitas vezes, basicamente quantitativos. Participar de muitas exposições, por exemplo, pode trazer visibilidade, mas será que o gasto de energia para organizar tais situações, frequentar diversas vernissages e fazer contatos (que gerem convites, e.g.) não afeta o espaço de tempo que poderia ser dedicado à reflexão poética (que deveria ser) intrínseca à obra artística? A produção de quantos artistas extremamente atuantes será de fato relevante daqui a dez, vinte ou cinquenta anos, ao falarmos da arte gaúcha?

Ainda falando sobre a complexa personagem Maria Helena, ela também atua artisticamente, porém com um desprendimento diferente do que estamos acostumados a ver quando acompanhamos o caderno de cultura do jornal local ou quando conferimos a agenda de exposições. Há certo desapego enquanto artista, já que as suas decisões são livres de qualquer responsabilidade financeira (ela não tem por hábito comercializar as suas obras⁶⁴, por exemplo). Uma das suas peculiaridades está em como muitas vezes ela parece verdadeiramente não buscar o reconhecimento dos pares e sim apenas o olhar curioso de um transeunte ocasional. Esse posicionamento é possível, entretanto, porque ela enquanto professora tem sim uma *carreira*,

⁶⁴ Cabe fazer um esclarecimento a respeito do tipo de trabalho artístico realizado por Maria Helena. Através de obras que privilegiam uma linguagem que podemos declarar como instalações *site specific*, em geral, suas obras constituem um tipo de produção que privilegia o olhar do transeunte, da ação relacional e, portanto, não comercializável.

com todas as implicações que esse termo pode trazer. Ela precisa da legitimação como tal, precisa de alunos que a considerem fonte de conhecimento confiável e que, por isso, paguem por e frequentem suas aulas. A própria Arena, escola particular da qual é sócia e onde leciona, virou uma espécie de instituição. Se, por um lado, a *pessoa* em questão parece ser um espírito artístico livre, a máscara que a transforma em professora/empresária está em lugar oposto. Nesse sentido, talvez a sua determinação e a sua organização no quesito empresarial sejam também responsáveis por muito do seu desprendimento em relação às “vigências” do circuito de artes.

Existem certas personagens que se dão muito bem ao papel de *estrategistas* – adoto, apenas por ora, deliberadamente a concepção errônea de que por *estrategista* entendemos alguém que age por meio de atos calculados maliciosamente. Alguns assumem abertamente o posicionamento estratégico – aqui falo já sem o peso de tal injusta crença; outros, entretanto, são tão pouco discretos em suas tentativas de buscar agradar despreziosamente àqueles que detêm algum poder, que fica clara uma intenção estratégica em cada sorriso – até mesmo quando ela não está presente. Estamos acostumados a presenciar a troca forçada de certas atitudes de acordo com o que pede a situação, portanto é impressionante quando nos deparamos com agentes que tenham agilidade para mudar suas máscaras arbitrariamente de acordo com os seus interesses, mas de maneira respeitosa e leal com as suas convicções, como parece ser o caso de vários dos entrevistados desta pesquisa.

(A.S.) *Mas tu buscas conhecer pessoas influentes?*

(T.P.) Eu não busco, eu sou assim. Sempre fui. Antes de decidir ser artista, eu já era assim. Eu conheço as pessoas porque eu conheço, eu gosto de estar com elas. Mas se eu não gosto de alguém, eu nem fico perto. Não preciso ficar perto de quem eu não gosto, mesmo que seja uma pessoa importante. Eu não faço isso, senão eu teria articulado de outra forma para ficar bem com certos

agentes, o que não é o caso. – Túlio Pinto em entrevista concedida à autora no dia 8 de maio de 2012, Porto Alegre

2.4. Lugar de fala

O *lugar de fala*, segundo Foucault, é como uma lei geral que se dá a partir da posição e da situação relacional de quem fala. As ações de um sujeito devem fazer jus ao seu discurso para que não existam antagonismos evidentes, pois “a propriedade do discurso está reservada de fato (às vezes, mesmo de forma regulamentar) a um grupo determinado de indivíduos”, assim “as estratégias discursivas [...] são igualmente possíveis, mas somente as que estão autorizadas” (Foucault, 1972). O autor ainda diz que:

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de *exclusão*. O mais evidente, o mais familiar também, é a *interdição*. Sabe-se bem que não se tem direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. [...] Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as *interdições* que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (Foucault, 1996; p.9).

Integrando essa categoria, é interessante analisar os discursos dos entrevistados para compreender as razões pelas quais alguns têm mais ou menos pudor para fazer determinadas declarações, por exemplo. Se examinarmos o que diz Maria Helena nas declarações feitas em entrevista, veremos que nelas se refletem com clareza o seu *lugar de fala*. Este, por sua vez, se difere do que sustentam outros agentes do cenário artístico local – ao mesmo tempo em que se aproxima de alguns tantos outros. No caso do trecho abaixo, o tom de sua fala pode se aproximar da que é apresentada por agentes como Gaby Benedyct ou Túlio Pinto em alguns momentos, por exemplo, embora sejam motivadas por causas divergentes.

(A.S.) *Então tu dirias que Rumos foi uma espécie de “divisor de águas” no teu desenvolvimento como artista? Antes disso tu tinhas noção de que queria seguir por um caminho paralelo ao da trajetória artística que se inclina à promoção da carreira?*

(M.H.B.) Não, eu trabalhava *para* isso. O *Remetente*, por exemplo, foi criado em 1998 com o objetivo de fazer uma exposição organizada por artistas que pudesse ser exemplar em algum sentido, que caprichasse. A intenção era apresentar os trabalhos de dezoito (18) artistas dentro de sala de exposição, com espaço grande para que todo mundo pudesse fazer como se fosse “uma pequena individual”. Era para fazer, também, uma espécie de frente ao que tinha acontecido no Rio Grande do Sul na primeira metade da década de 1990 e que todo mundo achava o máximo: quando teve a gestão do Gaudêncio Fidellis⁶⁵. à frente do MAC, as pessoas disseram “aquilo é que é o máximo!” porque ele *entupia* a galeria. Até hoje se diz “O Gaudêncio foi demais para a arte contemporânea!” – eu achava uma droga! Eu vi aquilo lá. Eu tenho uma visão totalmente diferente da do Gaudêncio em relação à arte, porque era quantidade o que importava para ele, eram “300”

⁶⁵ Gaudêncio Fidelis (Gravataí – RS, 1965). Foi o primeiro diretor do MAC/RS, em 1992, e desde janeiro de 2011 dirige o MARGS. A fim de que os diferentes pontos de vista pudessem ser apresentados, foram feitas diversas tentativas de contato por e-mail e por telefone com o Sr. Gaudêncio Fidelis, das quais não obtivemos resposta.

artistas dentro de uma galeria e a gente, (do *Remetente*), achava que aquilo era uma obscenidade. Era uma questão de mostrar o máximo, profusão de catálogo, profusão de artista, profusão de obra, era uma loucura e a gente que viveu aquilo queria mostrar outra coisa, mais lenta, mais silenciosa... Digna. – Maria Helena Bernardes em entrevista concedida à autora no dia 21 de novembro de 2011, Porto Alegre.

Em vários momentos da entrevista, Maria Helena dá declarações que outros agentes só diriam em *off*, como confissão secreta. Outros, mais políticos ainda, não ousariam nem ao menos mencionar tais impressões, mesmo que as tivessem, por pudor ou pela posição delicada que ocupam no campo. O fato é que tanto a artista como a professora e empresária Maria Helena Bernardes atualmente não precisa da aprovação legitimatória de personagens que possuam cargos institucionais em museus, especialmente, como é o caso de Gaudêncio Fidelis. Sua posição já está de certa forma assegurada: ela não está na dependência de um cargo, por exemplo, e as suas atuações se dão em outro âmbito. Artisticamente, suas obras não precisam ser expostas onde quer que seja, e como professora ela já possui o reconhecimento do público que frequenta as suas aulas, sendo eles os maiores divulgadores/afirmadores da sua legitimidade enquanto professora. Podemos dizer, enfim, que o seu *lugar de fala* abre um espaço confortável para que a personagem possa dar abertamente o seu parecer crítico e franco sobre a cena cultural da cidade.

Quem fala? Quem, no conjunto de todos os indivíduos-que-falam, está autorizado a ter esta espécie de linguagem? Quem é seu titular? Quem recebe dela sua singularidade, seus encantos e de quem, em troca, recebe, senão sua garantia, pelo menos a presunção de que é verdadeira? Qual é o estatuto dos indivíduos que têm – e apenas eles – o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir semelhante discurso? (Foucault, 1972; p.65).

Alguns meses após a realização da conversa com Maria Helena, aconteceu em Porto Alegre a mostra *O Triunfo do Contemporâneo*⁶⁶, no Santander Cultural, em comemoração aos vinte anos de existência do MAC/RS. A exposição que teve curadoria de Gaudêncio Fidelis, atual diretor do MARGS e um dos fundadores daquele museu, foi informalmente bastante debatida em função das controvertidas e peculiares escolhas expográficas – que, dentre outras características, reunia uma grande quantidade de obras e artistas, assim como Maria Helena nos descreve. Mas por que os debates e comentários foram quase todos feitos *informalmente*? Por que, se é um evento desse gênero – que conta com uma grande estrutura, com a presença de diversos artistas e com as atenções da mídia –, que seria ideal para aquecer a discussão sobre as atuais proposições da arte e sobre a crítica?

Existe um universo de especulações para responder a tal pergunta, mas o que se sabe é que ações geram consequências, e que por isso ninguém parece estar realmente disposto a se comprometer, a se colocar no meio de um fogo cruzado como esse. Em um cenário restrito como o de Porto Alegre, onde é fácil conhecer grande parte dos pares, as relações ainda podem ser muito levadas para o plano do pessoal e são poucos os agentes que estão em posições suficientemente confortáveis para questionar publicamente os posicionamentos dos seus colegas sem enfrentar o problema de uma possível retaliação futura. De qualquer maneira, o silêncio também carrega consigo uma forma de poder, já que, se um evento não é publicamente comentado, mesmo que negativamente, ele obtém menos atenção e corre o risco de ser obscurecido, transposto.

O que acontece, enfim, é um prolongado silêncio permeado por alguns ruídos, alguns cochichos ao fundo, quase inaudíveis (ainda que estes zuniados sempre cheguem aos ouvidos de quem interessa). Podemos ainda

⁶⁶ A mostra *O Triunfo do Contemporâneo* abriu a agenda 2012 do Santander Cultural, acontecendo de 6 de março a 29 de abril. Reuniu 150 obras de 64 artistas da coleção do MAC/RS “por meio de um recorte panorâmico de grande envergadura e teor artístico. A proposta curatorial de Gaudêncio Fidelis utiliza estratégias para constituir novas possibilidades de leitura, recepção, interpretação e associações contextuais que mostram de maneira criativa o potencial dos artistas representados na coleção”. Ver: <http://macrs.blogspot.com.br/2012/04/debate-sobre-exposicao-triunfo-do.html>

questionar se essas extensas elencagens curatoriais não fariam também parte de uma estratégia para exatamente calar as tentativas de críticas públicas.

Gaudêncio foi o responsável pela formação do acervo do MAC/RS no início dos anos '90, quando a instituição foi criada. Em um cenário composto por artistas ávidos por espaço, em uma cidade com um mercado de arte limitado e com poucas galerias, constar de uma coleção como esta é uma ótima referência curricular, não interessando tanto se alguns rótulos ou soluções expositivas por acaso ferem a autonomia da obra. Apenas na ocasião dessa mostra, o curador deu a possibilidade para que sessenta e quatro artistas pudessem ter a sua produção restaurada (caso a obra estivesse danificada, devido às possíveis más condições de armazenagem que o MAC/RS porventura apresentasse) e posta à mostra em um importante centro cultural como o Santander. Isso é de interesse dos artistas. Se o curador lhes abriu esse espaço, como depois confrontá-lo? Isso implicaria uma série de consequências, entre elas a exclusão de futuras montagens, por exemplo, ou até mesmo de uma participação na próxima Bienal do Mercosul, já que Gaudêncio foi convidado para representar a diretoria estadual da Fundação.

Em um momento decisivo como este para o MAC/RS, talvez uma exibição com critérios curatoriais melhor definidos tivesse sido mais pertinente. A exposição *O Triunfo do Contemporâneo* seria uma oportunidade de mostrar para a sociedade gaúcha e para os governantes a importância da existência de uma sede que abrigasse dignamente o acervo que lhe compete. Contudo, levando em consideração as circunstâncias políticas em que a mostra ocorreu e a posição no campo de uma personagem como, por exemplo, André Venzon, atual diretor do MAC/RS, não é possível esperar dele um discurso que, de qualquer maneira, faça lembrar aquilo que Maria Helena Bernardes proferiu ou da maneira como ela o fez. Embora os dois não tenham falado sobre a mesma ocasião, ainda se trata do mesmo curador, e

mesmo assim, ao ler as duas entrevistas, a sensação é de que se está falando sobre profissionais diferentes.

O conceito de *interdição* mencionado por Foucault parece tomar materialidade no relato de Venzon enquanto diretor de uma instituição pública. Apesar do seu extenso currículo, ele, que é um dos representantes da categoria de *cargo institucional*, chegou ao atual posto através de indicação política, ou seja, em princípio só ficará no cargo enquanto o seu partido permanecer no poder. Relembrando as divisões propostas por Thompson, tal qual Gaudêncio, Venzon será dominante (se tratando de Porto Alegre ou Rio Grande do Sul) como diretor até que o mandato do seu partido termine.

Não podemos saber o que André Venzon pensa *de fato* sobre o atual diretor do MARGS e sua didática curatorial, porém seria subestimar sua inteligência dizer que ele nem ao menos imagina que tem mais chances de prosperar (ele mesmo e a instituição que dirige) enquanto nutrir boas relações com o outro agente que, no momento – dada a sazonalidade do cargo –, possui certa importância no cenário local. Sendo assim, o seu discurso de satisfação está plenamente de acordo com a posição que ocupa no meio.

(A.S.) *Pela forma como tu expões o teu pensamento, tu estás dizendo que ficou satisfeito com a expografia? Tu chegaste a conversar antes da mostra sobre o projeto com o Gaudêncio?*

(A.V.) O Gaudêncio mostrou. O processo curatorial do Gaudêncio partiu de obras, não de artistas, o que é bastante diferente da ampla maioria das exposições. Elas geralmente são feitas a partir de artistas, seja pelas relações mais estranhas que possam ocorrer. A partir disso, ele produziu as estruturas num sentido de levar quase ao limite da percepção do público aquilo que ele já vem executando no MARGS: uma não hierarquização dos artistas, um não ordenamento, desafiando o olhar do público a perceber as obras de outra forma, até mesmo por trás delas. [...] A ideia não era

fazer uma exposição em paredes brancas, apesar de ele ter proposto a fragmentação do cubo branco – o que já é todo um debate, um questionamento que as pessoas resumiram à questão escultórica das peças expostas e pelo fato de ele ter sido artista, ter sido escultor... Eu acho que isso é um outro desvio de atenção. Eu acho que todo o debate é válido, só que tinham outras coisas a serem discutidas que é justamente esse “não ser arte” que tentaram impor àquelas estruturas para condenar um trabalho que eu diria que foi impecável no conjunto. Atestado pelo domínio dele de falar sobre o assunto, eu acho uma curadoria autoral, mas não autoral porque ele fez uma obra de arte, mas porque ele está propondo uma curadoria bastante diferente daquilo que se vê. [...] Eu penso que atingiu o objetivo, eu fiquei muito satisfeito. – André Venzon em entrevista concedida à autora no dia 7 de maio de 2012, Porto Alegre.

2.4.1. A verdade como questão

É fato que as diferentes categorias que representam a diversidade das figuras componentes do meio artístico da cidade foram criadas nesta pesquisa exatamente por serem distintas entre si, mas o que não era inteiramente esperado é que as percepções sobre sistema e campo local fossem tão aparentemente divergentes entre si.

Partindo-se do pressuposto de que todos estão falando a respeito da mesma cidade – Porto Alegre – e do mesmo período histórico – os últimos doze anos –, uma resposta possível para esse fenômeno é a de que a noção de *verdade* ou até mesmo de *realidade* é questionável. Trata-se, enfim, de uma “interpretação dos fatos”. Se pensarmos que a noção de realidade e conhecimento se dá através da experiência própria, o que relativiza a verdade e a torna particular para cada sujeito, faz sentido que cada uma das personagens tenha percepções radicalmente diferentes entre si.

Como seria possível que um agente que representa o que denominamos *New Generation*, como Túlio Pinto, tivesse impressões que

fizessem coro com um representante da categoria de *cargo institucional* como Fabio Coutinho? Enquanto as suas ocupações, desejos e planos não forem os mesmos, dificilmente eles poderão confiar plenamente na percepção e na interpretação do outro como sendo verdadeira. Sempre haverá uma desconfiança, um desconforto ou uma descrença, já que aquela *história* não faz parte da sua vivência pessoal. Assim, a realidade de *x* é apenas uma fantasia para *y*, já ela não pode ser absolutamente comprovada por meio da experiência alheia.

O campo da arte é um campo de distinções, é um campo de avaliações contínuas. Uma obra nunca será igual a outra, um artista nunca será igual a outro, um período nunca será igual a outro, o pensamento de um crítico, desde que seja original, que seja autêntico, nunca será igual ao pensamento de outro crítico, o pensamento de um curador desde que seja original, que seja autêntico, nunca será igual ao pensamento de outro curador. O campo da arte se estabelece justamente no embate entre as diferentes posições, entre as diferentes opiniões, entre as diferentes situações. Não há consenso, há diversidade – esta diversidade é que gera riqueza para o nosso campo. – Neiva Bohns em debate sobre a exposição O Triunfo do Contemporâneo no dia 21 de abril de 2012, Porto Alegre.

As estratégias das quais se valem os agentes do meio artístico constituem o conjunto de táticas adotadas por eles a fim de penetrar, permanecer ou até mesmo superar um determinado centro – que neste caso é o circuito oficial de arte em Porto Alegre. Sendo esses atores diferentes entre si e ocupando posições distintas, é tendo em conta a variante proporcionada pelo *Outro* – este sujeito que porta uma verdade da qual não podemos nos apossar ou mesmo compreender em sua plenitude – que pensaremos a *diferença* e os movimentos que nos unem ou afastam de determinadas correntes, grupos, etc. na busca pela consagração e a manutenção da legitimidade em diversos graus (local, regional, nacional e assim por diante).

3. A DIFERENÇA COMO FATOR DE CONSTRUÇÃO DA ALTERIDADE: A PERCEPÇÃO DO *OUTRO* NO CENÁRIO ARTÍSTICO DE PORTO ALEGRE

Antes de mais nada, o grupo de referência não parece perceber – ou mais exatamente, talvez não queira enxergar (apesar do aviso dos sociólogos) – que ele mesmo a todo instante, por seu próprio modo de funcionamento tanto social quanto econômico, político, jurídico, educativo ou ‘cultural’, cria distâncias e desigualdades entre grupos sociais – *sociais* e não simplesmente ‘étnicos’ [...]. O que equivale a dizer que, se há heterogeneidade, ela resulta tanto no que se passa dentro quanto do que acontece fora (LANDOWSKI, 2002; p. 12).

A investigação acerca da diferença gerada pela construção de uma alteridade será a força motriz do terceiro capítulo. Para fundamentar esta que é a última parte da presente dissertação, será aberta uma discussão de caráter conceitual de maneira mais intensa, tal como foi feito no primeiro capítulo. O objetivo agora é apresentar conteúdos que lidem com a imagem das figuras centrais de um campo (que nos referiremos como *Um*) e com as formas de alteridade construídas a partir dos modos de articulação entre os sujeitos. Veremos que é a partir dessas trocas que resulta a ideia de um dessemelhante, passando desde uma aceitação das diferenças até a marginalização daquilo a que chamaremos de o *Outro*. Com esse arcabouço teórico fundamentado, no segundo momento serão colocados em foco alguns exemplos retirados dos relatos gerados pelos entrevistados. A partir do confronto entre seus discursos, a forma como se apresentam e os posicionamentos que defendem com a teoria proposta por Eric Landowski em *Presenças do Outro* (2002), será enfim organizado um esquema que classifica e ordena os agentes do campo selecionados para integrar esta pesquisa.

No livro que acabamos de citar, o sociossemiotista francês aborda

noções essenciais para este trabalho. Entre elas, estão as ideias acerca da necessidade de um grupo de referência que seja socialmente dominante para que seja possível a existência das diversas formas de alteridade, assim como as complexas questões envolvendo as relações com o *outro*. Segundo a pesquisadora Rosália Maria Netto Prados⁶⁷, a sociossemiótica tem como fundamento a análise estrutural dos processos semióticos que se dão no campo social, ou seja, ela visa à apreensão da percepção enquanto dimensão provada da existência do ser em um dado contexto social, da captura do sentido constituído quando se dá a interação. Também são objeto de análise os discursos que resultam desses processos, sendo que a própria comunidade, com seus sujeitos coletivos, é a responsável por conferir valor de comunicação à fala que sustenta esses diversos segmentos existentes no âmbito social.

Dando ênfase à *situação*, à *interação* e à *presença* do ator (do sujeito, da *persona*), Landowski explora conceitos como os de *assimilação*, *exclusão*, *segregação*, *admissão*, que logo serão exemplificados, além de uma nova perspectiva sobre a trajetória dos agentes em resposta aos valores universais que o *Eu* se autoatribui. Também durante a exposição dos conceitos do sociossemiotista serão feitos constantes cruzamentos com as ideias de outros autores anteriormente abordados e que enfocam o mesmo tema.

É importante ressaltar que, antes de assumir qualquer pretensão por métodos inovadores, os autores aos quais se recorreu para a realização desta investigação, como Goffman, Thompson e o próprio Landowski, foram abordados porque apresentam um conjunto de estudos que colocam em relação os tipos sociais, permitindo que possamos adaptá-los e assim classificar os modos de atuação no campo artístico, no que concerne às

⁶⁷ PRADOS, R. M. N. *Linguagens na contemporaneidade e diferentes leituras: abordagem sociossemiótica*. In: IX Fórum de Estudos Linguísticos, 2007, Rio de Janeiro. IX Fórum de Estudos Linguísticos - Língua Portuguesa, Educação e Mudanças & I Colóquio de Semiótica. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

diversas formas de relações interpessoais, aspecto pouco considerado por outras abordagens, que geralmente focam na linguagem da obra (história da arte, em suas variadas linhas), no sentido da arte (filosofia da arte) ou nas relações sistêmicas (sociologia da arte). Assim, sabendo que procuramos compreender as formas de construção das trajetórias artísticas através das relações entre os agentes do campo, entendemos que a *sociossemiótica* encontrada nos escritos de Eric Landowski pode ajudar a melhor compreender algumas das lacunas deixadas pelos estudos que até então tangenciaram questões referentes às trocas que acontecem entre os pares no meio das artes.

Ao ler *Presenças do Outro* (2002), somos constantemente lembrados de como a alteridade não é nada mais do que uma construção erguida pela diferença. A problemática dessa seção está exatamente em identificar como se dá a ocorrência desses muros que separam certos agentes de outros e de que maneira esse processo influencia na posição que ele irá ocupar no cenário, neste caso, o circuito oficial de artes visuais da cidade de Porto Alegre.

3.1. O Outro enquanto personagem indispensável para a posição do Eu no mundo

Se no primeiro capítulo tratamos dos modos como o sujeito se coloca no campo e sobre quais são as suas estratégias de interação e na busca de uma legitimação da sua trajetória artística no campo, neste capítulo trataremos da sua alteridade. Para entendermos melhor o que significa esse *outro* e de que maneira ele será aqui abordado, recorreremos à definição que Landowski dá ao termo:

O outro, porém, não é apenas o dessemelhante – o estrangeiro, o marginal, o excluído – cuja presença presumivelmente incomodaria (por definição), mais ou menos. É também o termo que falta, o complementar indispensável e inacessível, aquele, imaginário ou real, cuja evocação cria em nós a sensação de uma incompletude ou o impulso de um desejo, porque sua *não presença* atual nos mantém em suspenso e como que inacabados, à espera de nós mesmos (LANDOWSKI, 2002; p.XII).

Podemos dizer que esse raciocínio é uma espécie da comprovação da ideia de *heteronomia* (Maffesoli) já abordada anteriormente. O agente, para existir, para criar a sua “identidade”, precisa de quem o reconheça sob alguma lente, seja ela no sentido de separar ou de aproximar as partes. O sujeito se dá pela diferença, ele sabe o que é através *do que não é*, a partir do que vê de diferente no outro. Ou seja, sabendo que toda cultura se dá através do contato social, dos processos de identificação e diferenciação, da comunicação, enfim, para que *eu* possa existir enquanto sujeito, preciso do *outro* que me complete, que dê sentido ao modo como me coloco no meio social e às metas que estabeleço.

A partir dessa troca, da relação entre aquilo que *eu* provoco/aparento/enceno e a forma como o *outro* irá me perceber e validar, é que toda uma série de relações se estabelece no campo, sejam elas de ordem positiva, de agregação, ou negativa, de afastamento.

3.1.1. *Dominações culturais baseadas na diferença*

Se a pessoa constrói-se na e pela comunicação, como diz Maffesoli (1996; p.310), o sujeito só pode construir a sua fachada de atuação a partir da sua interação com outrem. Ainda segundo o mesmo autor, o *eu* é feito

pelo Outro, seja essa alteridade um deus, a família, uma tribo, um grupo de amigos ou os próprios *outros* que se encontram presentes em uma mesma criatura. As formas que damos a nós mesmos só são possíveis por meio da constatação, da conscientização daquilo que está em desacordo, ou que não é estritamente afinado. Além disso, existem inúmeros elementos capazes de ajudar a moldar a identidade de um ser humano, como os aspectos referentes a seu gênero, grau de instrução, classe social, etc. Antes de tudo, porém, não podemos deixar de lembrar que, por mais divergente que seja, o *outro* é sempre uma figura de nós mesmos. O que produz a alteridade não é senão a atribuição de características ou marcas semânticas, sendo que estas formulações são, por óbvio, arbitrárias e refletem os critérios estabelecidos por um determinado grupo de sujeitos que exerça poder dominante.

Tendo isso dito, podemos refletir sobre se as relações que estabelecemos com o *outro* em um contexto histórico e social diferem tanto assim do que de fato acontece no cerne das artes local. Apoiando-se primeiramente no caso de uma possível identidade comum francesa/europeia em relação ao estrangeiro/exótico, Eric Landowski questiona a construção de uma unidade comum do *Nós* em relação ao seu *Outro*. Em um momento histórico, onde aquele que seria o seu dessemelhante não se situa mais num espaço remoto, afastado, onde o fluxo é contínuo e a *McDonaldização* do mundo *parece* poder cada vez mais “uniformizar” valores, comportamentos, modos de relação, etc., como lidar com aquele que ainda insiste em diferir?

Pensemos no caso que Carlo Ginzburg⁶⁸ nos apresenta quando fala da análise do quadro *Demoiselles d'Avignon*, de Picasso. O autor mostra como a educação clássica do pintor influenciou no modo como o artista estabeleceu contato, conheceu e interpretou culturas estranhas às da sua formação, destacando o peso e a importância que a tradição clássica exerce em quem observa culturas alheias e distantes: “Os instrumentos que nos

⁶⁸ Carlo Ginzburg (Turim, 1939) é um historiador e antropólogo italiano, conhecido como um dos pioneiros no estudo da micro-história.

permitem compreender culturas diversas da nossa são os instrumentos que nos permitiram dominá-la” (GINZBURG, 2002; p.43).

Ainda no começo do seu livro *Relações de força – história, retórica, prova*, Ginzburg evoca o modo como Nietzsche muitas vezes escreveu com entusiasmo sobre Tucídides, historiador grego que documentou ricamente a Guerra do Peloponeso e que descreveu a troca de farpas entre atenienses e mélios quando estes invocaram as “razões da justiça” após sofrerem grave castigo em função da sua rebelião perante as imposições dos seus dominantes, que responderam:

[...] deveis saber, tanto quanto nós, que o justo, nas discussões entre os homens, só prevalece quando os interesses de ambos os lados são compatíveis, e que os fortes exercem o poder e os fracos se submetem (TUCÍDIDES *apud* GINZBURG, 2002; p.16).

Quando os mélios se disseram confiantes na proteção divina e no resguardo dos seus aliados espartanos, os atenienses disseram que ninguém os protegeria, visto que “Todos – homens e deuses – devem sujeitar-se à necessidade natural que leva quem tem o poder a exercê-lo, sempre e como pode” (GINZBURG, 2002; p.16):

Em nosso caso, portanto, não impusemos esta lei nem fomos os primeiros a aplicar os seus preceitos; encontramos-a vigente e ela vigorará para sempre depois de nós; poma-la em prática, então, convencidos de que vós e os outros, se detentores da mesma força nossa, agireis da mesma forma (TUCÍDIDES *apud* GINZBURG, 2002; p. 16).

O argumento dado pelos homens de Atenas se confirma em exemplos que atravessam os séculos. Como já vimos no primeiro capítulo desta pesquisa, o fato é que aqueles que detêm o poder dificilmente discutirão as decisões, visto que são eles mesmos, ou a sua classe, que as determinam. De igual maneira podemos compreender que o discurso contestatório raramente permanece quando há o aumento de poder de um grupo/indivíduo, por exemplo, e que nesses casos as atitudes com ímpetus revolucionários tendem a cessar para dar lugar ao constante empenho de se

manter no topo e afastar os “inferiores” que tentam galgar uma melhor posição.

Não podemos, entretanto, imaginar os dominantes como exclusivamente vilões em uma historieta marcada por polos de bem e de mal. No momento em que Ginzburg questiona se temos o direito de impor as nossas leis, os nossos costumes e os nossos valores a sujeitos provenientes de outras culturas (2002; p.14), talvez seja razoável também perguntar até que ponto, em algumas situações, o subordinado não se coloca à mercê do dominante pelo simples desejo de pertencimento àquela realidade idealizada. Atualmente, por exemplo, não é raro observar centros urbanos orientais (ou brasileiros, ou africanos⁶⁹) totalmente adaptados ao modo de vida ocidental, com uma população de hábitos culturais, alimentares e de padrão de beleza europeizado/norte-americanizado (indústria cinematográfica e/ou televisiva importada, lanchonetes de *fast-food* espalhadas por todo o mundo, meninas que pintam os cabelos de loiro, usam lentes de contato azuis, desejam a cor da pele cada vez mais clara e usam produtos cosméticos perigosos para alcançar o seu objetivo, etc.).

Sob os olhos do Ocidente, o mundo está, de fato, se tornando uno: um mundo no qual a homogeneidade e diversidade cultural, subordinação e resistência se entrelaçam inexoravelmente. [...] A supremacia do mundo chamado de adiantado tem raízes culturais e depende do controle sobre a realidade e sobre a sua percepção (GINZBURG, 2002; p.37).

⁶⁹ Vários autores consideram a divisão entre *ocidente* e *oriente* não mais organizada a partir de critérios geográficos, mas sim a partir de ideais de cultura, raça e costumes: a divisão, portanto, se torna *política*. Vemos um exemplo disto em uma passagem da fala de Keith Moxey, por ocasião de um debate sobre Estudos Visuais – historiografia e estética, originalmente publicado em *Journal of Visual Culture*, Vol.4 (1), pp.55-90: “*Ahora es posible prestar atención a lo que necesariamente debía ser ignorado, si se le hubiera concedido a ese relato el poder y el privilegio que exigía. Por ejemplo, es posible considerar a los post-impresionistas sudafricanos y a los surrealistas brasileños, sin rechazarlos o sojuzgarlos, debido a su supuesta falta de ‘originalidad’. Hay una nueva generación que de investigadores que intenta comprender la transcendencia de las formas artísticas inspiradas en la historia occidental, desarrollada en circunstancias no occidentales*”.

É claro que, nesse sentido, estamos nos referindo às questões de diferenças sociais e culturais entre povos, mas por que não trazer tal debate para o mundo da arte? Trata-se de uma questão de dimensão. Se colocarmos uma lupa no objeto de pesquisa, as lutas travadas no campo artístico podem ser encaradas da mesma forma como se dão no âmbito das civilizações e dos costumes, com as sempre presentes figuras dominantes, dominadas e as suas diferenças.

Excluindo a possibilidade de considerar *apenas* o teor qualitativo das produções, já que entendemos que as associações no cenário das artes, sejam elas de aceitação ou divergência, se dão também por uma série de questões semióticas que complexificam as medidas de legitimação dos produtores e suas obras, podemos considerar que, ao menos em um momento imediato, o peso dessas relações exerce mais poder de julgamento do que a mera identificação do gênio criativo.

Relembrando a ideia de *veículos de indício* da qual Goffman nos fala (1975; p.11), que são as informações que obtemos a partir da conduta e da aparência de um sujeito, dos sinais que ele emite e que transmite, e que acabam por definir o modo de tratamento que dispensaremos a ele, podemos pensar no sistema que Eric Landowski elabora sobre *estilos de vida*. Nesse esquema, o autor ordena quatro possíveis reações a serem desenvolvidas a partir das relações com aquele que dita o que deve ser “normatizado” em um meio, o que será considerado padrão, ideal, que universaliza os valores vigentes, ou seja, com o *homem do mundo* (conceito que será exposto a seguir).

3.1.2. Breve explicação acerca da Zoossociosemiótica de Landowski

Retomando a ideia de que aqueles considerados dominados podem, em alguns casos, não ser simplesmente frágeis objetos de controle, produtos

de uma maliciosa vontade daquele que está em condição de superioridade, mas, sim, estar buscando se integrar ao meio que julgam ser melhor do que aquele no qual eles se originam, passamos ao esquema montado por Landowski:

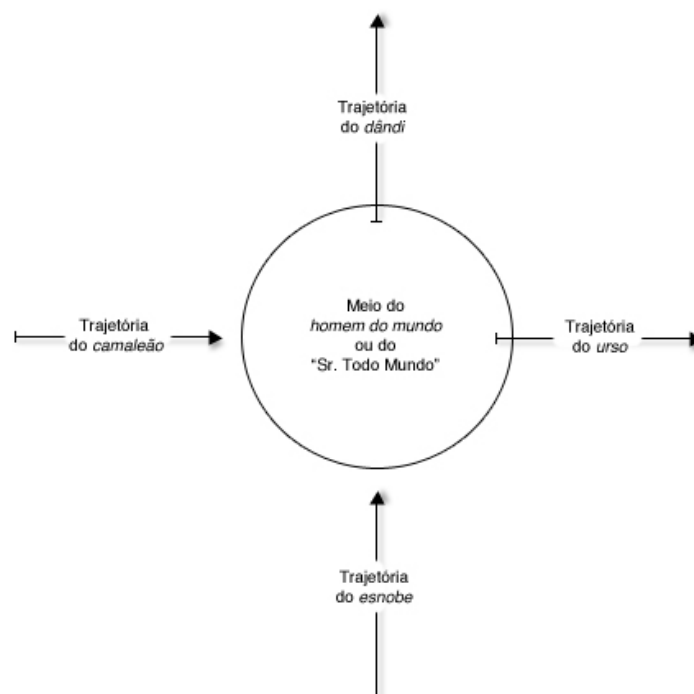


Gráfico 1 – Fonte: LANDOWSKI, 2002; Reprodução do gráfico apresentado na p. 39.

Nesse esquema, Landowski traz cinco figuras distintas, sendo que quatro delas estão em trânsito, enquanto a outra, a do *homem do mundo*, permanece no centro, como um tipo ideal que podemos identificar exatamente pelo seu senso de adequação. Esse ser que reúne em si as qualidades necessárias de perfeita adaptação ao meio não tem, no entanto, valores fixos: existem diferentes tipos de ideais, dependendo do contexto econômico, social e/ou cultural da cena que estamos analisando. Como as posições *Dominante*, *Intermediária* e *Subordinada* concebidas por Thompson e apresentadas no primeiro capítulo dessa pesquisa, a definição do conceito de *homem do mundo* é variável. Assim, já que todo agente migratório avança

de um lugar a outro, e sabendo que cada nicho possui os seus julgamentos sobre o que seria *normal* (desejável) dentro daquele sistema de conduta, o esquema acima representado poderia ser visto infinitamente reproduzido de acordo com diferentes concepções de moda, comportamento, gosto, meio social, etc.

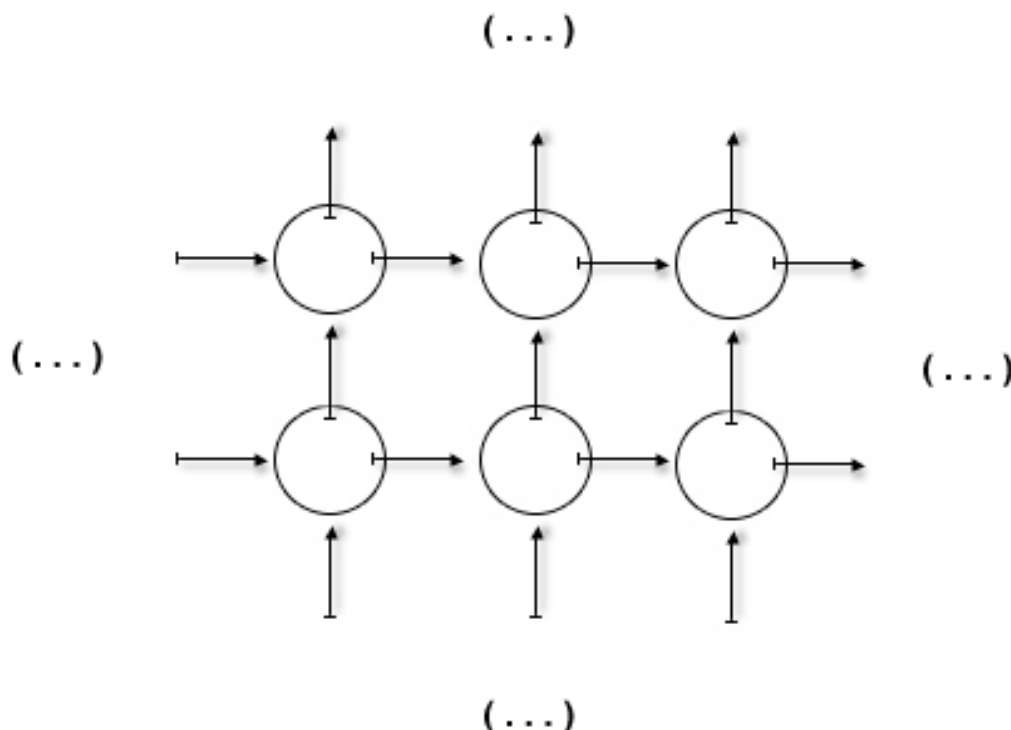


Gráfico 2 – Esquema ampliado ilustrativo dos caminhos do agente migratório no trânsito entre diferentes meios.

Como podemos observar no esquema original, Landowski desenvolve o que ele intitula de *Zoossociossemiótica*. Trata-se de um diagrama que tem por função exemplificar o comportamento em relação ao sujeito ideal a partir de imagens animalizadas, como no caso do *camaleão* e do *urso*, ou da ordem do humanizado, como o *esnobe* e o *dândi*. As primeiras denominações dentro de cada tipologia sugerem personagens que desejam penetrar no meio, ao passo que as segundas se referem a quem extrapola o

meio social em questão. Neste caso, a pessoa estará necessariamente em trânsito para outro meio (quem sai de um lugar, entra em outro), podendo, aí sim, assumir outras formas: aquelas que configuram o desejo de pertencimento (ver Gráfico 2 – pág. 107).

Um parêntese deve ser aberto neste momento: Landowski argumenta que a escolha dessas denominações se dá porque os animais, buscando um meio que melhor os represente, mantêm uma identidade particular/original, *apesar* do lugar onde se encontram, ou seja, *sendo* de fato o que aparentam. As figuras humanizadas, por outro lado, conscientes de que devem se encaixar nos padrões que pertencem ao círculo ao qual querem ingressar (ou abandonar), têm maior pretensão de *parecer* alguma coisa que não faz parte do que lhes seria inato, tendo em conta o seu local de origem. Essa ideia de uma aparente “essencialização” da identidade parece entrar em certo conflito com aquilo que Goffman e Maffesoli pregam com relação ao uso das máscaras em situações sociais. Devemos imaginar, entretanto, que para Landowski essa *identidade* se construiu no momento imediatamente anterior ao início do trajeto, quando ele ainda estava afinado com um meio em particular, mas que, por quaisquer que sejam os motivos, tenha decidido seguir um rumo diferente (ver Gráfico 1 – pág. 106).

Podemos também intuir que esse seria o comportamento de um agente que se encontre temporariamente em uma situação social que não lhe seja familiar. Além disso, devemos considerar fatores aqui já mencionados, como sua classe social de origem, seu grau de instrução, suas condições de saúde, e assim por diante. Essa identidade seria, então (embora não somente), um conjunto de predicados *adquiridos* também ao redor de uma socialização, muito mais do que realmente algo que faça parte do sujeito de maneira inata.

Também devemos considerar que tanto o *camaleão* quanto o *urso* não se importam realmente em criar uma impressão – conforme veremos a seguir –, e isso talvez explique o porquê de os *animalizados* no modelo

proposto por Landowski (ver Gráfico 1 – pág. 106) andarem em um sentido horizontal não hierarquizado (enquanto os *humanizados* caminham em direção ao topo, a uma ideia de posição dominante). Nesse sentido, a formulação agora apresentada acaba por extrapolar a teoria de Goffman, que trata apenas de quando o sujeito tem a *intenção* de formar uma imagem perante o coletivo (seja negativa ou positiva), não considerando que ele possa eventualmente não se importar com os modos de recepção dos demais.

Voltando à classificação, cabe ainda dizer que o *homem do mundo*, diferente do caráter mitificado que um *Dominante* de Thompson pode adquirir por se tratar de alguém em posição superior, pelo contrário, representa o comportamento padrão de um determinado nicho social. Nele o valor está muito mais na *normatização*, na não saliência, do que em qualquer evidência de destaque, e por isso o autor se refere a essa figura também como o *gentleman*.

A partir disso, consideremos o *esnobe*. O sujeito que pertence a essa categoria se vê à imagem e semelhança do *homem do mundo* daquela congregação a qual deseja integrar, embora não o seja (ainda). Ele pode vir de outro grupo social, ter outras características que não estão de acordo com as almeçadas (por exemplo, sotaque, vocabulário, maneiras, etc.), o que acaba denunciando a sua verdadeira origem. Ainda é o caso de salientar que, nessa aplicação, o conceito de *esnobe* não remete exatamente ao que entendemos por tal denominação no senso comum prático ou pela definição habitualmente encontrada no dicionário de língua portuguesa. No sentido aqui adotado, a ideia de *esnobe* não tem o caráter pejorativo comumente associado a ela no emprego cotidiano da palavra, mas sim remete a um sujeito que se pretende tão adequado quanto aqueles que já estão inseridos no meio ao qual ele quer penetrar. No que interessa ao mundo da arte, podemos falar de um jovem artista que se espelha nos profissionais já legitimados, mas que não possui uma linha de produção sistemática. Também é possível pensar no agente profissional emergente que,

conscientemente ou não, adota um vocabulário específico, reproduzindo gestos, expressões e jargões utilizados por seus mentores.

Em contraposição ao *esnobe*, encontramos a outra figura humanizada que enfatiza a questão da encenação em detrimento de uma admissão das origens, o *dândi*. O sujeito sob essa alcunha se acredita diferenciado, talvez até se julgue melhor do que a média dessa mesma sociedade e, nesse sentido, ele se esforça para se *disjuntar* do meio no qual já está absorvido e onde já é visto como um *homem do mundo*. Um artista que tenha boas relações e livre trânsito em um contexto local, mas que almeje ser reconhecido em âmbito nacional ou internacional, por exemplo, crendo, para tanto, ter potencial para sê-lo e, assim, se diferenciar definitivamente daqueles que atuam apenas na sua cidade de origem, estará agindo sob a forma de *dândi*. Enquanto o movimento do *esnobe* em relação ao meio é de ordem *juntiva*, ou seja, com vias a agregação, o *dândi* opera pela *disjunção*, pela negação, buscando um afastamento.

Passando para os comportamentos *animalizados*, temos o *camaleão*. Este nada mais é do que um alguém que vem de outro contexto, mas que, diferentemente do *esnobe*, possui a discreta habilidade de se camuflar entre os demais daquele grupo no qual se insere. Apesar de sua agilidade social e da inserção plena da qual usufrui, um *camaleão* nunca rompeu de fato os laços com o mundo ao qual fazia parte antes de pertencer ao grupo ao qual integra agora. E, no modelo proposto por Landowski, mesmo que secretamente, o que ele deseja é um dia poder retornar às suas origens. Se observarmos o campo artístico de Porto Alegre, veremos quantos camaleões possuímos: artistas que se tornaram acadêmicos, professores, funcionários públicos, diretores ou membros executivos de instituições culturais. Muitas vezes eles exercem funções com as quais talvez não possuam identificação, mas que eventualmente lhes trarão o capital cultural e/ou financeiro que eles não poderiam conquistar se seguissem apenas como artistas, por exemplo.

Por último, há o *urso*. Landowski descreve essa personagem como sendo um solitário “louco ou gênio” que jamais se desviará do percurso que deseja seguir, nem será influenciado pelos conselhos e exemplos de condutas alheias, mesmo que isso implique um corte de relações e dos vínculos que o mantêm ligado à sua esfera de pertinência. Trazendo para um cenário real, os *ursos* são, talvez, os mais raros dentre todas as figuras. Um sujeito que se torna dessa espécie o faz fundamentalmente por força de certas circunstâncias aliadas a seu temperamento e caráter, por se tratar de alguém que se mantém permanentemente fiel aquilo que acredita. Para o âmbito das artes, podemos reconhecê-los naqueles que decidem seguir por um caminho alternativo ao das tendências e das trajetórias ideais por não concordar ou não estar em afinidade com as suas premissas, correndo, portanto, maiores riscos.

3.1.3. As *decorrências do contato social entre Nós e os Outros: os movimentos centrífugos e centrípetos*

Aceitando a definição desses papéis, Landowski traz ainda quatro tipos de conduta que se dão a partir das relações intelectuais e afetivas entre aquele que consideramos diferente: a *assimilação*, a *exclusão*, a *admissão* e a *segregação*. Elas serão aqui abordadas porque identificam o modo como os sujeitos acatam ou afastam a diversidade presente no outro, fator de interesse apontado desde o início desta pesquisa que determina quem poderá fazer parte do time dos aprovados e quem permanecerá, em maior ou menor grau, à margem.

Podemos dizer que, quando um sujeito atribui a alguém o título de *outro* numa ideia que o distancia do *eu/nós* e lhe confere a percepção de

estrangeiro, ou de diferente, essa pessoa o faz dependendo exclusivamente da *noção identitária* que faz de si próprio. Assim, se utilizando de estratégias de apreensão e figurativização do comportamento alheio, ou seja, criando rótulos, o sujeito encontra na diferença que o separa do seu vizinho as suas próprias peculiaridades, a sua ideia de identidade (seja ela individual ou coletiva).

A partir dos quatro modos de articulação supracitados, se formam dois grupos de comportamentos entre o *eu* e o seu dessemelhante, separados basicamente em *conjuntivos* e *disjuntivos*: o primeiro é quando pretende que elas não existam, ou melhor, quando as tenta ignorar, mas é suscetível a elas; e o segundo diz respeito a quando ele aceita a existência das diferenças (o que não significa que ele irá suportar positivamente). Para ilustrar essa questão, Landowski apresenta o seguinte esquema:



Gráfico 3. Fonte: LANDOWSKI, 2002; Reprodução do gráfico apresentado na p. 15.

Uma frase resume bem o espírito do que viria a ser a *assimilação*: “Sejam bem-vindos todos, de onde quer que tenham vindo, desde que todos, por mais longínquo que seja o lugar de onde vieram, façam o mais rápido possível um esforço para tornarem-se *como nós!*” (LANDOWSKI, 2002; p.5). Alguém que *assimila* espera que a alteridade se modifique para que, assim, possa frequentar tranquilamente o meio que penetrou. Um estrangeiro que

migre a outro país e é recebido em “regime de assimilação” deverá adotar as atitudes e culturas de seu novo país, caso contrário, cada vez que expressar qualquer atitude ou pensamento que não esteja de acordo, será visto com olhos de repreensão por ter um comportamento *tão estranho, embaraçoso, bizarro, retrógrado, desinteressante*, etc. Pensemos em um artista cujo trabalho é relacionado à ilustração. Caso ele queira se conectar a um determinado grupo de agentes que vêm se destacando por, digamos, uma produção conceitual – e assim ser também envolvido pelo capital cultural que eles vêm adquirindo –, será “desejável” que ele modifique a sua linguagem para que, a partir disso, seja possível uma futura parceria expositiva: trata-se, enfim, de uma tentativa de reduzir o *outro* ao *mesmo*. Se a estratégia do grupo for assimiladora, e o tal ilustrador não mudar a sua linha autoral, os “conceituais” até podem comentar sobre o seu trabalho positivamente, visitar as mostras das quais ele participa, ser agradáveis, etc., para assim demonstrar um ar “artisticamente cosmopolita”, mas isso desde que cada um permaneça com os seus, cada qual no seu terreno.

