

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais**

Cristiane Weizenmann Marçal

A gestão autônoma da arte como inovação socioeconômica

Dissertação

**Porto Alegre
2019**

Cristiane Weizenmann Marçal

A gestão autônoma da arte como inovação socioeconômica

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito à obtenção do título de Mestra em Artes Visuais, área de concentração em História, teoria e Crítica.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Leandro Valiati (NECCULT/UFRGS)

Profa. Dra. Claudia Vicari Zanatta
(PPGAV/UFRGS)

Profa. Dra. Cristina Thorstenberg Ribas
(PNPD/CAPES-PPGAV/UFRGS)

Porto Alegre

02 de dezembro de 2019

CIP - Catalogação na Publicação

Weizenmann Marçal, Cristiane
A gestão autônoma da arte como inovação
socioeconômica / Cristiane Weizenmann Marçal. -- 2019.
101 f.
Orientadora: Maria Amélia Bulhões.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2019.

1. sistema da arte. 2. artes visuais. 3. inovação
socioeconômica. 4. gestão autônoma da arte. I.
Bulhões, Maria Amélia, orient. II. Título.

Aos que abraçam sua redundância

Agradecimentos

Pensei em não colocar agradecimentos pelo receio de esquecer alguém, já que quase todas as pessoas que passaram pela minha vida contribuíram de alguma forma com minha passagem pelo mestrado. Mas isso não seria justo com quem teve uma atuação mais direta nesse processo.

Primeiro, agradeço muito aos colegas da 25.^a turma de mestrandos em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Tudo seria completamente diferente se eu não tivesse a sorte de entrar num grupo tão unido;

À professora Maria Helena Bernardes, pessoa fundamental na etapa de estudos para a seleção do programa de pós-graduação. Sem a generosidade e dedicação dela, dificilmente eu estaria aqui escrevendo os agradecimentos de uma dissertação minha;

Aos entrevistados das iniciativas estudadas. Agradeço não apenas pela disponibilidade em conceder a entrevista, mas também pela imensa contribuição que dão para o sistema da arte;

À Capes e ao Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da UFRGS, instituições públicas e fundamentais para a democracia, principalmente neste momento;

À minha orientadora Maria Amélia Bulhões, que aceitou o desafio de trabalhar com uma proposta tão heterodoxa, e aos colegas/professores Bruna Fetter, Nei Vargas e Cristina Ribas. Agradeço muito pelo apoio e confiança de vocês;

À diretoria e aos colegas da Rompecabezas, empresa na qual entrei no meio desse processo, e que, em vários momentos, flexibilizou o trabalho e incentivou a continuidade dessa jornada;

Ao Fabio Pinto, que acompanhou a busca por PPGs que aceitassem minha proposta e o processo de amadurecimento pelo qual tive que passar para entrar em um deles;

Ao Cesar Alcázar, por me ensinar a sobreviver à exaustão, aos outros e a mim mesma;

E à minha família, Nair, Nezio e Marcelo, por estarem ao meu lado constantemente desde sempre.

Resumo

Esta pesquisa tem como foco a gestão autônoma da arte no contexto socioeconômico contemporâneo, aqui estudado através do campo da inovação socioeconômica. Formas diferentes de gestão foram investigadas através de iniciativas agrupadas em torno da produção, difusão e consumo da arte, atuantes na cidade de Porto Alegre, Brasil. As gestões estudadas são consideradas dentro do espectro que Gregory Sholette chama de matéria escura, referindo-se às pequenas iniciativas artísticas relegadas à sombra do mainstream da arte. A investigação das estratégias dessas iniciativas vai ao encontro do conceito de inovação social, que teoriza uma nova lógica de gestão, produção e consumo de bens materiais e simbólicos em tempos de uma nova economia. As gestões aqui entendidas como autônomas surgem às margens das instituições consolidadas do sistema da arte, como os grandes museus, galerias de prestígio e feiras que movimentam altos valores financeiros. São agentes do campo da arte que investem seu tempo e dinheiro em lugares adaptados muitas vezes para serem galerias e atelieres compartilhados, museus alternativos, espaços culturais e artísticos. Palavras-chave: sistema da arte, artes visuais, inovação socioeconômica, gestão autônoma da arte

Abstract

These research focuses on the autonomous management of art within a contemporary socioeconomic context, studied through the field of socioeconomic innovation. Different forms of management were investigated through initiatives set around the production, diffusion and consumption of art in the city of Porto Alegre, Brazil. The initiatives studied are considered within the spectrum that Gregory Sholette calls “dark matter”, referring to small artistic initiatives relegated to the shadow of art’s mainstream. The research about the specific strategies they developed are thought in relation to the concept of “social innovation”, which theorizes a new logic of management, production and consumption of material and symbolic goods in times of a new economy. The initiatives addressed here are understood as autonomous, they appear on the margins of the art system’s solid institutions, such as great museums, prestigious galleries and fairs that move high financial values. These initiatives are agents in the art field who invest their time and money in places many times adapted to function as galleries and shared studios, alternative museums, cultural and artistic spaces.