Assimilador, o grupo dominante não rejeita ninguém, e se pretende, ao contrário, por princípio, generoso, acolhedor aberto para o que vem de fora. Porém, ao mesmo tempo, toda diferença de comportamento um pouco marcada, pela qual o estrangeiro trai sua proveniência, parece, para ele, extravagância despida de razão. Ao contrário do antropólogo, cujo procedimento parte do postulado de que os comportamentos dos grupos humanos, quaisquer que sejam eles – inclusive aqueles mais ‘selvagens’ –, têm um sentido, ou, em outras palavras, obedecem a uma lógica própria que é possível descobrir e compreender, o Sr. *Todo Mundo*, por sua vez, considera como adquirida a irracionalidade (se não a perversidade intrínseca) daqueles que pensam e agem em função de visões de mundo diferentes da sua. Quando muito, talvez ele atribua a algumas das esquisitices do estrangeiro um valor estético particular, ligado aos efeitos de estranhamento que elas exercem, justamente em virtude de seu estado de estrangeiro: administrado em dosagem moderada, o exotismo pode efetivamente ter seu encanto, como espetáculo a

ser visto no local. Mas entre os elementos – as maneiras de ser e os modos de fazer – que, considerado *in situ*, no próprio solo do estrangeiro, têm a rigor o que é necessário para agradar, na medida em que dão ‘cor local’, são raros os que toleram a exportação; uma vez transplantados para fora do seu contexto, eles simplesmente criam ‘desordem’, e sua incongruência logo os torna insuportáveis (LANDOWSKI, 2002; p.6).

A outra estratégia que aparentemente é contrária à *assimilação* é a da *exclusão*. Politicamente incorreta, ela passionalmente tenta conter, repelir, rejeitar, eliminar aquele que difere. Porém, na verdade, a *exclusão* só diverge da primeira até certo ponto, porque também não aceita o *outro* da maneira como ele se apresenta. Tal qual os assimiladores, aquele que exclui não compreende ou não deseja qualquer discrepância. Em ambos os caso, a alteridade é vista como alguém em processo migratório que representa naturalmente uma ameaça:

Aos olhos do grupo assimilador, como daquele que pratica a exclusão, trata-se nem mais nem menos de sua própria identidade: ao tolerar heterogeneidade demais em seu seio, em qualquer dos seus planos, acredita, ele logo não se reconhecera mais a si próprio (LANDOWSKI, 2002; p.11).

Dando um passo atrás, seria interessante ainda fazer uma retomada ao comportamento do *assimilador*. Levando em conta essa última citação de Landowski, esse parece ser o modo conduta que muitas vezes é instaurado nas relações entre os grupos de “artistas” e de “teóricos/críticos/historiadores”, ou, ainda, de “artistas-artífices”, que produzem eles mesmos as suas obras por meio de determinada técnica particular, em relação àqueles que terceirizam o trabalho, concebendo apenas o projeto intelectual da obra. Por vezes, há certa tensão quando os discursos são confrontados, algo que não raro traz como fundo um teor de desvalorização dos modos de atuação que são exercidos pelo outro.

A terceira estratégia é a *segregação*. Não tão radical como a *exclusão*, ela não apresenta nenhuma solução final, mas acontece através de uma marginalização suave daquele que apresenta sinais de heterogenia. Nesse caso, há “aquela mesma ambivalência que tentamos caracterizar entre *impossibilidade de assimilar* – e, portanto, de tratar o Outro realmente ‘como todo mundo’ – e *recusa em excluir* (no sentido estrito)” (LANDOWSKI, 2002; p.17). No campo artístico, exemplos de *segregação* não faltam. Existindo uma corrente principal cuja linguagem se assemelha, tendo os modos sociais, o vocabulário e até mesmo o estilo no que diz respeito à moda como equivalentes, aqueles que fogem aos padrões estão, geralmente, à margem (mesmo que de maneira um tanto escamoteada, inaudita, como se ninguém realmente tivesse noção daquela situação). Se não for por uma espécie de *segregação*, então por quais motivos alguns artistas, mesmo aqueles cuja produção é sistemática, são raramente chamados a participar de eventos expositivos dentro do circuito que seria classificado como o da alta cultura artística?

Do mesmo modo que antigamente toda aldeia tinha seu ‘idiota’, as famílias, hoje, têm seus ‘velhos’ e a sociedade, seus grandes enfermos: claro, eles são mantidos meio à parte, mas daí a relegá-los uns à casa de repouso, outros ao asilo ou ao ‘hospital para aidéticos’, resta um passo decisivo a dar, que, para muitos, não é sequer *concebível* (LANDOWSKI, 2002; p.17).

Na verdade, se aqueles que segregam não *concebem* a total exclusão daqueles que não reúnem as características ideais para serem eles também parte de um desejável *mesmo*, é porque os que estão prejudicados sob essa condição seletiva têm um papel importante dentro do sistema hierárquico. Retomando um pensamento que já foi apresentado no primeiro capítulo deste estudo, essa relação, na verdade, faz parte de um jogo “no qual as relações se dão através de identificação/diferenciação e em torno de dependências mútuas. [...] Um artista reconhecido necessita de um agente intermediário ou subordinado que o reconheça, assim como um professor precisa de alunos, um palestrante de plateia, etc. Além disso, é através do

que é diferente que demarcamos nosso próprio território e mostramos o poder que nos confere”.

O *status quo* da desigualdade pode até adquirir uma espécie de legitimidade, não só do ponto de vista do grupo que o impõe, mas também aos olhos dos próprios indivíduos que são submetidos a ele, as vítimas se transformando, quer queiram quer não, em quase cúmplices. E, em última instância, na ausência de tudo isso, talvez o grupo dominante ainda saiba reconhecer, até nos mais irrecuperáveis de seus párias, pelo menos as marcas de sua irredutível pertença ao gênero humano! (LANDOWSKI, 2002; p. 19).

Na verdade, a ideia de *quase cúmplices* da qual Eric Landowski nos fala não passa de uma perfeita exemplificação do conceito de *resignação respeitosa*, encarnado pelo agente Subordinado do qual nos fala Thompson. Enfim, o que resta é que um determinado coletivo de sujeitos que segregue outro grupo de artistas, ainda assim, sempre reconhecerá neles a sua qualidade de *artistas*, bons ou ruins, próprios ou inadequados, não importa. O fato é que o lugar de destaque em qualquer que seja a função ou grupo só é desejado por não poder ser facilmente ocupado por *todos*. O sucesso de poucos e o “fracasso” de muitos é da própria lógica do mundo da arte.

O quarto e último nicho estratégico dá conta da *admissão*. Essa forma geral se dá através da *não disjunção* e, diferentemente das outras três previamente apresentadas, preza pelos valores de diversidade, só sendo possível entre indivíduos ou grupos dessemelhantes. Diferente da ideia de *assimilação*, embora centrípeta, aquele que *admite* não espera uma pasteurização a partir da junção ou no resumo dos *outros* ao *um*, mas pelo contrário, acredita na manutenção das diferenças como uma forma de resistência a uma mútua assimilação entre identidades distintas, já que:

Cada cultura se desenvolve graças a seus intercâmbios com outras culturas. Mas é preciso que cada uma delas oponha alguma resistência a isso. Porque, se é a diferença das culturas que torna seu encontro fecundo [...] esse jogo comum provoca sua progressiva uniformização (CANCLINI *apud* LANDOWSKI, 2002; p. 21).

A partir da fala de Canclini, voltamos, enfim, ao que disse Ginzburg no começo deste capítulo, mas agora para questionar a ideia de unicidade da qual fala o historiador. Será possível que uma cultura, ou mesmo uma pessoa, possa se deixar tomar total e docemente por aquele que sobre ela exerce poder de influência? Acreditamos que as condições de tempo e espaço que formam uma pessoa ou um grupo são únicas e não repetíveis, portanto jamais será possível repetir uma cópia exata de qualquer que seja o ponto de referência. A importância da resistência, além de ajudar a criar uma *nova perspectiva*, está, entretanto, na desejosa – assim esperamos – possibilidade de que aquele que vive o papel de subordinado não vire eventualmente um fantoche ou mesmo um espantalho mal-acabado que lembra o original, mas que é uma imitação tão desengonçada que o resto do mundo se vê impedido de levá-lo realmente a sério.

3.1.4. *Personagens segundo a Zoossociosemiótica de Landowski e as estratégias aplicadas no contexto da arte local*

Como já foi dito anteriormente, sabemos que a criação ou adaptação de determinadas categorias para aplicação no contexto local, de certa forma, acaba por restringir a descrição das atuações dos agentes que integram esta

pesquisa. Contudo, por razões práticas, a atenção a essas camadas é de importância fundamental para que possamos analisar o cenário das artes de Porto Alegre com lentes até então inéditas.

No texto que segue, faremos uma breve análise das respectivas *visões* e *posições* no campo local a partir dos conceitos trazidos por Landowski quando aplicados ao seu discurso e à forma como os entrevistados se apresentam. Cruzando os dados contidos nas falas com os possíveis modos de articulação estratégicos que eles colocam em ação, pela maneira como eles encaram a *normalidade* que faz parte da rotina do campo e observando as noções de realidade e/ou verdade desses sujeitos chegaremos a uma análise de tais figuras. Tendo como base as perguntas que foram elaboradas com a intenção de medir o grau de conforto dos agentes no meio, ou seja, o modo como estavam bem acomodados ou não em suas posições, e também de verificar se tinham presente uma crença otimista aliada a certa conformidade ou a uma atitude crítica (que poderia ser também negativa) perante a realidade particular a cada um deles, chegou-se ao panorama que apresentaremos a seguir.

Começemos pelo caso de Gaby Benedyct, um dos mais complexos dentre o leque de particularidades que estamos a investigar. Segundo as descrições de Landowski, poderíamos dizer que a artista integra o grupo dos *esnobs*. Em primeiro lugar, parece óbvio dizer que Gaby faz parte do campo das artes; o fato de poder ser considerada uma *esnobe* não a retira do circuito oficial, pelo contrário, a coloca posicionada enquanto alguém que trava lutas, não apenas por mérito artístico, como também social, para ser reconhecida e legitimada pelos *dominantes* enquanto artista portadora de capital cultural. Embora já tenhamos anteriormente especificado o teor da denominação *esnobe*, vale reafirmar que, apesar do nome remeter a uma ideia negativa, a categoria não possui caráter depreciativo; trata-se apenas de uma formulação desenvolvida pelo autor francês que faz referência ao fato de que o sujeito tenta penetrar o meio do *Homem do mundo* em pé de

igualdade, mas por alguma razão falha devido a motivos que têm origens sociais ou, como nos casos abordados nesta dissertação, também artísticas.

Podemos observar em sua fala um tom de desagrado/crítica a respeito do atual cenário das artes local, a partir da sua observação como funcionária estadual concursada do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul e também como artista.

(G.B.) O trabalho no MAC me consome muitas forças e ao mesmo tempo me apresenta um dia a dia no mundo das artes que banalizou um pouco a percepção e a sensibilidade da coisa. Atualmente as exposições se apresentam como uma fila de interesses, um ambiente social, uma percepção poética difusa e equivocada. Vejo muitos colegas que "vivem da arte" tão preocupados em correr atrás que, para minha sensibilidade, prejudica o trabalho... é "feito para" como numa indústria... mais um produto cultural... me falta alma, não me conecto. [...] sentia o circuito artístico como uma fábrica, mais uma fábrica urbana, condensada e condicionada à pressa contemporânea. Não vivo da arte, mas por outro lado acabo com pouco tempo para minha produção. É o outro lado da moeda. Minha produção é muito lenta e interdisciplinar. Quem vive de arte acaba se obrigando a participar de tudo e ter um ritmo de produção acelerado. Isso me deixa um pouco desconfiada sobre o real diálogo entre artista e obra. – Gaby Benedyct em trecho de um *post* publicado em seu blog⁷⁰.

A posição da artista, no entanto, é complicada. Seria esse o discurso de um *esnobe*? Se Benedyct sente-se deslocada enquanto artista em um cenário no qual descreveu 'não se sentir à vontade para atuar poeticamente', isso não seria a atitude de um *esnobe* (cujo movimento é de 'conjunção', vale lembrar), mas a de um *dândi*, provavelmente. Por outro lado, se recordarmos

⁷⁰ O *post* comentado pode ser encontrado no seguinte endereço: <http://benedyctweb.blogspot.com.br/2011/06/retornos-dos-retornos.html> (Visualizado no dia 21 de junho de 2012).

do raciocínio de Thompson que recorrentemente aparece neste estudo, nele o autor dá o exemplo da burguesia emergente na Europa dos séculos XVIII e XIX, a qual retrata a velha aristocracia como extravagante, degenerada e irresponsável (THOMPSON, 1995; p.209), mas que, na verdade, gostaria de poder compartilhar dos mesmos benefícios e reconhecimento, ou seja, pertencer àquele meio. Este poderia ser, sim, o relato de um *esnobe*. Como podemos constatar, as barreiras que separam uma camada de outra são permeáveis e transponíveis, portanto não cabem aqui taxações duras, definitivas, apenas a proposição de um arranjo metodológico para um grupo de características pertencentes a um agente sob determinados pontos de vista.

Gaby tem um discurso com o qual Maria Helena Bernardes faz coro: a questão da profissionalização do agente como ponto negativo em um universo que deveria dar vazão à meditação lenta, à chance ao erro, ao abandono e ao recomeço. Se o discurso é o mesmo, porém, as atuações, a partir de certo ponto, se diferenciam. Enquanto Maria Helena se distancia ao máximo das possibilidades de exposição artística (e aí falo não apenas da mostragem de seus trabalhos, mas também da sua presença como artista em vernissages e situações em que se confraterniza e festeja uma realidade coletiva), Benedyct manteve uma galeria⁷¹ de maio de 2008 até o final de 2009, é presença constante em eventos, participa de diversos acontecimentos ligados à cultura e atualmente expõe seus trabalhos em espaços que, até a atual conjuntura, ainda são alternativos, como o Atelier Jabutipê⁷². A proponente da Arena e do Projeto Areal sustenta uma posição

⁷¹ Trata-se da AZUL Produtora Galeria. Ver: <http://www.azulgaleria.com.br/>

⁷² “O Jabutipê está situado em uma antiga casa do Centro Histórico de Porto Alegre que foi restaurada com o objetivo de se transformar em um atelier. Em um andar está montado o atelier propriamente dito – um espaço de produção – de “mão na massa”. É dirigido pelo artista Antonio Augusto Bueno. Conta com os colaboradores Ana Zavadil (Teoria e Crítica) e Thiago Esser (Web design). Além de disponibilizar espaço para produções em desenho, pintura e escultura, está equipado com forno para queima de cerâmica e vidro, e também prensas para gravuras em metal e xilogravura. Este espaço está aberto para cursos e disponível para outros artistas realizarem trabalhos.

que demonstra ausência de refreamentos para se posicionar com franqueza crítica perante o campo. Isso estando combinado a um comportamento que suporta o porquê de ela ter optado por um desvio, pela saída do que hoje é normatizado, faz dela um *urso* – figura nem sempre bem relacionada com todos os seus pares, já que se trata de alguém com ímpetos libertários.

Paradoxalmente ou não, considerando o circuito oficial como aquele cujas origens se encontram academicamente estruturadas e ainda analisando os currículos, os convites recebidos e as atuações das duas gaúchas, podemos dizer que o meio, ou seja, que aqueles que se encontram alinhados com as ideias de *Homem do mundo* e que formam o circuito oficial dedicam um tratamento de *admissão* a Maria Helena e de possível *segregação* a Benedyct.

Se, no entanto, ambas concordam com o caráter negativo dessa burocratização do campo – o que não significa, entretanto, que as críticas ou comentários de qualquer ordem sigam pela mesma via e deixem de ser levados pelo lado pessoal e pelo ego –, há quem pense ao contrário.

(F.C.) Sem dúvida se percebe um *antes e depois* da Bienal e da Fundação Iberê Camargo. São duas instituições extremadamente sérias e que colocaram Porto Alegre na vitrine e, conseqüentemente, em evidência o sistema de artes visuais da cidade – e aí entram artistas, marchands, arquitetos, museólogos, museógrafos, montadores e todo um processo que inclusive não havia antes. – Fabio Coutinho em entrevista concedida à autora no dia 29 de maio de 2012, Porto Alegre.

Podemos dizer que Coutinho é um *Homem do Mundo*, já que mantém um discurso positivo, pois está perfeitamente adaptado às exigências do contexto social do qual faz parte. Além dele, Elida também integra a mesma

No outro andar, o espaço expositivo, uma galeria que prioriza a mostra de trabalhos de jovens artistas, assim como exposição do que está sendo produzido nas oficinas do atelier.

O Jabutipê também está aberto a bate-papos e a outras propostas, ou seja, é um espaço dinâmico que tem a intenção de, com o passar do tempo e de pessoas, ele mesmo passar a sugerir novas atividades.” Ver: <http://jabutipe.wordpress.com> (Último acesso em 8 de agosto de 2012).

casta. Embora os dois exerçam funções e tenham posturas bastante diferentes no que concerne aos seus *veículos de indício*, eles possuem um pensamento otimista em relação aos acordos que fazem parte do sistema de arte vigente na capital gaúcha, o que faz com que seus discursos sejam estreitamente condizentes com as suas trajetórias.

(E.T.) Assim como ele (Kurt Schwitters⁷³) não separava a arte da vida cotidiana, já tem todo um contexto teórico ao redor disto, eu não separo, de maneira nenhuma, a minha atividade no Instituto de Artes das minhas atividades fora. O meu entusiasmo com a minha pesquisa, escrita, textual, que traduz exatamente o que é o meu trabalho, com a pesquisa dos alunos que fazem parte do grupo, ou que fazem parte das minhas disciplinas, afeta de todas as formas e é o mesmo – Elida Tessler em entrevista concedida à autora no dia 25 de maio de 2012, Porto Alegre.

Ambos possuem cargos institucionais – Fabio na superintendência da FIC, Elida como professora e pesquisadora na UFRGS – e discursos otimistas, exatamente como André Venzon, entretanto algo torna este último diferente. Pela atual conjuntura do cenário, é possível classificá-lo como um *camaleão*, e não como um *homem do mundo*, tal qual seus pares. Não podemos dizer que o diretor do MAC/RS não possua legitimidade para transitar ou que não seja aceito no meio que estamos discutindo neste momento. Na verdade, a *assimilação* dessa personagem é prevista. Entretanto, devido à instabilidade que cerca o seu atual cargo (já que há previsão para o final de seu mandato no fim do ano de 2014⁷⁴), é impossível prever se este é realmente o tipo de atuação que ele manterá ou por quanto tempo. Quem está autorizado a revelar, senão ele próprio, se esse tipo de trabalho não foi na verdade um acontecimento inicialmente não planejado na busca por legitimidade enquanto artista? O que se sabe é somente que

⁷³ Kurt Schwitters (Alemanha, 1887 - Reino Unido, 1948) foi um artista plástico, poeta, pintor e escultor alemão. Conhecido, principalmente, por suas colagens, foi, no entanto, um multiartista que idealizou as primeiras instalações artísticas e a Merz, além de ter sido o precursor da chamada Nova Tipografia.

⁷⁴ Vale lembrar que o cargo de diretor de um museu estadual está, como todo cargo de confiança, vinculado ao mandato do Governo do Estado.

agora, enquanto diretor, ele está integrado, fato que se nota pela postura e pelos demais comportamentos sociais incorporados e que são esperados de alguém nessa posição.

(A.V.) Nós poderíamos pensar num cenário hipotético de uma artista que não vê a necessidade de um museu de arte contemporânea porque a sua produção não está mais centrada no objeto, e sim na experiência, na associação, na ação pública, e transformar o museu num arquivo, não trabalhar mais com artistas que produzam objetos, mas sim em experimentos que ficariam documentados em vídeos, fotografia, textos... Reduziria o museu a essa nova linguagem. Tem também diretor que poderia ser um artista que trabalha no meio digital e que a visão de museu dele agora é esta. [...] Isso é uma coisa que eu sempre cito no meu trabalho artístico, nós temos que construir os espaços para a arte contemporânea, mas ela já está, ela já existe. Os artistas com os seus trabalhos são os construtores desse espaço. – André Venzon em entrevista à autora no dia 7 de maio de 2012, Porto Alegre.

Retomando a ordem do discurso, Venzon sustenta um relato bastante positivo, tanto que às vezes pode aparentar ser quase superlativo ou até mesmo fruto de uma *representação* desejada. Novamente impossível saber o que ele pensa *de fato*, por exemplo, sobre questões práticas, como a obtenção de uma sede física para o MAC, ou como pensaria não fosse o diretor da referida instituição. Caso o testemunho acima seja a versão politicamente correta esperada de alguém que possua determinados atributos relacionados ao seu dever de posição, podemos refletir sobre a ideia de *conflitos de interpretação* da qual fala Landowski:

É assim que pode, por vezes, instaurar-se na praça pública, entre pessoas de bem, um debate social dos mais estranhos e, contudo, suscetível de mobilizar as mais altas instâncias, verdadeiro *processo de intenção* relativo nem sequer ao tratamento que

convém reservar ao Outro em função do grau de diferença que ele manifesta, mas à questão, de certa forma prejudicial, da 'autenticidade', ou ao contrário do caráter 'fingido' de sua própria *alteridade*: o véu que aquela estudante usa, sinal de uma pertença religiosa que a distingue de suas colegas, será a marca exterior de uma fé realmente 'sincera'? ou se trata de uma insígnia postiça exibida (talvez até sob a influência de algum manipulador) para reativar enfaticamente uma diferença já morta ou em vias de se apagar? (LANDOWSKI, 2002; p. 54).

Suscitar esse tipo de possibilidade pode parecer uma afronta ao objeto de questionamento, mas não é senão mais do que a problematização da função dos papéis que o sujeito é obrigado a exercer a partir do momento em que passa a integrar o meio representando um papel específico.

Além do que questiona Landowski a respeito deste "impasse", podemos evocar também Goffman. Ao falar sobre o *papel social* e sobre a *crença no papel que o indivíduo está representando*, o autor canadense fala da existência de dois tipos de atores: o *sincero* e o *cínico*. No primeiro caso, o ator está plenamente convencido de que a impressão de realidade que encena é a verdadeira realidade. Já no segundo, o ator não crê em sua própria atuação e não tem interesse acerca da fidedignidade que gerou em seu público. Não podemos nos deixar levar a crer que este último seja de todo malicioso, pois:

Não queremos dizer com isso, por certo, que todos os atores cínicos estejam interessados em iludir a sua plateia, tendo, por finalidade o que se chama de "interesse pessoal" ou lucro privado. Um indivíduo cínico pode enganar o público pelo que julga ser o próprio bem deste, ou pelo bem da comunidade, etc. [...] Sabemos que, em funções de serviço, os profissionais, que em outras condições são sinceros, vêem-se forçados às vezes a iludir os fregueses, pois estes mostram grande desejo disso. Os médicos que são levados a receitar medicamentos inócuos para tranquilizar

os doentes; os empregados de postos de gasolina que resignadamente verificam e tornam a verificar a pressão dos pneus para ansiosas senhoras; os vendedores que vendem um sapato de número diferente, mas que dá no pé da freguesa e dizem a ela que é do tamanho pedido, todos estes são profissionais cínicos, cujo público não lhes permitirá serem sinceros (GOFFMAN, 1975; p. 26).

Caso hipoteticamente seja esse o caso de Venzon ao proferir tal testemunho – algo que, como já dizemos, ficará para sempre no campo da especulação –, ele provavelmente o diz buscando acalmar os ânimos de toda uma comunidade acalorada, ansiosa na corrida por uma nova sede para (o que ainda configura) a grande promessa que é o MAC/RS.

A esse ponto do texto é aceitável que existam, entre uma gama de possibilidades, dois tipos de raciocínio a respeito do presente caso. O primeiro seria aquele em que o leitor enxerga na declaração de André Venzon a postura de uma *Prática Defensiva* de fato, esta exercida por ele mesmo perante o público para resolver verbalmente uma questão polêmica. A outra seria que, ao se defrontar com um assunto delicado como este – e possivelmente dependendo das suas relações prévias com o diretor do MAC/RS –, o sujeito que lê este estudo pode ter uma reação de *Prática Protetora/Diplomacia*, tendendo a defender os motivos e a atuação do indivíduo em pauta. As duas formas de postura, enfim, são úteis para “salvaguardar a impressão acalentada por um indivíduo durante o período em que está diante de outros” (GOFFMAN, 1975; p.22). Ele ainda diz:

Seria conveniente acrescentar que, embora possamos perceber prontamente que nenhuma impressão cultivada sobreviveria se práticas defensivas não fossem empregadas, estamos menos dispostos talvez a perceber que poucas impressões sobreviveriam, se aqueles que as recebem não revelassem tato na maneira de recebê-las (GOFFMAN, 1975; p.22);

O ator tem muitas razões para querer controlar a impressão que terão dele. Além disso, ainda falando sobre a crença no papel a ser

desempenhado, quando alguém se apresenta como sendo *X*, cabe a ele lidar com tudo o que de alguém como *X* é esperado, sendo essa uma espécie de anúncio dos direitos e deveres ligados a uma determinada situação social.

Em outro segmento, temos ainda as figuras “flutuantes” daqueles que estão mais ou menos confortavelmente situados no cenário como dos *homens do mundo*, aqui representados por Dione Veiga Vieira, Nelson Wilbert e Eduardo Vieira da Cunha. A palavra *flutuante* foi escolhida como um meio-termo entre os discursos mais enfaticamente positivos (embora existam nuances que os diferenciem e/ou afastem) e aqueles que eram mais abertamente críticos (já que, ao analisar as falas das personagens em questão, notamos a presença menos significativa de um pensamento que questione as formas estratégicas na busca por um percurso artístico, estando, em vez disso, mais conectadas a um caráter conformativo, movendo-se de acordo com a situação específica em que se encontram). Diremos que eles são *homens (ou mulheres) do mundo* também porque se trata aqui de três figuras ideais em cada um dos seus nichos, em cada uma das suas categorias (*artista-liberado; artista de galeria; e artista-professor universitário & de galeria*).

Entretanto, enquanto Eduardo Vieira da Cunha sustenta um discurso autenticamente flutuante, que aparenta pretender uma certa neutralidade, tanto Dione como Wilbert demonstraram um posicionamento um pouco mais analítico acerca do campo, mesmo que os problemas que eles porventura vez ou outra apontaram não interfiram diretamente em suas carreiras. Wilbert, talvez por não estar tão vinculado ao universo acadêmico – e dele não depender diretamente –, fez observações sobre questões envolvendo comissões de seleção e apontando o papel que as relações prévias entre ex-alunos e professores podem ter neste contexto, já que em muitos casos os júris têm em suas composições membros pertencentes à universidade. Além disso, o artista também tocou no tema das “amizades” no campo, dos “grupos de amigos”.

(A.S.) *Mas tu consegues ver uma maior profissionalização nas relações entres os agentes artísticos do cenário local, ou tudo ainda é muito levado para o campo do pessoal?*

(N.W.) Infelizmente ainda é muito levado para o pessoal, mas isso acontece porque ainda é um espaço pequeno. Eu acredito que quando houver mais gente, quando as comissões forem mais ecléticas, ou seja, quando numa mesma comissão não existirem três pessoas que são muito amigas, aí a coisa se rompe, porque aí não há conchavos, aí não vai haver consensos baseados em critérios que não sejam a respeito do trabalho que está sendo apresentado. Enfim, esta é uma questão bem delicada porque nós não podemos acusar ninguém, mas a gente sabe que acontecem essas coisas porque percebemos quem entra, quem ganha prêmio, daí você sabe quem estava na comissão... – Nelson Wilbert em entrevista à autora no dia 22 de maio de 2012, Porto Alegre.

Por último, personificamos a figura do *dândi* ao *new generation* Túlio Pinto. O brasiliense, já *admitido* na cena porto-alegrense, atualmente alça vôo em outras direções, para lugares onde ainda não possui o capital social do qual usufrui localmente.

(A.S.) *Tu estás concorrendo ao prêmio “Destaque em Desenho” IV Prêmio Açorianos de Artes Plásticas em cerimônia que está acontecendo neste instante. Por que decidiu não comparecer?*

(T.P) Não é que eu não quis ir, é porque eu penso que estando aqui eu ganho mais do que estando lá, compreende? Eu acho que o Açorianos é um lugar-comum, é um lugar de amigos – não que isso seja um problema, eu acho que o campo tem que ter amigos, as pessoas têm que ter pares para se juntar e se fortalecer... O prêmio é importante, mas o contexto onde ele está inserido não faz com que ele seja mais relevante, porque ele não reverbera. Ele não faz com que você, enquanto artista ganhador de um Prêmio Açorianos, tenha o seu trabalho valorizado no mercado que não existe no contexto daqui. Ele é um prêmio institucional que funciona para te agregar uma linha no currículo. Isso é bom, não é ruim, quando tu vais para fora (do estado) mostrar para alguém o teu currículo e ali tem um Prêmio Açorianos, é legal, é sinal de que alguém olhou para o teu trabalho e achou que ele era um trabalho que tinha um merecimento de ser contemplado mediante outros que estavam

concorrendo contigo, mas eu acho que ele é um prêmio que sofre em função do contexto, não por ele de fato. – Túlio Pinto, em entrevista à autora no dia 8 de maio de 2012, Porto Alegre.

Como o *dândi* segue trajeto verticalmente para cima, caso seja bem-sucedido, ele terá valor agregado quando observado do seu centro original. O ponto de descontrole/instabilidade se dá quando, para seguir o seu caminho, ele precisa se *descolar* ou, como na linguagem do autor, se *disjuntar* da perfeita adequação e do senso de normalidade que o mantinha conectado com a sua sociedade, podendo aí ser visto como um excêntrico.

Porque, para ele – orgulho ou vaidade – é preciso alçar-se *acima* do lote comum, inclusive ou em primeiro lugar acima do *'beau-monde'*, essas pessoas “bem” que se vigiam umas às outras precisamente para estarem seguras de que cada uma fique em seu lugar, nem baixo demais nem, sobretudo, alto demais (LANDOWSKI, 2002; p.40).

Se pudéssemos escolher apenas uma característica que confere ao artista certa dose de excentricidade, esta certamente seria a capacidade de se comunicar com agentes de qualquer nível. Essa habilidade social esteve presente na atuação de Túlio desde o começo da sua vida artística, e ele diz não ser calculadamente estratégica, embora admita que convenientemente isso possa ser um ponto de reforço no impulso da sua carreira para o alto.

Levando em conta o panorama traçado até agora neste terceiro capítulo e através da análise das entrevistas, podemos diferenciar três tipos de discurso. Há aqueles que questionam de forma mais enfática as “normas” vigentes no circuito oficial das artes de Porto Alegre, ou seja, o grupo que está mais diretamente ligado à universidade, mantendo, portanto, uma fala de caráter mais crítico, às vezes até mesmo negativo, sobre os critérios de

escolha, legitimação, apresentação dos trabalhos, etc. Baseando-nos em Landowski, estes não podem (mais) ser *Homens do Mundo*, pois estão em desconformidade com as regras estabelecidas pelo meio, seja porque querem *ultrapassá-lo* ou fazer parte dele (conforme vimos em Thompson), destacando-se de qualquer maneira.

Outra possibilidade é a de que o agente tenha uma fala que se mostra aparentemente neutra, quando não um discurso misto. Nesse sentido, os artistas entrevistados para esta pesquisa que apresentaram esse tipo de ênfase, por já estarem inseridos e, em maior ou menor grau, assentados em suas posições dentro do campo, apresentaram uma fala que deixava clara a sua satisfação de pertencimento, embora não fossem necessariamente alheios àquilo que consideravam pontos problemáticos.

A terceira faixa comporta a reunião de entrevistados que está bem inserida no campo da arte e que acredita na potência positiva das tomadas de decisão, da estrutura em vigor e, por consequência, dos critérios definidores de movimentos centrípetos ou centrífugos. Assim, mesclando o grau de crença e de confiança dos atores no meio das artes de Porto Alegre segundo aquilo que defenderam em seus testemunhos com as categorias elaboradas por Landowski, chegamos ao seguinte gráfico:

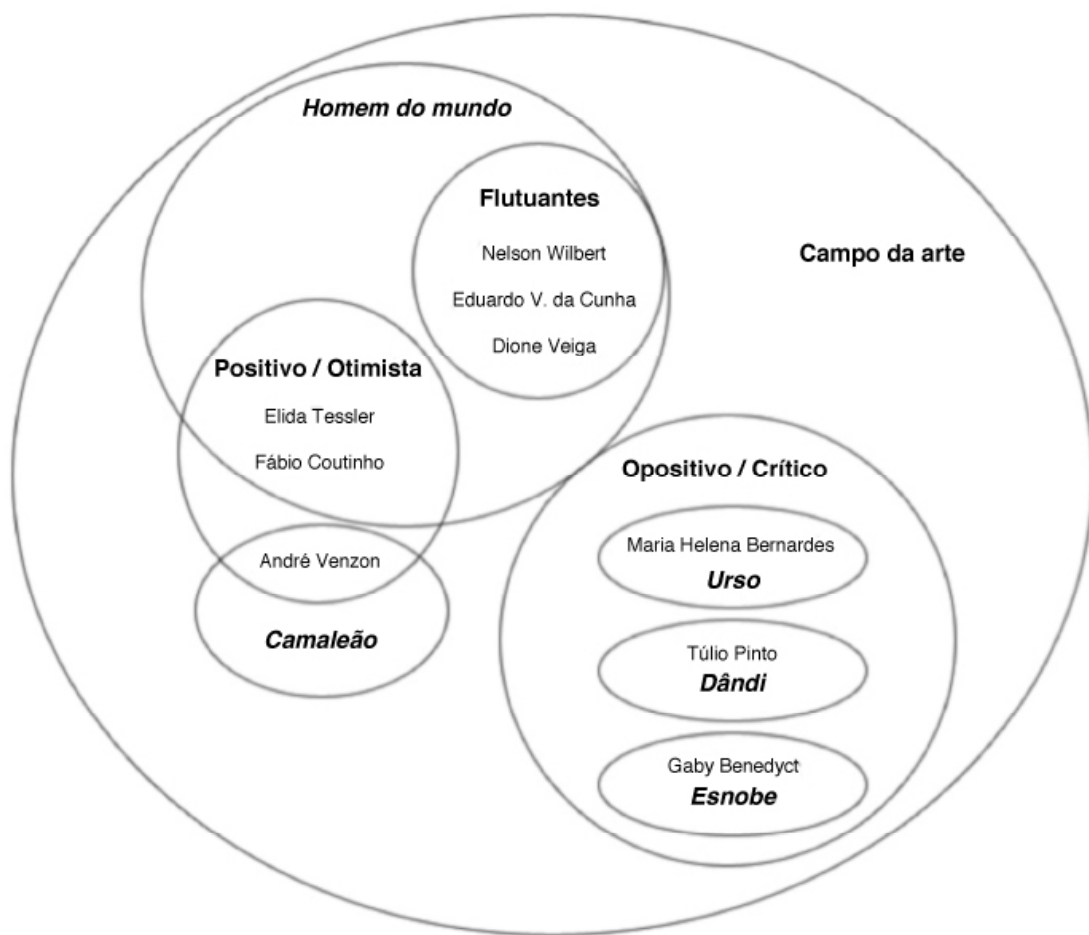


Gráfico 4. Visões *versus* posições no cenário de arte local, considerando os entrevistados.

Essas maneiras de classificar os agentes, como sempre, não são taxativas ou fixas. Da mesma maneira que as categorias hierarquizadas de Thompson, aqui a arbitrariedade se dá a partir da observação contextual, aumentada por uma lupa ou universalizada, se a vemos de um ponto mais distante. A apresentação das condutas sociais, aqui exemplificadas pelas noções de *esnobe*, *camaleão*, *dândi* e *urso*, tem por objetivo trazer à luz deste terceiro capítulo o suporte necessário para compreender o *porquê* de algumas figuras serem aceitas e legitimadas, enquanto outras parecem sofrer diferentes tipos de marginalização, também estas em maior ou menor grau.

É importante ter em conta que o profissional inserido no campo artístico, antes de tudo, é uma pessoa. Sendo assim, ele só existe através de uma infinidade de identificações que se dão por meio dos papéis que ele é chamado a desempenhar na teatralidade geral (MAFFESOLI, 1996; p.310), embora seja afetado por fatores que escapam ao seu arbítrio, como situação financeira e social atual e/ou prévia, condições de saúde, faixa etária, gênero, etc. Cabe fazer a observação de que, no que concerne a este estudo, o fator da idade cronológica do agente é especialmente importante, já que vem se tornando um fator cada vez mais significativo no meio artístico, assim como no científico, acadêmico. Tomemos como exemplo um mesmo conjunto de atitudes e *posições*: quando assumido e ocupado por alguém jovem, na faixa dos vinte anos, terá uma conotação diferente da que seria observada caso esse conjunto de características pertencesse a alguém na casa dos quarenta anos. A “jovialidade” é cada vez mais valorizada; isso se reflete em uma geração de agentes que insiste em não querer abandonar a categoria de “jovem artista”, atuando e se posicionando enquanto tal mesmo que a sua idade cronológica e o tempo de atuação no campo artístico já não estejam tão de acordo assim. Por outro lado, como já mencionamos anteriormente, temos os iniciantes que assumem um comportamento profissionalizado cada vez mais precocemente, o que aparentemente é um fator positivo de valoração.

Retomando, será também determinante o modo como o sujeito é encarado por terceiros, sendo esse um fator que escapa à sua vontade, embora possa ser previsto, construído ou manipulado. O que defendemos neste trabalho é que nenhuma característica de ordem *essencialista* deva ser determinante no desempenho de uma atuação. A representação do papel de um agente desse meio, a consciência da utilização dessa máscara (dentre outras várias que são, inclusive, derivadas desta) é um dos princípios básicos que guiam este trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Nunca estamos presentes na insignificância".

Eric Landowski

Como já dito anteriormente, o cerne da questão desta pesquisa sempre esteve ligado a inquietações que afetavam a autora de forma particular. O fato de tópicos como a evidente importância das relações que se dão entre os agentes na legitimação de suas trajetórias profissionais serem debatidos formalmente raríssimas vezes criava mais do que um transtorno pessoal, ele produzia alienação em boa parte de uma classe. Se os atores reproduzem certos papéis na composição geral da *ópera*, assumindo posições através do modo como operam e da forma como são percebidos pelas diversas camadas do campo, é justo que haja uma reflexão capaz de operacionalizar alguns dos movimentos que usualmente ocorrem no teatro social da cena artística de uma cidade.

No que diz respeito às particularidades do meio local, observou-se neste estudo que o Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul exerce função primordial na formação dos agentes que integram o circuito das artes tido como oficial. Quando comparamos Porto Alegre a cidades como Rio de Janeiro ou São Paulo, um dos fatores de distinção mais evidentes é o fato de que a capital gaúcha, diferentemente dessas duas outras metrópoles brasileiras, não possui, no presente momento, um mercado de arte efetivo e amplificado. O que poderia ser visto apenas como um indicativo de riqueza das demais e/ou de um provincianismo nosso, de certa forma, pode indicar mais. Esse dado, na verdade, pode ser um dos fatores causadores de certa redução das possibilidades profissionais dos agentes artísticos na esfera local.

Sem um mercado de artes diversificado e consistente que possibilite a atuação profissional de artistas, críticos e curadores de forma sistemática, e não episódica, a instituição de ensino, neste caso o Instituto de Artes da UFRGS, acabou se tornando o maior formador de artistas cujas carreiras são legitimadas no cenário da capital gaúcha. Dito isso, não entendemos que um mercado desenvolvido seria o único responsável por uma maior diversificação do cenário da arte local, ou que ele devesse ditar as regras do campo, mas, sim, que a sua existência efetiva possibilitaria outra frente de atuação profissional. A universidade continuaria tendo o seu papel formador de geração de conhecimento, mas, caso houvesse um mercado consistente em âmbito local, ele poderia fundar uma nova via de escoamento para artistas que desejam trabalhar com linguagens passíveis de serem por ele absorvidas, além de configurar mais um espaço para a atuação profissional ativa e organizada de outros agentes, como críticos e curadores.

Ainda a respeito do fenômeno que fez minguar a ação mercadológica em Porto Alegre, podemos dizer que ele se intensifica quando, a partir de meados dos anos 1990, se instaurou uma crise política e econômica de extensão nacional, desacelerando o crescimento e a expansão das galerias comerciais. Concomitantemente a isso, são inauguradas as turmas de Mestrado e Doutorado na referida instituição, em 1991 e 1998 respectivamente, abrindo uma nova via de atuação que privilegia a trajetória acadêmica e as relações através dela estabelecidas.

A educação universitária e os contatos estabelecidos nesse ambiente facilitam a entrada no circuito, assim como possibilitam (por meio de verbas e programas de aperfeiçoamento profissional destinadas à universidade) o trânsito de artistas e teóricos da arte entre os diferentes centros. O ponto de problematização reside, entretanto, no fato de que, enquanto contamos praticamente só com o Instituto de Artes – e com aqueles que dele advêm – como polo legitimado-legitimador para sugerir quem *deve* ou não estar incluído no circuito oficial, a multiplicidade acaba sendo afetada e um padrão de trajetória acaba sendo formado. Uma evidência dessa espécie de

fenômeno é o fato de atualmente ser possível observar o movimento de diversos agentes locais que acabam por seguir um percurso acadêmico mesmo sem pretensões à docência, apenas como um modo de se impor como *profissionais*, como artistas, teóricos, curadores, etc., mais merecedores de reconhecimento.

Como foi dito no começo do segundo capítulo, é possível identificar uma espécie de fenômeno local: com raras exceções, as figuras de grande importância dentro do universo universitário são as mesmas que, através de cargos efetivos ou de proposições curatoriais, por exemplo, acabam interferindo diretamente ou indiretamente naquilo que é aceito e legitimado nas instituições destinadas à exposição e à divulgação da arte. Também há de ser ressaltado que o Instituto de Artes, além de ser uma instituição de ensino, configura um espaço de convívio entre docentes, alunos de graduação, mestrandos e doutorandos. Esse contato contínuo acaba aproximando ou afastando certas pessoas de acordo com suas diferentes convicções e linhas de trabalho/pesquisa, dando origem ao sistema de *assimilação, exclusão, segregação, admissão* do qual nos fala Landowski (LANDOWSKI, 2002; p.5 – 25).

Devemos lembrar que esses modos de articulação se dão apenas porque em todos os *meios sociais* já existe previamente um padrão de atuação desejoso. Esse perfil exemplar irá ser característico daqueles tidos como pertencentes à classe dos *Dominantes* (naquele determinado contexto), caso sejam comparados aos agentes que tentam penetrar em tal ambiente. Essa “dominação” só é possível, entretanto, porque existem outras posições que autenticam tal posicionamento, sendo elas representadas pelos *Intermediários* e *Subordinados*.

Ocupando a posição que for, entendemos que, quando o sujeito está em estado de interação, via de regra, estará representando. Em diversas situações de contato com diferentes grupos, o agente se conecta a uma infinidade de “*eus*” na tentativa de deixar transparecer determinadas

impressões para o outro e de perceber a si mesmo de variadas formas. Segundo Maffesoli (1996), uma pessoa se constrói através de múltiplas identificações, e essa série de identificações culmina na concepção de estratificação da pessoa, no seu caráter difuso, polissêmico e muitas vezes contraditório, praticamente superando a ideia de *individualidade*, de um agente único, de conduta invariavelmente estável, em favor da noção de uma pessoa de várias máscaras. Se o comportamento pode ser moldado, esta não deixa de ser uma espécie de atuação estratégica do sujeito, seja ela consciente ou não, para que assim cause a impressão desejada.

Exemplo dessa constante tentativa da persona em gerar um impacto na alteridade de forma controlada e ideal se deu durante a finalização deste trabalho. Após a degravação dos depoimentos fornecidos espontaneamente pelos agentes, foi enviada a cada um deles a versão escrita dos seus respectivos relatos a fim de obter a autorização definitiva para publicação. Dentre os nove entrevistados, um número considerável deste grupo optou por fazer edições e cortes, alguns deles bastante significativos, no conteúdo de seus testemunhos. Ao serem lembrados de que estas modificações seriam sinalizadas no corpo do texto (medida razoável já que trata-se de um estudo que tem no discurso um dos seus principais alicerces), uma das personagens ainda solicitou que esta marcação não aparecesse no seu depoimento. O pedido foi atendido, porém, ao privar o leitor do teor do testemunho original, das opiniões primeiramente expostas na ocasião da entrevista e, ainda, ao impedir que ele esteja ciente das eventuais modificações que foram posteriormente feitas, certamente foi gerado certo prejuízo para a pesquisa. Além disso, normalmente quando ocorrem estes momentos de acentuada manipulação do discurso prévio, há a conseqüente pasteurização da fala. Esta, por sua vez, acaba tendendo a adquirir um caráter mais politicamente correto, calculado e sóbrio – em oposição ao possível fervor ligeiramente imprudente da primeira situação. Por outro lado, e este é o ponto que fortalece as ideias aqui propostas, este tipo de solicitação acaba por também reforçar a noção sobre a constante necessidade do sujeito em forjar uma

representação ideal, neste caso, através da reformulação daquilo que foi dito anteriormente, de modo que fosse assim polido e suavizado. A pessoa, via de regra, precisa criar e vestir as suas máscaras a fim de causar as impressões “desejáveis”. Sejam quais forem os seus interesses, a tentativa de controle da *fachada pessoal* (GOFFMAN, 1975; p.29) é precária, não garantindo controle absoluto das consequências de suas ações, como vimos no primeiro capítulo (GIDDENS, 2009). Antes de mais nada, o ator social está sempre na dependência do julgamento gerado pela alteridade.

Ao longo desta dissertação de mestrado, diferentes comportamentos estratégicos observáveis na cena artística de Porto Alegre foram problematizados e examinados. Entendendo o sujeito como heterônimo (MAFFESOLI, 1975; p. 307), um dos resultados principais do cruzamento dos referenciais teóricos com os casos trazidos à luz da pesquisa é o de que todas as posições do campo precisam existir, desde as mais inferiores até aquelas que se encontram no topo da cadeia hierárquica, caso contrário *não há campo*. Elas dependem umas das outras. Para além disso, o que possibilita a existência dessas camadas é a interação entre os sujeitos, seja por união ou afastamento. Já que desde o começo deste estudo os agentes foram considerados antes como *pessoas* do que como *artistas* – o que justifica a abordagem sociológica e sociossemiótica empregada –, concluiu-se que o fato de as relações amicais e até, por vezes, sentimentais serem critérios empregados consciente ou inconscientemente para reconhecimento dos pares enquanto profissionais da área, na verdade, faz parte da conduta humana desses sujeitos. Elas são evidências da falibilidade prática daquilo que Goffman chama de *papel social* (GOFFMAN, 1975; p.24), ou seja, da configuração dos direitos e deveres ligados a uma determinada situação social. Um ator social que pertencente ao cenário artístico, enquanto profissional possuidor de habilidades técnicas e intelectuais, não poderia se deixar levar por critérios mundanos que não fossem pertencentes exclusivamente aos do mundo da arte; uma pessoa *sim*.

O caráter da projeção que se tem sobre quem se intitula artista, ou seja, a *exigência moral* de quando “o sujeito tem o direito moral de esperar que os outros o valorizem e o tratem da maneira adequada” e as *renúncias* às quais um indivíduo deve honrar quando “implícita ou explicitamente dê a entender que possui certas características sociais” e que, portanto, ele deve “ser de fato o que pretende que é” (GOFFMAN, 1975; p.21) são secundárias às características plurais e complexas do ser humano. A profissão, nesse caso, é entendida como uma forma institucionalizada de comportamento (que pode mudar, dependendo do contexto em que se faz a análise; por exemplo: o que se espera de um artista que atue em Porto Alegre pode ser diferente daquilo que imaginamos sobre um outro radicado em Nova Iorque), mas que não exclui outras formas e critérios de conduta da pessoa.