Keywords: art system; visual arts; socioeconomic innovation; autonomous management of art

Lista de ilustrações

Figura 1 – The Battle About Money	16
Figura 2 – As Ninfas de Monet	21
Figura 3 – As Ninfas de Monet (detalhe)	21
Figura 4 – Inovação social segundo teoria TSI	28
Figura 5 – Pirâmide do sistema da arte	31
Figura 6 – Inserções em Circuitos Ideológicos - Projeto Cédula	34
Figura 7 – Trabalho de coleta de discos rígidos do artista Leo Caobelli	37
Figura 8 – Exposição de Leo Caobelli	37
Figura 9 – Espaço interno do Ateliê 1	40
Figura 10 – Trabalho da Paxart para o shopping Bourbon Country	41
Figura 11 – Ramon Alejandro produzindo no Ateliê 1	43
Figura 12 – Arte sobre distribuição dos espaços no prédio do Linha	44
Figura 13 – Casarão centenário onde funcionou o Acervo Independente	45
Figura 14 – Espaços e momentos de trabalho dentro do Acervo Independente	47
Figura 15 – emphEclairage	54
Figura 16 – Página da campanha de crowdfunding do Acervo Independente	60
Figura 17 – Bar do espaço Linha - imagem 01	63
Figura 18 – Bar do espaço Linha - imagem 02	64
Figura 19 – Espaço da Galeria Prego	66
Figura 20 – Planta baixa galeria Prego	67
Figura 21 – Turma do curso de fotografia do Planta Baja	70
Figura 22 – Evento de lançamento da exposição Atlas nº2	76
Figura 23 – Primeira reunião do Pólvora, realizada no espaço Linha	77
Figura 24 – Cinco matizes da mudança e inovação	78

Lista de abreviaturas e siglas

CNPJ	Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica
ERDF	Fundo Europeu para o Desenvolvimento Regional
IPTU	Imposto sobre a Propriedade Predial Urbana
ONU	Organização das Nações Unidas
RPG	Role Playing Game
RS	Rio Grande do Sul
TRANSIT	Teoria da Inovação Social Transformadora
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNCTAD	Conferência das Nações Unidas sobre o Comércio e Desenvolvimento

Sumário

	Introdução	10
1	<i>The battle about money</i>: o jogo entre arte e economia	16
1.1	Arte e o paradoxo da autonomia	18
1.2	O artista 'fracassado' e a iluminação da matéria escura	23
1.3	A gestão autônoma como inovação socioeconômica	26
1.4	A pirâmide do sistema da arte	30
2	<i>Inserções em circuitos ideológicos</i> - um novo pensamento na arte e na economia	34
2.1	A dessacralização da arte e do artista	38
2.2	O ambiente socioeconômico	48
2.2.1	A produção artística e a economia criativa	50
3	<i>Eclairage</i> - os ciclos que se abrem e a matéria escura iluminada	54
3.1	Aos que abraçam sua redundância	56
3.2	Micro-instituições, grandes negócios	57
3.3	Como financiar a arte?	58
3.4	Subtrair o capital financeiro	69
3.5	Qual é o preço da minha arte?	71
3.6	Custo vida	73
3.7	Articulação em rede	74
3.8	As matizes da mudança e inovação dos gestores autônomos da arte	78
	Considerações finais	80
	Referências	83
	APÊNDICES	85
	Primeiro levantamento de iniciativas com potencial para ser objeto de pesquisa	86

Introdução

Certa vez, recebi a incumbência de fazer uma apresentação desta pesquisa para um grupo de alunos do campo das artes. Preparei o material iniciando pelo conceito de economia criativa, que naquele momento ocupava um lugar de destaque na presente investigação. Um pouco depois do início da apresentação, enquanto fazia a explanação sobre o tema, fui interrompida pelo seguinte pedido: “você pode passar mais rápido, para chegarmos logo na sua pesquisa?”. A economia, naquela situação, não teria relevância na minha pesquisa. Ou melhor, não é que ela não teria relevância, ela sequer fazia parte da pesquisa.

A dificuldade que encontramos no campo da arte para discutir questões para além do fazer artístico é próxima da que encontramos em outras áreas de estudo quando tentamos trazer a experiência artística para dentro deles. Trago aqui outra história que me ajuda a ilustrar essa situação. Assisti uma palestra sobre indústrias criativas com um economista que explanava sobre a definição de atividade criativa. Segundo ele, uma performance previamente ensaiada não se enquadraria nessa categoria porque não existe um processo de criação em tal ato. Para o economista, a apresentação em questão seria apenas a reprodução de algo que já foi criado. Do público que estava presente na palestra, algumas pessoas que pertenciam ao meio artístico tentaram contra-argumentar dizendo que, por se tratar de trabalho ao vivo, cada apresentação seria única. Em resposta, o professor apenas repetia o argumento de que, por ser uma proposta de reprodução de algo, mesmo que ao vivo, a performance não exigiria um trabalho de criação.

Para quem está acostumado à objetividade predominante no campo de estudos da economia é difícil compreender a subjetividade da experiência de tempo-espaço, problematizadas com frequência nos processos de criação e pesquisa artística. Nesse caso, os fatores externos que influenciam uma experiência artística ao vivo foram desconsiderados. As condições sonoras do local de apresentação, a entrega emocional do artista que realiza a performance, a disponibilidade do público em receber o trabalho e outros elementos que interferem numa experiência artística ao vivo são variáveis que não costumam ter espaço em metodologias de estudos mais objetivas. Por outro lado, o campo da arte, de forma geral, sofre com uma secular resistência a discussões que coloquem o fazer artístico como parte de algo que acontece além do próprio fazer artístico, que pode ser contaminado por contextos mundanos e outros elementos aparentemente de fora do âmbito da arte.

A proposta aqui apresentada é estudar a arte e essas contaminações através de um cenário que vem se fortalecendo não por ser uma novidade mas, suponho aqui, por se encontrar num contexto onde a sociedade apresenta interesse social e econômico pelas atividades criativas. Atividades essas que tem na produção artística um ele-

mento essencial de seus processos. Esse cenário é composto pelas iniciativas no campo das artes que entendemos aqui como autônomas. Me refiro àquelas que surgem às margens das instituições consolidadas do sistema da arte, como os grandes museus, galerias de prestígio, feiras e leilões que movimentam altos valores financeiros. Estou falando de agentes do campo da arte que investem seu tempo e dinheiro em espaços adaptados para serem galerias e atelieres compartilhados, museus alternativos, espaços culturais e artísticos. O foco desta pesquisa são as ações de um conjunto de iniciativas agrupadas em torno da produção, difusão e consumo da arte, atuantes na cidade de Porto Alegre. Como será possível notar ao longo do texto, não incluí em minha análise os dados referentes à localização geográfica dos espaços estudados. A escolha tinha o intuito de facilitar o processo de pesquisa.

A base teórica deste trabalho apoia-se em três conceitos principais: sistema da arte, matéria escura e inovação social.

O sistema da arte é o conceito que localiza o nosso objeto de pesquisa. Sua proposta é pensar a arte como elemento de um conjunto de relações interdependentes e não um fenômeno isolado, individual, do artista. Essa perspectiva envolve o tema em discursos dissonantes, colocando em xeque a ideia de autonomia da arte, ponto nevrálgico desse campo de estudos. O chamado sistema da arte é assim definido por Bulhões (2014, pg. 15)

conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico

Ou seja, esse conceito busca a compreensão das artes visuais para além do artista, investigando as instâncias que interagem com ele (críticos, *marchands*, museus, salões, galerias, etc.) e as relações desse conjunto com as condições econômicas, sociais, políticas e culturais do meio em que atuam, ou seja, com o processo histórico do qual participam e no qual se transformam. Além de Maria Amélia Bulhões (também orientadora desta pesquisa), a outra autora que será usada nesse âmbito conceitual é Fetter (2018), que propõe uma dinamização desse conceito através do que ela chama de tripé produção-distribuição-consumo.