Uma das maiores dificuldades encontradas para a realização desta pesquisa ocorreu nesse sentido: na tentativa de colocar o *papel social* imparcial de pesquisadora à frente do caráter pessoal inerente àquela que defende esse posto. O fato de que boa parte dos entrevistados e do contexto artístico em questão pertencer à realidade direta da autora foi problemático em alguns momentos. Em todas as etapas, principalmente naquelas em que houve maior contato com os agentes, em encontros e conversas trocadas, foi necessário certo esforço para que as relações não se confundissem com amizade e isso acabasse por se refletir negativamente na imparcialidade do discurso apresentado no texto. Sob essa perspectiva, o *lugar de fala* da pesquisadora gerou dificuldades, pois enquanto aluna do pós-graduação da Universidade e do programa abordado na investigação, colega de graduação de artistas como Túlio Pinto, ex-aluna de Elida Tessler e de Maria Helena Bernardes, e ex-subordinada⁷⁵ de Fabio Coutinho, por exemplo, as impressões prévias deveriam ser neutralizadas, fossem elas positivas ou negativas. Para tentar resolver essa questão, instaurou-se praticamente um

⁷⁵ Essa relação se dava pelo fato de a autora fazer parte do grupo de mediadores na 6.^a Bienal do Mercosul, edição em que Fabio Coutinho exercia o cargo de Produtor Executivo, fazendo visitas constantes ao espaço expositivo onde ocorriam eventuais interações com a equipe de mediação.

regime de reclusão social. Durante os dois anos de duração do curso de mestrado, foram evitados os encontros com colegas e demais agentes do campo, com exceção daqueles extremamente necessários realizados em aula ou palestras. A autora se preservou de situações socializantes como vernissages ou encontros informais, restringindo o convívio – principalmente com as personagens aqui retratadas – aos contatos estritamente imprescindíveis para o desenvolvimento da pesquisa.

Por outro lado, por se tratar de um campo de estudo que possibilita uma infinidade de interpretações e caminhos a serem percorridos, várias questões foram abertas com a realização desta pesquisa. Se durante a dissertação foram analisados os esforços positivos dos atores para se tornarem integrantes legítimos desse contexto de teatralidade social oficial na cidade de Porto Alegre, uma nova fase de investigação poderia abordar o exato oposto. Um estudo sobre as razões pelas quais membros do campo das artes foram dele excluídos ou por que dele arbitrariamente se retiraram (seja para atuar em outras cidades ou para realizar diferentes atividades profissionais) poderia ser a continuação desta etapa.

Baseada em uma fundamentação teórica originada nos campos da sociologia, da sociossemiótica e da comunicação, a escolha bibliográfica que fornece fundamentação para o desenvolvimento desta pesquisa não havia, até então, sido empregada especificamente para questionar as interações que se dão localmente no campo social das artes. Entendemos que, neste caso, a ausência de uma literatura oriunda da área específica na qual esta dissertação de mestrado está sendo produzida e que fosse capaz de explorar as questões de pesquisa com a complexidade necessária foi um fator positivo. A adaptação dessas doutrinas “estrangeiras” às circunstâncias ocorridas no interior do campo de interesse conferiu originalidade ao projeto, que acabou por gerar o desenvolvimento de um modelo analítico inédito que pode ser aplicado, testado ou expandido para outros estudos por outros investigadores. Esse novo protótipo é fruto do cruzamento de conceitos fornecidos pelos marcos teóricos aqui estudados com a análise das diversas

instâncias que caracterizam as diferentes atuações dos agentes artísticos selecionados, e que teve como objetivo central proporcionar um maior entendimento acerca do panorama hierárquico do campo das artes de Porto Alegre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho de. Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: Uma reflexão sobre os coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005). Porto Alegre: UFRGS, 2006. Dissertação de mestrado.

BALDISSERA, Rudimar. A teoria da complexidade e novas perspectivas para os estudos de comunicação organizacional. In: KUNSCH, Margarida M.K. *Comunicação organizacional: histórico, fundamentos e processos*. V.01. São Paulo: Saraiva, 2009, p.133-164.

BECKER, Howard Saul. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Continente Improvável: artes visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Tese de doutorado.

BOORSMA, Peter B. Privatizing the Muse “and all the Jazz”. In: BOORSMA, Peter B.; VAN HEMEL, Annemoon; VANDER WIELEN, Niki (Ed.). *Privatization and Culture: Experiences in the Arts, Heritage and Cultural Industries in Europe*. Dordrecht: Kluwers Academic Publishers, 1998. p. 23-45.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005

_____. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

_____. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983

_____. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977

_____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1998

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2004

BRITES, Blanca. Um 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.

BUENO, Maria Lúcia. *Artes Plásticas no Século XX - Modernidade e Globalização*. São Paulo: IMESP, 2001

BULHÕES, Maria Amélia. A roda da fortuna: o modernismo se consolida e emergem seus primeiros questionamentos. In: GOMES, Paulo (org.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007, p.116-135.

CABRAL, Cláudia Piantá Costa. *GRUPO ARCHIGRAM, 1961-1974: Uma fábula da técnica*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2001. Tese de doutorado.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. Anos noventa: comentários sobre o circuito e a produção artística em Porto Alegre no final do milênio. In: GOMES, Paulo (org.). Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007, p.156-179

_____. Conexões nervosas: arte contemporânea em Porto Alegre nos anos 70. In: Anais do XIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2009, p.129-139.

_____. Espaço N.O. - Nervo Óptico. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004

_____. Nervo Óptico e Espaço NO: A diversidade no campo artístico porto-alegrense durante os anos 70. Porto Alegre: UFRGS, 1994. Dissertação de mestrado.

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005

DANTO, Artur. A Transfiguração do Lugar-Comum. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

FOSTER, Hal. Recodificação: arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996

FOUCAULT, M. Arqueologia do saber. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2012

_____. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1979

_____. A Ordem do Discurso. São Paulo: Edições Loyola, 1996

_____. Resumo dos cursos do Collège de France. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989, p.13-66

GIDDENS, Anthony. A Constituição da Sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 2009

GINZBURG, Carlo. Relações de Força: História, retórica, prova. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. Petrópolis: Vozes, 1975

GOMES, Paulo (org.). Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007

HEINICH, Nathalie. A sociologia da arte. São Paulo: EDUSC, 2008

_____. As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. Porto Alegre: Porto Alegre, v. 13, n.22, p.137-147, maio 2005

JAMES, William. The philosophy of William James. Biblioteca Moderna, Nova Iorque: Random House

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: A Lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Atica, 1997

LANDOWSKI, Eric. Presença do Outro. São Paulo: Perspectiva, 2002

- MAFFESOLI, Michel. No fundo das aparências. Petrópolis: Vozes, 1996
- _____. A Contemplação do Mundo. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995
- MAQUIAVEL, N. O Príncipe. São Paulo: Martins Fontes, 2010
- MORIN, Edgar. O método 4. 3 ed. Porto Alegre: Sulina, 2002
- PAIM, Cláudia Teixeira. Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea. Porto Alegre: UFRGS, 2009. Tese de doutorado.
- PARK, Robert E. Race and culture. Glencoe: The Free Press, 1950
- PÉREZ, Rafael A. Estrategias de comunicación. Barcelona: Ariel, 2001
- SENNET, Richard. O declínio do homem público: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- SOUZA, Alice. Atelier Subterrânea: uma abordagem sobre estratégias artísticas coletivas no meio artístico de Porto Alegre. Artes Visuais, UFRGS, Porto Alegre, 2009. Porto Alegre: UFRGS, 2009. Trabalho de Conclusão de Curso.
- SIEGEL, Katy. MATTICK, Paul. Arte & Dinheiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2010
- THOMPSON, John B. Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 1995
- THORNTON, Sarah. Sete dias no mundo da arte: bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário. Rio de Janeiro: Agir, 2010
- WEBER, Max. Economia e sociedade – fundamentos da sociologia compreensiva. Brasília: Ed. UnB, 2000, 4^a. Vol. I e II.
- WU, Chin-Tao. Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos 80. São Paulo: Boitempo, 2006

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goular. Pensando o conceito de alteridade hoje: entrevista com Janet M. Paterson. In: Aletria: Revista de Estudos de Literatura. v. 16, n. 1 (2007). Disponível em:
<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1402/1500>
- AUGUSTIN, André Coutinho. O neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira. In: Anais do II Seminário Internacional Políticas Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. Disponível em:
http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/Políticas_Culturais/II_Seminário_Internacional/FCRB_AndreAugustin_O_neoliberalismo_e_seu_impacto_na_política_cultural_brasileira.pdf

BALDISSERA, Rudimar. Significação e comunicação na construção da imagem-conceito. In: Revista Fronteira: estudos midiáticos. Vol. X, n. 3. set./dez. 2008. Disponível em:

http://www.unisinos.br/publicacoes_cientificas/images/stories/pdfs_fronteras/vol10n3/193a200_art06_baldissera.pdf - Último acesso em 16 de junho de 2012.

_____. Comunicação organizacional na perspectiva da complexidade. In: *Organicom*. Ano 06, n 10/11, 2009. Disponível em http://www.eca.usp.br/departam/crp/cursos/posgrad/gestcorp/organicom/re_vista10-11/115.pdf - Último acesso em 10 de agosto de 2012.

PRADOS, R. M. N. *Linguagens na contemporaneidade e diferentes leituras: abordagem sociosemiótica*. In: IX Fórum de Estudos Linguísticos, 2007, Rio de Janeiro. IX Fórum de Estudos Linguísticos - Língua Portuguesa, Educação e Mudanças & I Colóquio de Semiótica. Rio de Janeiro: UERJ, 2007. Disponível em: www.filologia.org.br/ixfelin/trabalhos/pdf/41.pdf

THOMPSON, John B. A nova visibilidade. In *Matrizes*. n. 2, p. 15-38, abr. 2008. Disponível em:

http://www.matrizes.usp.br/ojs/index.php/matrizes/article/viewFile/40/pdf_22 . - Último acesso em 05 de junho de 2011.

_____. Fronteiras cambiantes da vida pública e privada. In *Matrizes*. Ano 4, n 1, jul./dez. 2010, p. 11-36. São Paulo. Disponível em: <http://www.matrizes.usp.br/ojs/index.php/matrizes/article/viewArticle/201> - Último acesso em 20 de maio de 2011.

ANEXOS

MARIA HELENA BERNARDES | Porto Alegre, 1966.

Vive e trabalha em Porto Alegre. É artista, professora e sócia diretora da Arena Cursos. Graduiu-se em Artes Visuais com habilitação em desenho e em 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.

Juntamente com André Severo, é idealizadora do projeto Areal, criado no ano de 2000, a partir de uma série de viagens realizadas pelos dois artistas através do interior do Rio Grande do Sul.



Still do vídeo gravado na primeira parte da entrevista, no dia 21/11/2011

MARIA HELENA BERNARDES

Primeira parte da entrevista concedida em 21 de novembro de 2011, Porto Alegre.

AS – Como tu enxergas estes espaços expositivos locais dentro de um sistema que tem uma tendência geral à institucionalização?

MHB – Tem um ponto bem peculiar neste nosso meio, até falei sobre isso em uma palestra no Recife, no ano passado sobre a Arena e como a gente havia criado este espaço que é diferente destes, aos quais tu estás te referindo, que são expositivos, mas tem uma coisa em comum que serve para a gente conversar sobre espaços culturais gerenciados por artistas e que têm uma finalidade de não só servir de canal de apresentação de obras daqueles que estão agregados à própria organização, mas também de ampliar o sistema de artes local. O que eu acho que tem de particular, que me chama atenção? É o fato de nós vivermos em uma cidade que parece incentivar o surgimento de proposições autorais. Eu acho que Porto Alegre tem isso que é diferente de qualquer outra cidade e das capitais de outros estados. Entre nós acontece uma coisa que sempre surpreende as pessoas de fora: o fato de tu conseguires criar uma instituição que, vamos dizer, nasce do nada, e criá-la pela pura convicção de que as coisas devem ou podem funcionar segundo determinado modelo, segundo determinadas ideias, estabelecendo normas e estatutos próprios – mesmo que informais – , podes trazer isso a público com a certeza de que ele virá conferir. Assim começa a haver uma convergência de afinidades, de pessoas que sustentam aquela ideia publicamente e os espaços vingam, aqui. O que me parece é que basta a gente ter personalidade, também ter uma dose de sociabilidade afetiva, no sentido de ser acolhedor, saber estar em público, saber dialogar publicamente, basta isso: autoria e acolhida para que os espaços se coloquem e se firmem. Parece que a nossa cidade espera posições assertivas, não desafiadoras, “gritonas” ou polêmicas – também podem ser, porém, não necessariamente –

,mas sobretudo pessoas que dizem claramente no que e o que acreditam. É tão interessante porque tu não vês em outros centros essa proliferação e essa sobrevivência de instituições independentes por tempo tão longo, como nós vemos acontecer aqui, como, por exemplo, foi o caso do Torreão. No teu TCC e nas entrevistas que tu fizestes com o pessoal da Subterrânea e com o Eduardo Veras, vi que, a todo momento, eles se referiam ao Torreão – e todos nós, que criamos organizações independentes depois dos anos 1990 obrigatoriamente nos referimos a eles –, pois este foi um modelo de ação exemplar na cidade e no contexto nacional que motivou uma série de iniciativas. Acho que a primeira coisa a se destacar a respeito destes espaços atuantes aqui em Porto Alegre, diz respeito à sua inserção no novo sistema de artes regional e brasileiro, pois este sistema mudou completamente desde a virada do século XXI em relação ao que foi nas últimas décadas do século XX – é importante dizer que hoje nós temos outra configuração. As pessoas da minha geração podem testemunhar sobre isso – eu estou com quarenta e cinco (45) anos e vi essa mudança e ela é impressionante, os mais novos não imaginam a enorme diferença do sistema de artes do século XX para o XXI na mesma cidade, em Porto Alegre e nas demais cidades brasileiras.

AS – O que tu notas de grande diferença?

MHB – É uma diferença substancial no papel social do sistema de artes. Em primeiro lugar, ele está muito mais alinhado hoje aos interesses privados. Eu estava te ouvindo falar antes e tu refletas a terminologia que o jovem artista usa com familiaridade, que é “carreira”. No novo sistema de artes, de 1999 pra cá, os artistas não só desejam desenvolver uma carreira, no sentido de uma trajetória profissionalizada, mas eles têm uma estrutura profissional para percorrer. Estrutura profissional na nossa sociedade significa mercado. Se não há mercado, não há profissão. O artista brasileiro parece, desde jovem, ter a possibilidade de um desenvolvimento profissional. Desde muito recentemente, há dez (10), quinze (15) anos – isso também se produz fora do

eixo Rio-São Paulo, onde já se verificava há mais tempo. Então, o primeiro ponto é: nós temos um sistema que favorece um desenvolvimento profissional e um mercado que começa a se desenvolver nacionalmente; vemos que o sistema institucional vem funcionando muito mais direcionado aos interesses privados do que ocorria antes. Ou seja: tu começa a ver a participação de Instituições públicas muito atreladas aos interesses privados. Nós sabemos de galerias, por exemplo, – isso é bem corrente, embora não seja decente – que remuneram curadores e ex-curadores quando participam de júris de Instituições públicas, como Salões, etc., e que se a pessoa em questão não tem caráter e integridade, ele vai atender a estes interesses privados. Eu não quero dizer que antes as coisas fossem exemplares no sentido ético e moral, só quero dizer que este desenvolvimento do aspecto e dos interesses privados, o reaquecimento do mercado, a quantidade de Instituições financeiras que começam a subsidiar Institutos bancados por elas mesmas via leis de incentivo, ou seja, bancados pelo Estado via instituição financeira, os institutos culturais destas instituições financeiras; todo este aporte de dinheiro e de circulação mercadológica das obras, isso foi uma transformação bem significativa do sistema de artes. Até 1995, digamos, isso não existia, era completamente diferente. Ou se existia, era restrito ao mercado de arte mais potente e antigo, como o de São Paulo. Para o padrão de hoje, aos olhos do artista que ficou adulto na década de 2000, ele acharia o sistema de artes que eu conheci, dos meus vinte (20) aos trinta e cinco (35) anos, totalmente amador. Como era esse sistema de artes? A gente tinha poucas instituições culturais, as instituições nas quais o artista almejava expor eram públicas porque o mercado tinha entrado em colapso e as instituições públicas sobreviventes estavam sucateadas, desacreditadas, os editais públicos quase desapareceram, enfim. Era uma paisagem desolada. Os diretores de instituições públicas eram isso: diretores. Não tinha curador, não tinha museógrafo, não tinha equipe cenotécnica, não havia todos esses profissionais que se especializaram recentemente. Também não havia a internet para criar todas essas revistas virtuais – que são uma maravilha, aliás. Nós dependíamos da imprensa impressa real, dependíamos de

publicações reais, em papel, dependíamos de textos em convites e catálogos físicos, e tudo isso era muito caro e escasso.

AS – Mas tu não achas que já houve mais gente empenhada em desenvolver textos críticos efetivos em jornais e revistas, coisa que hoje praticamente não existe? Atualmente só contamos com a publicação do serviço de algumas exposições...

MHB – É verdade, isso é um paradoxo. Até os anos de 1980, tu tinhas uma produção crítica, mesmo em um momento de crise econômica bem forte e em que estávamos apenas saindo da ditadura. Houve um *boom* no mercado de arte, nos anos 1980, e depois veio uma crise forte, mas até essa época nós estávamos em um momento de construção, de uma construção que estava se firmando no Brasil, que era de uma atividade crítica. É claro que a ditadura refreou qualquer atividade neste sentido, mas sobreviveram as figuras do crítico de arte, do crítico de música e de teatro nos principais jornais brasileiros. Dos anos de 1990 em diante, isso realmente foi desaparecendo, foi ficando muito precário e agora, o que eu digo que é paradoxal, é por que a gente tem toda a liberdade na internet, mas parece que as pessoas “desaprenderam a criticar”, a produzir um pensamento reflexivo, crítico em linguagem jornalística. Quem sabe, daqui para frente, se junte essa liberdade que a internet dá à retomada de uma tradição, ou à renovação de uma tradição crítica brasileira.

Retomando um pouco tua pergunta sobre o sistema de artes, eu penso que a gente vive hoje certa euforia. As instituições se fortaleceram, existem muitos editais, houve muito incentivo à produção cultural – *muito* em relação ao *nada* dos anos 1980 e 90, décadas de crise. Hoje, no domínio público, temos a Funarte reativada, lançando prêmios e uma diversidade incrível de editais, mas, ao mesmo tempo, assistimos a essa entrada do capital privado muito forte no sistema de artes, dando ao jovem artista essa perspectiva profissional que nem sempre eu acho boa. Ele já parte para o exercício, como

artista adulto, como autor, fora da faculdade e caminhando pelas próprias pernas, já se vendo como um profissional em emergência. Nem sempre eu acho isso bom porque como um profissional, em princípio tu não podes falhar. E penso que um artista, sobretudo deve ter em vista o exercício de errar, de não saber, de viver suas crises, lapsos, dúvidas, recomeços...

AS – Existe uma diferença muito evidente entre o eixo Rio – São Paulo e Porto Alegre. Como tu estavas falando, aqui o sistema se sustenta até por uma certa urgência dessa movimentação artística que nós temos. Por outro lado, aqui nós praticamente não temos mercado, diferente de lá. Tu achas que é possível que o sistema tenha fôlego para se sustentar contando basicamente só com esses editais e iniciativas do gênero?

MHB – É que eu penso que existem duas coisas valiosas para um artista jovem que deseja construir uma “carreira”: a inserção no mercado – e ele terá paciência para alcançar isso, mesmo que sua cidade de origem não tenha um mercado local; hoje, aqui no Sul, temos um grande portal para a inserção dos artistas locais no mercado nacional que ainda está, como tu dizes, muito concentrado no centro do país: o nosso portal de entrada é a Bienal do Mercosul. Não apenas como exposição, mas também pela circulação de curadores, artistas internacionais e agentes pedagógicos atraídos para a cidade, ela constituiu uma importante abertura para um circuito, tanto institucional quanto comercial, mercadológico. O artista jovem, da década de 2000, demonstra ter paciência para cumprir uma trajetória institucional, visando à inserção no mercado, e isto ele deseja, é claro. Qual é o artista jovem que não deseja estar numa galeria como a Vermelho⁷⁶? Me refiro a este jovem artista que está olhando para o sistema de artes com a perspectiva de “construir uma carreira”. Por outro lado, há outro patrimônio

⁷⁶ Fundada em 2002, na cidade de São Paulo, por Eliana Finkelstein e Eduardo Brandão, a galeria Vermelho se estabeleceu como um dos principais pontos de criação e divulgação de arte contemporânea no Brasil.

que o artista jovem ambiciona, que ele deseja obter acima de qualquer outro, pois **sem este ele não sobrevive como identidade** e do qual sua autoestima depende para que ele sobreviva no sistema: me refiro ao prestígio intelectual. O jovem artista quer ser reconhecido por agentes detentores da possibilidade de legitimá-lo no sentido de afirmar que ele tem qualidade e mérito artísticos, que ele está trabalhando “com as questões certas”⁷⁷ da arte contemporânea, que seu trabalho agrega alguma coisa dentro da produção contemporânea no sentido artístico, intelectual, ou como pesquisa no contexto deste universo de conhecimento. Este atestado simbólico, o artista jovem parece buscar e ter menos paciência de obter este carimbo do que de fato entrar no mercado. Hoje, todos nós brasileiros temos uma perspectiva mais favorável em relação ao cenário econômico de trinta anos atrás. A economia se transformou e as oportunidades são incomparáveis. Hoje, o artista brasileiro já “se coloca na rua” com a certeza de que vai ter que ter outro trabalho para sustentar sua atividade artística e ele encontra com muito mais facilidade essa fonte de renda. Parece que os artistas aceitam essa possibilidade com naturalidade, pois sabem que não poderão contar com o mercado de arte, mesmo que ele esteja em franco desenvolvimento. Então, penso que o que o artista jovem ainda busca, prioritariamente, a legitimação no sistema intelectual, busca fazer (parte do) circuito institucional de prestígio.

AS – E quem são estes que tu enxergas como sendo detentores de poder legitimador no cenário local?

MHB – Têm vários pólos, na verdade acho bem interessante o meio artístico porto-alegrense. Eu tenho muito medo que a gente se transforme em São Paulo. Não vejo nenhum risco de isso acontecer, não digo que estamos nos aproximando disto, mas seria péssimo se o Instituto de Artes, que é de onde

⁷⁷ A entrevistada fez questão de deixar claro que a expressão utilizada deveria estar entre aspas por se tratar de uma generalização.

eu vim, de onde tu vieste, um dia se transformasse numa FAAP. Nós não temos nem perfil para isso, imagino que isso nunca vá acontecer, mas eu digo isso porque a FAAP, a Faculdade de Artes Álvares Penteado de São Paulo, é uma indústria de artistas. Ela fabrica os artistas certos para entrarem no circuito certo e no mercado certo. Nós sabemos que é assim que funciona. Quem já foi júri, como eu e outros colegas que participam de concursos em que são selecionados jovens artistas, sabe que quando a gente recebe portfólio da FAAP é uma tristeza, é de chorar porque eles usam uma fórmula. São os mesmos discursos, os mesmos termos, a mesma forma de apresentar, os mesmos objetivos e isso é triste. São artistas de vinte e poucos anos que já nascem mortos. A coisa continuará assim a menos que eles deem uma virada pessoal, se revoltam contra aquela fórmula e vão, de fato, tratar de ser artistas.

Eu acho que Porto Alegre é interessante por isso, **porque nós temos na faculdade, na universidade, no Instituto de Artes, me parece, um centro legitimador bem importante.** Eu vejo pelos meus alunos que passam por aqui (pela Arena Cursos), muitos deles querem fazer mestrado como uma forma de ter reconhecimento do mérito intelectual do seu pensamento e do seu trabalho.

AS – Pelos colegas e professores?

MHB – Pela própria instituição. Ela tem um centro de pesquisa – e não importa, nós podemos dizer que o nosso programa de pós-graduação tem tais problemas e tais virtudes, mas isso é como todos, neste sentido ele não é pior ou melhor que os outros. É um centro importante de pesquisa e eu acho que por lá ser um local onde se pode refletir sobre as poéticas, onde se acredita que o artista possa produzir um conjunto de pensamento importante através do seu trabalho artístico, ou do seu estudo em história, teoria e crítica, os nossos jovens artistas graduados veem nesta escola, que incentiva a pesquisa, um instrumento de legitimação. Eu vejo que muitos jovens

artistas vão para o mestrado não só pela vontade de se tornarem futuros professores, mas porque, passando por ali, sendo artistas e mestres ou doutores em poéticas, eles já agregam alguma coisa desta legitimação tão procurada. Então veja, a gente tem uma coisa peculiar aqui. **O nosso sistema de artes tem na Universidade uma porta de acesso para o que os nossos artistas entendem como legitimação** – e de fato é. Alguns curadores de São Paulo e do centro do país, mas mais de São Paulo, falam que no Rio Grande do Sul nós temos bons professores e não bons artistas. Todo artista gaúcho que se projeta é um professor ou um teórico, como se isso fosse ruim porque a nossa universidade forma professores e teóricos. Eu já ouvi isso e acho isso um grande despeito, um sinal de competição baixa no sistema artes nacional. Eu penso diferente deles e pelo contrário, eu acho que o fato de ter uma universidade aqui, uma escola que os artistas consideram legitimadora pelo fato de ela dar meios para que eles reflitam, me parece muito mais interessante do que ter uma faculdade como a FAAP, que os artistas buscam porque ela os joga dentro do mercado. O que nós temos aqui me parece muito mais saudável.

Outras formas locais de legitimação: existe uma característica muito interessante de auto-legitimação que é dos artistas criarem os seus espaços através de relações e associações, por meio desta exposição pública que o jovem artista obtém quando ele abre um espaço como a Subterrânea, por exemplo. Durante certo tempo, ele vai estar mostrando seu próprio trabalho; dali a pouco, vai estar mostrando outros artistas, e quando outros artistas mais experientes do que o jovem que comanda o espaço expõem neste local – como é o exemplo da Lia Menna Barreto⁷⁸, parceira do pessoal da Subterrânea como ela é – isso é um crédito importante que faz com que a Subterrânea, ela própria, comece a expor artistas menos experientes do que aqueles que a fundaram e passe a ser, ela própria, uma instituição legitimadora. Então eu penso que se a nossa cidade comporta este tipo de

⁷⁸ Lia Mascarenhas Menna Barreto (Rio de Janeiro, 1959) é artista plástica formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mora e trabalha em Eldorado do Sul, RS.

autoafirmação e, de certa maneira, demanda este tipo de organização, isto é maravilhoso! São duas opções de confirmação de trajetória, que temos aqui: uma, a de passar por uma universidade pública, outra, por uma instituição independente! O Torreão foi um grande centro de reconhecimento e legitimação, porque nós não temos um mercado. Existem outros, estou apenas citando dois que me ocorrem...

É interessante, é um sistema de artes não convencional. Mas claro, todo mundo que já construiu uma trajetória fica esperando pelo dia em que participará da Bienal do Mercosul... Com isso vem aquela história de “*Ah, tem que ter mais artistas gaúchos na Bienal!*”. Claro! É porque a gente não tem um sistema institucional forte...

AS – E o que distingue a tua atuação em um projeto como o *Areal*, independente e experimental, de outros como foi a exposição *Horizonte Expandido*, no Santander Cultural, onde tu não só contava com uma equipe de profissionais, como também lidava de frente com um ambiente institucional bastante sólido e talvez até mesmo exemplar de tudo aquilo que por anos tu talvez tenha feito questão de não penetrar?

MHB – O *Areal* e o *Horizonte Expandido* estão, é claro, ligados. O *Areal* é um projeto contínuo, um projeto em progresso. O André Severo⁷⁹ e eu definimos o *Areal* como uma possibilidade de pensamento, como uma possibilidade de exercício artístico que nos permite, vamos dizer, a longo prazo, desenvolver ações por um longo tempo – às vezes num tempo curto, compacto, mas se necessário, por um longo tempo –, formar parcerias com artistas de outras cidades, apresentar diretamente ao público o nosso trabalho sem a necessidade de passar ou nos adaptar ao formato expositivo do evento cultural, manter a nossa própria série de livros – que é o que a gente adora,

⁷⁹ André Severo (Porto Alegre, Brasil, 1974). Graduou-se, em 1988, em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e em 2007 concluiu seu mestrado em Poéticas Visuais pela mesma instituição.

fazer livros – e tentar através deles uma forma de contato público, não com a intenção de que eles resumam todo o trabalho, mas que sejam uma parte dele. Então o Areal, nesses onze (11) anos em que a gente trabalha juntos, é uma plataforma que possibilita uma reflexão bastante crítica sobre os limites do sistema de artes, sistema de artes este que tende a identificar arte com evento cultural. Dentro do Areal, a gente faz uma diferença bem clara sobre isso: arte é uma coisa, evento cultural é outra. Nem toda produção artística precisa desaguar num evento cultural, sobretudo num evento cultural tão profissionalizado quanto o que se tem hoje. Nós pensamos que a relação entre arte e evento cultural se dá de forma perversa, pois, se tu não produzes arte que possa ser mostrada nos formatos nos quais os eventos culturais podem ou sabem mostrar arte, então vai se colocar uma dúvida, um ponto de interrogação sobre o teu trabalho. É muito interessante porque este ponto de interrogação vem depois da pergunta “Mas como é que tu vais mostrar este trabalho?”, ao que a gente diz “Se o sistema de eventos tiver interesse em absorver este trabalho, não é problema meu, é problema do evento. Eu não tenho que trabalhar pensando em evento cultural”. Esta é a diferença talvez entre artistas que trabalham para desenvolver uma *carreira*, porque eles têm, sim, que considerar e produzir dentro dos formatos do evento, ou eles não vão desenvolver *carreira*... Enquanto isso, do lado de fora, o mundo é informe, a vida, ela não é regida pelos eventos culturais.

Depois de onze anos pensando e tentando trabalhar de uma maneira mais livre, independentemente dos formatos do evento cultural, no décimo ano de existência do *Areal*, nós fomos convidados a fazer uma exposição, *Horizonte Expandido*, da qual tu foste parceira íntima. A proposta é que ela de alguma forma dialogasse com o *Areal*, que fosse pensada pela gente e que falasse um pouco dos artistas que foram referência para o *Areal*. Foi isso. São coisas completamente diferentes. O André prefere entender que o *Horizonte Expandido* é a primeira versão em formato expositivo do pensamento envolvido no *Areal*. Eu prefiro entender que foi a primeira e a última. Eu acho que foi uma experiência maravilhosa, não estou dizendo isso por ter tido qualquer tipo de “trauma”, pelo contrário! Para mim foi bastante leve, eu não

estava à frente da produção, outras pessoas fizeram isso, mas o porquê de eu dizer que foi a primeira e a última é que pessoalmente eu não tenho a menor necessidade de gerar exposições. Eu prefiro fazer outras coisas, trabalhar livremente, dar palestras em lugares bem menos formatados do que um Santander Cultural, que são voltados para um segmento da população que está bem localizado em “classe média, terceiro grau, interessados em arte, que frequentam ‘café cultura’ e essas coisas”. Eu não quero ser preconceituosa, eu própria me insiro dentro deste segmento, mas eu não tenho interesse em produzir para segmentos específicos. Eu prefiro a pessoa que eu encontro por acaso na rua, prefiro falar diretamente com ela. É uma questão de personalidade, eu não tenho nenhum desejo disso. O André, hoje, tem uma trajetória diferente: ele é o curador da próxima Bienal de São Paulo, então ele vê o evento cultural com outros olhos – se ele não visse ele não poderia assumir a posição que ele assume de dar o melhor para que esta próxima Bienal seja uma Bienal com um conteúdo no qual ele acredita.

Enfim, mas foi ótima a experiência de trabalhar com uma equipe. O *gostinho* que tinha de quando eu fazia exposições, de todo mundo junto, abraçando um evento maluco para o qual não se tinha dinheiro suficiente, que não se tinham as autorizações necessárias, conseguir a solidariedade de um monte de gente como o caso de vocês que foram lá nos apoiar, trabalhar junto no projeto pedagógico... Tudo isso é maravilhoso, foi um *revival* das boas coisas de se fazer uma exposição. Eu penso que com todos juntos, a gente conseguiu realizar uma mostra da qual Porto Alegre desfrutou.

AS – Como e por quem surgiu o convite para desenvolver este projeto?

MHB – Na verdade, a produtora que existia e que já não existe mais, da qual o André participava, a Paula Krause também, a Michele Sommer, entre outros, a NAU Produtora, estava trabalhando junto com a direção temporária do Santander, quando a Liliane Magalhães foi para São Paulo. A Maria Bastos ficou aqui e pediu acessoria da NAU Produtora para pensar alguns

projetos para o ano em que ela estaria à frente do Santander e, quem sabe, pela primeira vez atender uma reivindicação local que era a de dar espaço a proposições de Porto Alegre. Como a NAU tinha o André na equipe, foi comentado sobre os dez (10) anos do *Areal*, ao que a Maria Bastos lembrou que há muito tempo nós havíamos tido um início de parceria com ela, ela gostava bastante do projeto, mas isso havia acontecido uns cinco (5) anos antes. Então, quando a NAU comentou sobre os dez anos do *Areal*, ela achou que poderia ser uma coisa interessante e nos chamou para conversar – daí que surgiu esta possibilidade. Foi um convite que partiu da NAU para o Santander e a Maria nos convidou para ir conversar, então foi uma coisa de casa, de Porto Alegre. Não foi “O” Santander, o grande Santander, mas as pessoas daqui, que estavam trabalhando, ali, naquele momento.

AS – Lembrou em alguma coisa a época da *Remetente* ou *Plano B*?

MHB – *Remetente* e *Plano B* foram pontos de partida fundamentais, pelo menos pra mim, para depois entender o que eu queria como artista, tomar gosto por estas iniciativas autorais. Foram experiências bem de peito aberto, a gente arriscou bastante. O *Remetente* foi a primeira proposição em artes plásticas a ganhar o financiamento do FUMPROARTE, já com o primeiro lugar, numa colocação super boa. A gente deu um “peitão” ali, foi uma experiência muito legal, foi fundamental, mas foi antes do *Areal*, acho que não tem nada a ver com o *Horizonte Expandido* que foi doze (12), treze (13) anos depois.

AS – Já que estas iniciativas foram fundamentais para que tu começassem a ter consciência das tuas motivações artísticas, tu poderias me contar um pouco da tua experiência com o projeto Rumos do Itaú Cultural?

MHB – Na primeira edição do Rumos Visuais, o André (Severo) participou de uma exposição coletiva e eu de outra. O Rumos demarcou o início da mudança de que falávamos há pouco no sistema de artes brasileiro. Ele era

um grande projeto, único, que se propunha a mostrar artistas chamados “emergentes” em território nacional e dispunha de uma verba significativa pra isso. Eram artistas que estavam naquela faixa que podia ser pessoas de vinte três (23) a quarenta e cinco (45) anos. Eu estava no meio disso. O André tinha vinte e seis (26) anos, eu tinha trinta e três (33), mas tinham artistas de quarenta e cinco (45) que quando começaram a trabalhar, nos anos 1990, não tinham tido a oportunidade de mostrar o seu trabalho de forma mais ampla porque tudo estava fechando com o governo Collor. Então, o Rumos vinha no final da década de 1990 para mostrar quem eram as pessoas que tinham lutado para sobreviver no sistema de artes precário do Brasil naquela década e aqueles que também estavam começando, como era o caso do André. O projeto deu para gente uma espécie de oportunidade, uma chance de viver um estágio de “artista profissional”. Era como se ele estivesse nos mostrando: *se vocês passarem desta fase de artista emergente, vocês vão entrar para um mundo que funciona assim. Assim como? Com instituições super organizadas dotadas de um quadro de curadores e com acesso à imprensa, aos principais jornais do país; veríamos nosso trabalho exposto com excelência, com todos os recursos para montar, desmontar, dinheiro e tal. Viajaríamos pelo Brasil em itinerâncias, nos hospedariamos direitinho, comendo direitinho, porque a vida era muito mais dura, naquela época, e tudo isso parecia coisa do outro mundo... Então a gente fez esta espécie de “estágio probatório” de artista emergente e aquilo que para alguns colegas foi um estímulo para passar desta porta, para mim e para o André foi um recuo. A gente se deu conta que esta vida de “artista profissional” não era exatamente o que a gente gostaria de levar, porque ela estava diretamente ligada ao evento cultural e dentro disto tu não tens muita chance de desapego daquilo que tu conquistastes, pelo contrário: **se o teu produto foi aprovado, tu deves te apegar nele e cultivá-lo, seguir aquele caminho.** Nós vimos que gostaríamos de desenvolver – e de fato isso não mudou – um tipo de percurso como artista que não fosse uma *carreira*, mas uma *trajetória*, ou seja: errando, dando tempo ao tempo, experimentando de outra forma,*

não nos submetendo a nenhum formato pré-estipulado de apresentação. Então a gente criou o *Areal*.

AS – Então tu dirias que *Rumos* foi umas espécie de “divisor de águas” no teu desenvolvimento como artista? Antes disso tu tinhas noção de que queria seguir por um caminho paralelo ao da trajetória artística que se inclina à promoção da *carreira*?

MHB – Não, eu trabalhava *para* isso. O *Remetente*, por exemplo, foi criado em 1998 com o objetivo de fazer uma exposição organizada por artistas que pudesse ser exemplar em algum sentido, que caprichasse. A intenção era apresentar os trabalhos de dezoito (18) artistas dentro de sala de exposição, com espaço grande para que todo mundo pudesse fazer como se fosse “uma pequena individual”. Era para fazer, também, uma espécie de frente ao que tinha acontecido no Rio Grande do Sul na primeira metade da década de 1990 e que todo mundo achava o máximo: quando teve a gestão do Gaudêncio Fidellis à frente do MAC, as pessoas disseram “aquilo é que é o máximo!” porque ele *entupia* a galeria. Até hoje se diz “O Gaudêncio foi demais para a arte contemporânea!” – eu achava uma droga! Eu vi aquilo lá. Eu tenho uma visão totalmente diferente da do Gaudêncio em relação à arte, porque era quantidade o que importava para ele, eram “300” artistas dentro de uma galeria e a gente, (do *Remetente*), achava que aquilo era uma obscenidade. Era uma questão de mostrar o máximo, profusão de catálogo, profusão de artista, profusão de obra, era uma loucura e a gente que viveu aquilo queria mostrar outra coisa, mais lenta, mais silenciosa... Digna. Então o que a gente estava propondo? Uma exposição que fosse, do nosso ponto de vista, decente. Algo que os artistas mesmos montassem... Só que isso foi uma afronta. Aí que eu vi que magoou certos curadores. Teve curador que ficou ofendido, como o Agnaldo Farias que nós convidamos para falar e ele achou que nós estávamos “deixando os curadores de lado” porque éramos “auto-suficientes” – só que a gente deixou de lado porque, naquela época, a gente nem sabia que existia curador. A gente convidou um palestrante, não

um curador, então isso foi ofensivo talvez para ele daí se gerou um debate com o Agnaldo que durou alguns anos ainda, um mal-estar... Bom, eu acho que depois o tempo passou, a gente tinha perspectivas bem diferentes da dele e foi interessante, não deixou de ser interessante o debate e até mesmo o mal-estar para aquela troca de ideias.

Mas então, o *Remetente* apostava em um tipo de trajetória em eventos culturais de forma íntegra, desenvolvida, enfim, de excelência. A gente acreditava nisso desta forma. Com o *Areal* não, com o *Areal* a gente passou a separar – eu pelo menos separo totalmente; digo *eu* porque não posso falar pelo André já que seria uma contradição o André dissociar de evento cultural se ele é curador da Bienal de São Paulo agora, então eu imagino que ele está acreditando nisso mais do que eu. Eu como artista não preciso de forma alguma do evento, mas não deixei de participar esse ano com ele do Panorama de Arte Brasileira⁸⁰, o *Areal* está lá. Foi uma exceção porque eu acho que durante um grande tempo a gente não vai voltar a expor.

AS – Tu sentes que de alguma forma, quando tu participas de eventos como estes, tu estás te contradizendo?

MHB – É, eu tenho um mal-estar. Eu não acho que para o meu trabalho acrescente qualquer coisa, não acho que produza clareza... Nos dois casos, tanto no *Panorama* – que eu respeito –, quanto nessa exposição⁸¹ que está no Itaú Cultural agora, que tem a curadoria do Fernando Cocchiaralle⁸² e de

⁸⁰ O Panorama da Arte Brasileira 2011 teve curadoria de Cauê Alves e Cristiana Tejo e aconteceu no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

⁸¹ Maria Helena Bernardes se refere à exposição *Caos e Efeito*, mostra que ficou aberta ao público do dia 23 de outubro a 23 de dezembro de 2011. Foram apresentadas aproximadamente 150 obras de 81 artistas, escolhidas e organizadas por cinco curadores – Fernando Cocchiaralle, Lauro Cavalcanti, Moacir dos Anjos, Paulo Herkenhoff e Tadeu Chiarelli –selecionados após pesquisa realizada pelo Centro de Documentação e Referência do Itaú Cultural, que levantou os dez nomes que mais participaram de exposições na última década. Desses, cinco foram convidados para realizar *Caos e Efeito*.

⁸² Fernando Cocchiaralle (Rio de Janeiro, 1951). É crítico de arte, curador e professor de filosofia da arte do departamento de filosofia da PUC/RJ, desde 1978, e do curso de especialização em história da

outros, a gente concordou em participar porque essas duas pessoas que fizeram o convite queriam mostrar um outro lado da produção artística que eles acham que está bem representado pelo *Areal*. A gente pensou então que poderia participar, mas foi por causa destas duas pessoas que são amigas (Cristiana Tejo e Fernando Cocchiarale) e nas quais a gente confia, que têm uma integridade... Eu confio totalmente na Cristiana que é uma amiga pessoal, e na seriedade do Fernando também, mas são casos bem especiais. Eu não gostaria realmente de voltar a participar de exposição tão cedo e não vou voltar, tanto que tem agora uma participação no seminário do Panorama de Arte Brasileira em que eu gostaria de discutir isto, eu não produzo um trabalho para este formato. “Forçar a barra” para mim é desconfortável.

AS – Então tu basicamente participas quando existem estas relações pessoais, de amizade?

MHB – Relações pessoais e quando têm esse caráter meio histórico, como o dos “últimos dez anos”, por exemplo. A gente quer mostrar o *Areal*, enfim, compartilhar com outras pessoas algo que andou o tempo todo à margem e falar um pouco desta margem, mostrar algo que está ali pontualmente. Mas eu não me sinto estimulada, de forma alguma.

AS – É mais uma espécie de compromisso que tu assumes mais com os outros do que contigo mesmo?

MHB – É, exatamente. Muita gente vai achar que isto pode soar um jogo porque “todo artista plástico quer estar no Panorama” – então eu não sou mais artista plástica, alguma coisa aconteceu! Ultimamente eu até me apresento como cronista, uma pessoa que fala da vida, de uma forma muito

arte e arquitetura do Brasil, na mesma universidade entre 1983 e 2005. É também professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

simples, para não complicar a minha situação e tentar evitar um pouco este tipo de convite.

AS – Eu ia mesmo te perguntar como afinal tu te apresentas: professora, artista, curadora...

MHB – Ultimamente eu até tenho gostado de me apresentar assim: professora de história da arte na Arena, co-autora do projeto *Areal*, alguém que escreveu tais e tais livros, e essencialmente a minha atividade é a de uma cronista, eu deixo a vida passar através de mim, eu sirvo como um filtro, para que este conteúdo chegue nas outras pessoas. Isso também me livra, espero, daqui para frente, deste tipo de saia justa (ser convidada para exposições) porque eu respeito muito a seriedade do trabalho de algumas pessoas que eu penso que estão fazendo coisas boas, dando suas contribuições, mas eu não queria ficar agora nesta contingência de ter que atender ou me encaixar em um determinado esquema. Eu já sei qual é a melhor forma de comunicar o meu trabalho e eu não vejo porque sair desta forma e me enquadrar em outras só porque o evento cultural não transige na sua forma de apresentação. Eu preferia não. Como dizia o Bartleby, de *Bartleby, o Escrivão*⁸³, que, para não ofender, sempre repetia: “eu preferiria não”.

*

⁸³ Bartleby, o Escrivão (*Bartleby, the Scrivener*) é um conto do escritor estadunidense Herman Melville (1819-1891).

Segunda parte da entrevista concedida no dia 8 de dezembro de 2011, Porto Alegre.

AS – O fato de tu não teres entrado traçado a tua trajetória no âmbito universitário, de não ter querido reviver a experiência burocrática do espaço público, de alguma forma não te faz sentir contraditória também – já que tu estás preparando as pessoas para entrar numa *empreitada com a qual tu não concordas*?

MHB – Pois é, é até muito bom dizer isso e deixar gravado. Muitas pessoas aqui em Porto Alegre me perguntam isso: *se tu és contra o mestrado, por que tu mandas as pessoas pra lá?* Ao que eu respondo: mas eu não sou contra o mestrado. Eu não tenho absolutamente nada contrário à continuação do estudo acadêmico porque eu teria que ser contra a minha própria formação. Mesmo eu não tendo dado sequência aos estudos numa pós-graduação, eu fiz a graduação. Eu até fiz uma especialização! Eu tentei! Mas ela foi muito ruim, foi na arquitetura, com um grupo de professores que eram remanescentes da ditadura, não era o corpo mais legal de professores ali da arquitetura da UFRGS. Eles eram ideologicamente muito comprometidos e foi um desastre porque houve uma incompatibilidade completa entre a visão de mundo dos participantes desta especialização em Expressão Gráfica, (o ano era 1991) e os professores que conduziam. Foi uma guerra, a gente acabou entrando com um processo na universidade para fechar a especialização de tão horrível que foi o conflito com eles, e acabamos fechando mesmo o curso.

Bom, ali era o que tinha para se estudar uma vez tendo se formado em Artes Plásticas. Então, eu terminei esse curso e fui para a vida. Quando começou o mestrado nas artes (na UFRGS), e ele começou bem devagarinho, a ideia que a gente tinha é que faria mestrado apenas quem quisesse dar aulas na universidade. Isso eu já tinha decidido que não queria, eu também não tinha mais na minha perspectiva voltar a dar aula, naquele período eu já estava me deslocando para outras coisas. Eu não sentia necessidade de fazer o

mestrado, porque eu não iria dar aulas, até porque eu terminei a especialização e fui trabalhar no Estado. Eu me via assim: trabalhando na Secretaria (de Estado) da Cultura, em instituições culturais, num horário bem alternativo, trabalhando à noite, nos finais de semana – que era o que eu fazia – para ter tempo para o meu trabalho, então eu descartei da minha vida a possibilidade de dar aulas em qualquer lugar, ou seja, não fazia sentido fazer o mestrado. Era assim que a gente pensava. Não se tinha, na nossa perspectiva de recém formados no início dos anos 1990, a ideia que muitos jovens artistas têm hoje – a gente conversou sobre isso (na primeira parte dessa entrevista), de que o próprio ingresso nos cursos de pós-graduação é uma forma de legitimação do artista, já que nós não temos um mercado de arte local e não temos um sistema de arte com instituições públicas sólidas. A cena artística local não é muito forte, as instituições são muito debilitadas, nós temos instituições riquíssimas, poderosas, voltadas todas para eventos importados, como o Santander, como a própria Fundação Iberê Camargo, e que também não são dirigidas para quem está começando. Então este artista que se forma, ele fica num espaço de *lugar nenhum*. **Nós estamos em um período de muita institucionalização do artista**, eu sinto isso nos jovens artistas, uma vontade de ter o respaldo institucional, coisa que a minha geração não tinha. Nós não tínhamos isso, nós pelo contrário, procurávamos sempre estar atentos, de forma muito crítica, ao encaminhamento institucionalizado do trabalho e da atuação como artistas. O artista da década de 2000 precisa disso (da legitimação institucional), ele quer isso. É outro posicionamento ideológico, outra visão de mundo, e como aqui as instituições que expõem e produzem eventos culturais são fracas, são irregulares, o meu entendimento é que o jovem acaba indo buscar isso na universidade.

A gente tenta conversar com os novos artistas, argumentar que os programas de pesquisa existem para que se possa ter a oportunidade, a alegria de mergulhar em um determinado aspecto da arte ligado ao próprio trabalho, à própria poética ou à teoria, objetivando um compartilhamento público desses resultados e, sobretudo, eu ainda entendo como uma instância que prepara possíveis professores.

Então, eu não tenho absolutamente nada contra o curso de pós-graduação, pelo contrário, eu tenho o maior orgulho de ser uma cidadã oriunda da universidade pública, que para mim é uma instituição intocável. Nós devemos estar muito atentos à permanência desta instituição, para que ela não venha em um futuro programa de governo, não é o caso dos últimos dez anos em que ela não está sob risco – mas já esteve, é muito importante que a gente preserve a universidade pública, preserve as escolas técnicas públicas, todo o ensino público, e que a gente estimule os nossos pesquisadores a produzirem conhecimento aqui no Brasil, que eles não tenham este impulso de sempre estar indo pra fora, que eles façam intercâmbios entre as universidades brasileiras, que a gente produza conhecimento nas nossas universidades, que a pesquisa seja muito forte no nosso país – e isso para todas as áreas.

As pessoas confundem as coisas, aí tem as lendas mais diversas! Eu ouço às vezes “*A Maria Helena se inscreveu (para a seleção no Mestrado), mas rodou numa prova!*”, alguém já disse, claro que não são os professores de lá que sabem que eu nunca me inscrevi, não são os colegas, a gente tem amigos. Mas assim começam os mitos... Mas isso não tem problema... Tinham outras histórias também, as de que eu sou contra (a academia)... Bem, para isso, eu teria que ser uma pessoa paradoxal, contraditória, ou ser uma picareta, alguém que não é honesta, porque tem uma visão negativa de uma instituição para a qual ela prepara as pessoas para ingressar.

Eu acompanho o trabalho de pesquisa dos meus alunos que entram de fato no mestrado, muitas vezes eles me apresentam o texto, a gente dá sugestões – claro, quando o orientador também é aberto a isso – e nós não perdemos nunca o contato. Eles vão para o mestrado, depois voltam para a Arena e é muito bom. Então não tem isso, **nem todos os caminhos levam para um único lugar**. Eu acho que o papel de uma universidade é formar também pessoas como eu, que atuam no campo social, tem uma formação acadêmica – eu sou o perfil clássico da formação acadêmica, ou seja, uma pessoa que gosta de estudar, que gosta da teoria, que passou pela

universidade, aproveitou isso de lá, traz isso para a vida e oferece isso para outros segmentos do campo social. A universidade não vive para se retroalimentar, ela vive também para alimentar a sociedade com outras iniciativas que nascem dela. A Arena existe porque existe a universidade aqui.

AS – Como tu enxergas este hábito que se criou entre os alunos que desejam ingressar no PPG fazerem sempre o curso aqui?

MHB – Bom, eu incentivei um pouco isso, na verdade incentivei bastante. Tudo começou antes de ter a Arena, aliás, a Arena Cursos é um pouco consequência disso. Logo que eu me formei eu dava aulas, isso lá em 1989, dava aula de Desenho e de História da Arte em um lugar que se chamava “A Casa”, aqui no Bom Fim, e que também era uma escola independente que eu formei com outros três colegas artistas plásticos. Depois eu fui funcionária do Estado, durante três anos e nove meses, da Secretaria de Cultura, para aí, então me demitir. Muita coisa aconteceu depois disso, me dediquei a projetos independentes, dava cursos onde podia, enfim, vivia meio como *freelancer*, nunca parei totalmente de dar aula, mas dava aulas esporadicamente. Inventei um curso chamado “Oficina de Perguntas e Respostas em Arte Contemporânea”, no ano 2000, e comecei a fazer isso em vários lugares, até que eu viajei com o meu marido para o exterior. Já tendo realizado projetos independentes, já tendo começado o *Areal*, já tendo publicado livros, viajei em 2003/2004 para ele fazer o doutorado dele. Quando eu voltei, para ter um meio de vida, eu comecei a aceitar alguns alunos – e eu não sei como isso começou, não me lembro, mas algumas pessoas tinham feito a Oficina de Perguntas e Respostas comigo e queriam se preparar para o mestrado, umas duas ou três. Eu dava aulas na Koralle, nessa época, um curso chamado “História da Arte pelo ponto de vista do Artista” Essas pessoas me pediram para orientá-las já que eu adorava história da arte, sempre trazia muito isso nas minhas aulas, e a partir daí eu comecei a organizar isso em casa, na mesa da minha casa, grupos de cinco (5)... Quando eu vi eu tinha quarenta

(40) alunos e eu tinha que ter muitos grupos de cinco, não tinha mais tempo para outra coisa. Vinham pessoas que queria entrar na USP, pessoas que queriam fazer o doutorado e *eu* não tenho mestrado, mas eu me assessorava também com o meu marido que conhece todas as regras acadêmicas, me ajudava um pouco nisso na hora de formatar os projetos, e eu dava orientação bibliográfica para as pessoas.

ANDRÉ VENZON | Porto Alegre, 1976

É artista plástico, produtor, curador e atual diretor do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MAC/RS). É graduado em Artes Visuais com habilitação em Desenho pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Ingressou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na mesma Instituição, em 1995.

Foi presidente da Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa. Produziu projetos e eventos para Bienal B, Santander Cultural, SMC-PMPA (Festival de Arte de Porto Alegre) e em 2007 trabalhou como coordenador-assistente na ação educativa da exposição *No Ar: 50 anos de vida do Grupo RBS* (Usina do Gasômetro). Na sua atuação como artista, destaque para a participação na 4ª Bienal de Arte e Cultura da UNE, em São Paulo, 2005; para a realização de exposição individual no MARGS em 2006, e para a mostra conjunta com o artista Igor Sperotto do projeto *Cidade Sem Face*, mesmo ano, na 10ª Bienal de Santos (SP), na Galeria Iberê Camargo da Usina do Gasômetro e na Galeria de Arte do DMAE, ambas em Porto Alegre



André Venzon em entrevista ao Jornal do Comércio em razão da posse do cargo de Diretor do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2011. Créditos fotográficos: Ana Paula Aprato/JC.

ANDRÉ VENZON

Entrevista concedida em 7 de maio de 2012, Porto Alegre.

AS – Desde que tu começaste a ocupar cargos de diretoria e presidência, como ficou a carreira do artista Andre Venzon?

AV – Eu gradualmente passei a produzir menos. Conforme foi aumentando a responsabilidade da posição que eu exercia, até às vezes *das funções* que eu exercia, eu diminuí a minha produtividade. Acho que isso é uma consequência natural do artista e do tempo do gestor. Como esse trabalho de gestor te exige um foco absoluto, dependendo da instituição, que tu não podes pensar em outra coisa, tu tens que pensar com a tua cabeça, com a cabeça dos outros, pensando naquilo que as pessoas vão errar, no que elas vão acertar, naquilo que as outras instituições também pensam a respeito da instituição que tu estás administrando para estabelecer essa comunicação que às vezes nem existe, que às vezes já existiu mas que agora tem que ser recuperada e que às vezes tem que ser construída. Então é um trabalho que na verdade eu acho que eu diria que na medida que o meu trabalho artístico também me ajudou como, digamos, uma plataforma conceitual, se tratando de arte contemporânea, para chegar neste lugar de diretor do museu. Através do meu trabalho eu pude interagir não só com artistas, mas com instituições e ter uma visão privilegiada do sistema por ter participado de várias instituições que fazem parte dele. Ter participado como artista, como produtor, como estagiário, como colaborador, em diferentes níveis, como aluno...

AS – Mas até então o teu trabalho artístico tinha sido um meio para chegar em uma destas posições de diretoria?

AV – Não, nunca foi. E se fosse eu teria que continuar produzindo o meu trabalho artístico, se ele fosse o combustível dessa energia, mas na verdade

a minha dedicação é, digamos, o Círio Simon⁸⁴ que tem uma frase sobre isso, “é uma dedicação voluntária” o que eu tenho. Enquanto diretor, mesmo que eu seja remunerado por isso, a minha dedicação é voluntária, ela é permanente, é integral.

AS – E quando tu começaste aqui no MAC/RS ou na Chico Lisboa, tu sabias que o teu trabalho como artista iria acabar recebendo menos da tua atenção?

AV – Veja bem, eu não tinha trabalho como artista quando eu comecei a me relacionar com arte em 2001, quando eu fui estagiário do atelier da Zoravia⁸⁵. Foi ela que já na primeira semana me introduziu neste campo das instituições, no campo da arte como um território de diferentes agentes que têm uma função específica. De imediato eu já me interei desse mundo. Eu estava na arquitetura ainda e eu comecei dali também o meu processo de transferência de curso, o que acabou acontecendo só em 2003. Então de 2001 a 2003 eu comecei a cursar cadeiras em curso 2, comecei a fazer estágio num atelier de artista e a minha experiência anterior era com a Bienal do Mercosul, quando eu tinha sido monitor – era como ainda se chamava – aqui na Casa de Cultura Mario Quintana, em 1997. Acho que foi uma experiência marcante, não só para mim, mas acredito que para vários artistas daquela época que trabalharam naquela Bienal que foi uma grande mobilização. Depois que ela acabou, ficou um sentimento para que ela voltasse, como de fato voltou – já tem mais de dez anos –, só que sempre volta diferente, a ponto de também haver uma profissionalização notável na produção deste evento e também das relações que se estabelecem a partir dele; e eu fui buscar isso depois, eu fui buscar essa permanência na minha

⁸⁴ Círio Simon (Passo Fundo, 1936). Artista Plástico especializado em mural público e professor. Ver: <http://www.ciriosimon.pro.br/default.html>

⁸⁵ Zoravia Bettiol (Porto Alegre, 1935). Artista plástica que trabalha com artes gráficas, arte têxtil, pintura, design de jóias, design padrão de superfície, murais, instalações de arte e performances. Ver: <http://www.zoraviabettiol.com.br/>

profissão daquele exercício que foi a primeira Bienal do Mercosul que aconteceu dentro de um museu que foi o MAC/RS. A gente tem este período de 1997 a 2012, lá se vão quinze anos, eu tenho 35 anos, então eu comecei a me relacionar com a arte aos 20 anos – o que já é uma coisa tardia - , mas foi logo depois de 1995, quando eu entrei na faculdade de arquitetura, numa mudança de currículo, quando já não tinham mais cadeiras de artes na grade da arquitetura, embora eu ainda tenha tido aulas em disciplinas da arte lá... Então eu tive este primeiro contato na arquitetura, eu comecei também a produzir lá e já em 2002 eu participei do 3º Salão de arte da cidade de Porto Alegre, ainda acadêmico na arquitetura, com um trabalho artístico. Dali eu passei a fazer a minha investigação artística e isso ia de alguma maneira me legitimando enquanto agente deste sistema, enquanto produtor, nesse meio. Ao mesmo tempo, em 2001, quando eu comecei a trabalhar num atelier de um artista, eu vi a necessidade de me organizar enquanto artista e a participar criticamente das organizações que existiam. Aí que eu me engajei na Chico Lisboa, em 2001. Em 2006 eu fui eleito presidente e depois por mais dois mandatos, fiquei quatro anos na associação. Aí eu o meu trabalho já tinha diminuído bastante apesar de no meu caso eu nunca ter ficado sem produzir, sem participar de uma exposição. Eu confesso que ano passado, eu acho que foi o ano mais radical neste sentido, foi o primeiro ano aqui no MAC/RS, e 2012 eu acho que também vai ser um pouco assim, embora talvez tenha alguma exposição minha que eu mesmo promova, mas pela função a gente fica de certo modo impedido de participar de muitas coisas. Eu vejo este período como momento também de preparação, de pensamento do meu trabalho de outra forma, de construir uma outra visibilidade para o meu trabalho como artista também. Eu hoje tenho uma visibilidade enquanto gestor público, o que está muito associado à ideia do “artista que chegou lá porque não existe um perfil de administrador que fizesse aquilo que os artistas queriam que fosse feito”. Houve pessoas que se dedicaram a isso, mas eu acho que não conseguiram tanto quanto ainda é necessário, e eu estou neste desafio pessoal, a instituição é próprio desafio, mas eu encaro isso já há algum tempo, até antes de ser diretor, como um desafio da classe.

Eu falo “meu”, mas é meu porque é “nosso”, se eu não estiver aqui amanhã, ele vai continuar sendo meu como artista e como cidadão. Acho que as coisas têm que ser pensadas nesta dimensão do social.

AS – E como tu te denominarias hoje, como artista ou como diretor do MAC/RS?

AV – Não, dependendo da situação eu me apresento como artista, porque é meio arrogante se apresentar como diretor do museu para uma pessoa que não é um artista que me conhece. Se é um artista que eu não conheço e que está se apresentando, eu falo que eu sou artista e sou diretor do museu de arte contemporânea, porque eu acho que é interessante para um outro artista ter esta informação. **Eu não vou omitir isso, pode parecer que eu não quero que ele saiba porque ele vai me pedir para fazer uma exposição**, enfim, eu não tenho estes problemas. Se é uma pessoa que gosta de arte, eu vou dizer primeiro que eu sou artista, a pessoa vai me perguntar no que eu trabalho – eu já sei o roteiro todo de perguntas – eu vou falar que trabalho com arte contemporânea, aí chega um ponto da conversa que vem um convite. Dependendo no interesse da pessoa, eu posso comentar uma exposição de outro artista, como posso comentar uma exposição aqui do museu...

AS – Tu disseste “não vou deixar de falar isso porque alguém pode me pedir para fazer uma exposição”. Se tu mencionaste isso, quer dizer que tu conheces alguém que não se apresentaria como tal dependendo de para quem fosse exatamente para não ter de responder a um pedido assim?

AV – Teve um estagiário que trabalhou aqui que observou muito bem uma coisa: or artistas, principalmente os artistas plásticos, eles têm uma certa arrogância, uma certa prepotência em pensar que assim como este museu

também sofre com isso, de que as pessoas deveriam conhecê-los. É aquela coisa “Sabes quem eu sou?”. Em relação aos artistas tem um pouco disso, na verdade já é um trauma, eu acho... Não é uma exigência mais, é uma trauma de uma exigência que não foi atendida porque também não houve como atender isso. Mas a realidade é que a sociedade não conhece os artistas gaúchos! Isso porque não têm instituições que o representem. O MARGS é uma instituição que está fazendo isso muito bem agora, só que ainda assim a sociedade não pode ter anos de convivência com o que são os acervo públicos, quem são os artistas produtores no Rio Grande do Sul, contemporâneos ou históricos, isso tem que ser permanente e é um trabalho que tem que ser ostensivo, ao ponto de realmente fazer com que o estado tenha conhecimento sobre o patrimônio artístico que nós possuímos, tanto contemporâneo quanto histórico. É bonito falar isso, é retórica, mas os artistas, novamente esta falta de cidadania cultural, acham que é simplesmente produzir os seus trabalhos e a exposição, que o público vai se formar e se informar ao que ele quer expressar. E não é assim... É toda uma cadeia de conhecimento que começa na escola e que vai até a atividade profissional que tu exerce. Então também tem o lado do público que não é artista, que te pergunta o que tu fazes e quando tu dizes que tu és artista, a pessoa que pode ser um profissional liberal, bem-sucedido, diz “Ah, mas tu vives disso?”. É quando eu digo que não, é que eu sou o diretor de museu. **Depois de ele te constranger pelo fato de estereotipar** que artista é desorganizado, que artista é vagabundo, que artista não ganha dinheiro, que é morto de fome, que não tem nunca dinheiro pra arte e para cultura, que são esses mitos que a gente alimenta sempre, daí vem essa resposta “Não, mas eu sou diretor” e a pessoa fica assim, diz “Ah, mas que eu não conheço. Onde é que fica?”. **Às vezes não fica nem com vergonha**, às vezes sim. Então também tem um outro constrangimento em relação ao público, que não é o público em geral, porque as pessoas mais humildes, quando elas não conhecem, elas perguntam onde fica, pedem convite – que eu percebo muito mais um público mais simples quando eles perguntam “Precisa de convite?”. Diferente por exemplo de uma pessoa que pode mais, geralmente ela diz que

não conhece, não sabe onde fica, como quem não conhece o lugar onde tu moras, entende? **Como se ela tivesse que saber, porque ela sabe tudo...** São bem os perfis de público que nós encontramos no espaço de exposição – e que não é muito diferente dos políticos porque é a formação cultural de cada um. Regra geral, ao se apresentar, é claro que ser artista é sempre melhor do que ser diretor de museu. Sempre tem uma aura que é especial. **Dizer que tu és artista te faz quase um anjo, um semideus...** As pessoas acham que a gente é bom, que não tem artista mau-caráter, que não tem artista de todos os adjetivos que tu podes imaginar que existem – e existem –, mas a arte é uma coisa boa, por isso que as pessoas confundem os artistas com a arte. Eu não confundo, a minha gestão está personalizada talvez muito mais nas minhas neuroses pessoais, de organização, de infra-estrutura, de atendimento do que criativas. Criativas também, criativas muito mais nesta parte de gestão, mas eu tento trabalhar com o leque todo aberto de parcerias, de possibilidades, de relações... Eu procuro usar só o meu determinismo enquanto ocupante deste cargo que eu exerço quando eu vejo que também está em jogo, de repente, um gosto pessoal de uma outra pessoa que a gente está trabalhando. Eu não coloco a questão do gosto, eu tento que ela fique fora desta sala, mas às vezes eu percebo que existe. A gente está um campo de subjetividades, então é muito difícil administrar, tem coisas que nós realizamos neste curto período de tempo e que eu tive retornos negativos de pessoas relacionadas à área, mas que eu tive retornos positivos às vezes do próprio artista e das pessoas que fazem as curadorias, o comitê de acervo, enfim, ou do público, interno ou externo da Casa.

AS – Quando tu falas que ser artista é algo bom, talvez isso seja mais confirmado exatamente neste público mais simples, mas como tu falaste, tu acabas precisando explicar que é diretor para as pessoas que têm mais condições financeiras... (interrupção do entrevistado)

AV – Não, a *arte* é uma coisa boa. Então as pessoas confundem a arte com o artista. Elas acham que ser artista é algo bom, porque tu já estás num

“altazinho”. Tu já estás indo para céu porque tu fazes uma coisa que, imagina, tu deve até passar fome...

AS – Mas para estas pessoas que possuem mais capital financeiro e cultural, ou que são mais “arrogantes” culturalmente, quando tu falas que tu és também diretor, tu sente que elas pensam “ah, ok, ele não é só artista” ... (interrupção)

AV – A gente está falando de preconceitos, não? Existem muitos principalmente nesta nossa área. É hipocrisia não falar disso. E administrar uma instituição aberta como nós fazemos é mais difícil ainda. Estes estresses, estas coisas que acontecem se devem porque eu me sinto uma pessoa privilegiada em relação às pessoas que eu conheço nesta área, então eu acho que na verdade eu sou uma pessoa, como eu já disse, que me dedico a isto há algum tempo e eu acho que quando eu fui escolhido para ser diretor, as pessoas perceberam isso, que eu não sou um oportunista, que eu não queria ser diretor para que o meu trabalho artístico fosse então reconhecido. Eu sou satisfeito em relação ao que eu já fiz enquanto artista e acho que eu tenho bastante tempo para ser artista, enquanto a situação da instituição é uma coisa urgente. Necessitaria de mais estudo para falar disso, mas eu percebo pelo o que eu participei nos últimos dois anos do colegiado de artes visuais, é que tem muitos artistas administrando instituições culturais, eles continuam produzindo os seus trabalhos, alguns de forma invejável porque conseguem uma disciplina para isso, mas o interessante de ver a forma como eles atuam no campo político tem muito a ver com o posicionamento deles enquanto artistas, enquanto pensadores do objeto artístico. Nos poderíamos pensar num cenário hipotético de uma artista que não vê a necessidade de um museu de arte contemporânea porque a sua produção não está mais centrada no objeto, e sim na experiência, na associação, na ação públicas, e transformar o museu num arquivo, não trabalhar mais com artistas que produzam objetos, mas sim em experimentos que ficariam documentados em vídeos, fotografia, textos... Reduziria o museu

a esta nova linguagem. Tem também diretor que poderia ser um artista que trabalha no meio digital e que a visão de museu dele agora é esta. O que a gente tem que administrar é bastante complexo, porque na verdade é tudo isto e não é um tudo que tu podes pegar. É difícil de conseguir estabelecer pontes, algumas já destruídas e outras por construir, com estas especificidades que às vezes já se desenvolveram a ponto de criar espaços para a sua manifestação, registros e sites, etc., então o museu tem vinte anos, mas ele também tem um atraso de vinte anos. Cada ano que ele existiu foi também um ano que ele desistiu de muitas coisas. Porque não tem orçamento, por desculpas clássicas e também por preguiça. Não estou chamando os outros diretores de preguiçosos, mas si o Estado.

O nosso Estado como um todo, o Estado brasileiro, o Estado gaúcho, o Estado município, ele é moroso, ele é burocrático. Tudo, tudo. Exemplo, a criança que precisa de uma cirurgia que é urgente, o médico diz que vai demorar muito tempo. Assim como a Secretaria da Fazenda diz para nós o mesmo, porque não tem dinheiro. A gente vive este progresso desenvolvimentista que o Brasil tem estampado na bandeira e que agora parece que está dando certo, mas no dia-a-dia das instituições não é assim. Então tem que ser criativo neste ponto. A minha criatividade que eu voltava para o meu trabalho, para realizar as minhas coisas, eu estou dedicando agora à instituição. É claro que é muito mais fácil, isso uma pessoa mais experiente já me disse, que é muito mais fácil pedir para os outros do que para nós mesmos, daí que vem este caráter voluntários. Neste sentido eu sou voluntário, em fazer algo que não é para mim, é para o outro, mas é para mim na dimensão social porque eu sei que depois, como artista, eu vou ser mais feliz com uma instituição forte e reconhecida – o que ela não é. Ela é uma instituição frágil e desconhecida. Ela é conhecida, ela e todas as suas mazelas, pela classe, mas não pela sociedade. Nem o governador, nem o secretário sabem onde está exatamente as obras que voltaram todas da exposição do Santander. Eles sabem que tem um ofício lá, que tem um expediente para a compra dos painéis, mas isso é uma prioridade.

AS – Sobre esta exposição, eu teria uma única coisa para te perguntar. Foi uma mostra polêmica e sabe-se que O MAC/RS está em um momento decisivo para a obtenção de uma nova sede. Como foi a tua relação com o Gaudêncio Fidelis neste processo de montagem? Tu achas que o resultado final gerou uma boa “propaganda” do museu para os expectadores e para o poder público?

AV – Primeiro algumas correções. 1) A exposição no Santander só foi possível porque o MAC/RS é um museu importante, isso não é algo abstrato como um projeto de museu que ele criou, o próprio Gaudêncio, que nós tivemos dez diretores que não levaram a cabo, por *n* dificuldades, tentaram todos, não conseguiram; nesta volta do Gaudêncio ao MARGS e no convite que nós fizemos, nós temos consciência de que o museu está em processo de criação. O que nós fizemos, o projeto de exposição de 20 anos era algo que estava “caindo de maduro”, é uma data que não podia passar em branco, em abril do ano passado nós fizemos o projeto. Agora, nenhuma instituição séria, profissional como o Santander Cultural que é uma referência nacional ia realizar um projeto desses se o museu não fosse um museu importante. Um museu que todo mundo taxa porque não tem sede, mas ele tem acervo. A gente faz uma gestão não é de sede, como os outros diretores caíram nesta tentação, a gente está fazendo uma gestão de acervo. Fato que tu podes entrar hoje na reserva técnica e não ter praticamente nenhuma obra (*não completou a frase*) – porque esta exposição foi para restaurar e atualizar o acervo, em um museu se faz gestão de acervo. Agora a gente tem que ter um espaço aqui de reserva técnica e vai ter outro lá no prédio da Mesbla porque é uma necessidade do acervo. Não é a sede a necessidade... Veja bem, a Fundação Iberê Camargo: foi feita toda a documentação da obra, reunida e tudo lá na antiga sede do Nonoai e depois veio a necessidade de ter um projeto de uma sede. A Fundação foi criada juridicamente, mas não foi construída a arquitetura e depois feitas as obras. Elas já existiam. Isto é uma coisa que eu sempre cito no meu trabalho artístico, nós temos que construir os espaços para a arte contemporânea, mas ela já está, ela já existe. Os artistas com os seus trabalhos são os construtores deste espaço. A obra do

Túlio Pinto que está aí na Praça da Alfândega é um exemplo disso. Eu tenho observado que além de todos os questionamentos físicos que ele traz na escultura dele, o trabalho avançou no espaço da instituição tanto pública – que é a praça – quanto aqui que é que pública, mas que é um espaço fechado, assim como também no público, nas pessoas, é uma aproximação do público com o público em diferentes níveis. Eu acho que enquanto diretor, enquanto gestor, isso é uma preocupação, mas a arte está aqui, a gente está na verdade administrando isso. A frase que eu ia dizer, que Fídias, arquiteto grego dizia, é que “nós construímos os templos para as estátuas”. Essa preocupação exacerbada sobre a sede foi um desvio de muitos diretores para não cuidar do acervo ou até mesmo para não fazer uma exposição, porque aí as obras estavam caquéticas. Quando a gente fez esta exposição com a Ana Carvalho, tinham várias coisas que não estavam boas, algumas a gente tirou porque não ia ter como restaurar, outras a gente chamou os artistas e outras a gente pagou para arrumar. Se observou também que com a quantidade de acervo que nós tínhamos em mãos em condições de exposição – que era a verdade que não é dita pelos outros diretores – é que tu tinhas pouco recurso artístico para fazer curadorias com o acervo existente. Um acervo que nós recebemos com mais ou menos 200 peças, hoje já está em 400 e vai aumentar para 500 com a doação de fotografias que nós vamos receber do leilão de foto contemporânea e com doações espontâneas de artistas. É um crescimento em progressão geométrica e não é de uma forma alucinada porque ninguém que está aqui no museu tem alucinações. Os artistas podem ter nas criações deles, mas a gente está escolhendo obras... E o Gaudêncio é uma pessoa que faz isso. Ele escolhe obras. Ele é um colecionador para as instituições. Ele fez a coleção do museu (MAC/RS) ser o que ela é hoje com a visão crítica dele. Ele tem *o olho*. É por isso que esta questão do Santander, que tem um lado de marketing, óbvio que tem, mas é uma coisa muito mais importante para tornar o acervo público novamente e **mostrar que o museu pode existir como um protótipo**. A Casa de Cultura não foi feita para este museu, ele foi criado e cresceu aqui nos primeiros anos de vida dele, mas ele *cresceu*. Agora ele precisa de uma nova casa. Poderia ser

o Santander? Poderia. Poderia ficar aquela exposição lá e a gente ir mudando aquele espaço? Poderia. Como poderia ser em outro lugar. A gente está em busca dessas possibilidades enquanto legitimamos o museu politicamente, porque ele não é conhecido da sociedade e ali ele ganhou uma divulgação esplêndida com aquele espaço. Ganhou um projeto educativo que é um dos melhores, senão o melhor do Rio Grande do Sul, um atendimento especialíssimo... Tu não entravas lá sem que tivessem escolas, escolas do interior, da capital, particulares, escolas especiais... Foi um atendimento de Bienal – que é a nossa próxima intenção de parceria: que o museu volte a ser parceiro da Bienal como espaço expositivo para receber em troca este atendimento que a Bienal já consolidou e que o museu ainda precisa buscar.

AS – Então pela forma como tu expões o teu pensamento, tu estás dizendo que ficou satisfeito com a expografia? Tu chegaste a conversar antes da mostra sobre o projeto com o Gaudêncio?

AV – O Gaudêncio mostrou. O processo curatorial do Gaudêncio partiu de obras, não de artistas, o que é bastante diferente da ampla maioria das exposições. Elas geralmente são feitas a partir de artistas, seja pelas relações mais estranhas que possam ocorrer. A partir disso, ele produziu as estruturas num sentido de levar quase ao limite da percepção do público aquilo que ele já vem executando no MARGS: uma não hierarquização dos artistas, um não ordenamento, desafiando o olhar do público a perceber as obras de outra forma, até mesmo por trás delas. Se isso representou um exagero do ponto de vista museográfico segundo algumas críticas que foram realizadas tanto por especialistas quanto pelo público, eu acho que atingiu o objetivo. A ideia não era fazer uma exposição em paredes brancas, apesar de ele ter proposto a fragmentação do cubo branco – o que já é todo um debate, um questionamento que as pessoas resumiram à questão escultórica das peças expostas e pelo fato de ele ter sido artista, ter sido escultor... Provocaram este tipo de comentário. Eu acho que isso é um outro desvio de atenção. Eu acho que todo o debate é válido, só que tinham outras coisas a

serem discutidas que é justamente esse “não ser arte” que tentaram impor àquelas estruturas para condenar um trabalho que eu diria que foi impecável no conjunto. Atestado pelo domínio dele de falar sobre o assunto, eu acho uma curadoria autoral, mas não autoral porque ele fez uma obra de arte, mas porque ele está propondo uma curadoria bastante diferente daquilo que se vê. Ele está justamente colocando em questão o *como* se vê as obras. Até é interessante comparar, falar criticamente de uma exposição dele comparada a uma mostra de um outro curador, de um outro museu... Eu penso que atingiu o objetivo, eu fiquei muito satisfeito.

Pra mim essas estruturas na verdade foram algo que, apesar de na exposição elas terem servido, para o museu elas não servem. Serviu na obra do (Carlos) Asp que ficou, eu guardei mais duas que podem funcionar como cavaletes... Eu vi isso como cavaletes, como coisas que já foram usadas para expor obras, que usam até hoje e pouca gente questiona, mas na exposição teve gente que só faltou jogar tomate nas estruturas. Causou polêmica, mas acredito que atingiu o objetivo por esse lado. O que mais me satisfez desde o início foi aquilo que nós propomos: restaurar as obras do acervo, criar condições para que elas ficassem armazenadas de forma segura, adequada, e atualizar o acervo com novas doações – que foram muitas. Acho que não existe nenhum diretor mais satisfeito no Brasil do que eu. Acho que não teve uma exposição dessa proporção em museu público que restaurou o acervo, que doou obras... Eu vejo isso como um caso isolado, podem ser festejados pela sociedade não só o museu (MAC/RS) como o Santander que fez isso. Perderam tempo criticando uma museografia que acabou e deixaram de perceber um público que teve de volta as obras do museu, de forma diferente, mas obras que eles vão ver sempre de forma diferente. Elas nunca vão ser expostas da mesma maneira dependendo do ponto de vista do curador. Deixaram de perceber o que o público ganhou e de agradecer a instituição que fez isso. Às vezes as pessoas estão muito preocupadas em questionar o projeto e não percebem aquilo que está acima dele, que é justamente o sistema. Uma instituição que não fazia exposições de artistas gaúchos, que não se relacionava com instituições locais – a esse ponto de

realizar uma exposição – e que de uma só vez fez isso com duas instituições que nunca tinham feito nada juntas. O MARGS e o MAC/RS, durante 20 anos, não fizeram nada juntos. Tiveram diretores aqui, diretores lá, e não fizeram nem uma única exposição!

AS – E por que tu achas que isso aconteceu? Conflito de egos ou só por falta de oportunidade?

AV – Eu fiz um curso de gestão em que o professor, se eu não me engano um suíço, disse assim: um gestor é a sua agenda. Se eu não te recebesse aqui, isso ia ficar um pontinho negro na minha agenda. Não ser recebido por diretor é muito comum. Eu mesmo não fui recebido por vários enquanto diretor, porque “*Ah, nem sei que museu é este...*”. Ou então por artista, tiveram artistas que não nos responderam o projeto de aquisição de obras, dois artistas importantes.

AS – Quem?

AV – Ah, não vou falar os nomes, mas já foram substituídos (risos). Mas é uma coisa que acontece toda hora, fora aquela agenda que fazes e que gera portas que se abrem; são os teus contatos. Eu acho que isso é uma vantagem que eu tenho, eu nem fico falando muito disso, mas justamente por dar entrevista, por ter estudado gestão entre outras coisas, eu me dou conta que isso é fundamental. É a tua relação com os diferentes públicos que tu tens que atender de alguma forma. Mas realmente... isso nos toma um tempo precioso às vezes. Tu tens que fazer um monte de coisas e aí é uma correria e isso fica mais evidente quando as exposições estão para se materializar, nas semanas de montagem. Se a gente não tem as coisas já antecipadas, essas coisas são muito importantes, a agenda, antecipar tudo o que tu puderes, o máximo possível, e fazer escolhas. Tomar decisões é uma coisa que às vezes a gente protela muito e essas agendas colaboram, se tu tem

boas relações elas te ajudam a chegar lá – que foi o caso do Santander. Isso é uma coisa que eu venho construindo desde que eu fui mediador na Bienal, porque a Maria Helena, que trabalha no Santander, foi a minha coordenadora de equipe de curadoria quando eu trabalhei aqui na Casa de Cultura, na primeira Bienal. Então quando eu fui ser estagiário, eu já conhecia ela. Depois quando eu saí e fui para a Chico Lisboa, me recomendaram para trabalhar no Santander como produtor... São esferas que tu vais avançando e conhecendo até o ponto que eu cheguei a presidente da Chico Lisboa, me relacionava com a superintendente do Santander, tinha uma ótima relação com toda a equipe, aí mudou a superintendência, houve uma mudança também interna, aí entrou uma amiga, a Maria Bastos, que é produtora excelente, então teve uma aproximação ainda maior, aí quando ela saiu me apresentou para o diretor atual.... Então tudo são relações íntimas mesmo com esses poderes. Não é amizade, ao menos não no meu caso, mas eu desafio qualquer uma dessas pessoas que cedem as coisas a dizer ao contrário. É reconhecimento. Eu sei que as coisas que eu pego para fazer, eu sei o quanto elas são importantes, eu não meço esforços para provar isso. Então houve uma mudança de política institucional dentro do Santander que percebeu que não ia ser uma instituição da comunidade se ele não a abraçasse, não seria um banco da comunidade, do Rio Grande do Sul, do povo gaúcho, se não fizesse coisas que são de interesse desse povo gaúcho mas sem uma ênfase bairrista – que é o que está acontecendo.

AS – Agora que tu falaste destas relações de poder, de reconhecimento, tu achas que as relações que tu fizeste foram projetadas conscientemente no sentido de alcançar determinados objetivos posteriormente?

AV – Eu fiquei um ano trabalhando no atelier da Zoravia. Quando eu saí da Bienal, e procurei um curso no MARGS. Eu acho que tu tens que buscar uma orientação quando tu queres algo, e tu tens que ser inteligente o suficiente para perceber se é uma boa ou uma má orientação. Eu me vanglorio de ter

seguido bons exemplos. Eu segui e fui muito persistente nisso aí, teimoso, convicto de que mesmo que demorasse mais, que eu fizesse o caminho mais difícil – que não é, por exemplo, o caminho político, porque apesar de eu ser filiado a partido político, eu não sou um operário partidário. Eu não sou um trabalhador, eu sou um artista. Eu sou filiado desde que eu entrei na universidade, porque quando eu entrei, eu tinha consciência de que a partir dali eu teria que ser um ser político, eu não poderia ser ator partidário. Eu estudei todo o meu segundo grau em uma escola religiosa que tinha uma organização, uma ordem em que eu me encaixava em várias coisas que quando eu fui para uma universidade laica não existiam mais. Para mim a política deveria se servir mais da arte. Eu só fiz na arte, em relação a isso que tu me perguntaste, esta coisa de seguir os bons exemplos – e tentei também ser, na medida do possível, também exemplar nas minhas atitudes, no que eu fiz. Eu acho que eu tenho me saído melhor até agora como gestor do que como artista. Eu não sou um gestor só duro, como eu sou artista, eu tenho uma sensibilidade de ver a arte em todas as produções, tanto próprio, quanto dos outros, das outras galerias, dos outros museus, das dificuldades das outras instituições... Então isso cria uma identidade pessoal na minha personalidade que ajuda, que é uma coisa solidária em relação a esses outros contatos... Na verdade o círculo de poder mesmo é onde tem dinheiro que é quase, para a maioria dos artistas e das instituições públicas, inacessível. Foi construído todo um sistema de incentivo à cultura que privilegia a gestão privada, enquanto nós estamos reverter isso porque já foi comprovado, não na sua totalidade, mas em sua maioria, que grande parte destes eventos são produzidos para que os mais bem-sucedidos e ricos sejam ainda mais bem-sucedidos e ricos. É a lógica da nossa sociedade.

*

CONTINUAÇÃO DA ENTREVISTA POR E-MAIL I 10 de maio de 2012

AS – Como tu enxergas a figura do artista na atual configuração do campo artístico de Porto Alegre? (acredita que ele é de alguma maneira vitimizado pelo sistema?)

AV – Não acredito que o artista seja vitimizado pelo sistema, mas que muitos optam por fazer papel de vítimas e encarar o assunto como uma batalha vencida... Mesmo que soe heróico ainda considero que o artista engajado socialmente seja mais necessário para a própria configuração do campo artístico que está sempre em processo de transformação.

AS – Tu notas algum padrão de conduta/trajetória dos diversos agentes artísticos atuantes no cenário local em busca de legitimação em suas carreiras?

AV – Sim. Existem visivelmente no RS as associações de artistas, os coletivos de arte e projetos alternativos de exposições que visam esta legitimação por outras vias, além das institucionais, e não raro são instâncias desta natureza responsáveis pelo surgimento e desenvolvimento de importantes artistas entre nós. No entanto, poucos são as iniciativas que perduram e ultrapassam as barreiras geográficas que ainda são responsáveis pelo maior atraso que nossa história da arte já experimentou.

AS – Sob o teu ponto de vista, quais as peculiaridades do campo artístico de Porto Alegre em relação ao do eixo Rio-SP?

AV - No meu ponto de vista a peculiaridade aqui é que os artistas ainda preservam uma convivência quase de ateliê entre si, porque produzem muito e com qualidade, assim se encontram bastante e estabelecem trocas em todos os níveis, das ideias e da própria mercadoria. Os artistas sozinhos são a base desta pirâmide social do nosso setor que ainda esta em construção,

porém de forma muito devagar. No eixo Rio-Sp, a convivência se estabelece de outro modo, turística-idílica e comercial-econômica respectivamente.

AS – Consegues notar uma maior profissionalização das relações entre os agentes do campo das artes local ou tudo ainda é muito levado para o plano do "pessoal" ?

AV – Existem esforços louváveis, mas ainda acho que as instituições são individualizadas na figura do seu gestor e isto acaba pessoalizando todas as relações. Gostaríamos que o MAC se tornasse um museu plenamente capaz de transmitir sua missão e visão social de preservação, divulgação e valorização do seu acervo de arte contemporânea, tornando isto mais público possível, seu acesso mais democrático e não exclusividade de alguns, como historicamente tem acontecido.

TÚLIO PINTO | Brasília, 1974

Vive e trabalha em Porto Alegre (desde 1993). É graduado em Artes Visuais com habilitação em Escultura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). É co-fundador e integrante do Atelier Subterrânea, criado em 2006.

Entre as suas exposições individuais, destacam-se *Diagonal*, ocorrida no MARP – Museu de Arte de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, SP, 2011; *Trajatórias Ortogonais*, no Instituto Goethe, Porto Alegre, 2009 e *Duas Grandezas*, na Galeria Iberê Camargo, Porto Alegre, 2009. Em 2012, selecionado para o 1º Prêmio IEAVi de Artes Visuais, Túlio realizou o projeto *Transposição*.



Túlio em processo de *Transposição*, 2012. Créditos fotográficos: Anderson Astor.

TULIO PINTO

Entrevista concedida em 8 de maio de 2012, Porto Alegre.

AS – Tu estás concorrendo ao prêmio “Destaque em Desenho” no VI Prêmio Açorianos de Artes Plásticas em cerimônia que está acontecendo neste instante. Por que decidiu não comparecer?

TP – Não é que eu não quis ir, é porque eu penso que estando aqui eu ganho mais do que estando lá, compreende? Eu acho que o Açorianos é um lugar-comum, é um lugar de amigos – não que isso seja um problema, eu acho que o campo tem que ter amigos, as pessoas têm que ter pares para se juntar e se fortalecer... O prêmio é importante, mas o contexto onde ele está inserido não faz com que ele seja mais relevante, porque ele não reverbera. Ele não faz com que você enquanto artista ganhador de um Prêmio Açorianos tenha o seu trabalho valorizado no mercado que não existe no contexto daqui. Ele é um prêmio institucional que funciona para te agregar uma linha no currículo. Isso é bom, não é ruim, quando tu vais para fora (do estado) mostrar para alguém o teu currículo e ali tem um Prêmio Açorianos, é legal, é sinal de que alguém olhou para o teu trabalho e achou que ele era um trabalho que tinha um merecimento de ser contemplado mediante outros que estavam concorrendo contigo, mas eu acho que ele é um prêmio que sofre em função do contexto, não por ele de fato. Na verdade eu acho que também existem algumas falhas de critério... Não vou saber citar o nome das exposições, mas eu já senti falta de algumas mostras que deveriam ser selecionadas e não foram; eu sei porque eu me lembro de pensar “Onde está a exposição do artista X?” e ela não estava nem listada entre os escolhidos... Você ter que se inscrever para concorrer é outra falha. Se alguém quer gerir um prêmio, ele tem que gerir também uma estrutura para este prêmio. O que seria esta estrutura? Os profissionais que vão ser os jurados de pré-seleção, estes deveria estar antenados porque existe mídia, as pessoas sabem o que está acontecendo, essa cidade é muito pequena em relação a este sistema! O

artista não deveria precisar se inscrever para tentar concorrer a um prêmio, eu acho que essas pessoas têm obrigação de saber o que está acontecendo para aí decidir o que vai ou não entrar, para fazer uma filtragem.

No fim, o que está acontecendo aqui, agora, para mim, neste momento que é um momento de exaustão física, eu prefiro estar aqui com você tomando um refrigerante e conversando sobre coisas que me interessam – e que eu acho que te interessam também, talvez eu possa te ajudar, contribuir de alguma forma – do que estar lá fruindo de uma situação de celebração que na verdade não vai reverberar muito, que não vai gerar uma onda. É uma pedra muito pequena jogada numa lagoa muito grande. O que vai acontecer de oscilação decorrente deste movimento não é nada, é muito pouco.

Eu sinceramente acho que Porto Alegre tem artistas muito bons, está cada vez melhor, eu tenho me surpreendido com algumas coisas, só que eles não têm espaço. O que acontece é que ser artista não é só produzir, não é só você estar lá no atelier, ter uma ideia, conceber ela e tentar materializar, não é só isso. É você tecer uma rede de relações, expandir para fora das fronteiras, apresentar o seu trabalho para outras pessoas, se inscrever em edital, não ser selecionado – o que é normal – e até ser selecionado em algum, se arriscar a ganhar um prêmio ou não, é muito mais do que isso. É ter um portfólio claro, é um aspecto profissional mesmo. Ser um artista não é só ser uma usina de ideias, é tu saberes articular estas ideias dentro do sistema em que tu estás inserido, é pensar em como é que tu vais apresentar, de quem que tu vais te aproximar... Porque uma coisa é tu saberes que um salão X tem um olhar mais voltado para X tipo de linguagem, se tu trabalhas com Y, tu tens muito menos chance de entrar ali; então espera para se colocar em um que tenha mais a ver com as tuas características. Ser artista é ficar aberto para tudo isso, mas isso demanda tempo, demanda dinheiro, demanda energia, então tu tens que te multiplicar. O ideal é que tu tenhas uma estrutura, como o Daniel Senise⁸⁶, por exemplo.

⁸⁶ Daniel Senise (Rio de Janeiro, 1955). Artista. Formou-se em engenharia civil na UFRJ em 1980 e ficou conhecido com a participação na exposição *Como vai você, Geração 80?*, que foi realizada em

Tu vais no atelier dele e tu vês que tem muita gente trabalhando com ele! E com esse atelier que é praticamente uma empresa, ele trabalha mais do que no começo da carreira, mas por exemplo, ele não manda *mailing* mais, ele tem que faça isso para ele. É o ideal, o mundo ideal para um artista é ter gente que trabalhe com você e que possa providenciar, que possa sanar este tipo de emergência. Enfim, mas tudo isso faz parte do aprendizado, todo artista já passou por isso, inclusive o Daniel.

Quando antes da entrevista eu te falei que este trabalho que eu estou fazendo pode falar, ou flertar com várias metáforas , essa é uma delas: as sobreposições de experiências, um acúmulo de derrotas e de conquistas é o que vai te construir, o que vai te lapidar, que vai te esculpir enquanto artista.

Inserido neste campo, aqui em Porto Alegre, o artista corre o risco de matar o espírito.

AS – Em que sentido?

TP – Eu não estou falando pelos outros, eu estou falando da minha experiência, mas eu penso também nos outros artistas por todos temos desejos, temos projetos que queremos realizar e colocar no mundo. Porto Alegre é um lugar que não te dá muita abertura para ousar.

AS – Por que tu acha que não?

TP – Porque tem que fazer muita força. É um lugar muito comportado. Do ponto de vista de muita gente eu só posso estar “me achando”. “Alguém que coloca um empilhamento de 6.000 blocos na praça, que vai morar lá, esta

1984. Foi aluno e professor na *Escola de Artes Visuais* do Parque Lage durante o período de 1986 a 1994. Sua carreira obteve destaque em 1985 ao expor na *Grande Tela* da 18° Bienal de São Paulo. Daniel Senise percorreu o mundo com algumas exposições individuais, como no *Museum of Contemporary Art of Chicago* em 1991 e no *Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey* em 1994.

pessoa só pode estar querendo chamar atenção”. Talvez. Talvez este seja um aspecto que o trabalho demande, que floresça dele.

E uma outra coisa que eu queria falar: não que seja fácil no eixo RJ-SP, não é, não é mesmo. É tão difícil ou pior, porque tem muito mais artistas, o pessoal tem uma pegada extremamente profissional no sentido de gerar objetos... São Paulo é mesmo uma indústria de objetos artísticos, tem muito pouco espaço para *processo*, lá tu vêes objetos, os trabalhos são quase da ordem do *design*. Resumo da ópera: quem decide ser artista tem que ter a consciência de que não vai ser nada fácil. **O grande lance da pessoa que quer trabalhar com isso é procurar os pares. Tu sempre tem que ter pares, se aliar, chegar perto de pessoas, fazer trocas e se fortalecer com isso.** Aí é perigoso o que eu vou dizer, mas dependendo de quem você se aproxima, você vai só até aqui (*gesto com a mão indicando um ponto em um caminho*), não vai até aqui (*gesto indicando um lugar mais longe e privilegiado*). Para chegar mais longe você tem que abrir mão de algumas coisas e correr atrás de outras, é como estudar para um doutorado, ou para um mestrado, você vai ter que abrir mão de algumas coisas para poder estudar e aí ser aprovado.

Então voltando à questão do Prêmio Açorianos, eu não fui hoje porque eu já entendi.

AS – Já entendeu que o Prêmio Açorianos é uma “ação entre amigos”?

TP – Não, mas todo prêmio é uma “ação entre amigos” no campo da arte, não só aqui em Porto Alegre. Se tu fores ver o Premio PIPA⁸⁷, ou qualquer outro, é uma “ação entre amigos”! É um outro universo, está fora do nosso alcance, mas não deixa de ser uma “ação entre amigos”. Todo mundo se

⁸⁷ O PIPA surgiu da parceria entre a Investidor Profissional Gestão de Recursos e o MAM-Rio. Foi criado para divulgar a arte, artistas no Brasil, e o MAM-Rio, estimulando a produção nacional de arte contemporânea. O objetivo é premiar e consagrar artistas que já vem se destacando por seus trabalhos, já conhecidos no mercado de arte brasileiro e não para descobrir novos talentos totalmente desconhecidos. Ver: <http://www.pipa.org.br/>

conhece nesse meio, *todo mundo*, não tem jeito. Não pode ser ingênuo. Existe a boa política, é claro que existe, e eu procuro fazê-la. O sujeito que acha que vai ser o artista que, enfurnado em um atelier produzindo, vai ter o Herkenhof⁸⁸ batendo na porta para conferir o trabalho dele está delirando, isso não vai acontecer nunca, nunca mesmo. Você tem que ter estratégias. A gente tem muita sorte por causa da Subterrânea, porque ela nos deu condição, a gente tinha um argumento para chegar em algumas pessoas sem parecer metido ou presunçoso. Eu nunca pedi que ninguém olhasse o meu trabalho – na hora que ele(a) tiver que olhar, vai olhar – mas a Subterrânea foi sempre uma ferramenta para chegar perto de uma crítica como Gloria Ferreira⁸⁹, por exemplo. O doido é que essas pessoas que eram referência viraram amigas... Existe uma cumplicidade, isso mostra que as pessoas são seres humanos de carne e osso, mesmo os seus ídolos. Se eles estão em um momento de receber, é porque eles passaram por um momento de só doar, que é esse momento do artista iniciante: você dá, dá, dá... você coloca muita energia para gerar essa máquina, essa engrenagem tem que funcionar e só funciona dessa forma. É através de salões, editais, que são ferramentas que estão à disposição de todos os artistas que querem “correr o risco” de tentar entrar, que tu começa a conhecer pessoas. Tu entras num salão, tu conheces alguém que foi júri, esse alguém é um crítico de arte, vai conhecer mais o teu trabalho...

⁸⁸ Paulo Herkenhof (Cachoeira de Itapemirim, 1949). É um dos principais críticos e curadores de arte do Brasil. Foi curador geral do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM,RJ, Curador Adjunto de Pintura e Escultura do Museum of Modern Art, MoMA, de Nova York, Curador da 24ª Bienal Internacional de São Paulo. Nascido no Espírito Santo, também foi Diretor do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro e é autor de inúmeros livros sobre arte e artigos sobre fotografia.

⁸⁹ Glória Ferreira. Doutora em história da arte pela Sorbonne, é professora da Escola de Belas Artes da UFRJ. Foi coordenadora do Espaço Arte Brasileira Contemporânea do Inap-Funarte e curadora, entre outras exposições, de "Hélio Oiticica e a cena americana", no Centro de Arte Hélio Oiticica (RJ), em 1998.

AS – Mas tu buscas conhecer estas pessoas?