Ao localizarmos nosso objeto de pesquisa em termos mais amplos de definição e contexto, vamos agora ao conceito que o delimita dentro da grande área do sistema da arte. Para isso, usaremos um termo proposto pelo artista-ativista Sholette (2010), que desenvolveu uma hipótese em cima do que ele chama de matéria escura, numa referência ao termo da cosmologia que define uma massa que não emite luz, compõe 96%¹ do universo e sobre a qual os astrônomos tem conhecimento da existência

¹ A matéria escura de Sholette, ao que tudo indica, refere-se também ao que hoje é chamado de energia escura, que ocupa 70% do universo. Somada ao que de fato chama-se matéria escura, que representa 26%, temos os 96% do universo ao qual se refere o termo usado por Sholette.

mas não sabem exatamente o que é. Para o autor, o universo da arte também é composto por uma matéria escura que, embora fique “invisível” em relação aos “grandes astros”, é de fundamental importância pra manutenção do mainstream do meio. Ela é composta por diversas atividades e pessoas, profissionais ou não, que atuam direta ou indiretamente no campo da arte e, por consequência, alimentam (financeiramente ou não) a cadeia de produção da mesma. Artistas de prestígio menor, amadores, artistas por hobby, professores e estudantes de arte, público que compra as obras do artista, público que apenas prestigia a obra do artista e o divulga, produções artísticas e distribuições informais, coletivos, etc. Existe um imenso grupo de “alimentadores” do universo artístico que, embora sejam a maioria contundente e tenham um papel essencial no funcionamento do mesmo, costumam ficar relegados às sombras da história da arte.

Selecionado o recorte dentro do sistema da arte, que esclarece melhor nosso objeto de pesquisa, fechamos esse resumo dos conceitos que serão aqui trabalhados com outro termo bastante recente. Refiro-me ao conceito de inovação social, que teoriza uma nova lógica de gestão, produção e consumo de bens materiais e simbólicos. Esse novo pensar pode ser considerado uma forma de resposta às consequências econômicas de uma agenda neoliberal empregada ao nível mundial principalmente a partir da década de 1980. Seu campo de atuação abrange as mais diferentes esferas sociais, envolvendo iniciativas como ações colaborativas, consumo consciente, alternativas aos meios de transporte, moradias compartilhadas, economia solidária, entre outros cuja matriz do pensamento envolve um senso de coletividade. Para aplicarmos a teoria da inovação social nesta pesquisa, usaremos duas referências: a “Teoria da Inovação Social Transformadora” – teoria TSI, resultado de uma pesquisa concluída em 2017, co-financiada pela Comissão Europeia e realizada por um grupo de pesquisadores liderado por Flor Avelino e Julia Wittmayer; e o projeto Sostenuito – Culture as a factor of economic and social innovation, coordenado pela Universitat de València e finalizada em 2012. Por entender que nesta investigação o objeto de pesquisa se destaca não apenas por fatores sociais mas também econômicos, optei por trabalhar com o termo inovação socioeconômica.

Esses conceitos guiam o desenvolvimento da pesquisa e nos ajudam a compreender um pouco o cenário e o reflexo do mesmo nas iniciativas estudadas. O conteúdo será dividido em 3 capítulos. O primeiro capítulo será uma explanação mais aprofundada da base teórica que dá forma a esta pesquisa. Analisaremos os conceitos citados acima descobrindo os espaços de diálogo entre eles e costurando suas principais questões. No segundo capítulo temos uma explanação sobre um novo momento do pensamento na arte e na economia e como a justaposição deles iluminando o cenário estudado nesta pesquisa. No último capítulo, teremos uma articulação entre os conceitos de matéria escura e inovação social e gestões autônomas do sistema da arte. Temos a teoria da inovação social e da matéria escura mais as entrevistas ilustrando

esse cenário.

Todas as iniciativas estudadas estão localizadas na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, que possui um histórico de propostas autônomas bastante representativas na construção do sistema da arte na região. Uma das mais conhecidas foi o Espaço N.O, que esteve ativo entre 1979 e 1982. O local recebia exposições, eventos e cursos, formato muito parecido com a proposta de várias iniciativas atuais que aparecem nessa pesquisa. O vínculo da maioria dos artistas com o Instituto de Artes da UFRGS e a proposta de abrir espaço para a produção de vanguarda e de jovens artistas é a tônica não apenas do Espaço N.O., mas também de grande parte dos espaços autônomos que o sucederam, incluindo os que são estudados nesta pesquisa. Segundo Bulhões (2007), na década anterior, nos anos 1960, quando articulávia-se um sistema moderno de artes visuais no Rio Grande do Sul, a principal alternativa para inserção de jovens artistas no circuito eram os salões, espaços abertos para propostas mais ousadas que não encontravam lugar em museus e galerias. Nas décadas seguintes, entre os espaços autônomos que promoveram propostas alternativas ao que chamo nesta pesquisa de sistema consagrado (subcapítulo 1.4) estão o Torreão (1993-2009) e Atelier Subterrânea (2006-2015).

As iniciativas estudadas nesta pesquisa ainda estão ativas ou fecharam num tempo mais recente do que as citadas acima. O perfil detalhado delas será traçado ao longo do texto. As iniciativas e seus respectivos entrevistados foram: Acervo Independente, iniciativa idealizada por estudantes de artes que encerrou suas atividades em 2017, do qual foram entrevistadas as gestoras Joana Burd e Priscila Kisiolar; Ateliê 1, associação de artistas que estava completando quase uma década na época da entrevista, cuja fala é do presidente da instituição, Ramon Alejandro; Galeria Prego, com a perspectiva de Chico Soll, que nos trouxe a perspectiva de uma galeria que não tem vínculo com artistas, não comercializa obras, e, apesar desse formato pouco convencional, tem poder de legitimação no sistema da arte em que atual; do Linha ouvimos Eduardo Titton, sócio da iniciativa que ocupa o prédio de uma antiga escola e oferece infra-estrutura para artistas trabalharem; Paxart, um coletivo de arte que oferece serviços como uma empresa e que foi representado por Motu e Chaminho; e o Planta Baja, no qual fui recebida por Cristiano Sant'ana, Vicente Carcushinski e Leo Caobelli, que participam da administração dessa casa usada como atelier por cinco artistas e transformada em escola de fotografia.

Costumo dizer que a escolha de trabalhar no campo da arte significa entrar para uma causa e não para um mercado. É comum que o indivíduo que faz essa escolha esteja continuamente defendendo sua decisão para a família, para os amigos, para a sociedade, para o Estado e até para ele mesmo sempre que se encontrar numa situação financeira delicada. Ou seja, a escolha de trabalhar no campo da arte parece uma infração e não uma contribuição para a sociedade. Ele será condenado a constantemente responder perguntas como “por que você não faz um concurso?”, “por que

você não estuda medicina?”, “por que não faz isso nas horas vagas e trabalha com outra coisa?” e “como você vai pagar suas contas?”. De qualquer forma, é muito frequente que essas questões citadas acima culminem nessa última pergunta. Tanto que é muito comum que elas cessem quando a mesma é respondida. É claro que os problemas de quem atua nesse meio não se restringem a isso. O sistema da arte na totalidade, como qualquer sistema, apresenta falhas em seus processos, deturpações, mas parece que o núcleo de grande parte desses problemas está no âmbito econômico. Deixo claro que esse argumento trata de uma visão muito pessoal e que certamente tem exceções.

Ao longo desses anos em que atuo como produtora cultural, participei de diversos trabalhos e construí uma rede de contatos com pessoas de diferentes áreas artísticas. Nesse amplo leque de convívio profissional e pessoal, me chamou a atenção as limitações econômicas sofridas em todas as áreas, mas especialmente nas artes visuais. Todos os setores artísticos tem sua gama de dificuldades, mas parece que essa é a mais vulnerável a esse problema. Os métodos para gerar receita através de produtos culturais de outras áreas (como ingressos, no caso do teatro; ou livro, no caso da literatura) não se aplicam com a mesma facilidade à cadeia de produção das artes visuais. As exposições costumam ter entrada franca e a venda de obras não é frequente ou viável (dependendo do formato de sua produção) para a maioria dos artistas. Por outro lado, as demandas de produção (como compra de materiais para as obras, transporte e instalação das mesmas. . .) facilmente alcançam cifras bem mais altas que qualquer possibilidade de receita. A lógica “receita - despesa = lucro” nem quase nunca é praticável aqui.

No âmbito pessoal, esse propósito não se restringe a um trabalho de mestrado, uma curiosidade, uma vontade de compreender e dar voz a um tema que considero de extrema importância. É tudo isso também, mas vai além. Esta investigação é uma busca por respostas de uma questão coletiva, que assola não só a mim, mas também meus colegas e parceiros de trabalho. Por que a sustentabilidade financeira é um problema tão frequente e com dimensões tão amplas no meio artístico? É claro que tal problema não está restrito a esse campo, mas aqui ele aparece quase como um imperativo. Para exemplificar, podemos dizer que não é difícil encontrar uma mãe que prefere ver sua filha estudando direito em vez de artes visuais. Por mais instável que o mercado da primeira opção possa estar, ele não costuma apresentar o mesmo risco de dificuldades financeiras que o segundo.