TP – Eu não busco, eu sou assim. Eu sempre fui assim, sempre fui assim. Antes de decidir ser artista eu já era assim. Eu conheço as pessoas porque eu conheço, eu gosto de estar com elas, mas se eu não gosto de alguém eu nem fico perto. Não preciso ficar perto de quem eu não gosto, mesmo que seja uma pessoa importante. Eu não faço isso, senão eu teria articulado de uma outra forma para ficar bem com certos agentes, o que eu não fiz.

AS – Mas será que estes “certos agentes” de quem tu falas não são importantes apenas neste contexto micro esférico?

TP – Tudo bem, mas dentro deste contexto micro esférico eu fui cortado de uma exposição grande e de uma outra (o Projeto RS Contemporâneo, no Santander) em que eu também estava “cotado”.

AS – Quem te escolheu para o projeto Projeto RS Contemporâneo?

TP – A Paula Ramos, que dividia a indicação dos nomes com o Gaudêncio Fidelis, colocou meu nome para estar no Projeto RS Contemporâneo, mas eu acabei não entrando na seleção final. Tudo bem, mas para mim seria importante mostrar o meu trabalho dentro de uma instituição que é forte. E eu estava incluído. Não sei que ingerência a pessoa que me tirou tem, mas neste momento teve, tanto que me excluiu deste contexto.

AS – Tu consegues ver uma maior profissionalização das relações entre agentes artísticos do campo local ou tudo ainda é muito levado para o plano do pessoal?

TP – É difícil separar uma coisa da outra. Eu acho que a coisa toda acontecendo a nível pessoal ainda é muito forte e que a profissionalização de fato só acontece quando existe um sistema que demande que você tenha

que ter esta postura. Uma coisa vem da outra, se este sistema não existe, a pessoa não sabe o que é ser profissional. Eu penso que esse é o maior problema, não existe uma referência de “o que é ser profissional dentro do campo artístico” porque a cidade não oferece este tipo de situação. A minha opinião: acho que dentro da universidade poderia existir alguma disciplina que falasse sobre isso, que apresentasse – não de uma maneira retrógrada – artistas que já tivessem uma carreira, que já estivessem um outro patamar... Podiam até mesmo ser palestras, nem precisaria ser uma cadeira de fato, com professor ensinando a ser profissional, mas que alguém como o Mauro Fuke⁹⁰ viesse para falar da sua carreira, sobre como ele apresenta os seus trabalhos, não sei, mas às vezes eu penso nisso. Se ao menos fosse assim, as pessoas teriam referências de artistas que não estão mais num contexto de iniciantes, que já tiveram experiências que eles podem comunicar. Os estudantes saem da faculdade muito imaturos profissionalmente, têm que aprender como se faz por si mesmo e isso é muito difícil. Até mesmo como falar do próprio trabalho, como se colocar na frente de uma pessoa e defender a sua ideia como faz um empresário... **O artista é empresário de si mesmo.** Ser artista é convencer as pessoas de que o que você faz, que é supérfluo, porque arte é supérfluo, é menos supérfluo do que o que o outro faz.

Quando eu fui fazer o curso no Parque Lage⁹¹, achava que ia ser pintor, eu tinha entrado para o curso de Artes Visuais no segundo semestre de 2005, então eu fui para o Parque Lage na primeira parte do ano. Eu fiquei seis meses lá, então eu fiz o curso de Processo Criativo com o Charles⁹² e ele me

⁹⁰ Mauro Fuke (Porto Alegre, 1961). Artista, trabalha principalmente com escultura em madeira através do uso da matemática e de softwares de modelagem tridimensional. Ver: <http://mauro-fuke.blogspot.com.br>

⁹¹ Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Ver: <http://www.eavparquelage.rj.gov.br/index.asp>

⁹² Charles Watson (Helensburg, Escócia 1951). Pintor e professor. Estuda na Bath Academy of Art, em Bath, Inglaterra, entre 1970 e 1974. Torna-se professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage - EAV/Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1979, e oito anos depois, em 1987, coordenador do Departamento de Pintura da mesma instituição, onde permanece até hoje, lecionando artes visuais. Desenvolve vários projetos entre eles: Brazilian Contemporary Art, um banco de dados digital sobre a arte brasileira (1991) e Dynamic Encounters - curso viagem no qual se visita ateliês e galerias (1998).

mostrou um vídeo com o Richard Long relocando umas pedras no deserto. Com isso eu lembrei que quando eu era criança, em função de o meu pai ser militar, de vir pra cá visitar a minha avó, ir pra Brasília visitar parente, eu pegava pedras escondido, tirava uma pedra da beira do rio, colocava dentro da mochila, “você vai morar em outro lugar”, levava pra Brasília ou trazia pra cá, deixava numa esquina e esquecia dela. **Era uma coisa meio cruel, abandonar uma pedra longe da origem dela**, “longe da sua família”... Mas quando eu me lembrei disso, já adulto, com outras referências, na hora eu pensei “Isso é um trabalho!”. O *Transposição* tem muito a ver com isso, partindo de outro contexto, é uma outra articulação. Então eu acho que quando o artista consegue trazer para o campo de experiência pessoal um gatilho para a sua poética, eu acho que isso é combustível, tipo um nitrogênio líquido no motor. Está tudo ali já, tu não precisas inventar. Tem muito artista que inventa... Tu percebes quando o trabalho é uma *sacada*. É quando o trabalho não desdobra, não vai mais além do que isso. É diferente de quando uma obra começa de um jeito, você vê o último trabalho do sujeito e aí você enxerga (*gesto com as mãos simulando uma ideia de níveis*) todos os trabalhos dele, quando parece que é um dominó, um vai jogando pro outro, que vai jogando pro outro... Isso não tem fim, é abrir uma torneira e deixar a água correr. É muito natural, pelo menos comigo funciona assim: **as coisas, elas transbordam.**

AS – O trabalho que tu estás desenvolvendo agora, o *Transposição*, é um projeto cujo processo é inédito na tua carreira e que está chamando muita atenção. Dentro da tua trajetória como artista, o que tu buscas alcançar com ele?

TP – Esta pergunta eu não sei responder, o que eu busco *alcançar* com ele, mas o que eu sinceramente busco através do trabalho é, primeiro: materializar uma ideia complexa. Simples enquanto ideia, mas complexa enquanto materialização no mundo. Isso porque para realizar este trabalho, eu tive que articular uma série de camadas de esferas públicas, privadas, é

um trabalho caro... É um ponto de inflexão. Eu tive o primeiro com o Charles, quando eu percebi que eu vinha para esse lado, o lado do material, o lado do 3D, do espaço. Até então eu achava que ia ser pintor, o Charles foi o meu primeiro ponto de inflexão. Este trabalho é o segundo. Nos outros trabalhos eu era mais o articulador e, não que isso não vá acontecer mais, eu deixava que os matérias falassem, eu articulava eles e saía de cena; agora *eu sou um dos materiais*, eu estou em cena, eu estou assumindo a minha *persona*, colocando a cara à tapa dentro de um contexto que eu considero antiquado. Exemplo bobo, mas para ilustrar isso – não que seja uma referência importante, mas que está ali: tem um grupo no Facebook que se chama “Artes Visuais”. Eu integro ele porque me convidaram e eu nunca tinha de fato conferido, mas nunca tirei o meu nome. Casualmente eu entrei num dia desses para ver uma coisa que tinha aparecido na *timeline* e que me chamou atenção. Era uma bobagem, mas apareceu uma pessoa do grupo que pegou a matéria publicada sobre o meu trabalho no jornal, colou o *link* e postou: “O que vocês acham disto aqui?”. A partir disso os outros integrantes começaram a comentar, só que o que eles falavam era no nível “Ah, este cara tem déficit de atenção!”, “Este cara é um babaca!”. Em um grupo intitulado “Artes Visuais” este era o tipo de argumento que eles usavam para criticar o trabalho – bom, o trabalho não, porque eles estavam falando de *mim*. Existe esta falta de, não é nem de sensibilidade, é de falta de aproximação, de aprofundamento.

Então o que eu desejo com isso, com o meu trabalho, sincera e romanticamente, eu desejo é passar pela experiência, o que está sendo muito importante para mim, finalizar o trabalho como eu imaginei, porque se eu ganhar esse prêmio – porque eu corro o risco de ganhar assim como todo mundo que está concorrendo –, o prêmio não vai pagar o que eu gastei, então não é por isso que eu estou fazendo o trabalho. É um trabalho que está existindo agora porque estava na hora de acontecer, assim como outros projeto que eu tenho e que o meu braço ainda não alcança, mas que um dia vai alcançar. Por bem do destino, neste momento eu estou com uma galeria forte e que pode me apoiar, então ela não patrocinou o trabalho, mas ela me

deu um terço do valor que eu precisava, o que ajudou bastante. Aí volta à questão do caráter profissional: a galeria é uma ferramenta também, ela não é só uma loja. Existem galerias que trabalham como lojas e só, eu dei sorte de trabalhar com uma galeria que tem muito artista processual. Às vezes o produto de alguns artistas fica meio nebuloso, mas eles tem outros artistas com produtos muito fortes, o que acaba compensando. E existe a sorte também – que eu acredito, pelo menos é o que eu percebo – que é das pessoas perceberem o potencial do meu trabalho e estarem apostando nele. Para fazer o que eu estou fazendo agora é preciso uma conjuntura de fatores e uma forte dose de coragem. É um trabalho que demandou uma pré-produção de quase três meses em função de toda a burocracia que eu tive de levantar para poder usar um espaço público tombado... É importante dizer que eu fui bem recebido por todo mundo, eu achei que fosse demorar muito mais para conseguir as coisas, mas foi super rápido.

Para além disso, eu pude ver que é muito difícil de conseguir apoio empresarial. As empresas não tem preocupação – e não tem que ter mesmo –, elas lidam com números. Sobre os blocos de concreto, eu achei que eu poderia conseguir ou um desconto, ou os blocos no total, mas não. No começo eu nem usei o argumento da doação do material ao final do processo, eu usei depois para tentar *sensibilizar* o empresário, mas nada feito.

Eu optei por fazer um catálogo. Por gerar uma quantidade absurda de imagens com este processo, eu preferi dar uma investida também neste sentido. Vai ser um catálogo modesto, de dezesseis páginas, mas que vai ter muito mais do que o catálogo do prêmio que será de duas páginas e meia para cada artista. Isso não é suficiente para eu mostrar o que está acontecendo. Então este era o argumento que eu usava, que “vai ter um catálogo e um documentário também, a sua marca vai estar dentro, conectada a um contexto cultural e ela vai viajar, as pessoas vão ver a sua marca”. Não funciona como argumento. **Existe um abismo entre a poesia e o mundo real**, este último é muito pragmático. Para todo estes tipos de

movimentação é necessário um produtor com experiência no sistema de Porto Alegre. E o que quer dizer experiência? Experiência é igual a conhecer empresários. Sempre tem os que são os chaves, os que já têm verba separada para este tipo de investimento, etc.

AS – De qualquer maneira este é um trabalho que, tenha sido isso planejado ou não, chama atenção suficiente para que seja chamado para integrar uma Bienal. A mídia especialmente tem dado muito espaço para ele...

TP – Eu vou levar isso como um elogio (*risos*). Mas é engraçado que na mídia tem saído mais o fato de eu estar morando na praça, este é o principal argumento, é o que tem deixado as pessoas curiosas. Não é tanto o fato de um artista ter pensado a sala de exposição e ela estar representativamente exposta neste material sobreposto, formando um objeto, uma escultura que vai ser subtraída e que vai ser reintegrada ao espaço de origem. Não: o foco é “o cara está morando na praça”.

Eu só estou querendo dizer que eu não tinha pensado nisso como uma estratégia de chamar atenção destes veículos. Eu pensei nisso como uma forma de proteger o meu material, só foi isso! (*risos*) Ter um lugar para guardar os carrinhos de mão, as ferramentas que eu uso pro trabalho, um lugar para eu dormir e estar ali presente protegendo o que faz parte do contexto do meu trabalho. Era só isso, porém acabou que gerou uma outra coisa; mas esta *outra coisa* – e eu vou me dando conta de várias singularidades com o passar do tempo – a Transposição, que em principio diz respeito só ao objeto que vai ser relocado, na verdade está presente em vários níveis. Eu estou transposto. Eu não estou mais no conforto da minha casa, eu não estou mais vivendo o meu cotidiano, eu estou inserido em outro contexto que não me é familiar. Eu nunca vivi ali. Da mesma forma que quem se coloca à disposição para levar um carrinho com dez pedras está se transpondo também, está saindo da sua rotina, passando por essa

experiência para ver o que acontece. A transposição então está em vários lugares, não só do bloco que vai dali pra lá. Isto acaba sendo menos importante, mas também de certa forma é o mais importante por se tratar do gatilho para tudo isto que é gerado.

Enfim, acho que é um projeto que abarca questões que me são caras, que eu olho pra elas... Acho que é um *pot-pourri* de tudo que eu já fiz.

Teve um trabalho que eu fiz, que o Diego Amaral me ajudou, que é um piloto. A gente fez um vídeo que é mais um esboço do que o que eu quero fazer ainda, mas como o Diego é um artista que trabalha mais com o corpo, com performance, naquele contexto eu achei que ele seria mais interessante para lidar com as estruturas de balão com hélio – e foi realmente –, mas aí eu fiquei pensando “eu poderia estar nesse lugar, poderia eu estar ali”. É o que eu te falei antes: é assumir o meu papel, é eu me colocar dentro do contexto do meu trabalho”. O *Transposição* é um trabalho relacional, é uma obra que é uma escultura e que vai virar base, ele pensa a ironia de ser protagonista e de ser coadjuvante, mas ele é coadjuvante no espaço expositivo e é protagonista no espaço público. Na sala da Casa de Cultura, ele vai ser base para você caminhar por cima dele, com a gente de escultura, escultura viva, articuladora de tudo isso que está acontecendo.

Esta rede de construção de relações, de teia, que está dentro deste contexto de perguntas que tu estás fazendo, porque é do sistema, eu penso que o *Transposição* lida de forma irônica também nesse campo, ao brincar com a história, da escultura do contexto da arte, de trazer pra perto um profissional que não é daqui para escrever o texto... **Isso é estratégia.** Teve alguém que chegou para mim e disse que não tinha gostado muito do texto dele, ao que só me restou dizer “Lamento muito, eu gostei. Achei que ele foi feliz.”. E eu vou chamar quem para escrever o texto para mim aqui? A gente tem carência de pessoas da tua área pra escrever a respeito. Quem que é jovem e que pode escrever além de você?

AS – Na verdade existem pessoas... No mestrado e no doutorado tem muita gente que poderia fazer um trabalho honesto e bem articulado....

TP – É, mas elas não exploram isso. Este trabalho é uma grande provocação, uma provocação a tudo isso que a gente está falando aqui, a este lugar que a gente mora, vive, conhece bem... claro, antes de ser uma provocação, é o meu trabalho; as minhas questões estão ali, mas pensa: é uma provocação colocar isto tudo na frente do MARGS, na frente do museu. No projeto inicial, a escultura estava lá no Gasômetro, na *prainha*, só que lá é muito ermo, só tem movimento no final de semana, e eu quero esse fluxo, eu quero um lugar que tenha vida, que tenha cotidiano até para aproximar estas pessoas – ou flertar com a possibilidade de alguém querer se aproximar – que não estão no contexto, que não sabem o que é arte contemporânea... Então decidi por pôr na Praça da Alfândega, onde tem o MARGS que é um lugar engessado. Neste contexto o MARGS não tem solução. É uma provocação também a esta instituição que deveria se repaginar, se repensar.

O problema, bem abreviado, que eu tive com esta pessoa que me excluiu de participar do Projeto RS Contemporâneo foi em função daquela exposição “Do atelier ao cubo branco”⁹³. Na época eles não me perguntaram nada, eles me falaram só “Você está na sala X”, não lembro o nome, era uma sala que era um atelier; ou seja, o meu trabalho tinha que ser um trabalho que estivesse acontecendo. Eu acabei pensando em um trabalho que pudesse morrer; eu tinha os balões e aí, como e tive esta *brecha* de estar em uma sala de processo, eu fiz um trabalho novo lá dentro que era com os balões com hélio que criavam uma escultura na qual a base era com oxigênio e isso ancorava os outros que não podiam subir. Ela tinha uma verticalidade, mas a base na verdade estava virada para cima, o que fez com que eu chamasse este trabalho de “Base Invertida”. Como o pé direito desta sala onde eu estava era muito baixo, eu dei a ideia para um amigo de ele me ajudar a aumentar a estrutura e a levar para dentro do salão principal do MARGS

⁹³ A mostra ocorreu no MARGS de 12 de abril a 29 de maio de 2011.

onde o pé direito é alto. Levamos. Fizemos várias fotos e aí eu pensei em fazer uma coisa que nunca tinha feito, pensei em fazer uma performance. Eu entrei dentro da estrutura que era um cubo de balões entrelaçados, parecia um carrinho de papaleiro, e fui carregando esta escultura por toda a exposição, saí para fora do MARGS e larguei o cubo – tudo isso sendo filmado. Eu chamei este trabalho de *Orange tour through an exhibition*. Por fim, juntei todas as fotos do trabalho, peguei o vídeo, que era tosco mas que era o registro, e mandei para esta pessoa que me excluiu do Projeto. Ingênuo da minha parte. No email eu dizia que tinha feito uma performance na exposição que eu achava que poderia contribuir com a linha curatorial, já que estava sendo levantada a questão do atelier e do cubo branco, fazendo o embate destes dois momentos. Depois de uma semana ele me respondeu. Ele me detonou completamente. Falou que eu fui maquiavélico, que eu usei a boa vontade dos seguranças que já me conheciam, que eu deveria ter pedido permissão para isso... É verdade, deveria, mas quando eu estou produzindo, quando eu estou no meio do processo, eu não penso em pedir permissão para alguém e aí ficou este clima pesadíssimo. Eu respondi um email para ele pedindo desculpas, dizendo que achava estar contribuindo com a linha de pensamento dele, agregando algo, mas percebi que não. De qualquer maneira, eu fui bem educado com ele e ele nunca me respondeu de volta. A partir daí eu percebi: qualquer coisa em que este senhor estiver dentro, eu estou fora.

Existem vários caminhos. Não tem só um caminho, nunca tem só um caminho. Eu acho que isso é bom. Mesmo em um lugar árido como aqui, existem várias possibilidades, então tu não precisas ficar atrelado a só uma forma de atuação. Não! Campo expandido! Abre uma *grande angular* ao invés de uma *50mm*, tu vais enxergar mais coisas na paisagem e vais perceber que tem outros caminhos.

AS – Tu acreditas que realmente exista uma tendência dos artistas e dos demais agentes do campo a adotar uma postura padrão para legitimar as suas carreiras?

TP – Sim, mas em primeiro lugar é preciso trabalhar. Vou falar da minha experiência, pois só posso falar dela: quando eu mais novo ansiava por entrar num salão e matutava ideias, sacadas, nada acontecia. Quando eu me fechei no atelier, comecei a experimentar as coisas que começaram a surgir e elas foram se desdobrando, naturalmente tudo foi acontecendo. Não adianta nada tu chegar e fazer todo um périplo político de aproximações se tu não tens material para isso, porque poxa... os outros são *professionais*. Até aqui. Eles *têm olho*, eles têm experiência, eles vão olhar e vão falar: vai trabalhar mais um pouco. Por isso não é um problema quando você não entra num edital ou num salão, isso é só um sinal de que tu tens que trabalhar mais um pouco. E se o caminho ideal para alguns é a academia, no sentido de segurança, de legitimação no contexto, é uma escolha. O Flavio⁹⁴ já falou uma vez: artista não precisa fazer mestrado e/ou doutorado. Se você quer ser professor, se você tem esta vocação, aí sim você tem que fazer. Isso ficou reverberando na minha cabeça... Eu pensei no mestrado não por segurança, eu pensei em tentar entrar no programa mais no sentido de ser instigado a pensar mais profundamente sobre o meu trabalho. Na correria dos fatos, das coisas, do acúmulo, eu não tenho muito tempo de me dedicar como eu gostaria para pesquisar, para ler autores que sejam importantes para o meu processo e eu acho que o mestrado me ajudaria nisso, mas no momento atual a máquina está girando de uma forma que eu não posso nem reclamar, então eu não teria tempo de ir com esse projeto adiante. É uma questão de saber ler o que está acontecendo. Agora eu vou me dedicar a essas coisas todas que estão programadas e agendadas, se depois e venha a ter tempo, pode ser que tudo só piore – no bom sentido – eu talvez retome a ideia.

⁹⁴ Flavio Gonçalves (Porto Alegre, em 1966). Doutor em Artes Visuais pela Université Paris 1 Panthéon - Sorbonne. Leciona nos programas de graduação e de pós-graduação no Instituto de Artes da UFRGS.

AS – Tu estás investindo na tua produção mais para o âmbito local ou para fora (da cidade, do estado, etc.)?

TP – Nos dois. Este trabalho que até então eu considero o “trabalho da minha vida”, que é o último que eu estou fazendo, está acontecendo aqui, eu escolhi fazer aqui.

AS – Mas tu não tens tentado expandir as fronteiras da tua atuação para lugares como São Paulo?

TP – Eu já estive em São Paulo. Ano passado eu fiquei quatro meses lá para fazer a residência na FAAP, então eu tive uma experiência em São Paulo e isso só me serviu para me mostrar que eu não quero morar lá. Adoro a cidade, ontem mesmo eu estava lá montando trabalho e adorei chegar, rever os meus amigos, mas para ficar lá eu não estou preparado ainda, talvez um dia eu esteja. Por enquanto não.

Eu acho tudo está acontecendo de uma forma muito natural, pessoas estão vendo o meu trabalho. De certa forma eu já estou tendo um retorno. É aquela coisa, eu já depusitei bastante energia, agora isso está pouco a pouco começando a voltar. Por exemplo, um curador argentino que vive em Nova Iorque chamado Guillermo Creus que eu não conhecia até então e uma curadora de Copenhague chamada Aukje Lepoutre Ravn que eu também não conhecia, viram o meu trabalho no site da Boró. Foi quando eu recebi um email deles me convidando para participar de uma exposição de latino-americanos que eles estão curando em Copenhague em um Instituição chamada Traneudstillingen. Tudo isso acontece também muito em função da galeria, da Boró, que é uma plataforma e que a gente não tem aqui. Então em agosto próximo vai ter esta exposição na Dinamarca.

AS – E como é que tu chegaste a esta galeria?

TP – Eu fui selecionado no Projeto Tripé do SESC, aí uma amiga minha de São Paulo me chamou para sair. Nós fomos na casa de umas amigas dela e, resumindo, uma das meninas que estava lá me perguntou o que eu fazia. Eu falei que era artista. Ela perguntou o que eu estava fazendo na cidade, eu disse que estava com exposição no SESC, ela perguntou o que eu fazia e então eu mostrei para ela por meio de fotos no Facebook. Foi quando ela disse que trabalhava em uma galeria e que achava que o diretor do espaço ia gostar do meu trabalho – só que isso já tinha acontecido outras vezes, de pessoas falarem coisas desse tipo, então eu nem dei muita atenção e até esqueci. Uma semana depois o diretor da galeria me manda um email chamando para uma exposição que tinha como tema central artistas de “vinte e poucos anos”, ele disse que sabia que eu não tinha esta idade mas que gostaria que eu participasse. Quando eu fui visitar a galeria, eu vi que na frente do espaço tem uma madeireira. Eu fui lá, vi as peças, articulei elas e a partir daí eu montei o trabalho. Além desta obra, eu fiz linhas de balão com hélio dentro da galeria, pois a Boró é tipo em um hangar de avião, é muito grande. Foi incrível, o trabalho das linhas de balão ocupou todo o espaço, virou uma escultura. Quando terminou a exposição o diretor (Adriano Casanova) e a Maria Baró perguntar se eu queria de fato trabalhar com eles, ao que eu respondi positivamente, é claro. Quase nem acreditei, fiquei bem impressionado. Foi assim, bem natural.

AS – E eles não te conheciam antes?

TP – Não. O incrível é que todo mundo quer ser representado por uma galeria, todos querem estar no time de uma galeria em São Paulo. Quem disser que não quer está mentindo. Existe esta ilusão de que o trabalho vai fazer sucesso e de que vai vender muito; às vezes até pode acontecer isso, mas não é uma regra.

Eu já tinha tentado isso outras vezes, já tinha levado o portfólio para São Paulo, já tinha chegado a ir em galerias com o material dentro da mochila, mas no fim eu nunca mostrava. Quando eu via aquela cena, aquela energia, eu me sentia tão pequeno, tão impotente, que eu nem mostrava e ia embora. Mas aí a gente vai amadurecendo, as coisas vão mudando.

Para entrar em galeria é o seguinte: ou por indicação de alguém, ou por um acaso muito incrível mesmo do destino. No meu caso foi pelos dois.

Hoje, a galeria que me representa está me ajudando de outras formas. Logo que eu entrei, eu deixei duas pinturas que venderam muito rápido. Depois eu deixei uma foto que demorou um pouco mais para vender, e agora faz um tempo que não vende nada. Em compensação, entretanto, eles estão me dando dinheiro para ajudar no projeto Transposição, por exemplo, entre outras coisas. Não se trata *apenas* de comércio, existe uma outra troca, eles representam os interesses do artista *de fato*. É claro que eles querem este retorno financeiro, mas eles investem exatamente na construção do artista.

Eu ainda sou “muito pequeno” na galeria, existem artistas lá cujas obras são vendidas por 70 mil euros. O que eu percebo em relação a isso é que eles perceberam alguma coisa no meu trabalho e estão apostando, até que chegue o momento em que o contexto mercadológico seja diferente do atual, que me absorva mais.

AS – E o que tu notas de diferença entre o que acontece no eixo Rio-São Paulo para o que ocorre em Porto Alegre?

TP – Relativizando: aqui em Porto Alegre eu sou, agora, neste momento, um artista “importante”. Eu acredito que eu tenha uma certa relevância no contexto. Não era para a Marga⁹⁵, para o Gallo⁹⁶, por exemplo, me visitarem?

⁹⁵ Marga Pasquali: diretora da Galeria Bolsa de Arte, Porto Alegre – RS.

⁹⁶ Carlos Gallo: proprietário da Galeria Gestual, Porto Alegre - RS

Procurarem saber sobre o meu trabalho? Eles (galerias de São Paulo) fazem isso com os artistas de São Paulo, com os artistas “grandes” como o Nuno Ramos, eles vão atrás, ele não ficam sentados atrás de uma mesa na galeria. Talvez a Marga até faça isso com o Paqueti, com o Patrício e com os outros que ela representa, mas eu e os outros da Subterrânea temos um lugar gerido por artistas que produzem e estes galeristas nunca foram lá para ver o que nós estávamos fazendo. Eu acho isso muito estranho porque nós não competimos com eles, nós não somos uma galeria, inclusive é o oposto, nós já até expomos na Gestual. O Gallo agora veio me convidar para participar de um projeto que vai acontecer em 2013; eu topei porque eu quero mostrar o trabalho de um artista⁹⁷ que eu gosto muito e porque eu gosto do Gallo também. Ele propôs que eu mostrasse o que eu quisesse, disse que a galeria ficaria “toda para mim”, mas eu quis chamar outra pessoa e sugeri o Marcelo. Quando eu mandei por e-mail o endereço do site do trabalho dele para o Gallo, ele logo respondeu dizendo que achou um pouco fraco e perguntando se eu pensava que daria para expor junto com as minhas obras. Eu nem respondi. Meia hora depois ele enviou outra mensagem, depois de ter visto *mesmo* do que se tratava, dizendo que aquilo era *muito bom*, super empolgado. O Marcelo também ficou bem feliz, agradeceu e tudo mais. Isso que eu acho legal, são parcerias, são os pares. Um trabalho bom precisa ser mostrado.

AS – Tu tiveste a liberdade de chamar um amigo teu para expor junto contigo. Tu achas que isso acontece somente aqui ou em todos os lugares?

TP – Em todos os lugares. **A curadoria geralmente é afetiva.** Raramente vai acontecer o que aconteceu comigo, de uma pessoa de Copenhagen me ligar, isso é muito raro. Curadoria afetiva é o que mais tem.

⁹⁷ Túlio de refere ao artista Marcelo Armani (Carlos Barbosa, 1978).

Ver: <http://marceloarmani.hotglue.me> (Último acesso em 25 de julho de 2012)

Voltando para a questão de mercado da arte aqui, o que eu percebo sobre o contexto local é que ele é meio desolador. Eu não vejo saída. Ano passado, por exemplo, na Casa M, nós da Subterrânea fomos participar de uma fala junto com outros grupos independentes. Lá eu falei o que eu sempre falo: que eu acho muito estranho que Porto Alegre tivesse mais galerias há dezesseis anos do que tem agora, depois que uma Bienal Internacional começou a acontecer aqui. Até existe um mercado, até existem alguns colecionadores, mas eles estão escondidos e parece que ninguém conta nada para ninguém; além disso, arte contemporânea não tem vez para eles. Como resposta, eu ouvi de uma das pessoas que estavam trabalhando na Bienal que, pelo contrario, Porto Alegre tinha muitas galerias, algo em torno de quarenta. Eu fiquei quieto, decidi não argumentar mais. Depois da conversa, o Rommulo Conceição me chamou e disse “Túlio, eu tive acesso a este documento e eu sei do que se trata: no levantamento eles consideraram qualquer molduraria como galeria”. Tudo bem, isto é uma pesquisa para gerar número e para os patrocinadores colocarem dinheiro no projeto, mas como é que tu vais levar a sério uma instituição que te dá uma resposta pública como esta em uma conversa aberta da qual participam agentes do sistema que sabem que aquilo é uma mentira?

É por isso que eu acho que não tem muita escapatória para o mercado de arte em Porto Alegre. As pessoas aqui têm outros interesses, quem tem dinheiro geralmente prefere comprar um carro, elas vão ostentar de outra forma. Em São Paulo tu encontras pessoas de trinta anos muito ricas, gente que trabalha em mercado financeiro, que pagaram vinte mil reais por obras que são um bloco de concreto para ficar no meio das suas salas. Eles estão ostentando, mas lá a arte contemporânea faz sentido, aqui não faz nenhum. A pessoa vai ostentar de outra forma, é cultural.

NELSON WILBERT | São José do Ouro, RS, 1969

Artista. Possui graduação em Artes Visuais com habilitação em Pintura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Participa do grupo 3x4 juntamente com outros três artistas. O projeto, que consiste na visita a ateliês, gera conversas com a obra e com o espaço de trabalho dos diversos artistas visitados, resultando em trabalhos criados pelos componentes do grupo.

Wilbert é representado pela galeria Bolsa de Arte, de Porto Alegre, através da qual já participou de feiras internacionais prestigiadas como a Art Dubai, em 2010, nos Emirados Árabes Unidos; a SP Arte, 2008, em São Paulo; e a Arte Lisboa, 2007, em Portugal.



Nelson Wilbert e uma das pinturas feitas sobre papel ao fundo. Créditos fotográficos: Mariana Gil.

NELSON WILBERT

Entrevista concedida em 22 de maio de 2012, Porto Alegre.

Após a apresentação do tema da pesquisa, o artista começa dizendo:

NW – Não tem uma maneira correta de agir, tem a ver com a personalidade de cada um, com a persistência, com a condição financeira pré-existente... Por exemplo, eu tenho colegas que saíram da faculdade já precisando de dinheiro de imediato. “Se eu estou no mercado de trabalho, eu preciso ganhar dinheiro”. Isso é péssimo pro artista, porque você começa a entrar em um esquema que não te dá liberdade para produzir. **Eu acho que ter liberdade financeira faz com que tu consigas ter liberdade criativa.** Eu tive uma certa liberdade porque eu tive o apoio dos meus pais, financeiramente eu não corria riscos. Mesmo assim eu não saí logo ganhando dinheiro, **eu dei sorte porque eu trabalho com pintura**, que é um segmento que já tem um mercado, digo sorte porque eu sempre fiz o que eu gostava de fazer. Por menor que seja o mercado em Porto Alegre, ele tem melhorado muito, assim eu consegui me manter fiel ao que eu gosto de produzir e **sempre tive como viver disso.**

Mas eu tive exemplos de pessoas que não puderam optar por isso, precisavam ganhar dinheiro: aí você começa a trabalhar oito horas por dia, aí depois vem filho... Então como é que faz? É bem complicado. Acho que talvez é por isso que tenham poucos artistas que seguem por este caminho, pela pressão da vida mesmo; as pessoas querem produzir mas não conseguem porque não têm dinheiro, então os projetos ficam para as horas vagas, tem muito “artista de hora vaga”. O problema é que um trabalho sério exige dedicação total. No meu caso são vinte anos de dedicação total, mas ainda assim, financeiramente eu vivo no limite.

AS – E como tu entendes esta possibilidade de viver só da produção artística?

NW – Eu acho que o ideal é que o artistas sobreviva do seu produto. Uma coisa puxa a outra... Não que você vá perseguir o dinheiro, mas você ter uma remuneração a partir daquilo que você faz é o ideal de toda produção. De outra forma não teria como! Eu não teria como dedicar 100% do meu tempo ao trabalho se eu não pudesse ser remunerado.

AS – E como tu começaste a tua relação com as galerias?

NW – A primeira galeria com a qual eu trabalhei foi a Arte&Fato. **Foi uma apresentação.** Um amigo meu que já trabalhava com esta galeria, gostou do meu trabalho e disse que ia me apresentar ao marchand.

AS – Quem era o amigo?

NW – O Ubiratã Braga foi quem me apresentou para o Décio Presser, que gostou do trabalho e então comecei a trabalhar com ele. Nunca fiz exposição na Arte&Fato. Acho que fiquei um ano com eles e no segundo ano eu já estava trabalhando com uma galeria, que infelizmente não durou muito tempo, da Emília Gontow. Depois abriu a galeria do Cézar Prestes, que posteriormente veio a ser diretor do MARGS, neste caso ele mesmo me chamou pra trabalhar com ele... Sempre foi convite, eu nunca fui procurar. O único que eu procurei na verdade foi o Décio, mas foi uma apresentação, eu não bati lá na porta dele. Eu acho que isso acontece muito entre os artistas e os marchands: **se tu já estás dentro da galeria e apresenta um colega, isto já é um cartão de visitas, já é meio caminho andado.** Agora, um artista ir direto na galeria não dá muito certo. O que pode acontecer é o marchand olhar o teu portfólio, deixar ali de lado e depois te devolver.

AS – Tu e o Ubiratã se conheciam de onde?

NW – Da faculdade. Um gostava do trabalho do outro, sempre nos apoiamos... O Bira já tinha uma inserção, já estava no mercado. Ele fazia faculdade para complementar a formação dele. Ele já era artista desde cedo, já era premiado, etc. Ele tinha um certo *peso*. A opinião dele para aquele marchand era válida, então eu acho que é assim que funciona: se um artista que está bem conceituado dentro de uma galeria indica um colega, isso tem uma validade. Ou um curador, um colecionador, ou outra pessoa da área que indica alguém, isso tem um certo peso para a galeria, então é por aí que os artistas entram... Muito raro um artista conseguir integrar uma galeria, porque “batalhou a galeria”. Acho que isso não existe no mundo da arte – pelo menos no meio que eu conheço.

AS – E os teus compradores aqui da bolsa, tu sabes de onde são?

NW – A Bolsa de Arte tem clientes do Brasil inteiro e até fora do país. Ela também trabalha com feiras de arte, então há uns quatro anos a Marga tem me incluído nelas. Eu acho que o grande peso que define hoje uma galeria boa é participar de feiras internacionais. Para isso tem que ter *know-how*, uma galeria menor não consegue nem entrar neste circuito. Pelo o que sei, além de ter que pagar o estande – que é caro –, você tem que ser aprovado por uma espécie de júri. Eles olham os artistas que a galeria representa, aí se a galeria não tem um grupo de artistas significativos que interesse a eles, já não aceitam a galeria na feira. Eu acho que a Marga é a melhor galerista daqui, porque as outras galerias não investem nisto.

Acho que é assim que funciona o mercado da arte, nunca mudou, é algo que vem desde sempre: a importância do currículo do artista, qual a inserção que ele consegue ter... Se tu és convidado para uma Bienal já é um ponto, algo que para uma galeria ou para um colecionador já conta, tudo isso vai somando. **Aí você tem que fazer as escolhas certas, “diga-me com quem**

andas que eu te direi quem és”. É mais ou menos assim, então vale uma boa indicação, vale uma participação em algum evento importante...

AS – E neste contexto de relações, de amizades, como é que tu percebes a tua atuação no grupo 3x4 e a influência disto no teu trabalho?

NW – Eu acho que é fundamental para me manter vivo dentro da comunidade artística. Um pintor, no meu caso e acredito que no de muita gente, a gente tende a ficar muito tempo no ateliê trabalhando. Ano passado eu trabalhei doze horas por dia, todos os dias, então foi além da minha conta, mas a minha carga horária é de oito horas por dia. É o máximo que eu consigo ficar pintando para no outro dia estar bem para trabalhar de novo. Por esta característica, em pintura você tende a ficar isolado. Pintura não se faz conversando, é preciso estar concentrado. Eu acho que o diálogo com a comunidade artística é aquilo que instiga, o que eu acredito que o 3x4 faça.

Primeiro porque me coloca em um contexto mais contemporâneo, porque saímos de nossas criações pessoais para fazer algo em conjunto, com outro artista... O projeto inicial era fazer nove ou dez visitas em ateliês diferentes e estamos no último agora, vamos fazer com a Vera Chaves e Patrício Farias no segundo semestre. A gente acaba criando um interesse da comunidade artística.

Já estamos há sete anos juntos, é difícil sair da rotina pessoal para entrar num projeto totalmente diferente daquilo que tu fazes, são coisas totalmente separadas, mas ao mesmo tempo isso alimenta a minha pintura também, me dá outro repertório, me coloca em contato com outros artistas, etc. Basicamente o público do 3x4 são outros artistas. Na verdade, para ser bem sincero, o público de arte em Porto Alegre é de artistas. Não sei se é só aqui, talvez seja em todos os lugares, mas a parcela de colecionadores, ou de público que não é da área é muito pequena; aqueles que acompanham são basicamente artistas. Não vejo muita gente de fora do meio.

Enfim, o 3x4 é legal por isso. Acho que dá uma vida nova para o trabalho e também trouxe coisas interessantes para a minha pintura mesmo, o próprio projeto, com a convivência, aprendemos muito com a troca, com o esforço para sair um pouco da própria casa e olhar para a do vizinho, fazer um novo trabalho a partir de novas influências. Então é bacana.

AS – E tu achas que o fato de tu estares em uma galeria influencia no teu trabalho também? Tu notas se lá tem uma demanda diferente daquilo que tu farias se não tivesses este tipo de vínculo?

NW – Não, eu acho que a galeria só ajuda neste caso. Aí vai de acordo com a personalidade de cada um, eu sou muito certo do que eu quero fazer. Nunca ninguém disse para mim o que eu tinha que pintar. Deve existir uma demanda, mas acho que isto é uma faca de dois gumes porque seria o principio do fim. Produzir em função daquilo que vende mais me parece ser um tiro no pé. O que eu procuro em relação ao meu trabalho é sempre me superar, eu estou sempre querendo mais; mais qualidade, tentando criar uma produção mais interessante segundo os meus critérios. Claro que talvez inconscientemente tu és direcionado a fazer tais coisas que agradam. Digamos que você tenha pintado um quadro vermelho e que todos tenham falado muito bem dele, de repente aí você vai fazer uma série de pinturas vermelhas; mas acho que se isso acontece é mais de uma forma inconsciente. Não existe este direcionamento publicitário, não é por aí. Hoje em dia também não tem como dizer que exista apenas *um* caminho que está dando certo, tem artistas que deram certo e outros que não deram. Não tem regra para seguir, você que vai ter que descobrir. E também o que é *dar certo*? Tem artistas que nem querem vender, que nem querem estar na galeria.

E não existe cobrança de marchand em relação a produção, pelo menos eu nunca senti isso. Talvez expectativa sim, mas não cobrança, isto seria até meio patético.

AS – Eu ia mesmo te perguntar como é a tua relação com a Marga.

NW – É excelente. Nunca teve esta história de demanda, ela é inteligente para saber que a qualidade do artista dela está justamente em não fazer este jogo. Ela está fazendo tudo certinho: investimento nas feiras, na redução do número de artistas entrando na galeria; tu vês que é cada vez mais difícil entrar um artista novo e quando entra geralmente é alguém que já tenha uma certa legitimidade.

Mas tem uma coisa que uma vez a Marga me disse e que eu acho que faz muito sentido: o marchand também tem o gosto dele. Não adianta, você pode ter a melhor formação, ter entrado no melhor Salão, ter sido chamado para Bienal, etc., mas isso não é garantia de que o marchand vá te chamar para trabalhar com ele. Eu penso que hoje o galerista está se definindo por isso, ele tem o time dele e é aquele time que ele gosta de trabalhar, que gosta e aposta no trabalho. Então são muitos os fatores para poder definir *qual é o caminho*. Têm coisas certas, por exemplo, uma postura correta que tu deves ter, mas o resto que conta é o destino, a sorte... Se existisse uma receita, eu não saberia dar.

AS – Mas falando nisso, tu consegues perceber uma espécie de padronização no comportamento dos artistas a respeito de como eles formam as trajetórias deles?

NW – São coisas diferentes. Têm artistas que têm galeria, que talvez se assemelhem nas suas trajetórias por uma coincidência, porque quem está no topo da pirâmide escolheu aquele grupo para estar ali. Não é um movimento de baixo pra cima, e sim ao contrário. Eu acho que o que tu podes fazer é escolher qual a tua formação, por onde vai começa a expor, se é por Salão ou se é em um bar; acho que isto aí é que vai definindo caminhos.

Eu entrei pelo Instituto de Artes. Na minha época tinham duas portas bem separadas: ou tu entravas pela universidade ou tu entravas pelo

Atelier Livre da prefeitura. Parecia isso. Eu via que quem entrava pelo Atelier da prefeitura ia para um caminho, e quem entrava pelo IA ia para outro. À medida que o tempo foi passando, eu constatei que tinha a ver com as influências lá de dentro e com as amizades que vão sendo feitas. Por exemplo, **um professor teu, que já teve contato desde a primeira aula contigo, no futuro vai te indicar para alguma coisa.** As possibilidades, no entanto, são diferentes. Acho que acertei a porta que eu entrei; ao menos me levou para onde eu queria estar. Eu trabalho com aquela que eu acredito que seja a melhor galeria daqui, eu tenho o meu ateliê, eu trabalho oito horas por dia, eu faço o que eu quero e eu vendo o meu trabalho, então para mim está perfeito. Se eu puder ir além disso, ótimo, mas isto vai ser consequência...

AS – Mas lá atrás, no passado, tu tiveste alguma indicação de professor ou de algum outro profissional importante?

NW – Sempre tem. De forma indireta talvez, de repente. Por exemplo, o júri de um Salão conhecendo a tua trajetória, é mais fácil de absorver o que você está apresentando ali.

AS – Tu já foste membro de júri alguma vez?

NW – Já, uma vez.

AS – E isto aconteceu contigo nesta ocasião?

NW – Não conscientemente. Não é como se tivesse o *Fulano* e o *Beltrano*, e só porque eu conheço o *Fulano*, que tem um trabalho péssimo, eu vou privilegiá-lo em prejuízo do *Beltrano* só porque este eu não conheço. Não, não tem isso. **Coincidentemente você acaba gostando talvez mais daquilo que você já conhece.** Então, quando apareceram ali várias opções, eu fui em algumas que eu nunca tinha visto e que me impressionaram pelo

impacto visual da obra, e em outras que, entre tantas propostas semelhantes, talvez por eu já conhecer, dava mais segurança as dos artistas que eu já conhecia a trajetória. Isso depende de cada um, eu acredito que eu fui muito justo comigo e com quem eu escolhi – tanto que eu até tive alguns problemas.

AS – Mas o que aconteceu?

NW – Era uma comissão que escolheria os projetos a serem expostos. Criou-se um impasse sobre um artista que eu não dei aval, pois outras pessoas tinham um trabalho mais qualificado. Houve, enfim, um consenso de que ele não seria escolhido, mas depois disso, coincidentemente eu nunca mais fui convidado para integrar júri nenhum. **Isso existe em Porto Alegre porque todas as pessoas se conhecem e se cruzam. Então lá adiante, se você fechou a porta para alguém, outra porta vai ser fechada pra ti.** Isto acontece. A comunidade é muito pequena e todo mundo se conhece, então é bem complicado.

AS – Mas tu consegues ver uma maior profissionalização nas relações entres os agentes artísticos do cenário local ou tudo ainda é muito levado para o campo do pessoal?

NW – Infelizmente ainda é muito levado para o pessoal, mas isso acontece porque ainda é um espaço pequeno. Eu acredito que quando houver mais gente, quando as comissões forem mais ecléticas, ou seja, quando numa mesma comissão não existirem três pessoas que são muito amigas, aí a coisa se rompe, porque aí não há conchavos, aí não vão haver consensos baseados em critérios que não sejam a respeito do trabalho que está sendo apresentado. **Enfim, esta é uma questão bem delicada porque nós não podemos acusar ninguém, mas a gente sabe que acontecem estas**

coisas porque percebemos quem entra, quem ganha prêmio, daí você sabe quem estava na comissão...

Eu até estava conversando sobre isso com uma amiga. “Prêmios”, por exemplo. Deveriam buscar pessoas de comunidades diferentes, de outros lugares, buscar um júri de São Paulo, por exemplo, que tenha mais autonomia nas escolhas, que não esteja envolvido, e que olhe *para o trabalho* e não para quem fez o trabalho. O que acontece aqui é que é comum falarem “Ah, mas Fulano é muito mais importante do que Cicrano!”. O nome – porque tem esta coisa do nome – tem um peso muito grande. “Como é que Fulano que está concorrendo vai perder para alguém que está começando? Não pode!”, então eu acho que quem está perdendo com isto somos nós. Naquela hora você até pode ganhar, mas no geral é todo mundo que perde. O que deveria aparecer, o que deveria ser premiado é o trabalho, não o nome nem a trajetória de ninguém. Acho que a trajetória é superimportante, mas premiar alguém só porque tem um nome, eu acredito que é errado. Este tipo de coisa faz com que a gente mesmo acabe não acreditando mais nestas premiações, ou seja, no fim elas acabam sendo inúteis.

Acho que tudo é feito de forma muito amadora, a forma correta seria: um corpo de jurados poderia ser escolhido por meio de edital, por exemplo, no início do ano. Um júri que esteja sendo pago para participar da comissão. A escolha do júri sendo feita sob critérios desconhecidos, com eles trabalhando de graça, é claro que isso afeta o comprometimento. **Quando ele vê ali o seu amigo e um que nunca viu na vida, é claro que ele vai ser tendencioso...** Se quisessem fazer uma coisa bem séria mesmo, se faria isso, eles seriam pagos para trabalhar, e também se chamaria pessoas de outros lugares para participar deste júri a fim de que se diversificasse um pouco.

AS – Mas tu achas que existe uma postura de agenciamento social por parte dos artistas? No sentido de buscar amizades com pessoas influentes, por exemplo.

NW – Eu não consigo ser um ser muito sociável, até já me chamaram de anti-social. Eu gosto de estar entre amigos, se eu não me sinto bem contigo eu já vou sair correndo daqui e dar um jeito de ir embora. Então assim, esta coisa de se associar, de se aproximar visando algum benefício, não é comigo. Eu fico do lado de quem eu gosto de ficar e não “puxo o saco” de ninguém. Isto não adianta, porque você pode até conseguir alguma coisa *amanhã*, mas depois disso já não consegue mais e talvez aquilo ali até te prejudique. **Eu acredito muito no que você pode fazer no trabalho.** O trabalho tem que ter força. Eu foco nisto: eu tento sempre melhorar o meu trabalho, me desafiar mesmo. Nisto eu não tenho limites. **As pessoas querem cada dia mais trabalhar com profissionais,** então eu sei qual é o meu papel na galeria: lá o meu papel é ter que produzir com qualidade, produzir obras para que a galeria possa trabalhar, mas eu não fico interferindo. **Eu já percebi o seguinte: se não te querem em um lugar, não vai ser tu que vai te colocar lá.**

Tudo, na verdade, depende do teu trabalho. Tu tens é que fazer o teu melhor dentro do ateliê e o resto é a tua obra que faz por ti. Eu sou convicto que é assim que funciona.

AS – Como tu percebes o cenário artístico da cidade de Porto Alegre?