É importante ressaltar que esta proposta de pesquisa é também parte de um histórico de iniciativas minhas na busca pela sustentabilidade econômica do mercado no qual atuo. Trabalho com produção cultural em diferentes áreas artísticas e, de aproximadamente 10 anos para cá, percebi que o contexto social e econômico estava gerando algumas mudanças na relação entre arte e contexto socioeconômico. Um número cada vez maior de jovens artistas promoviam uma dessacralizando da arte através de iniciativas que subvertiam a negação do valor econômico tão representativo

nas discussões sobre a autonomia da arte. Em 2013, desenvolvi uma proposta de pesquisa independente sobre economia criativa e economia da cultura em Porto Alegre que foi contemplada pelo edital FAC de Economia da Cultura, da Secretaria de Estado do Rio Grande do Sul. Desse trabalho, surgiu a publicação *Arte e sustentabilidade econômica*, lançada em 2015. Essa iniciativa desdobrou-se também em dois eventos com o mesmo nome que foram transmitidos pela internet, reunindo representantes de diferentes áreas artísticas de Porto Alegre para discutir o cenário cultural da cidade. Além disso, os dados levantados e o conteúdo estudado na pesquisa viraram parte de um curso chamado *Sobre viver de cultura*, realizado em três edições no ano de 2016 e duas edições da mesma proposta voltada especificamente para música em 2017.

Dois últimos destaques com relação a este trabalho: o primeiro é que, ao mesmo tempo em que não quero “cansar” colegas do campo das artes com contextualizações e discussões bastante trabalhadas, lembro que esta é uma pesquisa pretende incentivar uma interlocução entre campos de conhecimento diferentes. Sendo assim, acredito que seja necessário um grau de empatia, ou generosidade, com o colega pesquisador externo ao campo da arte, que me exige repassar e conectar importantes conceitos para facilitar a leitura daqueles que não pertencem a ele.

O segundo é que, como complemento da análise das “contaminações” entre arte e contexto socioeconômico, optei nomear cada um dos capítulos com o título de uma obra cuja poética foi claramente influenciada pelo contexto econômico. Vamos à primeira delas.

1 The battle about money: o jogo entre arte e economia

Figura 1 – The Battle About Money



The Battle About Money, de Pieter Bruegel, é uma gravura cuja publicação é mensurada em data após 1570. A imagem de uma cena de guerra protagonizada por moedas e cofres tem em sua margem inferior os versos holandeses que dizem "é tudo por dinheiro e bens, essa luta e brigas". A obra, concebida aproximadamente no mesmo período e região da Guerra dos Oitenta Anos (1568-1648, na Holanda), parece sugerir que o desejo da humanidade por dinheiro é responsável pelo conflito armado. Essa provável crítica ao estreito laço que liga as decisões econômicas às guerras aparece na obra de Bruegel como um jogo caótico, onde ambas as partes dependem uma da outra para existir. Fonte: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/26.72.40/> (acessado em 28 de abril de 2018)

Quando vivemos num sistema econômico capitalista, é natural que nossas escolhas individuais sejam influenciadas por esse sistema. Vejamos um exemplo que, embora seja hipotético, pode-se dizer que trata de uma situação recorrente. Temos nesse exemplo uma pessoa que produz artisticamente desde a adolescência e se identifica com o campo das artes. Em dado momento, essa pessoa decide cursar uma graduação nessa área. Embora exista o desejo de estudar artes visuais, ela ignora essa vontade devido às limitações financeiras que essa escolha pode, e provavelmente vai, lhe impor no futuro. Em vez disso, ela decide construir uma carreira na área da saúde, popularmente reconhecida como uma área de melhor remuneração que as artes. Ao

iniciar seus estudos, o indivíduo em questão começa a dedicar a maior parte de sua vida à construção de uma carreira na área da saúde e, conseqüentemente, passa a ter menos tempo, ou nenhum tempo, para se dedicar ao seu desenvolvimento enquanto artista. Ao perceber, em idade mais avançada, que o trabalho na área da saúde não é o que ela gostaria de fazer, essa pessoa retoma a ideia inicial de trabalhar como artista e inicia, finalmente, um curso de graduação em artes visuais. É possível dizer que houve interferência de fatores econômicos nas escolhas relatadas acima? Se considerarmos que a vivência de um artista está presente em sua produção, é possível dizer que a interrupção (parcial ou não) e retomada posterior do fazer artístico influencia sua poética? Se a resposta para as duas perguntas for sim, é possível dizer que fatores econômicos influenciaram a poética desse indivíduo?