NW – Na minha época a gente saía do Instituto de Artes e sabia exatamente qual era o primeiro passo: fazer uma exposição na Sala João Fahrion. Eram em torno de dez artistas por ano que entravam na agenda de exposições do espaço e **geralmente eram todos vindos do IA** – talvez até tivesse um ou outro que não, mas a maioria era do Instituto de Artes, pelo menos na *minha época* era assim, eu só via os meus colegas montando mostras lá. Então, a gente tinha uma linha de atuação... Era Salão de Curitiba, tinha o Salão

Nacional, depois mudou para o Salão da Bahia, então tinham uns lugares que eram importantes de se expor. Hoje eu não sei mais porque já não mando obras para Salão há um tempo, mas eu percebo que os jovens estão muito mais focados em conseguir estar em uma galeria, não? **Me parece que hoje existe uma necessidade, não sei se eles estão recebendo esta informação de dentro da faculdade, mas os jovens artistas já saem procurando por um marchand, por galeria...** Também tem esta gurizada que trabalha com pintura de rua e que agora está sendo representado por galeria; parece que o mercado estava esperando por estas pessoas e eles estavam já com os seus portfólios a postos. Talvez a minha geração tenha sido o início disso. A gente já saía da graduação com a ideia do que tinha que fazer para um dia chegar numa galeria, nem todos conseguiam, mas já tinha um direcionamento. E agora *me parece* que há mais, é uma impressão. **A nova geração vem querendo galeria, querem expor e vender o seu trabalho**; eu estou sentindo esta energia.

Possivelmente esta seja uma mudança. Eu senti que de uns cinco anos para cá o mercado melhorou muito em Porto Alegre, pelo menos eu comecei a vender muito mais. Não sei se isto se deve pelo fato de que eu cheguei a um nível de trabalho que agora eu venda mais, mas eu sinto que agora há mais gente comprando arte. Não sei porque, talvez porque tem mais dinheiro, ou porque o vizinho já tem e o outro também quer ter, ou porque a galeria está fazendo um bom trabalho, mas há mais gente comprando *embora* o público ainda seja muito formado por aqueles que estão decorando as suas casas. Isso existe ainda, é o que define bem o porquê de o mercado de pintura estar em alta, o de escultura talvez também. Os métodos utilizados na Arte Contemporânea, por outro lado, vendem menos. **A venda mesmo ainda é de pintura**, é o que mais vende.

Eu acredito que o mercado da pintura é sólido e eu espero que isto nunca termine, pois é o que eu gosto de fazer. Talvez eu tivesse que parar de pintar se um dia e não tivesse como sobreviver da pintura, ou pelo menos eu não poderia me dedicar oito horas por dia a uma pintura que não me sustente

financeiramente. Como a gente conversou no começo da entrevista, não tem como não vender o trabalho e querer se dedicar 100% a ele. É uma coisa muito elitista achar que vai viver de exposições institucionais, sem vender nada, e ainda assim ter uma boa obra. Eu não acho que alguém que tenha, por exemplo, um emprego de seis horas por dia e que se dedique às artes duas horas diárias possa ter um bom trabalho, eu não acredito nisto. O bom trabalho requer exclusividade. Eu penso no meu trabalho o dia todo! Eu acordo pensando nisto, eu vejo um filme e faço relações com ele, eu converso contigo e reflito sobre o processo, tanto que ele já se confunde com a minha própria vida. Eu não sei mais viver sem isto.

É claro que existe o lado narcisista que quer vender mais caro, que quer ser prestigiado, isso todo mundo tem, todos querem ser “amados”. Esta vaidade do artista faz parte, mas que bom que é assim porque é uma maneira de incentivar que você siga com a produção. **Seria exigir demais do ser humano que ele fosse totalmente altruísta**, que dedicasse toda a sua vida aquilo sem fazer questão de remuneração. Esta forma de pensar é muito preconceituosa. **Falam muito mal das pessoas que vendem suas obras como se quem vende trabalhasse apenas por este fim.** Não é assim. Eu acredito que se você vende é porque você quer trabalhar só com aquilo. Se eu não precisasse de dinheiro para pagar as minhas contas, para poder comprar as minhas tintas, eu não precisaria vender.

AS – Tu notavas que havia este tipo de preconceito?

NW – Sim, sempre, óbvio. Você era taxado de *artista comercial*, hoje comercial é ótimo. Todo mundo quer ser comercial. Há dez, quinze anos, no entanto, falar que alguém era *comercial* era um ofensa. *Comercial* não podia ser chamado para Bienal, para Salão... Mas o que é ser isto? O Damien

Hirst⁹⁸ é totalmente comercial e faz um trabalho totalmente fora dos padrões. Então, o que é ser *comercial*? Este preconceito está acabando, espero que acabe, porque qual é o outro tipo de trabalho que as pessoas vêem isso como sendo algo tão pejorativo? Um advogado que cobre pelo seu trabalho não é olhado de viés por pessoas que dizem “Oh, este advogado é *comercial*”.

Eu reforço o pensamento de que depende de *quem* está fazendo. Eu não direciono o meu trabalho em função do mercado – ponto final. Se eu vendo, eu vendo porque a minha obra é aceita no mercado, só por isso, e não porque é ao contrário, não porque é demanda. Demanda é coisa para publicitário, porque este sim está vendendo um produto, ele está dizendo que tal coisa é boa. A arte não tem esta função, ela está aí porque quem a produz tem uma necessidade interior de expressar aquilo. Não dá para comparar. Bom, não podemos ser ingênuos de dizer que não existe quem produza arte por demanda, isso até existe, mas é uma pena para quem vai por este caminho porque é um túnel sem saída. O negócio vai estreitando e no final você vai fazer o que? Se o mercado mudar, acabou o artista?

AS – Porque seria mesmo um pouco estranho mudar de uma linguagem para outra abruptamente, rompendo totalmente com o que foi feito até então só por motivos mercadológicos...

NW – Sim. Não que não seja permitido que você chegue em um ponto em que precise mudar o trabalho. Eu acho que assim como a pessoa vive uma vida inteira de uma forma, emocionalmente, e por uma ruptura qualquer ela pode partir para uma postura totalmente diferente, isso faz parte do comportamento humano, não aniquila necessariamente a carreira. Por exemplo, alguém que pintou a vida inteira e que decide fazer vídeo-arte.

⁹⁸ Damien Hirst (Bristol, 1965) é o mais proeminente artista advindo do grupo *Young British Artists*. Produzindo obras que têm a morte como tema central, em 2007 Hirst vendeu a escultura *For the Love of God* pelo preço mais alto até então pago por uma obra de um artista ainda vivo.

Acontece. Você não pode simplesmente dizer que ele rompeu com a sua carreira, porque ele pode estar simplesmente dando uma continuidade, dizendo as mesma coisas, pois o conteúdo pode ou não ser o mesmo, mas com uma mídia diferente.

Acredito que quando se é honesto com o que está sendo feito, a coisa fica transparente. A arte tem disto, existem formas de se compreender quem está mentindo e quem não está, quem está fazendo um bom trabalho e quem não está. É difícil apontar o *rei nu* nesta história, embora às vezes a gente veja casos em que você olha o trabalho, vê a importância de quem fez aquilo e pensa “puxa, o que tem aí? O rei *está* nu, só que ninguém falou para ele!”.

AS – Tu achas que este tipo de artista acaba chegando a estes patamares elevados por meio de quê? De relações de amizade com os seus pares ou algo do gênero?

NW – Tem de tudo, mas eu penso que a arte é tão flexível que isto pode até ser bacana. Por exemplo, Andy Warhol teve uma carreira que se a gente fosse comparar com estas coisas, a gente questionaria a sua autenticidade. Por outro lado, porém, ele deu novas percepções, ele propôs novas ideias...

Se existe um *artista* naquele sujeito, ele pode ser interpretado de várias formas. Eu acho bem difícil estabelecer parâmetros ou regras que ordenem quem deve ser legitimado ou não. Nós enquanto artistas precisamos estar abertos porque nós somos ávidos por mudanças, por novidades.

AS – Tu ainda enxergas esta avidez nos artistas de hoje?

NW – Sim, claro, nós sempre queremos novidade. Bom, ao menos *eu* quero ver novidade no meu trabalho. Se eu tenho êxito ou não, eu não sei, mas eu me sinto um cientista. Eu estou sempre tentando explorar algo novo, às vezes é na materialidade, às vezes é na própria imagem, mas quando eu

sinto que eu estou em um terreno muito seguro, eu tento dar um passo no abismo, fazer alguma coisa que eu ainda não tenha feito, ir adiante. Nem sempre se tem sucesso, mas eu penso que a tentativa é o que vale. E outra, *algo novo* não significa fazer o que nunca ninguém fez, é algo novo para *você*, afinal é muito difícil conseguir fazer uma obra que tenha uma ideia inédita no mundo.

Em uma exposição há pouco tempo, por exemplo, eu me deparei com um trabalho do Pasquetti⁹⁹ que era uma espécie de mochila, maior do que o tamanho de um corpo humano, mas quase no mesmo formato, apoiado no chão e com várias alças. Eu só pensei “eu podia ter feito este trabalho!”. O engraçado é que, há uns dez anos, eu tinha pensado em algo muito parecido! Eu queria fazer uma mala, no meu tamanho mais ou menos, que tivesse uma ideia de caixão, e que se chamasse algo como *Estou aqui de passagem*. No entanto, o trabalho feito já estava lá e eu nunca tinha visto aquela obra, ele já tinha feito. Eu não sei o que significa isso, mas a forma era a mesma. Quer dizer, por mais esforço que se faça para trazer *o novo*, esta é uma tarefa inglória porque alguém, algum ser humano já vai ter feito aquilo. O novo é você se desafiar, é você sair da sua zona de conforto.

AS – Voltando um pouco para as questões locais e de galeria, eu gostaria de saber se tu notas alguma peculiaridade do cenário de Porto Alegre em relação ao que se vê no eixo Rio-São Paulo?

NW – Eu não posso dizer com propriedade porque eu não atuo lá, mas o que eu ouço dizer é que o mercado do Rio está em baixa e que algumas galerias estão migrando para São Paulo, onde ele está cada vez mais em expansão, até mesmo em questão de tamanho mesmo. Por exemplo, enquanto você tem quarenta colecionadores em Porto Alegre, em São Paulo você tem quatrocentos; mas aqui tem uma galeria, lá tem quarenta. Eu penso, que no

⁹⁹ Carlos José Pasquetti (Bento Gonçalves RS 1948). Professor, pintor e desenhista, é um dos fundadores do grupo *Nervo Óptico*.

final das contas as proporções são até parecidas, o efeito para o artista que está no meio é quase o mesmo. Aqui talvez o artista se sinta mais refém desta estrutura menor, mas isto pode ser só ilusório também...

Eu gostaria de ter uma galeria que me representasse em São Paulo para saber o que aconteceria. Acho que isto é libertador, esta possibilidade de agir em outros lugares, mas também não dá para ampliar muito. Eu, aqui em Porto Alegre, deixei todas as outras. Teve uma época em que eu trabalhava com cinco galerias e eu sentia que havia uma concorrência entre elas. Ter este leque de opções era legal *para mim*, mas ao mesmo tempo não era muito bacana esta concorrência que as galerias sentiam.

AS – Os marchands não comentavam nada?

NW – Comentavam, claro, mas tudo de forma indireta. É aquela coisa, *diga-me com quem andas que eu te direi quem és*, então se uma galeria te dá mais prestígio, é claro que tu deves ficar com ela. Estar aliado a bons nomes é algo positivo.

AS – A galeria com a qual tu trabalhas agora investe bastante em divulgação? Como tu percebes a repercussão do teu trabalho?

NW – Antigamente existiam galerias que colocavam anúncios em revistas, mas eu penso que isso já não deve existir mais... **Eu acredito que a melhor propaganda para a galeria são matérias publicadas no jornal**, não é aquela que é paga, mas sim por mérito. Se você consegue uma página inteira no Segundo Caderno da Zero Hora, por exemplo, é a publicidade que basta para aparecer, para dar importância ao que está sendo veiculado.

Quanto a trabalhar o artista, eu acredito que a galeria trabalhe assim: abrindo espaço para fazer exposição, pelo menos eu como artista ganho muito. Quando eu estou expondo em um espaço nobre da cidade isto é um passo a

mais para aparecer naquela matéria de jornal, mas eu sei que eu estou aparecendo porque a Bolsa está por trás, porque também tem uma importância, etc. Se fosse numa galeria menor, talvez a mesma mostra fosse anunciada apenas na agenda de programação cultural. Uma coisa puxa a outra, pro artista é bom o quanto mais profissional e importante for a sua galeria.

Enfim, mas propaganda mesmo, de investir e inventar métodos para promover o artista, pelo menos na Bolsa de Arte eu não sinto que exista. Eu penso que a coisa funcione muito mais em decorrência do mercado e da qualidade de ambos, galeria e artistas.

Nos dezessete anos que eu trabalho com a Bolsa, eu fiz duas exposições. A primeira foi em 2004, já fazia dez anos que eu estava integrando o conjunto de artistas que eles representam. Quando eu finalmente tomei coragem de fazer, para a minha sorte a Marga disse “já estava na hora, não?”. A última foi agora em 2011, ou seja, eu fiquei mais ou menos seis anos produzindo sem expor lá. Tem quem expõe de dois em dois anos. Eu espero começar a expor mais, mas também tenho que ver se isto é o ideal, pois às vezes o trabalho nem muda tanto e você já tá de novo lá.

Eu penso que expor tem que ser um processo cuidadoso, não dá para simplesmente reunir um monte de obras e colocar na parede. O trabalho precisa crescer, apresentar um motivo pra mostrar... Talvez para alguns artistas haja uma ansiedade em chegar naquela meta que é a galeria. Então por exemplo, se ele não conseguiu mostrar a sua obra na galeria, ele participa de um Salão atrás do outro; onde ele pode colocar o trabalho, ele põe, porque parece que aí, se o seu nome circular, vai chegar um marchand que queira o representar. Talvez seja uma estratégia. Eu nunca pensei muito nisso porque eu saí da faculdade e já entrei na galeria, então eu acredito que valha muito mais você ter um trabalho bom. A quantidade de relações que você vai ter não necessariamente signifique alguma coisa.

AS – Tu achas que tu tiveste sorte por começar a trabalhar naquele contexto específico, quando parecia mais acessível ingressar nas galerias?

NW – Acho que sim. Naquela época Porto Alegre ainda estava muito separada mercadologicamente do eixo Rio-São Paulo, hoje eu vejo que esta relação está mais afinada. Hoje a Marga vende o meu trabalho para pessoas de lá, às vezes ela manda para galerias de São Paulo, por exemplo, ela faz parcerias. É uma tentativa de vender, de promover um artista...

Eu penso que não existe *uma maneira*. Cada vez mais eu acredito que o que é para ser, vai ser. A única movimentação que você precisa fazer é essa, é trabalhar sério, dar o melhor de si no trabalho e estar aberto às oportunidades, saber escolher, saber dizer *não* para algumas coisas. Participar de *tudo* não dá, você precisa ter cuidado. Quanto mais informação você tiver daquilo que é bacana de fazer, melhor, isto vai te ajudar, mas não é garantia de que aquele é o caminho. Saber que se você expor em um determinado local aquilo pode te prejudicar também é importante e este tipo de informação a gente tem na comunidade mesmo. Não é que você precise ter informações específicas. Você só precisa ficar aberto a saber das coisas que são bacanas de fazer e das que não são. Nisto os amigos vão te ajudar trocando informação, mas não que isto precise ser de uma forma investigatória. Não existe isto, não há algo como uma “conspiração”. É só estar atento, ver o que as pessoas gostam, o que elas prestigiam e aquilo do que elas falam mal. Para saber o caminho certo basta sair, viver, conhecer as pessoas e ouvir o que elas têm a dizer, abrir jornal, se informar, ver o que está aparecendo e o que não está, é uma questão de informação.

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA | Porto Alegre, 1956

Artista e professor do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

É graduado em Artes Plásticas pela UFRGS, possui *Master of Fine Arts* pela Brooklyn College, City University de Nova York; e Doutorado em Artes Plásticas pela Universidade de Paris I – Panthéon – Sorbonne. Em 1999 realizou exposição individual na Galeria Leonardo, Paris – França, onde residiu a convite do marchand J.M.Leonard de Sá. Em 2003, um livro sobre sua obra foi lançado e uma exposição retrospectiva no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) foi organizada.

Sua pesquisa é na área da Fotografia, mas seu trabalho artístico está majoritariamente focado na Pintura. Atualmente é representado pela Galeria Gestual, em Porto Alegre.



Eduardo Vieira da Cunha. Créditos fotográficos: desconhecido

EDUARDO VIEIRA DA CUNHA

Entrevista concedida no dia 23 de maio de 2012

AS – Quais são as peculiaridades que tu notas no campo artístico de Porto Alegre em relação a outras cidades como Rio de Janeiro ou São Paulo, por exemplo?

EVC – Eu tenho poucos parâmetros para responder a esta pergunta, mas eu acredito que Porto Alegre tem uma espécie de reserva de mercado, talvez como toda outra cidade, como Rio de Janeiro e São Paulo. Os artista daqui, os *artistas da terra*, que fizeram e que fazem as suas exposições, que constroem a sua carreira aqui, de alguma maneira eles têm uma certa vantagem sobre o outro que vem de fora. **Tem sempre um fator local que é importante**, podemos observar isso no sentido de um conhecimento específico, ou nos relacionamentos; Porto Alegre é uma cidade relativamente pequena onde as pessoas se conhecem muito. O que eu noto é talvez uma reserva de mercado mesmo, me parece que quem consome arte aqui também prefere os artista daqui – ao menos eu percebo isso quando as pessoas me procuram e dizem que têm uma coleção de obras de artistas do Rio Grande do Sul. Enfim, não deve ser muito diferente de outras cidades.

Porto Alegre, no entanto, já teve mais em termos de mercado de arte, já teve mais galerias, mais gente comprava arte há uns anos, ao menos todo mundo fala isso. Eu até lembro que na década de '70, '80, havia uma movimentação um pouco maior, e que depois deu uma certa reduzida. É claro que São Paulo tem um mercado muito maior em relação ao nosso. Lá existem muito mais pessoas comprando, consumindo. Eu penso que Porto Alegre é uma cidade que tem um mercado relativamente pequeno em relação às outras, **mas não deve fugir ao padrão, não deve fugir a esta certa reserva de mercado dos artistas daqui**. Por exemplo, é difícil um artista daqui entrar no mercado de São Paulo sem estar morando lá, sem estar fazendo carreira naquele contexto.

De resto, eu não acredito que eu possa identificar muitas outras diferenças. Qual seria de fato o sentido da tua pergunta?

AS – Eu me referia mais às questões referentes à legitimação.

EVC – É... Talvez pelo tamanho da cidade, pelo fato de Porto Alegre ser um centro menor quando em relação a outros, eu vejo que aqui a própria Universidade, o Instituto de Artes, acaba por formar um grupo considerado de artistas-professores, de alunos que passam por aqui e que depois ingressam na atividade profissional, ou seja, em galerias, ou em cursos, ou em espaços alternativos. Eu acho que o vínculo de conhecimento é forte. Aqui o Instituto de Artes realmente funciona como uma espécie de lugar onde as pessoas acabam se conhecendo, se relacionando. Talvez seja diferente, mas eu não sei quanto a outras cidades.

O que eu vejo é que aqui em Porto Alegre, o Instituto de Artes é talvez o único lugar da cidade a exercer o papel de formador de artistas. Enquanto isso em São Paulo tem a FAAP, a ECA, e vários outros lugares...

AS – Por que tu achas que formação acadêmica continuada acaba sendo a escolha de tantos artistas na delimitação das suas trajetórias?

EVC – Em primeiro lugar, acredito que tenha uma questão econômica forte. Tanto para quem faz Mestrado ou Doutorado, ao menos vai poder contar com o auxílio de uma bolsa, ou de algo que dê outros subsídios, enfim. Além disso, os artistas acabam procurando trabalhar com a docência porque é um lugar onde há mais liberdade em termos projeto pessoal e de aplicação destas ideias. Eu acho que a UFRGS dá esta possibilidade de uma maneira mais ampliada do que outras Universidades. O projeto da Pós-Graduação acabou mudando este convívio entre artistas-docentes... Tu vêes que estes espaços alternativos como a Subterrânea, ou como outros que tenham espaço de cursos, como o Arena, são todos de pessoas oriundas daqui do

Instituto de Artes. O IA acabou se tornando um núcleo de convivência proporcionado por esta liberdade, pelo ambiente de pesquisa acadêmica, de possibilidade de trocas com outros centros como a Universidade de Paris I, em um acordo que foi importante durante muito tempo e que durou através dos anos '90, levando muita gente daqui para lá.

AS – Tu estás sendo representado por alguma galeria agora?

EVC – Eu trabalho eventualmente com a Gestual, há muito tempo já faço exposições praticamente de dois em dois anos.

AS - E tu já estiveste em outras galerias?

EVC – Sim, as minhas primeiras exposições foram na Bolsa de Arte

AS – E como foi a tua entrada nestes espaços? Como se deu o convite?

EVC – É importante também salientar que esta possibilidade de sair do país é muito importante, foi o que aconteceu comigo nos anos '80 por ocasião do Mestrado, quando eu fui para Nova York; foi lá que eu realmente me concentrei mais no trabalho, durante dois anos ou mais, que resolvi que queria ser artista, fazer exposições. Lá eu produzi uma série de trabalhos, então entrei em contato com a Bolsa de Arte e quando voltei dos EUA eu trouxe as obras. A Marga foi ao meu atelier, olhou, gostou, e eu fiz uma exposição. A gente trabalhou juntos durante uma época, mas foi por uma iniciativa minha.

AS – E sendo um dos artistas locais com maior inserção de mercado, por que tu optaste também pela carreira acadêmica?

EVC – Antes eu já era professor, a inserção no mercado se deu depois. Eu até fazia os meus desenhos, trabalhava antes, mas não mostrava. Foi só a partir da convivência com outros professores daqui, como o Luis Barth, o Pasquetti, professores que trabalhavam com algumas galerias, é que eu comecei. Foi a partir do convívio aqui. Além disso, é claro, é uma carreira: eu só continuei. Paralelamente, uma atividade alimenta a outra: a vida acadêmica e a atividade artística.

Eu comecei na verdade aqui, como professor, em 1985. A minha pesquisa é em Fotografia. Eu já vinha desta área de atuação profissional, mas também já vinha desenhando. Eu entrei de fato no mercado com a linguagem da Pintura, e foi a partir daí que eu fiz uma série de exposições.

AS – E como tu consegues conciliar estas duas profissões?

EVC – Eu penso que elas se complementam, como eu disse ainda há pouco. É difícil de a gente encontrar tempo, principalmente com o Pós-Graduação, que ocupa bastante em função das orientações, por isso a atividade de atelier acaba ficando para as horas vagas, para os finais de semana. Isto não quer dizer que sejam pintores de final de semana, mas sim que acabam tendo que buscar por estes espaços de tempo para trabalhar no atelier fora dos horários de aula.

Eu considero o atelier, ou as descobertas que se dão neste âmbito, uma espécie de laboratório para as aulas também, eu aproveito muito as duas atuações.

AS – O teu cargo de professor te traz algum tipo de visibilidade enquanto artista ou vice-versa?

EVC – Eu acho que sim. Se tu observares a história do Instituto de Artes, sempre houve esta relação de artistas-professores. É uma espécie de continuidade que transmite, para certas pessoas, uma certa noção de “seriedade” à carreira. É boa esta sintonia. Este é o tipo de coisa que acontece em vários âmbitos, não só aqui. Nos Estados Unidos, em Nova York, eu vi uma série de professores que eram artistas também, assim como na França. O Jean Lancry, que foi o meu orientador, e o Christian Boltanski, por exemplo, ambos eram professores e artistas. Existe de fato uma relação mútua de benefício.

É claro que ser professor confere uma certa seriedade à carreira, mas também atrapalha um pouco no que diz respeito à questão sobre a qual eu falava antes: não se tem o tempo necessário para a prática de atelier.

AS – Tu acreditas que atualmente esteja havendo algum tipo de conduta padrão dos artistas atuantes no cenário local para legitimar e sustentar as suas produções no sentido de construção das suas carreiras?

EVC – Isso acontece em todo o mundo, esta espécie de legitimação através de editais, de concursos, etc. Aqui também tem isso, editais da Prefeitura, do Governo do estado, que visam disponibilizar os seus espaços de mostra... A partir disso, acaba se formando uma espécie de padrão. As pessoas passam pelo Instituto de Artes, passam por estes espaços, e buscam trilhar um caminho.

Não sei se a palavra “padrão” seria a mais adequada, mas existem algumas maneiras de legitimar o trabalho, embora também não sejam muitas... Existem outras formas. Você pode recorrer direto ao mercado, a uma galeria; mas a norma é esta: a legitimação normalmente vem a partir de exposições

em espaços públicos, o que gera um certo reconhecimento, aí entra o mercado, e assim por diante.

AS – Tu acreditas que ainda hoje os editais públicos têm forma para isso?

EVC – Eu acho que sim, não tenho certeza. É claro que os nossos espaços não dão a visibilidade que daria se tu estivesses expondo em Nova York, onde existem locais que consagram os artistas que lá apresentam os seus trabalhos, que fazem parte deste processo... Mas eu acredito que sim, que estes editais ainda funcionam sim como legitimadores, pois é a única maneira de um artista jovem, por exemplo, veicular o seu trabalho. Espaços como o do Instituto Goethe, como o Museu do Trabalho, sem contar estes outros lugares que a gente conhece e que são de ordem institucional da Prefeitura, são exemplos importantes.

AS – Como tu enxergas a figura do artista na atual configuração do campo artístico local? Tu acreditas que ele acaba sendo, de alguma forma, vitimado pelo sistema?

EVC – Eu não posso dar uma resposta porque eu não acho que isso aconteça comigo. Entretanto, tem um ponto que é bem interessante neste sentido e que é sobre quem fica responsável, por exemplo, por espaços como o do Museu de Arte do Rio Grande do Sul que muda radicalmente, de quatro em quatro anos, de representante e de atitude perante os artistas locais. O MARGS é um espaço que os artistas daqui reivindicam. Talvez também o MAC/RS, ou todos estes que são ligados ao Governo. Muda o partido político que está no poder, muda totalmente a maneira como estas pessoas que vão assumir determinados cargos nestas Secretarias de Cultura irão gerir os interesses das artes plásticas. Muda-se de opinião e mudam-se os princípios.

Agora, por exemplo, nós estamos vendo uma espécie de curadoria¹⁰⁰ que não havia muito antes, mas que aparentemente chama mais os artistas, não sei, que talvez aproxima o artista mais jovem que não tinha espaço antes. O problema é que daqui a pouco troca o mandato e a administração vai mudar completamente. Os últimos diretores do MARGS, por exemplo, Paulo Amaral, Fábio Coutinho, César Prestes e agora o Gaudêncio Fidelis: são pontos de vista completamente diferentes um do outro, isso acaba mudando o tipo de perfil de artistas que eles buscam, a forma como eles encaram as produções, etc. Talvez fosse mais interessante que o Museu não fosse tão suscetível a estas mudanças de ponto de vista em relação a arte.

Além disso, se o artista chega a ser vitimado, ele seria em grande parte por conta do encolhimento econômico, da crise de mercado, pois isto respinga na arte. Voltando à questão da legitimação, **o que faz um artista ser reconhecido é exatamente isto, o mercado, as maneiras que ele encontra de comercializar o trabalho dele** – embora a arte contemporânea se dê muito através de projetos de leis de incentivo. O problema é que o mercado de arte de Porto Alegre é muito pequeno para absorver a quantidade de pessoas que estão produzindo, é insuficiente.

O que eu venho notando nos últimos anos, com relação a estes novos artistas que passam pelo Mestrado e pelo Doutorado, é a dedicação deles a estes projetos em arte contemporânea, mesmo que sejam projetos que incluam uma bolsa de estudos, por exemplo. Aqui no Mestrado, no curso de Poéticas Visuais, isso acaba funcionando como uma espécie de projeto para a própria obra, pois o curso oferece esta possibilidade. Em Poéticas Visuais você pode fazer uma pesquisa sobre o seu próprio trabalho, então através de bolsa auxílio da CAPES ou do CNPq, é possível financiar a sua produção. **Assim, a falta do mercado acaba sendo suprida por estes editais e por estas estratégias.**

¹⁰⁰ Eduardo Vieira Da Cunha se refere à mostra *O Triunfo do Contemporâneo*, de curadoria de Gaudêncio Fidelis, em comemoração aos vinte anos de existência do MAC/RS.

AS – Tu consegues enxergar uma maior profissionalização nas relações entre os agentes artísticos ou elas são geralmente calcadas em um entendimento pessoal?

EVC – Acho que é mais uma relação comercial entre os proprietários de galerias. Eles não estão muito interessados em gerir carreira de artista, é mais uma questão a respeito da obra. Se eles acham que é vendável, eles assumem uma posição. O mesmo é para legitimar o espaço: às vezes eles podem trabalhar com artistas que sejam mais de um campo experimental para ampliar o público e a visibilidade da galeria. Eu acho que ainda não é muito profissional porque falta exatamente o mercado. Às vezes realmente acontece isto de haver relacionamentos, pessoas que indicam alguém, mas isto acontece o tempo todo e em qualquer área.

Acredito que o que falta para estruturar o cenário daqui é exatamente isto, o mercado.

Eu acho que o que eu sinto mais falta é de uma crítica isenta que tome conta destes trabalhos de curadoria de museu, que sejam especialistas e que não mude tanto. Agora o MARGS tem um diretor e um curador que parecem trabalhar em sintonia, mas eu ainda acho que a figura do curador é muito importante, ou então uma comissão de curadores, pois um curador só sempre vai ser parcial, sempre vai querer levar os mesmos artistas que ele julgue que devam ir, ou vai escolher os próprios amigos, não vai ser uma visão plural. O que eu acho que falta no museu, ou nestas outras Instituições, é uma comissão de curadoria. Uma série de pessoas ligadas ao universo das artes que fizesse este trabalho imparcial. O que eu sempre vi que funcionou bem em experiências anteriores é uma espécie de comitê externo que trabalhava no museu, que julgava o que deveria ser feito, fazia a programação do museu, julgava o que deveria entrar e o que deveria ficar de fora do acervo...

AS – Tu achas que Porto Alegre tem estrutura para isso?

EVC – Sim, claro. Eu penso que esta deveria ser uma obrigação do Estado, dos órgãos de cultura, estabelecer isso porque tornaria o processo menos parcial em termos de escolhas.

Voltando ainda àquela questão da legitimação do artista, o que acaba fazendo com que ele seja reconhecido é a carreira dele, ou é o tempo há que ele está no trabalhando, ou é a produção contínua, ou o mercado mesmo. A maneira como o que ele produz é distribuído acaba legitimando também, ao menos na área da pintura. Você distribui a obra, as pessoas vêem na casa dos outros e querem saber de onde é. Acredito que funcione mais assim, que estas informações corram nas conversas. Quando o sujeito vê e gosta da obra, esta empatia pessoal pelo trabalho faz ele acabar procurando o artista. É assim, são questões que tangenciam a qualidade, da produção do artista e principalmente na continuidade do trabalho. Ao menos comigo é assim, me procuram pela minha obra, sabem que eu tenho alguns anos de experiência e de inserção no mercado, sabem que eu estou sempre trabalhando, faço uma exposição de dois em dois anos mais ou menos.

AS – A galeria com a qual tu trabalhas influencia de algum modo na tua produção?

EVC – Não, de maneira alguma. Talvez aconteça algo assim no início, quando o artista é mais jovem, aí talvez influencie um pouco, mas é uma relação complicada, difícil de estudar.

ELIDA TESSLER | Porto Alegre, 1961

Elida Tessler é artista plástica e professora do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.

Realizou doutorado em História da Arte Contemporânea na Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne (França), onde residiu de 1988 a 1993. Entre 2009 e 2010, realizou o Pós-Doutorado na EHESS – *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales* e junto ao Centro de Filosofia da Arte - UFR de Philosophie – Université de Paris I – Panthéon – Sorbonne. É pesquisadora do CNPq, desenvolvendo pesquisa em torno das questões que envolvem arte e literatura, relacionando a palavra escrita à imagem visual.

Foi fundadora em 1993 e coordenou até 2009, junto com Jailton Moreira, o Torreão, espaço de produção e pesquisa em arte contemporânea, em Porto Alegre. Mantém um grupo de pesquisa chamado .p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a., no qual articula produção e reflexão crítica a partir de textos de artistas e da presença da palavra em produções contemporâneas de arte.



Elida Tessler. Créditos fotográficos: Gustavo Morita.

ELIDA TESSLER

Entrevista concedida em 25 de maio 2012, Porto Alegre.

AS – Qual foi a importância do Torreão na tua trajetória como artista?

ET – A importância do Torreão é total. Este espaço foi inaugurado no mesmo ano em que eu defendi o meu doutorado na França, em Paris; no mesmo ano em que eu retornei ao Brasil depois de quatro anos e meio fora – isto é importante, ter um espaço depois de tanto tempo ausente, já que eu não tinha nenhum local de trabalho de que não fosse o meu próprio atelier. Antes de viajar eu dividia atelier com a Gisela Waetge¹⁰¹, em uma casa que nós alugávamos. Claro, quando eu fui para Paris, eu encaixotei as coisas e elas precisavam de um lugar; o Jaílton¹⁰², naquela época, precisava de um local onde pudesse dar aulas, cursos que ele promovia dentro de um espaço muito pequeno na Escolinha de Artes da Associação de Ex-Alunos do Instituto de Artes UFRGS, dentro do próprio IA.; conjugamos os interesses e o Torreão surgiu. Quando isso aconteceu, eu já sabia da importância que ele teria na minha trajetória – embora esta seja uma palavra do teu vocabulário, não sei se pertence ao meu, mas fiquemos com ela – a partir de um princípio que eu tenho que é o de não separar o meu trabalho como artista de um outro que seria o de coordenar um espaço aberto ao público, no qual eu teria contato com outros artistas de Porto Alegre, do Rio Grande do Sul, do Brasil ou internacionais, e também não separar o meu trabalho no Instituto de Artes da UFRGS. O Torreão sempre foi o meu atelier, digamos assim, um pouco como aqui¹⁰³, biblioteca, espaço expositivo, um grande laboratório de trabalho. Não há como negar a importância de um laboratório experimental para este tipo

¹⁰¹ Gisela Waetge (São Paulo, 1955). Artista plástica. Vive e trabalha em Porto Alegre. Ver: <http://www.giselawaetge.com.br> (Último acesso em 20 de julho de 2012)

¹⁰² Jaílton Moreira (São Leopoldo, RS, 1960). Artista plástico, professor e curador. Um dos fundadores do Torreão, juntamente com Elida Tessler.

¹⁰³ Elida se refere ao espaço em que a entrevista foi concedida, seu atual local de trabalho situado no bairro Bom Fim, em Porto Alegre.

de percurso. Eu penso que eu devo muito ao Torreão. **Eu devo o fato de eu ter me colocado em contato com o universo da arte contemporânea.** Devo muito também ao Jaílton, claro, um grande amigo, um colega com quem eu trabalhei muitos anos em escolhinha de arte, ou dialogando. Nesta parceria efetiva não há como separar o Torreão *espaço* do Torreão *diálogo* com este outro artista. Era um trabalho cotidiano, era um trabalho diário de estar questionando situações, provocando a nossa curiosidade. Eu entrava no Torreão e o Torreão estava em atividade, ou seja, eu não estava sozinha em um espaço, eu abria a porta e havia outras pessoas trabalhando, pessoas com proposições completamente diversas daquela que eu me proponho; eram outros tipos de trabalho, pintura, escultura, fotografia, pensamentos, literatura... E o Jaílton como orientador desse pessoal era o meu interlocutor em todos os sentidos, fosse para discutir os nossos próprios trabalhos, fosse para discutir a produção de pessoas que nos interessam ou dos alunos dele que, sem dúvida, eram alunos *do Jaílton*, mas com quem eu tinha contato permanente, inevitável, no bom sentido do termo. Fora isso eu mantinha um grupo, que ainda não tinha o nome que tem hoje: *.p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a* e que não estava inscrito no CNPq como agora está, mas que era constituído por um grupo de orientandos do DAV e do PPGAV. Este grupo de pesquisa se reunia em encontros quinzenais no Torreão. Esta também era uma maneira de levar um pedacinho do Instituto de Artes para dentro de nosso espaço, de colocá-los em contato com o Jaílton, ou seja, o Torreão era isto também. Algumas das aulas de turmas que eu tinha no IA foram realizadas no Torreão; havia este tipo de visita conjunta à uma obra, diálogos com artista, muitos encontros da disciplina de Laboratórios de Texto aconteceram usando aquele espaço como meio propositor.

Fazendo uma metáfora, em relação ao espaço físico, eu sempre utilizei esta relação com a “esquina”. Como ele era sediado em uma casa de esquina, eu a uso como imagem para falar de mim mesma. Eu acho que eu sempre ocupo estes locais de esquina; no caso do Torreão, se tratava de uma esquina entre o Torreão enquanto espaço e o meu trabalho no Instituto de Artes, os dois entrecruzados. É também o cruzamento entre teoria e prática;

entre produção artística e uma reflexão crítica, sempre. Então é um ponto de contato, são dois vetores que criam um vértice. Aí nós voltamos para a questão da importância do Torreão no meu percurso: ele é um vértice, é um ponto de contato.

AS – É, as esquinas são exatamente estes pontos que propiciam encontros casuais inesperados no cenário urbano...

ET – Em uma cidade é importante que existam estas esquinas, que existam calçadas. Quando eu vou para uma cidade como Brasília, por exemplo, eu fico pensando onde é que estão as calçadas para as pessoas conversarem, porque não tem.

Tu me lembraste de algo importante também. Como havia muitas visitas ao Torreão, em diversos níveis, desde o público em geral até aquele mais específico, neste ponto tu tens razão: o meu trabalho sempre foi visto de uma forma tangencial, de uma forma *casual* – gostei da tua palavra. É possível que um curador esteja vindo ao Torreão para ver um trabalho instalado nos altos da casa, mas como ele passa pela sala de visitas, como tem o meu atelier ali, na conversa surge uma possibilidade de diálogo, ou de curiosidade em relação a uma produção. Muitas vezes o meu trabalho foi convidado, convocado a participar de eventos ou de exposições a partir deste contato.

AS – Queria mesmo te perguntar se tu tiveste muitas oportunidades de fazer contato a partir do Torreão?

ET – Muitas. Na verdade, a partir do Torreão e a partir do Instituto de Artes. Eu penso que o artista-professor, o artista-pesquisador, ele se coloca neste lugar, querendo ou não, de uma outra exposição que não é só aquela de uma galeria ou de um museu. É também uma exposição de si mesmo, das suas convicções. Eu apresento e falo muito sobre o meu trabalho em diversas oportunidades, ele não acontece só no espaço de mostra, ele ocorre também

em apresentações orais em congressos, em seminários, em colóquios, etc. Ou seja, a instituição propõe esta troca entre artistas, críticos e público de uma outra forma que não é simplesmente pela exposição da obra em espaços institucionalizados da arte. Assim, pronto, o trabalho fica visível, a conversa vem. Eu não sei se aconteceram convites fora destes dois contextos: ou é pelo Torreão, ou é pelo Instituto de Artes.

AS – E de que maneira a docência e o cargo institucional no Instituto de Artes afetam ou contribuem na tua carreira como artista?

ET – De forma total, é a mesma resposta. Quando antes eu estava te mostrando os livros da minha biblioteca, tu apontaste para um volume do Kurt Schwitters. Ele tem esta expressão, conhecida por todos, que é “obra de arte total”. Eu diria que neste ponto eu tenho uma filiação com ele, se eu tivesse que eleger um “pai” ou um “avô”, seria o Schwitters. Assim como ele não separava a arte da vida cotidiana, já tem todo um contexto teórico ao redor disto, eu não separo, de maneira nenhuma, a minha atividade no Instituto de Artes das minhas atividades fora. O meu entusiasmo com a minha pesquisa, escrita, textual, que traduz exatamente o que é o meu trabalho, com a pesquisa dos alunos que fazem parte do grupo, ou que fazem parte das minhas disciplinas, afeta de todas as formas e é o mesmo. Isto é positivo na maioria dos casos, só é negativo quando me coloca em estado de exaustão. Às vezes acontece. É conhecido de todos que um professor-pesquisador em universidade pública tem múltiplas funções; ele não é só professor em sala de aula, ele não é só orientador de pesquisa de alunos, ele tem que assumir atividades administrativas, etc. Isto é muito complexo e toma muito tempo. Eu penso que existe um “tempo roubado” dos dois lados: o Instituto de Artes “rouba” o meu tempo de atividade artística, quando eu poderia estar me dedicando de forma mais concentrada em projetos de atelier, mas por outro lado a atividade artística “rouba” uma parte da Elida professora, pesquisadora, que não pode se dedicar tanto quanto gostaria a *todas* as atividades acadêmicas. Este furto, no entanto, é um furto produtivo, é um

furto que me coloca em boas circunstâncias, com questionamentos pertinentes ao nosso tempo. Não tem o que não afete entre as duas atividades, eu não tenho nenhum espaço preservado, é impossível.

Não existe outro panorama senão este: toda a minha atividade está ligada a um projeto. Este projeto já foi elaborado por mim levando em consideração os dois vetores, são eles: uma atividade de produção em arte contemporânea e uma atividade reflexiva e crítica sobre arte contemporânea. É uma espécie de – a palavra é horrível, mas vamos lá – estratégia de sobrevivência. É uma opção. Assim como outros artistas optam por outros caminhos, e cada um assume o seu, eu assumi o meu muito conscientemente desde o início. Quando eu decidi fazer o doutorado em história da arte, isto foi uma escolha. Tendo sido graduada em desenho, já tendo um pequeno, mas existente, percurso com trabalho artístico, foi uma decisão quando eu resolvi mudar o rumo porque queria me contextualizar em um âmbito teórico. Claro que quem está fazendo um doutorado está visando algo para a sua vida que é diferente de alguém que não faz, e uma destas situações é a atividade acadêmica. Quem opta por este caminho sabe que vai viver uma realidade diferente da de alguém que trabalha em um banco, por exemplo, ou em uma outra instituição pública que garanta um salário mensal. Eu não tenho nada contra: pode ser que seja muito confortável ter uma atividade externa, não artística, que te garanta uma estabilidade, e outra ligada às artes. **Como eu fiz esta opção pelo trabalho na universidade, eu acho que já está estabelecido que os campos se entrecruzem. Da minha parte é muito assumido e eu penso que é bastante positivo.**

AS – Interessante tu teres tecido este raciocínio entrecruzado, porque muitas das pessoas com quem eu venho conversando até agora – não necessariamente entrevistados para esta pesquisa – têm me dito que não entendem como alguns artistas fazem pós-graduação se não querem se tornar professores, além de dizer que acreditam que a

atividade acadêmica rouba tempo-espaço do sujeito artístico. Ninguém nunca me disse o contrário como tu acabaste de colocar.

ET – Pela prática que pude ter ao longo destes últimos anos, eu entendo o posicionamento destes artistas. Mas também posso compreender as razões de quem opta por realizar um curso em um programa de pós-graduação e não assumir o trabalho na academia. Pois veja bem, pelo menos naquele período ele terá uma convivência maior com uma produção e um pensamento no campo das artes visuais, especificamente, e da cultura, em termos mais amplos. Eu penso que é uma opção também, é criar um *entre parênteses* na sua vida e na sua trajetória. Sobre o contrário, como eu disse que o Torreão era um laboratório – e tu estás me ajudando a refletir bastante acerca deste ponto –, talvez eu possa dizer que a universidade configura-se também como um laboratório de trabalho. Talvez o Instituto de Artes não saiba o quanto ele é para todos nós, ou pelo menos deveria ser, um atelier. Atelier no sentido de lugar de construção ou configuração do pensamento.

Engraçado que *atelier* é um termo muito antigo, por exemplo, *atelier de costura*; eu, pelo menos, sempre lembro das costureiras. Esta é uma situação real: o Instituto de Artes deveria inclusive assumir mais o seu lugar enquanto atelier, escritório, laboratório de trabalho dos artistas-professores da área teórica porque é assim que se produz. Não se produz sozinho, pensando dentro da sua própria biblioteca, no seu próprio escritório, no seu próprio atelier; produzimos no diálogo, no contato, *nos* expondo para o bem ou para o mal, nos colocando permanentemente em questão. Não há sentido em um trabalho de arte senão este. É claro que existe muito ego em jogo porque existe um *eu* que fala, mas aí é que está: este *eu* não fala sozinho, não há possibilidade disto. Cria-se o espaço para interlocução, para o diálogo, tentando transformar este espaço institucional em espaço de produção.

Sobre a ideia de que a “universidade rouba o tempo do artista”, acho que não é uma colocação justa. Isto também depende de uma tomada de posição, talvez seja até uma boa desculpa para não realizar o seu próprio trabalho. Tudo é uma questão de tomar para si tanto o espaço físico como o espaço de

tempo: “o que é que eu posso fazer com o tempo que eu tenho no lugar onde eu estou”. Eu não quero falar nada que soe como um julgamento, eu não posso julgar. Eu sempre vou falar de um ponto de vista pessoal, pela minha experiência própria. Por isso que eu digo que é uma espécie de estratégia, de modo de sobrevivência: *como fazer para que seja uma experiência efetiva para mim e para o entorno, assumindo uma proposição artística?*

É claro que nós assumimos – porque eu não estou sozinha – uma defesa do campo artístico, uma inserção em um contexto maior, seja político, seja de preservação dos espaços da arte que não seja somente este mais visível que é o lado expositivo... Na verdade o que eu estou te dizendo é que nós, alguns, artistas-pesquisadores-professores, defendemos muito a arte enquanto criação de pensamento.

AS – Mas como foi que tu decidiste ir para o campo da docência? Foi uma escolha estratégica de ordem prática ou já era como que parte de uma lógica de ação artística?

ET – Existe um trânsito, pelo menos no meu percurso, que escapa ao que normalmente se chama de “ponto de partida”. Eu acho que eu nunca tive um ponto de partida único que saísse de um lugar para chegar em outro. Eu penso que todo o meu percurso é feito em ziguezague, não como se eu estivesse o tempo todo cambaleante, indo de um ponto a outro, mas talvez tecendo, costurando campos distintos e criando um terreno próprio, o próprio terreno do ziguezague, que não é uma linha mas sim uma *superfície*.

É verdade, eu fui formada em poéticas, trabalhava com desenho e depois migrei para a teoria. Existe algo, porém, que eu preciso dizer e que não consta em lugar nenhum: durante em todo o percurso no Instituto de Artes, alguns alunos, estudantes de graduação naquela época (anos 1980), perceberam que nós não éramos contemplados com uma educação em história da arte satisfatória. O currículo era realmente muito mais voltado para a prática de atelier com pouca reflexão, ou mesmo pouquíssima informação.

Eu fui mal informada, assumo. Eu lembro muito bem das minhas aulas, com slides desbotados e muito limitados no seu alcance. No final das contas, durante todo a minha graduação, eu nunca tinha ouvido falar de Hélio Oiticica, por exemplo. Então respondendo à tua pergunta, eu fui buscar *formação e informação* em um doutorado. O que eu fiz entre a minha graduação e o doutorado foi um curso de especialização aqui em Porto Alegre, na PUCRS, naquela época coordenado pela professora Icléia Cattani¹⁰⁴ e pela Maria Lúcia Kern¹⁰⁵. O nome do curso era “Curso de especialização em artes visuais: teoria e práxis”. Na época eu fiquei muito interessada neste “práxis”; não era “teoria e prática”, era “teoria e práxis”, e ali eu encontrei o que eu estava buscando. Foi como um leque aberto, como se um livro estivesse sendo aberto pela primeira vez, mas as páginas me escapavam todas. era impossível eu abarcar o que eu gostaria daquele estudo. Ele durou um ano e meio, a minha monografia final foi sobre a Heloisa Schneiders da Silva¹⁰⁶, freqüentando o atelier dela; ou seja, era um passo a mais do que uma formação em desenho em que o projeto final foi só um trabalho prático, pois naquela época não havia uma produção escrita nas bancas de graduação.

Durante o período de graduação, nós, alunos, formamos um grupo do qual a tua orientadora fazia parte. Eu estava no segundo ano de curso, e durante uma conversa nós decidimos criar um grupo de estudos. Nós fomos buscar um orientador e eu sugeri um professor¹⁰⁷ que eu gostava muito, ele havia me dado aula de literatura na época de escola, no Colégio Israelita. Foi então que ele disse que nós não precisávamos da orientação de um professor, mas

¹⁰⁴ Icléia Cattani: doutora em História pela Universidade de Paris I – Sorbonne, é professora do Instituto de Artes da UFRGS, pesquisadora e crítica de arte.

¹⁰⁵ Maria Lúcia Bastos Kern: professora titular da PUCRS; pesquisadora I A do CNPq; doutora e pós-doutora pela Universidade de Paris I e EHESS.

¹⁰⁶ Heloisa Schneiders da Silva (Porto Alegre, 1955-2005). Artista plástica e uma das participantes do *Espaço N.O.*, galeria de arte e centro cultural instalado na Galeria Chaves, em Porto Alegre, entre os anos de 1979 à 1982.