Vamos pensar essas mesmas questões sob a ótica de alguém que mantém sua prática enquanto artista. Ana Amorim, em seu projeto intitulado *A Artista Impossível*, reuniu diversas performances/trabalhos em torno dos conflitos da existência dela como artista. Um deles, o *Contrato de Arte*, foi enviado para uma das concorrências do edital do Itaú Cultural e consistia num texto onde Ana impunha cláusulas para um suposto patrocínio de sua obra pela instituição, na contramão do ritual mais frequente, no qual o patrocinador impõe ao artista as diretrizes dos contratos. Nele, consta o seguinte trecho:

Esse trabalho pode ser reproduzido e adaptado livremente mesmo sem mencionar a sua fonte desde que não sejam cobradas taxas; nenhum lucro decorra ou resulte em promoção de imagem corporativa ou de indivíduos com objetivos de ganhos financeiros (AMORIM, 2010)

A partir desse parágrafo que encerra o texto, podemos pressupor que a artista acredita na arte como autônoma enquanto sua poética. Ela entende que está produzindo algo que pode ser alheio a qualquer movimentação financeira. A ideia de autonomia da arte discutida por ela considera a arte no contexto de mercado. A ação que ela propõe, de tirar o dinheiro da função de mediador da arte pressupõem que essa mediação existe. Assumir a existência desse vínculo entre arte e dinheiro também é, de certa forma, admitir que existe pelo menos uma esfera da arte em que ela não é autônoma. Agora, voltando a última frase que encerra o texto, “(esse trabalho pode ser reproduzido desde que) nenhum lucro decorra ou resulte em promoção de imagem corporativa ou de indivíduos com objetivos de ganhos financeiros”. Obtive acesso a obra *Contrato de Arte* porque a mesma foi reproduzida no livro *Arte e Política*, que estava à venda no site da livraria Saraiva por R\$ 41,90¹.

Quando vivemos num sistema econômico capitalista, conseqüentemente, vivemos numa economia de mercado, ou seja, num sistema em que as questões econômicas fundamentais são resolvidas pelo mercado (VASCONCELLOS, 2011, pg. 422).

¹ <https://www.saraiva.com.br/arte-e-politica-3412910.html>. Acessado em 01/07/2018

Nesse contexto, ao dizer que fatores econômicos interferem na produção artística e na história da arte, é possível dizer que pelo menos grande parte dessa produção e dessa história sofrem interferência do mercado? Seguindo esse pensamento, é possível dizer que é comum a interferência do mercado na arte²?

Não podemos afirmar que o mercado tem influência em todas as criações artísticas, mas podemos afirmar que seu poder de influenciar as condições sociais no entorno do artista pode redundar na criação artística. Podem e assim o fazem, com bastante frequência.

1.1 Arte e o paradoxo da autonomia

A história contemporânea da arte é uma combinação paradoxal de condutas dedicadas a afiançar a independência de um campo próprio e outras obstinadas em derrubar os limites que o separam (CANCLINI, 2012, pg. 23)

Na primeira parte deste capítulo, procurei estabelecer exemplos de diferentes formas de interferência da economia na produção artística e na história da arte. Minha intenção é mostrar como a relação entre arte e economia vai muito além da esfera do mercado, podendo permear nossas escolhas conscientes e inconscientes, e, conseqüentemente, influenciando a poética, a construção da identidade do indivíduo enquanto artista e a própria história da arte.

Quando falamos da arte e seu contexto, entramos para o campo de estudos do sistema da arte e sua perspectiva ampliada que busca problematizações para além do artista, englobando outras diferentes instâncias sociais e sua interação com esse campo. Aplicando a noção de campo a diferentes setores da atividade social (o religioso, político e cultural), Bourdieu defende que o mesmo é constituído por estruturas e regras que podem ser analisadas independentemente das características pessoais dos indivíduos que atuam nele, sendo fundamental o estudo do campo, e não do indivíduo, já que, e agora falando especificamente do campo artístico, “o sujeito da obra não é nem o artista singular, causa aparente, nem um grupo social [. . .], mas o campo da produção artística em seu conjunto [. . .]”. (BOURDIEU, 1974 apud BULHÕES, 2014)

Essa perspectiva ampla, que tira a arte de um pedestal e lhe atribui um caráter mais dessacralizado e mundano, nos leva a um embate em dois planos diferentes.