¹⁰⁷ Elida se refere a Sérgio Silva (Porto Alegre, 1945). Cineasta, formado em Letras pela UFRGS em 1970, lecionou literatura no Colégio Israelita por doze anos. Foi também professor de dramaturgia no Departamento de Arte Dramática da UFRGS até se aposentar em 2010.

sim que devíamos escolher um livro. Nós éramos sete estudantes e começamos a discutir *História social da literatura e da arte*, do Arnold Hauser¹⁰⁸, capítulo por capítulo. Eram sete pessoas que não tinham um lugar específico para se reunir; nós nos encontrávamos todas as segundas à noite em lugares diferentes para ler um livro, capítulo por capítulo. Começamos na pré-história e terminamos no Modernismo porque o Hauser não foi além, e isto levou cerca de três anos. Esta dinâmica de encontros e leituras não era a graduação do Instituto de Artes, foi algo totalmente paralelo, mas este “paralelo” me ajudou a tecer o meu ziguezague. Ou seja, tu estás dentro, tu estás fora; o grupo era formado pelos mesmos alunos que eram meus colegas no IA, mas eu tive ali uma experiência interessante de convívio fora do contexto institucionalizado. É claro que os sete integrantes que começaram não foram os mesmos sete que terminaram; Destes que participaram, três são professores no Instituto de Artes hoje em dia: eu, a Ana Carvalho e a Maristela Salvatori¹⁰⁹; os outros quatro seguiram rumos completamente diferentes. Foi muito interessante porque nós elegemos um *livro* para ser orientador de um grupo de estudos em história da arte.

AS – Em algum momento vocês se arrependeram da escolha?

Em absolutamente *nenhum* momento. Depois dali eu parti para ler sozinha o Gombrich¹¹⁰, na tentativa de fazer o mesmo percurso.

O que eu te digo é isto: a busca da teoria não veio depois de estar graduada em Desenho, foi junto. Sistemática sim, institucional não. Foi paralelo, foi fora, foi de outro modo, mas este *outro modo* foi o responsável pela minha escolha de realizar um doutorado em História da Arte. Eu percebi que ali

¹⁰⁸ HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

¹⁰⁹ Maristela Salvatori (Porto Alegre, 1960). Artista. Graduada e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS, doutorada pela Université de Paris I – Panthéon – Sorbonne. É professora de Gravura no Instituto de Artes.

¹¹⁰ Elida se refere a Ernst Hans Josef Gombrich (Viena 1909 – Londres, 2001), um dos mais aclamados historiadores da arte do século XX, especialmente por seus estudos sobre o Renascimento.

tinha algo de que eu precisava. Eu acho que até hoje eu trabalho com esta intersecção, por exemplo, esta imagem de livro aberto, este percurso em um texto, formas de sublinhar, de marcar um livro, enfim, faz parte.

Voltando à pergunta sobre a escolha profissional, não foi antevendo nada neste sentido. Eu ainda acredito que eu fiz o doutorado muito jovem, só que o *muito jovem* de antes não parece ser mais a mesma coisa que o *muito jovem* de hoje, agora ele vem ainda mais cedo. Eu tinha vinte e seis anos quando iniciei o doutorado, sendo que havia me formado no IA há quatro anos e na especialização há dois, tudo muito cedo. Sendo assim, eu não queria colocar em foco em um doutorado a minha própria produção, apesar de ter realizado, até aquele momento, uma única exposição individual que havia sido muito importante para mim. Foi no MARGS, nas Salas Negras, e realmente, eu acho que eu apresentei o resultado de um trabalho de pesquisa interessante, mas era apenas *uma* exposição individual, mais algumas participações em Salões, algumas exposições coletivas... Como é que eu ia colocar este trabalho em foco? Então eu fui tentar perceber com profundidade o percurso de um outro artista em quem eu tinha interesse: justamente o Hélio Oiticica. No começo, realmente, o meu interesse era por materiais na ligação arte-vida cotidiana, os objetos ordinários utilizados na obra e o meu interesse na época era pela cor pura. Através do trabalho do Hélio Oiticica foi que eu aprendi muita coisa sobre a política no Brasil, sobre os anos de ditadura; eu encontrei muito mais material sobre este período da arte brasileira fora do Brasil – em função do exílio – do que aqui. Engraçado que agora eu falei em exílio e me lembrei do Carlos Zílio¹¹¹, que foi um artista exilado e com quem eu mantive encontros em Paris durante o período de meu doutorado, momentos nos quais ele me contava sobre o período da ditadura; também conheci o Arthur Luiz Piza¹¹², artista que até hoje vive lá. Na Biblioteca Nacional de Paris eu

¹¹¹ Carlos Augusto da Silva Zílio (Rio de Janeiro, 1944). Pintor e professor. Estudou com Iberê Camargo, é graduado pelo Instituto de Belas Artes do Rio de Janeiro, tendo também cursado Psicologia. Perseguido pela repressão política nos anos 1970, exilou-se em Paris, onde concluiu doutorado em História da Arte.

¹¹² Arthur Luiz Piza (São Paulo, 1928). Artista Na década de 1940, estudou pintura e afresco com Antonio Gomide. Os estudos de gravura se deram com Johnny Friedlaender, em Paris, a partir de

encontrei uma documentação importantíssima sobre este período da arte brasileira e que, em viagem de estudos, ou melhor, em estudos de campo que eu fiz no Rio de Janeiro, eu não descobri tanto material quanto lá fora.

Por exemplo, para tu teres uma ideia do que eu chamo de *laboratório* e do porquê que eu não separo uma coisa da outra, aconteceu algo incrível: foi exatamente neste meu período de doutorado quando aconteceu a primeira exposição retrospectiva do Hélio Oiticica. Eu já havia encontrado muito material em bibliotecas e centros de documentação em Paris, mas exatamente naquele momento em que eu estava estudando fora é que eles levaram todo o acervo de documentação da obra de Helio Oiticica do Brasil para a Europa. Eu visitei a mostra em Paris e em Rotterdam, e toda a banca de professores da Paris I que iria avaliar minha tese de doutorado, foi à exposição também. Este foi um privilégio. Eu consegui falar sobre um artista brasileiro, sobre um contexto de arte brasileira, para quem conhecia pouco mas pôde conhecer um pouco mais. Achei legítimo o trabalho ter sido apresentado naquele momento.

Voltando à questão da escolha: devo dizer que eu não tinha clareza acerca de meu futuro profissional naquele momento. Impossível dizer se eu estava visando a uma carreira acadêmica. Durante toda a minha graduação eu trabalhei na Escolinha de Arte, da qual eu também era ex-aluna. Esta conexão é incrível, por isso que eu te digo que não tem um ponto de partida específico, porque foi ali que eu conheci o Jaílton. Antes do Torreão, nós trabalhamos seis anos juntos, no mesmo horário porém em salas diferentes. Falando desta maneira, pode parecer excesso de romantismo, mas me parece que é algo que está definido para mim: o Instituto de Artes é o meu lugar de acolhimento, foi onde eu fiz a minha formação inicial integralmente

Enfim, enquanto eu estava realizando o meu doutoramento, eu mantive contato com os meus amigos – que são também professores da UFRGS, do

1953. Dedicou-se logo depois à aquarela e à colagem. Realizou mostras individuais no Brasil e em vários outros países (Japão, Equador, França, Alemanha, Suíça, Suécia, Iugoslávia, Itália, Espanha, Dinamarca e Estados Unidos). Trabalha e vive em Paris.

IA –, que me visitaram e que conheciam a forma como eu costumo trabalhar. No final do doutorado, recebi um convite para assumir o trabalho de professora na categoria de “bolsa recém doutor”, um fomento CAPES, criando duas disciplinas. Quando eu voltei, então, já assumi, como professora, as duas disciplinas criadas por mim, atuando no pós-graduação. Quando abriu concurso no ano seguinte, fui selecionada e ingressei como docente formalmente.

Eu acho que as escolhas são anteriores. Quando nós fazemos uma formação séria, com prática de ensino e com interesse em um pós-graduação, tu estás desenhando o teu ambiente de trabalho. E é claro: eu prefiro assim, mas se tivesse necessidade, eu faria concursos para outras instâncias, ou pensaria em um tipo de trabalho que me sustentasse. De qualquer maneira, no entanto, eu não acredito que eu teria energia ou sabedoria para assumir um trabalho como artista tendo que ao mesmo tempo conviver com um sistema que eu não entendo. Isto é por falta de talento meu, sem crítica alguma a outros artistas que atuam assim. Foge completamente do meu âmbito de compreensão este sistema no qual nós vivemos. Eu sou péssima em compreender as questões comerciais do trabalho, isto que se chama *mercado* eu também não entendo. Prefiro assim, este caráter acadêmico e institucional. Eu acredito que neste contexto eu me dou bem no sentido afetivo e efetivo, eu tenho um bom ambiente de trabalho.

Eu acho interessante que, ao comentar sobre as minhas relações desde o tempo de estudante, que possamos constatar que as pessoas de meu convívio são as mesmas pessoas com as quais tu convives hoje também. Já citei a Icleia Cattani, a Ana Carvalho, a Maristela Salvatori...

AS – São todas relações que se deram antes num âmbito pessoal do que profissional?

ET – Sim, pessoal.

AS – E isto não chega a ser um problema?

ET – Absolutamente, é um privilégio. Eu percebo como um privilégio ter tido uma formação que me trouxe muitos amigos, com quem eu mantenho uma relação que não é apenas burocrática e institucional e que promove bons momentos profissionais. O ambiente das artes precisa de respeito, algo que não ocorre sempre. Nem todos se vêem como iguais. Existem pessoas que antes eram amigas e que hoje se tornaram também colegas. Há também pessoas que eu não conhecia antes, mas que eu tento unir sempre que possível para que se efetive um trabalho.

AS – Como aqui em Porto Alegre o campo da arte ainda é pequeno, praticamente todos se conhecem. Às vezes têm problemas, às vezes há pontos de vista diferentes que geram atritos, e tu acabaste de me falar que as relações se dão ainda muito no âmbito do pessoal. Quando estes pontos de vista se batem – e é bom que isto fique registrado por escrito em algum lugar – tu achas que a discussão é feita num nível profissional ou que vai para o plano do pessoal e o debate acaba sendo prejudicado?

ET – **Acho que as divergências raramente são levadas para o campo pessoal**, pelo menos no âmbito em que eu convivo – eu não estou em todos os meios. Eu não me recordo de algo que eu possa dizer “isto é pessoal”, então eu sempre levo para o lado do entendimento. Em primeiro lugar: diálogo não é estar sempre de acordo, senão não é diálogo, são dois “eus” conversando. Como eu te coloquei no início da entrevista: trabalhar com arte é colocar as ideias em questão, em discussão. Quando tu falaste que “é bom que fique escrito; que os acontecimentos se dão pelo lado da amizade”, vamos esclarecer: é pelo lado da amizade como convivência mais do que como conveniência. Não é porque alguém gosta de mim enquanto *Elida* que vai me convidar para participar de uma palestra ou para ingressar em um curso de pós-graduação como professora. Quando isto acontece é porque a

pessoa já acompanha o meu trabalho, respeita, ou considera que ele possa ser importante para um grupo mais amplo de pessoas. Vai dizer que isto não é amizade? Não dá. Mas eu acho que é uma forma de relação que inclui o caráter afetivo. De mais a mais, de novo eu vou reforçar o caráter da escolha: **nós escolhemos os grupo com quem nós queremos trabalhar. Isto não desqualifica os outros grupos, mas mantém as diferenças estabelecidas.**

Tu me perguntaste anteriormente como acontecem as minhas exposições: na maioria das vezes por indicação, geralmente em espaços institucionais, raramente em galeria de arte e raramente em Porto Alegre. O porquê eu não sei muito bem, mas parece que há algo aí de importante. As experiências que eu tive com galerias não foram muito boas por falta de identificação. Eu disse *não* algumas vezes e noutras eu disse *sim*, ou seja, não posso criar um paradigma e dizer taxativamente que *não, isto não é comigo, isto não existe*. Não, isto existe sim, isto poderia ser bom mas, dentro dos meus critérios, tem um lado que, para mim, infelizmente não funciona. Eu acho que eu não dei sorte, talvez outros artistas tenham melhores relações e eu acho isto ótimo. Eu não tenho nenhuma inimizade com quaisquer galeristas, marchands, aliás, eu frequento as galerias. Os meus amigos e as pessoas que eu admiro fazem parte deste contexto. Ou eu posso considerar que *ainda não foi o meu momento* ou posso pensar *agora já é tarde, tracei um outro percurso*. Não nego que seria importante – mais em um sentido de amplitude de troca – ninguém faz um trabalho para ficar escondido – mas por enquanto está bem assim; o meu trabalho tem sido visto em diferentes contextos.

Quando eu digo que eu raramente exponho em Porto Alegre, eu estou quase sendo injusta: acabou de acontecer a Bienal do Mercosul e eu fui uma das artistas convidadas, achei fantástico fazer exatamente o trabalho que e realizei. E esta foi uma situação *em* Porto Alegre, mas se tu fores olhar a trajetória, o meu trabalho tem sido visto muito mais fora da cidade do que aqui. Eu não sei dizer porque isto ocorre, mas é um fato que merece reflexão.

AS – Mas até que ponto é possível separar o artista enquanto pessoa do artista em sua atuação profissional?

ET – Tu me fizeste antes a pergunta sobre o quanto eu devo ao Torreão. Eu também devo a ele este aprendizado. É um aprendizado, sem dúvidas. Por exemplo, é claro que tudo o que foi o Torreão foi por nossa iniciativa e desejo, minha e do Jailton. Mas nós pensávamos muito sobre tópicos como “serão somente os nossos amigos a expor aqui?”, não. “Vai ter só o que a gente gosta?”, bom, aí sim, mas não era necessário um senso comum entre nós dois. Pelo contrário, às vezes era o Jailton que propunha e eu tinha alguma divergência mas topava, ou ao contrário. Eu tenho como estabelecido que neste contexto não pode existir este lado da ofensa. É possível misturar a *pessoa* da sua atividade profissional, porém sempre mantendo uma ética de trabalho. Não existe ética sem uma índole, sem uma tomada de posição. Outro ponto que eu acho bonito a ser pensado, ou interessante, é sobre a curadoria. Eu também aprendi com o Jailton que uma curadoria sempre é um texto, ela também é obra. Não adianta dizer que um curador é neutro, não é. No momento em que ele escolhe o artista *x* e não o *y*, já tem algo sendo dito. E ainda na montagem da exposição, se eu escolho colocar um artista perto de outro, também tem algo sendo dito, o discurso está lá o tempo inteiro, cabe a nós – os visitantes, os espectadores, o público – ler o texto, o que está sendo dito, saber e concordar ou discordar. Isto é para tudo: para texto publicado, para uma dissertação defendida, um trabalho realizado e mostrado, enfim.

Eu não tenho esta visão que talvez tu tenhas sobre como os grupos se formam, sobre quem tem relações com quem, etc. Eu não tenho, possivelmente eu passe por cima disto, ou por baixo, ou através, não sei. Eu prefiro passar pela experiência, tentar ver as coisas pelos meus próprios olhos ou investigar, no sentido próprio da palavra, da investigação, da pesquisa, o que está sendo mostrado ali, o que está sendo dito.

AS – Quais são as peculiaridades que tu notas no campo artístico de Porto Alegre em comparação, por exemplo, como o que ocorre no eixo Rio-São Paulo?

ET – Eu não sou a pessoa certa a responder esta questão e vou te dizer o porquê. Eu não tenho vivência suficiente nestes grupos de outras cidades para tecer comentários. Por exemplo, **através do Torreão eu pude conviver com muitos outros grupos**. Nos classificaram como coletivo – um coletivo de dois – e a partir disso nós participamos de muitos eventos. Até posso te dizer que neste percurso de visitar algumas cidades, não somente Rio ou São Paulo, já que nós fomos a Belém do Pará, a Recife, a Fortaleza, entre outras, aí eu até acho que em termos de atividade de artista elas mais se parecem do que se diferenciam. O que difere muito é em termos de galeria, de espaços expositivos e de recursos financeiros. É gritante a diferença. Rio de Janeiro, São Paulo e diria até Belo Horizonte, eu percebo que há ali uma movimentação positiva pelo lado dos artistas nas formas que eles dão aos eventos, às exposições e à atuação das galerias.

AS – E o que tu notas como sendo o fator legitimador de um artista aqui em Porto Alegre?

ET – **Aqui nós temos este caráter experimental. Os artistas levam muito a sério o seu trabalho, a sua investigação.** Como fora daqui existe todo este sistema de mercado que garante o artista, parece que ao nascer ele já tem o seu trabalho posto em galeria. Aqui não, me parece que aqui o trabalho se constitui na e pela a investigação, dentro e fora da Universidade, não é uma característica exclusiva. Alguns artistas simplesmente apostam no seu trabalho e vão a fundo nas suas pesquisas, o trabalho se faz visível e aí vai entrando em um certo circuito. A questão não é se vem ou não da academia, é a forma como desenvolve o trabalho, como pratica, como pensa, e eu acho que isto legitima. **Eu penso que a seriedade é o que legitima, mais cedo ou mais tarde isto vai aparecer.** Por exemplo, eu acabo de ir à exposição

da Dione Veiga Vieira que está acontecendo no Instituto Goethe. Ela mantém a sua produção, participa de uma galeria, tem uma inserção num âmbito internacional e mesmo assim ela não faz parte da academia.

A academia é um *meio* porque leva a sério a produção, porque faz o papel de pensar *a partir e através*. Se nós pararmos para pensar, têm muitos artistas reconhecidos, com uma obra relevante para o campo das artes, e que não estão vinculados à Universidade. Acho que neste sentido este é um ponto a favor de Porto Alegre, todos nos consideram *sérios*, existe uma seriedade no trabalho.

AS – Isto me fez lembrar daquela ideia um pouco preconceituosa de que o Rio Grande do Sul não tem bons artistas, mas sim “bons professores”, em uma referência ao grande número de artistas daqui que exerce também esta outra função...

ET – Eu entendo perfeitamente. Do que se diz a gente não tem controle nenhum, mas eu discordo disto. Se nós formos olhar, o Instituto de Artes conta com um grande número de professores que tem um trabalho artístico que está em evidência, sendo expostos com a legitimidade que merecem e com incentivo. Então realmente, esta ideia não parece funcionar muito, “ser mais professor do que artista”... Ao contrario, alguns de nós – e eu me incluo muito nisso – colocam a sua atividade artística como propulsora da atividade de ensino. Eu não saberia ser professora sem o trabalho artístico que eu mantenho. Eu não sei, teria que fazer outra formação.

De mais a mais, o que falta? Eu vou ser bem clara, falta incentivo. Tu falas dos artistas que conseguem se manter com o seu próprio trabalho poético, eu penso que isto é ótimo, que é louvável quando ele pode se manter a partir das suas proposições. **O problema é que não existe incentivo para isto num âmbito político, porém eu não posso dizer nada contra. Eu não posso falar nada contra o meu estado atual porque além de ele ser favorável para mim, eu penso que ele é um bom sinal da possibilidade**

de que uma produção artística realizada a partir de uma pesquisa formalizada dentro do meio acadêmico possa encontrar um bom rumo

Então não tem problema, para mim está bem assim. Eu não sei também até onde vai isto, mas por enquanto é real: todo o meu trabalho é inscrito a partir de uma pesquisa acadêmica. Quando eu elaborei esta investigação, entretanto, eu não o fiz *academicamente*, ou *para a academia*; eu elaborei a pesquisa pensando numa produção artística, eu penso que este é o meu ponto favorável. Eu tenho prazer com o trabalho e tenho um certo regozijo de perceber que é possível manter as suas atividades sem que uma fique nem roubando, nem traindo a outra, mas sim que seja considerado um elo forte entre o trabalho acadêmico e o trabalho pessoal.

AS – E como tu percebes a tua atuação enquanto artista contemporânea no contexto local?

ET – Talvez eu que tenha que fazer esta pergunta para ti, não?

Eu continuo me sentindo a mesma de sempre, a propositora. Eu entendo que o meu trabalho funciona muito como propositor de pensamento, como laboratório de experimentação, eu acho que eu faço um vínculo regional, nacional e internacional com outros artistas, acho também que vale a pena não abrir mão disto que nós chamamos de arte contemporânea. Vale a pena manter os princípios.

No mais eu não sei. Eu não sei se eu sou referência ou não, se é bom estar em todas as exposições ou não – que é obvio que eu não estou, é raro, mas quanto estou é pleno. Eu vejo que existe este regozijo da minha parte por poder exercer a minha profissão exatamente da maneira que eu acho que seja ser bom. Isto valeu muito para o Torreão, fazer as coisas como a gente acredita que deva ser, e eu faço isto dentro do Instituto de Artes e neste contexto de arte no âmbito local.

AS – Então de forma alguma tu concordas com a ideia de que o sistema local pode acabar vitimando o artista de alguma maneira?

ET – Eu não posso concordar. Em primeiro lugar porque – e isto não é para agora, pois é uma conversa longa – a gente precisa pensar o que é *legitimação*. Temos que pensar o que é isto porque tu podes querer ou não esta legitimação, tu podes querer ou não te enquadrar no que seria um artista “legítimo” ou um artista premiado. Depende de onde vem o prêmio. Às vezes tu podes pensar que “se estão me vendo por este ângulo, prefiro não”.

Para mim, eu acredito que esta “vitimização” não existe, porque eu estou podendo realizar o meu trabalho como eu acho que ele deve ser realizado. E atualmente, tanto pelos convites que eu recebo fora de Porto Alegre quanto dentro do Instituto de Artes – onde tenho pesquisa fomentada pelo CNPq – eu não posso falar nada ao contrário neste sentido. Eu só espero poder me manter assim e que isto se amplie, pois eu também acho que muitos artistas não estão podendo exercer os seus trabalhos como gostariam porque precisam dedicar o seu tempo, subjetivo e efetivo, a outras necessidades e questões profissionais e, bem, algo se perde, mas como eu disse anteriormente, isto também não é desculpa. Tudo depende de contexto, cada um cria o seu próprio e existe um grau de responsabilidade na criação de contextos.

DIONE VEIGA VIEIRA | Porto Alegre, 1954

Artista. É graduada em Letras e possui especialização em Artes Plásticas, ambas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

No período entre 1989 a 1992 residiu na Alemanha, onde manteve atelier na associação STADTKUNST E.V. Köln. Entre as suas exposições individuais, destacam-se *Do mar purpúreo*, no Instituto Goethe, Porto Alegre; e *Condensaciones y Volatilidades*, na Casa Tres Pátios em Medellín, Colômbia. Recentemente, em 2011, participou de mostras coletivas como *O Museu Sensível*, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), em Porto Alegre, 2011; e *Moist in Motion*, na *Tactile Bosch Gallery & Studios*, em Cardiff, País de Gales, Reino Unido da Grã-Bretanha.



Dione Veiga Vieira. Créditos fotográficos: Fabio Del Re.

DIONE VEIGA VIEIRA

Entrevista concedida 28 de Maio de 2012, Porto Alegre.

AS – Tu vens de uma outra área. Como foi a tua inserção no campo das artes local?

DVV – Na verdade desde a adolescência eu dizia que seria artista. Eu estudava piano, comecei com seis anos, então primeiro achava que seria uma pianista, depois pensava que seria uma escritora; eu queria mesmo era ir para o lado das artes. Eu comecei a desenhar de uma forma autodidata desde os doze, treze anos, eu pegava blocos de papel e desenhava a minha família. Aos 18 anos, freqüentei o “Atelier Livre da Prefeitura” por alguns meses, estudando Desenho com Clébio Sória. Após os 20 anos, ingressei no curso de Turismo, e logo em seguida, no curso de Letras na PUCRS. Ao mesmo tempo em que realizava esses dois cursos acadêmicos, realizei cursos livres de Desenho e Pintura com alguns artistas locais. Como por exemplo, fiz curso de Desenho com Astrid Linsenmayer, no atelier da própria artista. E um curso de Desenho com Carmem Moralles no Atelier Livre. E por último, um curso de Pintura com Karin Lambrecht, no Museu Histórico de Porto Alegre.

AS – Isto era na década de...?

DVV – Era 1979, 1980... O motivo de realizar o curso de Letras, é que gosto muito de literatura, sempre gostei... Na época eu também publiquei um livro¹¹³ de poemas de forma independente. Eu estava querendo experimentar uma outra coisa que tivesse mais a ver comigo, e Letras, era um curso que vinha ao encontro de certas expectativas minhas.

¹¹³ A artista se refere ao livro 'Matiz de Estação - Poemas & Poemas' (1983).

No curso de Letras, conheci a Icleia Cattani, que recém tinha voltado da França e dava aula de história da arte, a Mônica Zielinsky também... Eu passei a mostrar o meu trabalho, a comentar que tinha entrado em um ou outro Salão, a levar as minhas coisas e elas ficaram atentas. Por fim, elas me disseram que estavam montando um curso de especialização em Artes Plásticas na PUCRS e me convidaram para participar, já que eu já tinha uma trajetória, bastante conhecimento, etc. Eu me senti muito honrada e_ingressei no curso.

Àquela altura eu já tinha um início de carreira, eu já tinha entrado inclusive numa exposição que seria no MASP, de pintura jovem; então ali ficou decidido para mim que era artes plásticas mesmo. Eu estava sempre envolvida com as questões de literatura da universidade, eu inventava de fazer encontros nos centros acadêmicos, encontros de poesia independente... Até então, nessa época, eu ficava entre a literatura e as artes plásticas.

AS – E a partir desta especialização que tu fizeste, por que tu decidiste não continuar na trajetória acadêmica e cursar o mestrado que abriu logo a seguir?

DVV – Para mim foi um tempo tumultuado. Eu terminei o curso de especialização, se não me engano, em 1985, e foi numa época que o meu pai estava muito doente, acabou falecendo e eu fiquei um pouco perturbada de ver a minha mãe em sofrimento, eu como filha mais velha precisava dar auxílio emocional... Eu passei um tempo sem me organizar muito, inclusive parei um pouco de enviar o meu trabalho para Salões, por exemplo, e decidi que queria ir para outro país, mais especificamente, para a Alemanha.

Era a época do Neo-expressionismo, toda aquela efervescência dos anos 1980 tinha origem na Alemanha e eu queria ir para lá, fui em 1989. Até aí eu nunca tinha me preocupado em fazer mestrado porque não era uma coisa da qual se falasse, também não se falava em residência artística – e o que eu fiz

foi uma espécie de residência artística. O que eu queria era passar um longo tempo fora para ter um contato íntimo com o que estava acontecendo lá em termos de arte, mas não de modo acadêmico, eu queria ter um atelier, conhecer artistas, se possível mostrar o meu trabalho – e foi o que aconteceu: conheci muita gente do meio artístico, consegui um atelier para trabalhar, e mostrei o meu trabalho em uma galeria.

AS – É, a minha outra pergunta era exatamente sobre isso: sobre por que a cidade de Colônia foi a elegida, como foi a tua experiência lá e por que voltou?

DVV – Era um desejo que tinha. Colônia era o segundo centro de arte mundial, depois de Nova Iorque, eu possuía algumas noções e informações sobre a cidade e fiquei fascinada com a possibilidade de viver em tal ambiente, tão intenso em termos de arte. Naquela época não existia internet, todas as informações corriam muito mais lentamente. Eu queria ver tudo isso de perto, não queria ficar presa a ter que ver as obras de arte apenas num livro, eu queria percorrer os museus, ter um tempo para isso... Eu fui na cara e na coragem. Levei um portfólio embaixo do braço, todo traduzido em alemão, cheguei lá e fui dizendo que estava procurando um lugar para trabalhar, para montar o meu atelier, o que todo mundo achava uma loucura: “Tu não sabes *quantos* artistas vêm do mundo todo querendo a mesma coisa, isto aqui é muito difícil, até conseguir moradia é complicado”. Eu fui sem nada pré-estabelecido, sem nem mesmo lugar onde ficar. Eu tinha apenas o contato de uma jornalista que trabalhava na Deutsche Welle¹¹⁴. Foi para ela que disse isso e ela que falou que aquilo era uma loucura, que eu não ia conseguir, mas eu acreditava que sim. Eu comentava sobre isso com todo mundo que conhecia e que encontrava, até que alguém falou que sabia de um lugar onde aceitavam artistas de todo o mundo, mantido pela

¹¹⁴ Deutsche Welle é uma empresa de rede de mídia internacional da Alemanha, sediada em Bonn. Disponível em trinta idiomas, na televisão, no rádio e na Internet, a rede divulga a cultura do país e da Europa, em alemão *deutsche welle* significa 'onda alemã'.

prefeitura da cidade. Justamente naquela ocasião estava havendo uma seleção por portfólio e entrevista para ocupar um atelier recém desocupado. Marquei a entrevista e consegui. Era um lugar que tinha vinte ateliers, onde fiquei durante três anos, e se quisesse, ficaria lá por muito mais tempo. O espaço fica em um bairro distante da parte central da cidade, levava em torno de uma hora de metrô para chegar, e era uma antiga fábrica que foi toda reformada. O meu atelier era magnífico, tanto que alguns artistas daqui que me visitaram lá, chegaram aqui dizendo que eu jamais voltaria. Mas eu fiquei pensando que, apesar de estar lá com esta licença e tudo, não seria legal continuar...

AS – O que te fez voltar?

DVV – Eu fiquei pensando que nunca seria uma cidadã, com os mesmos direitos de um alemão. Percebia que nesse caso, havia muitas restrições... Nada diretamente com os alemães, nada disso, eu adorei a imersão nessa cultura, tenho muitos amigos lá, mas acho que era uma questão mais de convivência cívica. (Corte na transcrição da entrevista solicitado pela artista). E na verdade, passei a sentir saudade da família e dos amigos, era difícil ficar indo e voltando naquela época de passagens aéreas bem mais caras, então senti que era hora de voltar.

Quando cheguei aqui, tive um choque. Tudo estava tão difícil, eu cheguei quando o Collor estava saindo do governo, as pessoas tinham perdido a poupança, a minha mãe estava desesperada e doente... Eu já sabia que a situação estava complicada, mas quando cheguei aqui é que vi que a coisa estava realmente tensa.

AS – Eu queria mesmo te perguntar: como foi a tua reinserção na volta e por que tu ficaste sem expor de 1993 a 2000?

DVV – Eu sou muito sensível ao que está acontecendo ao redor, então quando cheguei, a minha mãe estava muito doente e a situação econômica do país muito tumultuada. A relação com ela em função do Alzheimer, ficou muito difícil, além disso, ela estava com problemas financeiros. Tudo isso me perturbou profundamente. Ao mesmo tempo, o meu marido conseguiu um emprego que não era nem a metade do que aquele que ele tinha antes como engenheiro. Era uma situação difícil para todo mundo, imagina para quem estava chegando.

AS – E depois de três anos fora, tu sentiste que as pessoas daqui tinham se distanciado um pouco de ti como artista e do teu trabalho?

DVV – Muito. **Eu me sentia invisível quando voltei. Eu me encolhi em função dos problemas pessoais, mas também vivi uma crise porque notei que estava tudo diferente. Aí já tinha o curso de mestrado, os artistas todos preocupados com isso, vi que a coisa estava super institucional, não era mais como antes quando tu podias chegar com o teu trabalho debaixo do braço em uma Instituição e propor uma exposição, era tudo com edital, uma porção de processos burocráticos, e eu levei um choque com tudo.** Naqueles três anos houve tantas mudanças que eu não tinha acompanhado, que precisava de um tempo para me recolher, inclusive para pensar em todas as coisas que eu vi, que eu vivenciei lá fora, comecei a pensar mais sobre o meu trabalho, percebi a necessidade de estruturar verbalmente o meu processo visual... Eu continuei trabalhando, mas não quis expor. Tinha poucos contatos porque me sentia meio à parte, não sei porque, preferia ficar realmente recolhida.

Aí comecei a mudar muito o meu trabalho, a mudar o modo como até então eu produzia as minhas pinturas. Passei a fazer trabalhos tridimensionais, a pesquisar outros materiais. Havia trazido muitos livros da Alemanha, então eu

queria pegar tudo aquilo e ler, achei que era um tempo pra isso, que não era o momento de ficar fazendo exposições e contatos...

AS – Antes de ir para Colônia, como eram as vendas das tuas obras?

DVV – Vendia bem pela Arte&Fato. Eu lembro que, nos anos 1980, muitas vezes eu ganhava bem mais do que o meu próprio marido como engenheiro. Quando voltei, em 1992, a galeria já estava numa crise incrível. Eu trouxe trabalhos diretamente da Alemanha e fiz uma exposição lá, mas aconteceram umas coisas chatas de, por exemplo, vender e não me darem o dinheiro referente à venda... Isso me deixou um pouco chateada, era como se eu não tivesse mais mercado, todo mundo com problemas financeiros – inclusive eu – então, isso foi uma outra coisa que me afetou bastante. Eu tive que batalhar outros contatos, comecei a conversar com a Marga e aí a minha primeira exposição, depois dessa na Arte&Fato, aconteceu na Bolsa de Arte, oito anos depois, no ano 2000.

AS – Tu estavas falando que começou a trabalhar com obras tridimensionais, com instalações, linguagens que não tem a mesma vendagem que pintura. Depois deste episódio que tu acabaste de comentar, como foi que tu te sentiste em relação ao mercado em Porto Alegre?

DVV – Eu notei que a própria Marga esperava que eu apresentasse mais pinturas, mas eu mostrei mais trabalhos tridimensionais, instalações de parede, complicados de vender. Até foram vendidos um ou dois trabalhos, e percebi que realmente estava fazendo escolhas um pouco difíceis, mas que era este o meu caminho mesmo.

AS – E em 2000 tu voltaste a fazer exposições. Como foi esta volta?

DVV – Tu vais entrando neste processo de contatos, de colocar o trabalho em outros lugares. Eu penso que a exposição na Bolsa deu uma visibilidade para que eu pudesse apresentar a produção em outros espaços, ter outros convites. Mesmo assim foi um processo bem lento, não era acelerado. Até aí, eu achava tudo mais difícil. Agora eu estou achando que existem mais espaços. Mais possibilidades de mostrar o trabalho.

AS – O que tu notas de diferente daquela época para agora?

DVV – Hoje tem mais espaços institucionais. O MARGS está mais aberto, o MAC/RS está mais ativo, com mais movimento de exposições, com muitos artistas locais participando das exposições, eu acho que está mais fácil neste sentido. O Goethe, onde agora eu estou expondo, é um espaço legal para dar visibilidade para a arte local.

AS – O bom do Goethe é que ele te dá uma experiência profissional de montagem e organização de exposição que foge à regra do “jeitinho”, comum em outros locais da cidade... Ele te dá uma estrutura para tudo funcionar da forma como tem que ser, com convites e folders bem acabados, espaço organizado, etc.

DVV – Exatamente. No Goethe eu não entrei por edital, foi por convite, então também teve uma verba para a realização dos trabalhos. Tudo o que está exposto lá foi financiado pelo Instituto. Eu achei sensacional.

AS – Tu achas que aqui em Porto Alegre a estrutura do campo está ficando mais profissionalizada ou ainda é tudo muito levado para o lado do pessoal?

DVV – Eu fiz uma exposição na capital paulista ano passado (2011) e entrei em contato com artistas de lá. Tem uma artista que eu conheço há mais tempo e recentemente ela me enviou um e-mail e eu notei uma diferença extraordinária entre a visão desta artista que é jovem, não tem nem trinta anos, para qualquer artista daqui. Sem querer fazer generalizações, mas eu achei muito interessante: neste e-mail ela falava algo como “Olá pessoal, estou mandando o *link* de um vídeo que em uma edição de X exemplares eu vendi todos, então agora eu já posso publicar o conteúdo e vocês podem conferir”. Aquilo me fez pensar nas diferenças em como se posicionar diante do próprio trabalho. Aqui é comum colocar o conteúdo de vídeos online sem ter vendido ainda, pois não existe na cidade um lugar que venda vídeos de artista, é difícil. No fim, os artistas mandam para exposição um trabalho que não é mais inédito. Esta consciência profissional é o que falta aqui e este exemplo que eu dei é somente um detalhe.

Também tem a questão dos locais expositivos daqui, muitas vezes entregam o espaço para que o artista mesmo pinte as paredes, sem as mínimas condições...

AS – E no que tange as relações entre os pares: tu achas que o debate crítico aqui é bem desenvolvido, aprofundado e profissional?

DVV – **Na relação entre curador e crítico, artista e crítico, etc., por exemplo, há um tempo as declarações eram mais levadas para o nível pessoal. Hoje as pessoas estão mais posicionadas, defendendo as suas posições sem ficar tão tocadas pelo o que o outro falou.** No que se relaciona ao contato entre os artistas, entretanto, nas conversas sobre algum evento ou exposição, eu acho um pouco difícil porque às vezes alguém pensa uma coisa, eu penso outra, e aquilo pode ser levado adiante de uma

outra forma. Às vezes, tenho vontade de me calar e não falar o que realmente penso porque parece que tudo poderá se complicar ainda mais, e não acrescentar – na relação entre os artistas.

AS – O que tu vês notas de peculiar no campo artístico de Porto Alegre?

DVV – Nas relações entre os artistas eu não vejo que tenha muitas diferenças; me parece tudo muito parecido como em qualquer lugar.

AS – E no que se refere ao mercado?

DVV – Pois é, o mercado aqui é fraquíssimo. É uma pena porque tem tanta produção, tantos artistas, e não tem galeria suficiente para abarcar toda essa efervescência. Eu já me questionei se o fato de o mercado ser reduzido não era um problema das próprias galerias, delas não terem conquistado um mercado através do próprio trabalho, de incentivar os antigos colecionadores, e conquistar novos, de trazer novas pessoas para o espaço expositivo e deixá-las familiarizadas com a arte.

AS – Como é o trabalho de divulgação que a Galeria Gestual faz do teu trabalho?

DVV – É um trabalho a nível de acervo.

AS – Atualmente aqui em Porto Alegre, o que ou quem tu enxergas como sendo detentor de poder legitimatório na carreira de um artista?

DVV – Eu acho que o artista tem que fazer tanta coisa... Um artista que está começando agora, realmente, eu penso que para começar tem que fazer o mestrado, o doutorado...

AS – E por que tu pensas que isso acontece aqui?

DVV – Na verdade eu tenho a impressão de que a Universidade adquiriu um valor de legitimação muito forte não só aqui, mas em todo mundo. Aqui isto é realmente muito forte. Por exemplo, eu faço orientação de jovens que querem entrar para o universo das artes e eu recomendo “tem que fazer o vestibular, entrar na UFRGS, depois fazer um mestrado, um doutorado”.

AS – Tu ministras aulas?

DVV – Para poucos alunos, pois leciono aqui em casa mesmo. Geralmente são pessoas que já conheço; faço orientação de projetos pessoais, além de falar sobre história da arte... Mas dou este conselho desde o início porque me é evidente **que a Universidade é o que está legitimando**. Eu imagino que seja muito difícil para alguém hoje se legitimar sem passar por estes estágios dentro da Universidade.

AS – Mas tu não tens um vínculo muito forte com o curso de Artes da UFRGS na tua trajetória e mesmo assim tu és uma artista reconhecida inclusive no meio acadêmico.

DVV – Eu nunca pensei sobre isso. É engraçado... Por exemplo, quando tu mandaste e-mail perguntando sobre a possibilidade de um encontro para falar sobre carreira artística, eu me dei conta que eu nunca pensei sobre isto, sobre *fazer uma carreira*. Tudo que eu pensei desde o início era que eu queria fazer alguma coisa na área de artes, e as coisas foram acontecendo. Eu desenhava, pintava e enviava o trabalho para diferentes lugares, mas eu não pensava em *fazer uma carreira com isso*, queria era fazer um bom trabalho e me posicionar neste mundo das artes. Eu não pensava em termos de carreira e eu continuo sem pensar muito sobre isso. Nesse caso, meu caminho teria sido diferente.

AS – Tu tens contato com artistas que começaram as suas trajetórias depois dos anos 2000? Notas alguma diferença do teu posicionamento para o deles?

DVV – Muita. Eles pensam mais em *carreira*, mais no que têm que fazer em termos estratégicos. Às vezes eu vejo alguns que estão desesperados para ter uma galeria em seguida... Jovens que não têm nenhuma experiência com exposição ou qualquer coisa do tipo, mal começara a desenhar e já querem uma galeria. Parece que há muita pressa em começar uma carreira. É uma posição muito diferente. Apesar disso eu me identifico muito com vários artistas mais jovens, às vezes, me sinto próxima para conversar ou dialogar através do trabalho.

Hoje existe todo um contexto muito diferente, até a relação que possuímos o tempo mudou. Parece que temos muito mais pressa, tudo passa muito rápido, são muitas informações. O fato de hoje existir toda esta facilidade para se comunicar tornou tudo mais urgente. Antes as pessoas tinham mais tempo para ler, para se formar; eu nunca achava que estava *pronta*. Quando eu tinha, digamos, vinte e cinco anos, não achava que precisava “ter” uma galeria que me representasse “amanhã”, mas hoje eu vejo pessoas de vinte e que já querem estar inseridas desta forma. **Eu penso que tem a ver com esta questão do tempo; parece que hoje tudo passa muito rápido, que tu tens que absorver tudo o mais depressa possível...** Há uma exigência muito grande que não havia antes. A gente se permitia mais por achar que tínhamos mais tempo. O tempo que nós ficamos na Alemanha, por exemplo, quando nós fomos sem ter nada certo, nós nunca consideramos como um “tempo perdido”, nós ganhamos tanto...

AS – A próxima pergunta que eu tenho, mas que eu acho que já foi em parte respondida, é se tu notas alguma diferença entre o sistema de agora em comparação com o de quando os artistas da tua geração estavam se colocando?

DVV – Muita diferença. A institucionalização foi a grande mudança daquela época para hoje em dia.

E sobre a questão de mercado: o artista tem que viver também do que ele faz, e na verdade, o que acontece hoje é que o artista tem que ser professor ou fazer outra coisa para poder se sustentar. Isso tira a possibilidade do artista se ver inserido enquanto tal de uma forma mais profissional, ou seja de ser profissional em relação à sua própria produção. **Com um mercado fraco e a Instituição mais forte, legitimando, isto não se torna mais importante.**

AS - E como é que está sendo no teu caso? Tu tem a tua produção, ministra aulas...

DVV – No meu caso é bem difícil porque só de vez em quando eu vendo, não é algo que tenha uma certa regularidade, e isto realmente às vezes me deixa em conflito. Eu começo a pensar “Será que eu vou ter que fazer alguma outra coisa além de ser artista?”

AS – E tu tens alguma ideia de quem compra os teus trabalhos?

Não, de um modo geral não tenho. Sei de alguns nomes vinculados às vendas pelas galerias. Às vezes, eu mesma vendo para algum amigo, a própria Paula Ramos compra várias obras minhas.

AS – Todas as tuas mostras se dão por meio de convite?

DVV – Algumas sim, e outras não. A maioria das minhas exposições individuais são iniciativas minhas mesmo. Por exemplo, a minha primeira individual em 1985, foi uma proposta minha para a instituição – digamos que foi a minha primeira audaciosa iniciativa, após me sentir motivada pela participação na “Mostra do Desenho Brasileiro” em 1984.

As exposições coletivas tendem acontecer por convites, tirando os salões para onde enviava meus trabalhos na década de 1980. A primeira mostra coletiva OI TENTA, por exemplo, aconteceu por convite da Galeria Arte & Fato, assim como os vários outros projetos que a galeria organizou ao longo dos anos 1980 e início dos 1990, como “O Rever das Missões” (1987) e “Arte Contemporânea - Destaques do Sul” (1992). Foi por convite que também participei da exposição BRANCO (1993), com curadoria de Maria Lucia Cattani, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo da UFRGS, e da exposição “PARIS PAR LE COEUR” (2000), com curadoria de Maristela Salvatori. Do mesmo modo, foi por convite que participei da exposição coletiva “PEQUENOS FORMATOS – 3ª edição” realizada pelo Atelier Subterrânea, em 2009. Mais recentemente, nesse ano de 2012, participei da coletiva “Entre nous”, por convite da galeria DConcept em SP, e das exposições coletivas no MARGS e MACRS, por convite de Gaudêncio Fidelis e Paula Ramos, respectivamente.

Porém, mais recentemente, duas (2) exposições coletivas foram propostas por mim, às instituições. Em 2008, a Galeria Gestual me convidou para organizar uma exposição coletiva dentro do evento “Porto Verão Alegre”. Assim, criei um mote e convidei alguns artistas (Luciano Zanette, Laura Cattani, Munir Klamt, Marcelo Gobatto) para ocupar juntamente comigo, um espaço da CCMQ. A exposição se chamou “Casa Fechada“. Foi uma exposição que organizei pessoalmente pela primeira vez, no entanto, foi a partir de um convite que o projeto se concretizou. Porém, no ano passado, apresentei uma proposta de exposição coletiva para o espaço cultural ESPM – Sul, Porto Alegre – essa sim, foi uma iniciativa totalmente independente. Organizei toda a mostra com as artistas Glaucis de Moraes, Mariana Silva da

Silva, a americana Sarah Bliss e o inglês Kim Fielding que conheci pessoalmente em Cardiff, em 2011, e do qual trouxe dois trabalhos para cá. Foi uma longa pesquisa e diálogo (de 1 ano) com esses artistas para a realização dessa exposição que intitulei “ESTADOS ALTERADOS” e que teve indicação ao Prêmio Açorianos, como “melhor exposição coletiva de 2011”. Foi uma incrível experiência.

AS – E como tu acaba conhecendo as pessoas que te convidam?

DVV – No Goethe, por exemplo, há uns dois anos aconteceu um seminário no qual eu apresentei o meu trabalho. A partir disso, o diretor do Goethe disse que estava interessado em fazer uma exposição minha. É sempre através deste tipo de contato. Outro caso mais recente é sobre uma participação minha em uma exposição no Reino Unido, a qual se deu através de um contato na Alemanha, com uma curadora brasileira, a Teresa de Arruda.

Eu ainda estou pensando naquela questão dos meios e das diferenças dos anos 1980 para hoje... Desde o início, eu simplesmente pegava o trabalho, o colocava embaixo do braço e ia falar com quem precisasse para expor. A minha primeira mostra individual foi no Instituto Goethe e foi assim: peguei meus desenhos, pedi para falar com o diretor, os mostrei para ele e a exposição foi marcada. Para mim tudo sempre aconteceu desta forma. Quando voltei em 1992, pouco tempo depois, tudo isso já não era mais desse jeito. “Quer expor no MAC/RS? – Tem que entrar no edital”. Eu não conseguia entender, fiquei um pouco revoltada com aquilo, parecia tudo muito oficializado, tudo muito cheio de burocracia.

AS – E por que tu achas que isto aconteceu exatamente naquele momento?

DVV – Tem toda uma questão política e também o modo como evoluíram as coisas dentro da Universidade. Quem elaborava os editais ou quem estava nestas comissões julgadoras eram, muitas vezes, os professores da Universidade. Tu tinhas que te submeter a um júri, a um processo de seleção, não era mais tão livre quanto antes.

AS – E tu achas que aqueles júris davam prioridade para quem estava inserido academicamente?

DVV – Sim. É isto que eu falo para os jovens que hoje me procuram para orientação: “se tu não cursares a graduação na Universidade, quando tu quiseres expor em um lugar institucional, ninguém vai saber quem tu és”.

AS – Como tu te percebes enquanto artista contemporânea no contexto local?

DVV – Eu não tenho a mínima noção, e não faço ideia de como me vêem. Recentemente comentei com o meu esposo que nem a minha família tem esta noção. A questão é que eu não fico me posicionando ou falando “Ah, eu sou, eu faço...”. Tem um fato que ilustra bem esta situação: em 2004 eu fiz uma exposição no MAC/RS e eu convidei a minha irmã, que recém havia voltado de uma temporada em que residiu no interior, para visitar a mostra comigo. Naquela época ela estava reencontrando as amigas e me contou que uma delas, quando ela comentou sobre a minha exposição, lhe disse “Não acredito que tu és da irmã da Dione Veiga Vieira, a rainha das instalações!” (*risos*).

AS – Esta amiga da tua irmã era do meio artístico?

DVV – Não e eu nem a conheço! Eu não conseguia entender como é que ela sabia sobre o meu trabalho! Ou seja, eu não tenho muita noção de como me vêem.

Eu também me surpreendi com a abertura desta exposição que aconteceu no Goethe, tinha muita gente.

FÁBIO COUTINHO I

É jornalista e produtor cultural ligado às artes visuais.

Desde 2007 é superintendente cultural da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre (RS), Atuou como produtor executivo em quatro edições da Bienal do Mercosul; esteve vinculado ao Instituto Estadual de Artes Visuais; foi diretor de projetos especiais na Secretaria de Estado da Cultura e diretor do MARGS de 1999 a 2002. Fábio Coutinho também foi professor de História da Arte nos anos 1970 e é criador da Galeria de Arte do Clube do Comércio



Fábio Coutinho em entrevista ao projeto Produção Cultural no Brasil.

Créditos fotográficos: Garapa - Coletivo Multimídia.

FÁBIO COUTINHO

Entrevista concedida em 29 de maio de 2012, Porto Alegre.

AS – Depois de tu teres passado pela experiência de dirigir um museu como o MARGS e uma instituição que depende de suporte privado, ainda que sob leis de incentivo, como é o caso da Fundação, mas que não depende politicamente das diretrizes do Estado, como tu percebes as relações do papel do Estado e as das políticas privadas na condução das políticas culturais no campo das artes local?

FC – Em princípio são duas instâncias diferentes, uma é pública, outra é privada. Na condução de ambas, tanto no MARGS, onde fui diretor de 1999 a 2002, como na Fundação Iberê Camargo onde estou desde 2007, há alguns pontos que são exatamente iguais. A principal questão é a gestão de um projeto, em primeiro lugar é ter um projeto e levá-lo a cabo. Como ele se desenvolve? Tanto lá como aqui, nós temos várias instâncias. Num museu público ele tem a política do Estado, então o MARGS é o produto final. Ele tem imediatamente o Instituto de Artes Visuais, depois ele tem a Secretaria da Cultura e, por último, o Governo do estado. Ou Governo, Secretaria, Instituto e Instituição (MARGS). Na Fundação nós temos um conselho de administração, uma diretoria executiva e um conselho de curadores, então o método não é muito diferente ao estabelecer estas relações que são necessárias. Quanto ao museu público e o privado, acho que os grandes museus do mundo têm estas formas de trabalho.

Quando eu fui para o MARGS, uma das primeiras ações foi a criação de um Conselho de Curadores, um Conselho Consultivo onde toda a programação da instituição passasse por lá. Era um Conselho bem amplo formado por nove pessoas, sendo que três ou quatro conselheiros, eram professores do Instituto de Artes, artistas, empresários, enfim, de forma muito dinâmica, muito democrática – mesmo que esta palavra já esteja tão desgastada – de

atender melhor os anseios de uma comunidade artística, no caso, local, aqui em Porto Alegre.

AS – Mas em qual dos casos tu sentes que tem mais liberdade para fazer as tuas escolhas e deliberar projetos, por exemplo?

FC – Eu acho que em ambos tive muita liberdade porque havia um projeto a ser desenvolvido e ele foi claramente apresentado à Secretaria de Cultura da época, ao então secretário Luiz Pilla Vares, depois ao Conselho do museu e por fim desenvolvido sem nenhum problema. Na Fundação Iberê Camargo ocorre da mesma forma, o projeto é criado, apresentado e aprovado... Não vejo muita diferença na forma de trabalhar. Agora, é claro, um possui a máquina burocrática do Estado, o outro não, mas ambos trabalham com verbas públicas, tanto lá como cá. Nós (FIC) usamos Leis de Incentivo, tanto do Estado, que é ICM, quanto da Lei Rouanet, que é imposto de renda, então nós também estamos trabalhando com verbas públicas e temos que passar por todos os ritos, seja público ou privado.

AS – Politicamente não havia nenhuma interferência na época do MARGS que acabasse por modificar alguma intenção de projeto expositivo?

FC – Não. Não, porque à Secretaria apresentou o projeto para quatro anos. Aprovado pelo Conselho, nunca a Secretaria se opôs.

AS – Entendendo que o Estado e a iniciativa privada sejam instâncias diferentes, neste sentido, qual tu achas que é o papel de cada um deles na incentivo ao campo das artes visuais local em termos de políticas culturais, centros artísticos, museus, exposições, etc.?

FC – Como em várias cidades do mundo, nós temos instituições municipais, estaduais e federais. Cada uma tem o seu enfoque e cumpre um determinado papel. O papel do Estado é muito maior, muito mais abrangente. Se nós pegarmos a área das Artes Visuais, a grande maioria esmagadora das Instituições são públicas. Se pegarmos no município, nós temos a Pinacoteca, o Centro de Cultura; do estado nós temos a Casa de Cultura Mario Quintana que abrange inúmeras instituições lá dentro, a Biblioteca Pública, a OSPA, o Museu de Arte, são várias, o Estado tem algo como trinta e cinco instituições culturais. Se pensarmos a nível nacional, nós temos o Instituto de Artes; então são várias instâncias que são preponderantemente formadores de todo este sistema das artes visuais que nós temos em Porto Alegre. Já privados, nós temos na cidade, que me ocorrem neste momento, três projetos: a Feira do Livro (Literatura), a Bienal do Mercosul e a Fundação Iberê Camargo, as últimas duas em Artes Visuais. Todos os outros projetos são públicos: Teatro São Pedro, Casa de Cultura, etc. O Estado precisa ter esta visão da formação; e se pensarmos exatamente as Artes Visuais na cena local, o Museu de Artes do Rio Grande do Sul abrange tudo. É “museu *de arte*” e não importa de qual período, enquanto nós aqui na Fundação Iberê Camargo somos dedicados, ligados e abrangemos só moderno e contemporâneo. A Fundação Bienal, por sua vez, só contemporâneo. Veja que as outras instituições têm que ter uma abrangência muito maior.

AS – Considerando a tua larga experiência como marchand e produtor cultural, tendo contato tanto com empresários quanto com artistas, pesquisadores e demais profissionais do ramo, como tu enxergas as diferenças entre a construção de uma carreira de sucesso para um

artista local das décadas passadas (anos 1980 e 90) e agora (nos últimos dez ou doze anos)?

FC – São momentos muito diferentes, o mundo mudou bastante em vinte anos... Eu penso que, em primeiro lugar, o bom artista independe de época e dos meios disponíveis para a comunicação. Se pensarmos que no Renascimento pintava-se à noite, com velas do lado e que era uma luz maravilhosa, hoje você tem todo um aparato – isso só falando de uma única condição, a luz – o bom artista faz a sua trajetória e o tempo é implacável: ficarão só os bons. Já vi muitos artistas que “eram muito bons” nos anos 1970, 1980, e que desapareceram por completo. Hoje há uma facilidade muito grande dos artistas terem uma comunicação direta com o público, com o patrocinador, o comprador, o curador, o professor, o jornalista, etc. Hoje com as redes sociais fica tudo mais fácil, algo que os artistas não tinham antes, mas que nem por isso deixaram de ter grandes trajetórias. Então acho que isso não muda muito, sob o meu ponto de vista. Agora, esta ligação com empresários, a formação da sua carreira, ou a maturidade, isto vai depender de cada artista e fundamentalmente da obra.

AS – E como tu achas que as relações que o artista estabelece com os seus pares pode interferir no sucesso da sua trajetória?

FC – Há artistas que trabalharam em grupos importantes, sempre existiram estas associações que formaram determinados movimentos, mas isto não quer dizer que estes sujeitos pertencentes a estes grupos serão grandes artistas. Há vários casos, que de um determinado grupo, *um* se transforma num grande nome.

A minha experiência como marchand não foi tão longa, foi pequena, mas o mercado é importante. Hoje há este crescimento imenso das feiras de arte no mundo todo – nós não temos nenhuma aqui em Porto Alegre, mas no Brasil

temos duas, a SP-Arte e a ArtRio¹¹⁵, que iniciou ano passado, ~~mas as feiras~~ hoje (as feiras) são determinantes na construção da carreira de um artista e na sua colocação no mercado. Paralelamente a isso, os artistas sempre precisaram e certamente precisarão sempre da atividade mais importante que é a Institucional, porque não adianta que o seu trabalho valha muito sem que ele nunca tenha tido uma atuação em Instituições importantes. Não adianta ~~ele~~ expor nas melhores galerias e participar das melhores feiras se ele não expôs em grandes museus, centros culturais ou se a sua obra não é aceita no acervo de determinados museus de referência, no caso, da contemporaneidade. Isso é fundamental.

AS – Mas tu não achas que a falta de um mercado mais desenvolvido aqui em Porto Alegre não acaba isolando um pouco os artistas gaúchos?

FC – No que se refere às galerias, eu não acompanho mais o mercado de arte de perto, desde os anos 1990 quando passei a trabalhar exclusivamente com a área cultural. Embora pelo meu escritório também tenham projetos que seriam projetos privados, eles se desenvolvem exclusivamente em Instituições federais: ou no Centro Cultural do Banco do Brasil, ou na Pinacoteca do Estado de São Paulo, ou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ou no Museu de Arte Moderna da Bahia, ou no Instituto Tomie Ohtake, etc. Então são projetos culturais em instituições culturais, foi uma opção minha, embora unindo aos patrocinadores, como tu falaste antes, aos empresários e usando lei de incentivo fiscal. O objetivo, porém, é cultural. Ou

¹¹⁵ Fabio Coutinho se refere à SP-Arte, a maior feira de arte contemporânea da América Latina. Na última edição, de 2012, foram mais de três mil obras à venda, entre esculturas, quadros, fotos e instalações de cento e dez galerias nacionais e estrangeiras. Ver: sp-arte.com/ (Acessado em 10 de junho de 2012).

O produtor também cita a ArtRio, feira internacional de arte que em sua primeira edição (2011) teve, oitenta e três galerias expositoras (sendo trinta e três estrangeiras), obras de setecentos artistas, quarenta e seis mil visitantes (130% acima do esperado) e R\$ 120 milhões em vendas. Ver: <http://www.artrio.art.br> (Acessado em 1º de junho de 2012)

seja, é levar os artistas, grandes nomes ou grandes coleções, ao meio cultural.

AS – Que diferenças tu percebes no modo como os artistas se comportam em termos de profissionalização, de interesse em atuar via mercado de arte, em construir um currículo, fazer uso da mídia e do marketing cultural?

FC – Mas o artista sempre fez isso em qualquer época! Ele sempre se utilizou dos meios possíveis para divulgar, para que conheçam, para que vendam, para que se comercialize e para que se exponha a sua obra. Hoje existem ferramentas diferentes e eu acho perfeito; os artistas, assim como todo mundo, usam estes meios, afinal estamos falando de arte na contemporaneidade! Se a contemporaneidade oferece isto que não existia antes, não tem porque o artista não se valer destas ferramentas. Eles, aliás, sabem usá-las muitíssimo bem, o que é correto.

AS – Que diferencial tu acreditas que a Fundação Iberê Camargo – e mesmo a Bienal do Mercosul – trouxeram para os profissionais do campo artístico local?

FC – Sem dúvida se percebe um *antes* e *depois* da Bienal e da Fundação Iberê Camargo. São duas instituições extremadamente sérias e que colocaram Porto Alegre na vitrine e, conseqüentemente, em evidência o sistema de artes visuais da cidade – e aí entram artistas, marchands, arquitetos, museólogos, museógrafos, montadores e todo um processo que inclusive não havia antes. Paralelamente a isso, pensando que a primeira Bienal foi em 1997, fui diretor do MARGS em 1999, lembro que nas primeiras Bienais até os montadores vinham de fora. Arquitetos, museografia, montagem, tudo vinha de fora. Hoje não. Hoje há tudo isto aqui em Porto Alegre. Lembro que até chegar no MARGS não se fazia catálogo. O MARGS

não tinha nenhum livro ainda, tudo foi feito na minha gestão. Aí também tem a Bienal, a Fundação Iberê, então o sistema cresce. É natural que tudo isso se deve a algumas bases: a Universidade Federal muito forte e ao Instituto de Artes que é centenário, onde grandes mestres e grandes artistas passaram por ali. Então tudo não começa só com a Bienal e a FIC, há uma história anterior. Estas instituições extrapolaram estes limites, a Bienal hoje traz os maiores críticos, jornalistas, curadores, diretores, colecionadores de arte do mundo. Porto Alegre nunca teve isto antes da Bienal, isto é certo. Nós, semana passada aqui na Fundação Iberê Camargo, recebemos o Prêmio pela ABCA¹¹⁶, Associação Brasileira de Críticos de Arte, como a “melhor exposição de 2011 no Brasil” com a mostra do artista Torres García. Isso não é pouco. São processos que fazem com que a cidade cresça. E se tem uma, duas ou três instituições que se destacam, todos ganham. Os artistas, os marchands, os jornalistas, os curadores, os professores, enfim, toda a cadeia das artes visuais.

AS – Tu achas que a Bienal e a Fundação Iberê Camargo acabaram até mesmo por profissionalizar até mesmo um debate no campo?

FC – Pode ser. Já citei a Universidade, o Instituto de Artes, são propulsores deste projeto ~~todo~~, são a base de pensamentos. Nossos grandes curadores, nossos grandes professores, artistas, todos têm uma ligação direta ou indireta com o Instituto de Artes, mas é claro que a Bienal e a Fundação, acredito que hoje sejam as duas instituições que desenvolvem os maiores projetos de artes visuais do estado, da cidade. A Bienal é uma das exposições mais importantes do Brasil junto com a Bienal de São Paulo; e a Fundação Iberê Camargo é uma instituição que está no patamar de qualquer uma das grandes instituições das artes visuais do Brasil, logo, fomentam, capitaneiam de certa forma, com outras instituições, este processo.

¹¹⁶ Ver: www.abca.art.br/ (Acessado em 1o de junho de 2012)

AS – Tu percebes que a formação de artistas muito estreitamente ligados à academia é uma espécie de fenómeno que acontece em Porto Alegre ou se dá também em outros centros urbanos?

FC – Esta ligação com o Instituto de Artes é um caso mais acentuado em Porto Alegre, o que eu acho muito positivo.

AS – Tu tens alguma ideia de por que isso acontece?

FC – Não sei. Certa vez estávamos em São Paulo, em um grupo muito importante das artes visuais e da educação, e comentávamos sobre estas particularidades de Porto Alegre. Um projeto de artes visuais aqui sempre vem acompanhado de um grande processo pedagógico. Talvez seja uma característica nossa. Sabidamente nós temos um nível cultural e educacional muito elevado proporcionalmente em relação aos demais estados brasileiros. É muito bom porque um artista para fazer arte há que ter todo um embasamento, e o IA oferece isso. Você pode sair do Instituto trabalhando só com instalação, mas você sabe o que é pintura, desenho, história da arte, gravura...

Eu não tenho uma vida acadêmica, só tenho curso de graduação, não fiz nada depois disso e teve um momento da minha vida em que tinha que definir: ou tenho uma vida acadêmica, ou tenho uma vida executiva, e eu optei pela segunda. Mas amigos da universidade, professores, curadores que já participaram de projetos comigo, ou professores do Instituto já fizeram curadoria para algum projeto que eu estivesse. Isso é uma forma que tenho de valorizar o trabalho do Instituto que é fundamental. Ali estão os nossos pilares, os nossos doutores, mestres, professores...

AS – E até que ponto tu achas que é estratégico ou interessante para museus como o MARGS ou para uma fundação como a FIC expor a produção de artistas locais?

FC – Quando eu fui diretor do MARGS, nós tínhamos um projeto para o museu sem pensar que ele estava na Praça da Alfândega. Nós trouxemos coleções da Europa, da Itália, da França, da Argentina; levamos coleções daqui para a Argentina também, para o Rio, para São Paulo, para Brasília; levamos o que o MARGS tinha de melhor para o interior do estado, trouxemos exposições do interior do estado para o MARGS também, enfim. Trata-se de um museu de arte *do Rio Grande do Sul*, portanto ele é de Bagé, de Santa Maria, de Pelotas... Não é museu de arte só de Porto Alegre.

Nós aqui na Fundação Iberê Camargo, desde que estamos na nova sede temos uma exposição permanente do Iberê Camargo, que troca uma ou duas vezes por ano, e fazemos de três a quatro exposições temporárias que sempre envolvem artistas gaúchos e envolvendo a comunidade. Nós estamos e somos de Porto Alegre, embora tenhamos parcerias com o MoMA em Nova Iorque, ou com o Museu de Arte de Bologna, ou com o Museu Torres García em Montevideu, atendemos e procuramos trazer para Porto Alegre o que há de melhor. Eu acho que é uma forma de trazer para cidade algo que foi visto em Nova Iorque. Por exemplo, a exposição da Mira Schendel e León Ferrari foi uma oportunidade! Exposições mostradas em Nova Iorque, Madri e Porto Alegre, isto não é pouco. Esta é a valorização que nós da Fundação Iberê Camargo damos à comunidade: é propiciar aos nossos professores, curadores, artistas, críticos, enfim, este debate, este encontro do que tem de melhor no Brasil e no mundo.

AS – O que ou quem tu enxergas como sendo o detentor do poder legitimatório no cenário artístico local atual?

FC – Ele mesmo. A obra dele. Até porque não tem alguém que tenha este *poder* – e se achar que tem, é pretensioso – de legitimar um artista porque há

uma coisa que é peremptório, chama-se: tempo. A obra é que terá que permanecer. É e foi sempre assim. Se pensarmos o período da Grécia, dermos um pulo pro Renascimento, saltarmos para o Impressionismo e viermos para os dias de hoje, veremos que em todos estes períodos houve grandes e importantes artistas, mas só os muito bons ficaram. O Renascimento não foi só aquele grupo que se sabe, tampouco o Impressionismo aquele grupo de dez, doze ou quinze artistas. Havia muito mais, mas o tempo vai “peneirando” e ficam apenas os bons. Se sabe de casos incríveis de artistas que tinham tais e tais marchands, que determinado diretor apoiava, ou que tinha tal mecenas e tudo isto cai se a obra realmente não é verdadeira. A obra é senhora da razão e ninguém tem este poder, nem o presidente da república por decreto pode dizer ‘este é o artista oficial neste momento’. E depois? É o tempo, ele coloca tudo no lugar.

AS – É interessante como o discurso muda a partir do lugar de fala. Alguns outros entrevistados, artistas, diriam que o principal fator legitimador é participar de exposições importantes, fazer bons contatos, ou desenvolver uma vida acadêmica intensa...

FC – Isto seria uma fórmula. “Eu expus em X galerias, participei de tais feiras, cursei mestrado e doutorado, fiz N exposições no exterior, Y no Brasil, logo está resolvido”. Não. Outros tantos fazem exatamente a mesma coisa... Nem vamos falar do artista jovem que está se inserindo, mas se nós pegarmos o modernismo brasileiro, por que uns custam R\$ 1,500.000 e outros R\$ 15.000? E todos tiveram os mesmos passos. Não é matemático, não tem fórmula. Felizmente. Na prática não é assim, isso não garante... Como não garante a um escritor uma fórmula para escrever um livro. Por que o Paulo Coelho vende bilhões de livros e outros que escrevem sobre o mesmo tema não vendem? Todos os métodos, todas estas fórmulas, elas *podem* resultar em algo positivo; existem outros profissionais que não fazem nada disto e são grandes artistas. Traçar uma vida acadêmica ou uma vida institucional nunca garantiu nada. Naturalmente pressupõe-se que aqueles

cujas atuações são mais intensas vão ganhar destaque, mas se a tua dissertação fosse, por exemplo, sobre os grandes artistas que pertenciam ao circuito cultural e comercial de Porto Alegre entre os anos 1970 e 80, tu terias uma grande surpresa ao constatar que 90% destes que estavam em leilões, nas galerias da moda, etc., não fazem mais parte da cena. Eu já vi artistas dos anos 1970 que tu levavas um ano para conseguir um quadro deles e que custavam, pensando em termos atuais, digamos, cem salários mínimos, e que hoje este mesmo artista tu encontras em feirinhas, em antiquários, custando dois salários mínimos. E então? Enquanto outros passaram de cem para trezentos, quatrocentos salários mínimos. Por quê? Aí sim nós entramos em uma conversa longa que tem n fatores, mas todos com um ponto em comum: sobreviveram e sobrevivem os grandes artistas. E quanto mais o tempo passa, mais vão diminuindo estes grupos de artistas. Agora eu falei em Grécia, em Renascimento, e vai cada vez ficando menos porque é assim em todas as áreas, com os escritores, com os cientistas... As coisas vão mudando, vão evoluindo, e o tempo, que é implacável, coloca tudo no seu devido lugar. Há de certa forma muita coisa ligada à modismo, mas moda é passageira.

Uma grande galeria, um grande curador, uma grande feira, um grande museu, são facilitadores, são indicadores que levam certamente a um sucesso, mas mesmo com tudo isso junto, se não for de fato um artista que produza verdadeiramente uma obra grandiosa, ele não sobreviverá. Se pegarmos o exemplo dos grandes artistas, por que aqueles de determinados períodos são melhores, mais importantes e mais valiosos? Isso vem como um pensamento, há uma lógica entre uma coisa e outra.

Sem citar nomes de artista, mas digamos a personagem X . Ele é ótimo, é o melhor, mas tudo o que ele fez é muito bom? E isso vale para qualquer um, inclusive dos períodos que eu citei antes, seja na antiguidade, seja no Renascimento, seja no Impressionismo... A obra é precisa ser muito boa, ou senão todas os trabalhos de um determinado artista teriam um só igual valor, mas a gente sabe que há uma diferença gigantesca entre os eles.

GABY BENEDYCT | São Leopoldo, 1966

Artista e Técnica em Assuntos Culturais do Museu de Arte Contemporânea – MAC/RS desde 2010. Graduada em Artes Visuais com habilitação em Pintura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Criou e produziu a Bienal B, em 2007, projeto com mais de 300 participantes e 70 eventos. Criou e produziu a Azul Galeria, durante dois anos, quando extinguiu o espaço expositivo próprio e passou a atuar somente como AZUL Produtora, ideia que segue em funcionamento promovendo eventos culturais e artistas. Mantém o site www.tvazul.com.br, uma biblioteca audiovisual online e gratuita com conteúdos específicos em artes visuais.



Gaby Benedyct. Créditos fotográficos: Félix Zucco/Agência RBS.

GABY BENEDYCT

Entrevista concedida em 28 de junho de 2012, Porto Alegre.

Após a apresentação do tema da pesquisa, a artista começa dizendo:

GB – Falar sobre o sistema das artes é realmente muito abrangente e com muitas questões, é preciso “colocar a mão no fogo”. Digamos que a gente pudesse dividir ele um pouquinho, tu terias os **“bem adaptados”, que seriam as pessoas que estão ali e que querem que aquilo funcione exatamente como sempre funcionou; tu terias os “não tão bem adaptados”, que são vistos pelos acadêmicos como os “rebeldes”, mas que no fundo também participam do sistema como se fosse um partido de oposição; e tu terias os “artesanais”, aqueles que se consideram artistas mas que são laicos, sem um preparo formal, e podendo ser ou muito bons ou muito ruins.** Eu sempre pensei muito sobre todos estes aspectos. **Ao mesmo tempo em que eu participo profundamente do sistema de artes como esquema abrangente que ele é, em que eu quero fazer exposição, quero receber convites, por outro lado eu reconheço alguns dos seus problemas.** Tem até um texto na internet sobre curadoria que diz, e eu concordo, que o gosto do curador sempre acaba influenciando, não existe curador “isento”. Então é obvio que se formam os grandes “clubes”, vai haver a ocorrência daqueles que estão sempre em evidencia contra aqueles que têm dificuldade para entrar neste círculo.

AS – E porque tu achas que alguns artistas têm dificuldade em entrar no circuito oficial? Seria por um mérito qualitativo do trabalho ou por eles não terem um tipo de atuação adequada enquanto personagem?

GB – Pelos dois motivos. Um ponto é tu teres um trabalho qualificado. Tu podes ser um artista excelente, mas se tu vieres com uma folhinha de papel e quatro alfinetes para pendurar o teu trabalho em um cordão, por exemplo, tu

vais perder para aquele outro artista que também é excelente e botou a obra dele em uma moldura decente. A “apresentação” é muito importante no mundo das artes... Claro que ocasionalmente surge alguém para mexer com as “regras”, quando está tudo muito calmo e organizado eles resolvem promover um artista que vai exatamente pelo caminho contrário, mas isso é exceção.

Outro ponto crucial é a qualidade técnica e isso não se tem só porque tu fizeste uma linda pintura ou um lindo desenho em um determinado momento; tu tens que pensar aquilo, estudar... Acredito que não precise ser uma formação na Universidade, mas buscar boas referências, ter aulas com alguém que seja do sistema. Tu podes ser não-acadêmico, mas tens sim que buscar referências. Não adianta tu estar fazendo um desenho Naïfi, por exemplo, e acreditar que tu estás inventando aquela linguagem.

Sobre o outro ponto, sobre a atuação: eu vejo que existem artistas maravilhosos e que de forma alguma são *personas*, pelo contrário, são muito reclusos, mas ao mesmo tempo eles conseguem ter uma visibilidade porque o trabalho deles é excelente. Isto é uma exceção. Assim como uma pessoa que se forma em medicina, se ela não tiver consultório, se ela não tiver secretária, se ela não tiver o aparelhamento de um hospital, um local de trabalho adequado com as coisas todas funcionando, não adianta ela ser médica. Ficar esperando que as pessoas batam na tua porta é ilusório, dificilmente acontece. Para um artista plástico, se ele não se colocar profissionalmente, ou seja, frequentar as exposições, conhecer as pessoas do meio, fica complicado... Também é preciso ser educado. Educação e elegância são quesitos fundamentais, mas a gente vê muita má-educação e muita deselegância. (*Corte do texto de transcrição da entrevista solicitado pelo artista*). Todo mundo idealiza e queria estar atuando na Europa ou nos Estados Unidos. Claro, lá eles *cumprem* os prazos. Aí os artistas daqui acham que vão ir para lá e que vão conseguir se adequar e ganhar destaque; não vão! E não vão porque eles não sabem cumprir prazo, porque não tem disciplina. Claro, existe outro tipo de indivíduo. Se tu tiveres disciplina, souberes cumprir prazo, for elegante e for educado, obviamente tu vais te

destacar! Então é isso, não é nenhuma mágica, é só questão de ser como deveria ser. Neste caso, tu vais te dar bem tanto no sistema de artes quanto em qualquer outro sistema social, uma coisa leva à outra, o campo das artes *está* no próprio campo social. Não é porque nós somos artistas que estamos além ou aquém da sociedade, não, nós interagimos com ela diretamente, mas é preciso ter um perfil de comunicação, a arte é comunicação, é um registro do seu tempo. Ter uma persona construída, ativa, é importante, assim como saber lidar com ela também.

AS – A partir desta tua fala, eu pensei em três questões. Primeira: tu categorizaste o campo das artes em três nichos, os “bem adaptados”, a “oposição” e os “artesanais”, segundo as tuas próprias palavras. Em qual destas categorias tu te colocarias?

GB – Oposição.

AS – OK, mas por que “oposição” se tu queres penetrar o meio oficial também como tu mesma disseste?

GB – Porque eu não aceito as coisas do jeito que elas se colocam. Por exemplo, quando tu te deténs sobre as relações sociais do artista ou para como as Instituições se comunicam, elas são retrógradas, elas estão engatinhando no *networking*... No quesito da linguagem, por exemplo, eu falo contigo coloquialmente. Eu acho que uma Instituição, mesmo sendo uma Instituição artística, ela tem que falar com o público, tem que ter uma linguagem coloquial e não fazer uma fala rebuscada, formal demais. O público já tem um distanciamento das Instituições culturais, principalmente as de artes plásticas, já tem todo um pré-conceito das próprias pessoas de acharem que não vão entender as obras, aí tu vais lá e “fala difícil” com eles? Para que fazer isso? Aí é que entra o ego: “é para ficar bonito para os outros, porque eu sou curador, eu tenho que demonstrar o meu conhecimento

acadêmico para os outros da classe, para dizerem que o meu palavreado está adequado dentro dos padrões da academia”. Tu fazes arte para quem? Cientista desenvolve tecnologia só para outros cientistas? Tu fazes arte só para outros artistas? *Eu* sou uma artista que faz arte para o público e eu gostaria que o meu trabalho pudesse interferir na vida dessas pessoas. Veja bem, eu não quero desfazer da Academia, eu penso que é muito importante, mas eu discordo de uma serie de relações no campo das artes. Eu acho tão problemático quanto eu discordo da postura de colegas que não tem um desenvolvimento técnico adequado, mal saíram da faculdade e querem cobrar um preço pelo seu trabalho como se eles fossem uma Beatriz Milhazes¹¹⁷! Ou estão riscando em paredes nas ruas e dizendo que são *underground*, mas que quando conseguem uma exposição em galeria, ao invés de ter um preço acessível às pessoas que gostam do trabalho deles, colocam um preço muito alto, R\$1,500- pela impressão de um pôster, por exemplo. São distorções muito grandes. É neste ponto que eu me sinto oposição, não *a este* ou *aquela*, mas se eu achar que uma coisa está errada com certeza eu vou falar.

Quando eu criei a Bienal B¹¹⁸, a proposição era a de um diálogo local com a Bienal do Mercosul, foi em uma temporada em que ela estava se relacionando praticamente só com artistas de fora daqui, mas não era *contra* ela. A cidade era anfitriã do evento, ela tinha que mostrar a sua produção também. Eu não era contra, absolutamente, eu sou completamente a favor, acho que depois da Bienal do Mercosul, o campo das artes cresceu aqui no Rio Grande do Sul; a própria educação sobre arte hoje em dia está melhor em função da presença dela aqui. O que ocorreu é que naquela época eu vi uma brecha que não estava sendo explorada e lancei a proposta muito mais no sentido de complementar. A Bienal B era uma complementação, não tinha

¹¹⁷ Beatriz Milhazes (Rio de Janeiro, 1960). Frequentou cursos no Parque Lage. Vem se destacando em exposições no exterior e no mercado de arte internacional.

¹¹⁸ Bienal B: com a primeira edição em 2007, é uma organização informal de manifestações artísticas independentes e paralelas à Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Composta, basicamente, por um coletivo de artistas locais, a Bienal B se caracteriza por sua estrutura colaborativa, organizada pelos próprios artistas.

um caráter opositivo, embora tenha adquirido depois. Isto ocorreu porque quando ela foi criada, eu disse que não haveria uma curadoria, o que haveria seria uma comissão de pessoas – que nem eram do campo dos curadores que nós vemos atuar usualmente – para fazer um ajustamento de diálogos entre aqueles artistas todos, para poder dar um fundamento técnico. Isto se tornou um movimento que basicamente não tinha aquela figura do curador que nós normalmente vemos, o que virou uma espécie de provocação às curadorias. Na época eu fui totalmente ignorada pela Academia e fui em muitos momentos criticada. Eles não entendiam como eu ia fazer uma coisa dessas, diziam que não teria legitimidade nenhuma porque não tinha curadores formais. **Eu acho que existe muita curadoria viciada e eu sou completamente contra isso.** Este campo das curadorias é um assunto que me incomoda mesmo, porque tem muita seleção de status. **Na concepção que eu tenho, curador tinha que descobrir novos talentos, mapear os artistas da cidade...**

AS – Mas tu te sentes prejudicada por isso enquanto artista?

GB – Enquanto artista, não. Enquanto idealista sobre a construção de uma estrutura criativa que possa favorecer o desenvolvimento das artes, sim.

Curador é formador de opinião; jornalista é formador de opinião; crítico de arte, embora a gente não tenha muitos aqui, idem. Estas pessoas têm *responsabilidade* pelas ideias que elas vão gerar, elas precisam exercer o seu pensamento de uma forma engajada, é o mínimo! Então é isso, eu não posso me colocar contra, eu também tenho as minhas falhas, mas se eu puder fazer alguma coisa que possa instigar a que haja um procedimento mais ajustado a favorecer este desenvolvimento, eu vou fazer. *(Corte do texto de transcrição da entrevista solicitado pelo artista)*. Uma vez alguém, que por certo não simpatiza muito comigo, até já disse que eu tinha “síndrome de herói”, ou algo assim, porque eu provoço situações de questionamento. A questão é que eu falo tudo isto baseada em vivências, muito mais do que em leituras.

Eu não sou uma pessoa que fica lendo quantidades de livros, mas eu vivo informada, vivo na internet, o meu campo de pesquisa é em cima de como o público se relaciona com a arte e por quê. Eu não tenho respostas para tudo, mas eu observo muito, então tem algumas coisas que eu já posso dizer se estão funcionando ou não.

Eu também montei uma galeria na minha casa, a Azul¹¹⁹, e este espaço funcionou por quase dois anos, então eu tive esta outra formação prática, e atualmente eu trabalho em um museu que se relaciona institucionalmente com várias entidades do meio. Isto vai me dando uma visão geral sobre todo este sistema. Esta interlocução, esta articulação que eu faço com os artistas, com Instituições, com o próprio público que frequenta os espaços do meio, tudo isto me dá informações que me fazem ser de *oposição* na medida em que eu questiono estas relações.

AS – Retomando um pouco, a terceira pergunta que eu queria te fazer e que deriva ainda daquele teu primeiro momento de fala, é se tu não achas que o fato de os artistas se juntarem em “clubes”, como tu falaste, ou se a questão a respeito de eles não respeitarem os prazos de entrega, não se deve mais a um tipo de relação muito “pessoalizada” que tende a contar com as “ajudas” ou “parecerias”?

GB – Essa questão de estar fora de prazo é uma questão de estar fora do momento em que tu deverias estar. Se tu vais participar de um edital, tu não tens que correr para entrar naquela edição. Por exemplo, o edital da Funarte¹²⁰ está aberto agora, tem quinze dias restantes para a inscrição. Se eu quero mandar o meu trabalho para lá, eu não vou participar desta edição caso eu não tenha tudo já pronto e esquematizado. Primeiro eu tenho que ver

¹¹⁹ A Azul Produtora Galeria é uma produtora com espaço físico para mostras idealizado por Gaby Benedyct. Funcionou de 1º de maio de 2008 até o final de 2009. Ver: <http://www.azulgaleria.com.br> (Último acesso em 20 de julho de 2012).

¹²⁰ Instituição de apoio e fomento à arte vinculada ao Ministério da Cultura. Ver: <http://www.funarte.gov.br/> (Último acesso em 20 de julho de 2012)

como é o edital, o que ele pede, eu vou passar um ano organizando tudo e vou me inscrever no ano que vem quando abrir de novo, só que a esta altura o meu trabalho já vai estar perfeito, dentro de todos os requerimentos deles. Não se pode perder prazo, tu tens que trabalhar com a realidade da tua produção e com a realidade dos limites de tempo que eles impõem.

As instituições têm problemas porque elas são engessadas: o meu pedido vai para um chefe, que manda para o diretor, que encaminha para a secretária, que vai passar para o outro diretor, que vai apresentar para o presidente, etc. É realmente muito engessado este sistema, só que isto não tem como modificar – ao contrario dos artistas que têm como se adaptar. E esta correria por participar de tudo é realmente necessária ou é uma ansiedade consumista pós-moderna? **Tu estás realmente te qualificando ao participar de tudo ou tu és mais um quadradinho de 15x15cm em uma coletiva que reúne uma imensidade de artistas?** Ninguém enxerga ninguém nestas ocasiões, tu não apareces para nada! **Eu fico questionando que movimento é este, que inserção é esta que te faz trabalhar com tanta ansiedade?** Eu acho que poderia ser bem mais qualitativo, tanto para o artista quanto para a produção dele se ele trabalhasse com planejamento e disciplina. Isto tudo acaba resultando em uma espécie de arte praticamente industrializada! Não é assim que tem que ser.

AS – Mas eu me referia mais ao ponto sobre o atravessamento das relações, se aquilo que deveria ser profissional não acaba se tornando muito pessoal exatamente pela proximidade em que o campo acaba colocando as pessoas. Se não é, por exemplo, por te consideraram como “amiga” ou como alguém muito próxima, de fácil acesso, que eles acabam extrapolando.

GB – (Corte do texto de transcrição da entrevista solicitado pelo artista).

Eu acredito que as curadorias poderiam ser mais investigativas e não tanto calcadas em um certo comodismo. Eu adoro colecionar arte, eu tenho prazer em descobrir um artista em início de carreira e saber que em cinco anos ele

vai continuar e já vai começar a se colocar em galerias, em exposições. Esta curiosidade que eu tenho enquanto colecionadora, eu gostaria que os curadores tivessem também, de buscar, de farejar.

No caso de propostas expositivas, hoje em dia usam muito os curadores para fazer também museografia além da escolha dos artistas. Tudo bem, mas que fizessem isso buscando uma linha de raciocínio com o público e não se colocando como “gênios criadores”. Eles deveriam era estar facilitando a entrada e o entendimento para aquele público que não está tão familiarizado com o mundo das artes. O que eu tenho visto são basicamente construções de pensamento direcionadas para a Academia, para o público específico envolvido com arte, para causar boa impressão em alguma outra Instituição de outro lugar, enfim. A parte de servir o público fica um pouco deficitária.

Quem eu vejo desenvolvendo um bom trabalho neste sentido é a Fundação Bienal do Mercosul. Eles têm uma preocupação com a didática, em oferecer uma informação consistente, até porque eles vem fazendo uma pesquisa neste sentido faz tempo. Eu tenho muita esperança nas relações que a Bienal do Mercosul e que a Fundação Iberê Camargo estão estabelecendo. O único problema da FIC é que até hoje eles não tem um ponto de ônibus da frente do prédio, ou seja, é extremamente elitista porque só vai lá quem estiver de carro. Isto me deixa muito chateada.

AS – O que ou quem tu enxergas hoje como sendo detentor de poder legitimatório dentro do contexto do cenário de arte local?

GB – A política. Eu penso que pelo menos em relação às Instituições, tu acabas seguindo interesses políticos. Se tu queres fazer as coisas e não tem dinheiro, tu precisas aceitar que sejam feitos certos acordos para um lado ou para outro. A política é poderosa no campo artístico, principalmente entre as Instituições, ela liga museus e espaços de arte com o Instituto de Artes da UFRGS, por exemplo. Tudo isto é política e é muito forte. Aí – não

precisamos citar nomes – tu pegas os dirigentes disto tudo e tu tens todos os nomes dos quais tu precisas.

AS – E qual tu achas que é o papel do Instituto de Artes neste processo todo?

GB – Ela tem dois fatores: um deles é o de juntar as pessoas que se interessam por artes e propiciar a discussão dos temas referentes. Isto ótimo. O que eu não gosto muito é o modo como às vezes ela direciona o gosto daqueles que estão lá dentro. Como eu disse, é muito difícil que uma pessoa normal não tenha este tipo de tendência, a própria Instituição tem a sua e isto define muitos dos rumos que ela toma. Por exemplo, em um primeiro momento a Bienal B foi considerada um movimento ilegítimo. Depois que ela se instaurou e se mostrou forte, dois anos depois, aí eles começaram a legitimar como um projeto de estudo. Na hora em que aconteceu, ninguém deu importância positiva porque eu penso que eles entendiam que era um movimento que ia *contra* (*Corte do texto de transcrição da entrevista solicitado pelo artista*). Eles têm dificuldade em aceitar aquilo que surge, ou de legitimar novos artistas, ou novas iniciativas, sendo que eles são formadores disto tudo. (*Corte do texto de transcrição da entrevista solicitado pelo artista*).

Outro ponto: é difícil ter parcerias com o Instituto de Artes. Atualmente têm acontecido algumas experiências, mas só a partir de muito esforço feito por quem tenta se aproximar deles, o IA enquanto Instituição dificilmente faz um movimento em direção a outras parcerias. Eu vejo que ele se fecha muito em si mesmo, até porque não deixa de ser um ambiente de funcionalismo público onde existem as questões referentes a isto e uma estrutura muito engessada. Talvez tenham pessoas lá dentro querendo tomar certas iniciativas, mas que se deparam com tanta burocracia para a Instituição se fazer presente em determinadas parcerias que acabam desistindo. É por isso que é sempre preciso ver os dois lados, não adianta apenas reclamar, existem as dificuldades internas. Quem trabalha por dentro destes acontecimentos

começa a aprender que é muito fácil reclamar, é muito fácil dizer que o Instituto de Artes não é legal, que a Bienal B não é bacana, que montar uma galeria é ruim. Tu vais encontrar defeitos por todos os lados porque não existe uma situação perfeita.

Eu tenho visto que as pessoas só reclamam! Se elas estão montando uma exposição, elas dizem que a iluminação não é bem aquela, que tinha que ser de outro jeito, etc. Se fala de tudo sempre pelo aspecto negativo, mas tu estás fazendo a *tua mostra*, valoriza o que tem de bom! As pessoas vem participar de uma exposição e ficam reclamando que o espaço é ruim, ou que o chão não está limpo o suficiente; mas o sujeito tem que ajudar a divulgar, não a fazer propaganda contra! O que as pessoas não parecem entender é que isto é autopromoção! Se tu vais expor em um espaço, tu não podes ficar falando mal dele porque é ali que vai ser a tua mostra! Vai lá, fala com o responsável, diz o que tu não gosta, mas dali para fora tu tens que ajudar, porque tu vais estar ajudando a ti mesmo, além dos responsáveis pela galeria com ideias para melhorar e para que eles possam atender aos outros de uma forma mais preparada no futuro.

Desta mesma maneira eu te digo: **sim, eu tenho as minhas pendências com o Instituto de Artes, mas também foi o meu formador, foi ali que eu conheci pessoas que fazem parte do meu processo criativo e com certeza isto é muito positivo.**

AS – Tu te sentes plenamente inserida? Gostarias de ter novas experiências em espaços expositivos nos quais tu ainda não expuseste o teu trabalho?

GB – Eu me sinto plenamente inserida embora em oposição constante, mas eu me sinto plenamente inserida. Eu também estou tentando manter um trabalho com disciplina, com planejamento; recentemente eu fiz uma exposição individual na Jabutipê – que é um local que eu vejo como sendo super simpático –; fui também há pouco tempo convidada para expor na

galeria Modernidade¹²¹, em Novo Hamburgo; o StudioClio¹²², que é um local super clássico e acadêmico, mas que ao mesmo tempo tem um trabalho extremamente contemporâneo, eles sabem se divulgar, o Francisco Marshall¹²³, apesar de ter todo o conhecimento, ser o doutor que é, tem uma linguagem extremamente acessível, coloquial, o que eu adoro, e então ele também me convidou para fazer um trabalho especial lá no Clio. Isto tudo veio em decorrência de estar realizando um bom trabalho, com uma boa apresentação, com um bom conteúdo, que foi estudado e que tem um processo; apesar desta minha atitude opositiva, eu sempre agi com elegância e educação, eu nunca ofendi ou importunei ninguém. Eu estou sendo legitimada de uma forma que eu considero que seja pelo meu trabalho. É claro que as minhas relações tem influência neste processo, mas se eu sou reconhecida é porque existem pessoas que realmente gostaram do que viram nas exposições das quais eu participei e estão considerando o trabalho bom. Eu estou tentando fazer tudo da maneira mais ética e profissional possível, tudo com uma atitude bem pensada, sem ansiedade para participar de todos os editais que aparecem, sem expor em qualquer lugar para o qual convidam. Nisto tudo que eu estou trabalhando existe uma estratégia para que eu faça uma inserção que seja ao mesmo tempo correta e natural, que não seja algo forçado ou visando quantidade e não qualidade.

Eu acho que sim, eu estou inserida, mas eu vou continuar questionando aquilo com o que eu não concordo e buscando nichos de trabalho que não

¹²¹ A Galeria Modernidade foi criada em novembro de 1990 e se apresenta como um espaço múltiplo, valorizando e divulgando a produção de novos talentos e trazendo artistas consagrados contemporâneos. Atua ativamente no mercado, formando um público apreciador e consumidor de arte através de exposições individuais, encontros com artistas, palestras e lançamento de livros. Ver: <http://www.modernidade.com.br/v2/> (Último acesso em 11 de agosto de 2012).

¹²² O StudioClio é um instituto de arte e humanismo localizado na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, inaugurado em 20 de setembro de 2005. A programação conta com banquetes culturais, almoços, oficinas, concertos, shows, exposições, curadorias – todas realizadas com a cooperação de artistas, docentes, equipe profissional, entidades e eventos parceiros, curadores, frequentadores e demais colaboradores. Ver: <http://www.studioclio.com.br/> (Última visualização em 7 de agosto de 2012).

¹²³ Francisco Marshall (Porto Alegre, 1966). Professor Doutor nos cursos de pós-graduação em Artes Visuais e História da UFRGS, coordenador do Curso de Especialização em Museologia na mesma instituição, pesquisador e arqueólogo com atividades internacionais, é autor de diversas publicações sobre suas áreas de atuação.

estão sendo atendidos. Talvez aí que resida a minha oposição: se eu posso, apesar de todos os trabalhos que eu tenho que fazer, ainda me disponibilizar como agente cultural, a procurar estas lacunas que não estão sendo consideradas nestas relações entre artista-público, ou mesmo artista-artista e artista-academia, por que os outros agentes culturais não podem fazer o mesmo? Por que eles não podem falar sobre isto? Por que eles se acomodam no que eles já têm? **Eu acredito que a minha oposição principal, e isto é algo muito positivo, é simplesmente encorajar o meio a repensar e melhorar as suas estruturas, os seus métodos de funcionamento.** Existem pessoas que já trabalham para isto, são amigos e gente com quem eu me relaciono, mas eu vou continuar a questionar quem não está fazendo. Esta é a minha oposição, esta é a minha subversão, é querer que tudo acontece da melhor maneira possível, mas sem guerra, sem discussão acirrada.

AS – Mas tu acreditas que estas “guerras” acontecem?

GB – Acontecem. É o tipo de conflito que começam com declarações do tipo “O IA é péssimo, só tem gente retrograda lá!”. Estas declarações não levam a nada. Ou então algo como “Que horror, o diretor do Instituto de Artes até agora não fez nada para trocar o IA de prédio!”. O problema é que as pessoas se mobilizam freneticamente pelos motivos errados, querem fazer bagunça. O que eu tenho vontade de dizer é que existem jeitos de fazer tudo com muito mais resultados. Tem ainda aqueles casos que eu já te falei, quando alguém fala mal da Instituição na qual expôs: “Lá não tem verba, não dão um atendimento adequado aos artistas”. Pra que fazer isto? Deveriam vir aqui conversar comigo. Eles sabem por que eu estou sem verba ou por que eu não pintei as paredes do jeito e com a frequência que eu tinha que pintar? Eles entendem o problema interno para ir para a imprensa e dizer que o espaço não serve, que é horrível?

Existem jeitos elegantes de lidar com este tipo de situação, eu lamento pelas pessoas que agem assim, sem pensar. Não acho justo dizer que alguém está

errado sem ter acesso a todo tipo de informação antes de fazer qualquer declaração. Tudo tem dois ou mais lados, as pessoas que fazem estas declarações bombásticas de repúdio a algo com certeza estão esquecendo de falar com alguém. É claro que existem manifestações legítimas, mas existem formas e formas de se colocar. No que uma pessoa levanta a voz, perde a razão.

AS – E como foi a tua experiência com a Galeria Azul? Por que tu decidiste abrir uma galeria e o que aconteceu para ela ter fechado?

GB – Foi muito tranquila esta relação. Eu decidi abrir a Azul porque eu queria mostrar os trabalhos de quem eu gosto. A intenção era fazer um laboratório de como se procede toda esta relação entre artista e público, eu queria entender o que as pessoas olham, o que elas não dão atenção, os motivos disto, o que fazem elas voltarem ao espaço expositivo depois da vernissage, como funciona a divulgação... São vários pontos sobre como se procede em uma exposição do início ao fim e que eu pude exercitar, entender através de *n* erros e acertos. Foi uma escola fantástica. Eu fiz alguns eventos bem interessantes, tiveram exposições lá de artistas que naquela época estavam começando, fizeram os primeiros trabalhos ali e que hoje em dia já estão com trabalhos mais bacanas, fazendo mostras em outros lugares. Várias ideias que eu também coloquei em prática lá, depois foram recuperadas em outros espaços.

A galeria acabou porque se eu quisesse continuar o trabalho como deveria, eu teria que ter uma dedicação praticamente exclusiva, algo que eu não poderia fazer já que eu tenho o trabalho de funcionária pública aqui no MAC/RS.

AS – E como tu percebes a tua atuação aqui no MAC/RS?

GB – É uma escola. É como se fosse o *upgrade* de todos os laboratórios que eu fiz na Azul enquanto galeria, depois da Azul enquanto produtora. A experiência no MAC me gera *n* articulações tanto no meu trabalho enquanto artista, como na minha função aqui no Museu. Não tem como não interferir. Às vezes eu estou na rua passeando e ao mesmo tempo eu sou sim *representante institucional do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul*. Se eu vou a uma festa, as pessoas me vêem como *representante institucional do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul*. É uma responsabilidade.

O que eu aprendi aqui foi uma escola, além de ter aumentado a visibilidade e ter me oportunizado melhorar a apresentação do meu trabalho artístico. Meu chefe (André Venzon) é extremamente rigoroso em relação à parte estética da mostra, então apesar do rigor eu aprendo muito com ele e eu agradeço esta oportunidade. Claro, adoraria colocar algumas ideias que dizem respeito ao processo pedagógico em prática, mas tem tempo, eu estou aqui há apenas um ano e meio, dois. Assim como eu tive que dar tempo para o meu trabalho como artista ficar maduro, o mesmo acontece aqui dentro. Agora eu estou mais realista, aprendendo mais e mais; o meu local de trabalho está passando por uma grande transformação, ele estava bastante prejudicado por gestões que não eram focadas nele, mas que agora existe todo um foco administrativo em torno do desenvolvimento do Museu. Tem muito de bom para acontecer e eu tenho certeza que eu vou ter meu lugar neste processo.