² Para garantir a clareza das colocações: quando me refiro a interferência do mercado, não estou falando necessariamente de obras que sejam produzidas com vistas a um mercado específico. Embora isso também seja influência do mercado, quero usar essa expressão para uma leitura mais ampla - a de que aspectos do mercado, ou da economia como um todo, inevitavelmente influenciam a produção artística e a história da arte

Ao falar de arte e inter-relações com outras instâncias sociais, vamos de encontro com diferentes óticas do ideal de autonomia, processo esse que foi essencial para a ascensão e consolidação do conceito de arte.

O processo de autonomização da arte surge no Renascimento (séculos XIV a XVII), quando, nas equipes de construção de igrejas medievais, acontece a separação entre artistas e artesãos. O artista sai do canteiro de obras e entra no ateliê próprio (GULLAR, 1994). A autonomia da arte significava que a arte se tornava independente de qualquer instituição, não tendo que corresponder às expectativas de instâncias divinas, quando a encomenda vinha de uma instituição de caráter religioso; ou a glorificar figuras políticas, quando o trabalho era produzido para uma instituição representativa dos mesmos. O processo de autonomização exigia o abandono de padrões previamente estabelecidos na produção artística e, que, em última instância, remetiam ao modelo da *imitatio*. Porém, segundo (LIMA, 2004):

(o processo de autonomização) não teria sido possível sem a prévia existência de uma clientela que, progressivamente, substituía os ricos patronos. Assim a autonomia da arte implicou sua separação gradual da aristocracia, o surgimento de uma burguesia enriquecida e o desenvolvimento do mercado.

A busca pela autonomia da arte tinha como objetivo, além de distingui-la de outras categorias de produção, livrar a mesma da dependência social que interferia na criação. , determinando temas, formas e, eventualmente, até as cores da obra a ser produzida. Surge então uma categoria socialmente distinta de artistas ou de intelectuais profissionais que estavam

cada vez mais inclinados a levar em conta exclusivamente as regras firmadas pela tradição propriamente intelectual ou artística herdada de seus predecesores e que lhes fornece um ponto de partida ou um ponto de ruptura, e cada vez mais propensos a liberar sua produção e seus produtos de toda e qualquer dependência social (BOURDIEU, 1974, pg. 101)

Ao atribuir a necessidade da existência da arte a ela mesma, e não a instâncias externas, a autonomia da arte defendia a ruptura com os financiamentos da aristocracia e da igreja, e que os mesmos não fossem substituídos por outras amarras, alcançando assim a libertação social e econômica da arte. Porém, tanto hoje quanto ontem, o artista e sua arte estão inevitavelmente sujeitos a um contexto social frequentemente orientado por diretrizes econômicas. Mesmo que essas interferências não sejam tão diretas e explícitas quanto o eram antes do processo de autonomização da arte.

Para Bourdieu (2010 apud SILVA, 2016) essa contrariedade entre o querer e o poder da arte estabelece uma tensão entre campo artístico autônomo e o campo econômico. A lógica do campo artístico recusa a lógica econômica e reafirma a especificidade do campo artístico baseado em condutas antieconômicas e desinteressadas. Porém, a relação com a economia é inevitável na sociedade capitalista, o que faz emergir uma lógica econômica específica do campo artístico. A construção de valor se

baseia nessa denegação do econômico, na qual se estabelece um valor artístico puro, adverso ao valor comercial, que pode ser entendido como o valor simbólico. Por fim, esse valor simbólico se transforma em valor de mercado. Ou seja, o mercado de arte pode ser entendido como um mercado de bens simbólicos, no qual o objeto artístico circula entre dois pólos antagônicos (o simbólico e o econômico), que não raramente se repelem, embora precisem coexistir em uma mesma lógica.

Porém, recentemente surgiram novas teorias que trouxeram um outro olhar sobre essa dinâmica entre arte e mercado, tanto com relação ao papel do mercado na construção de valor quanto sobre a ideia de autonomia da arte como um todo.

Uma perspectiva recente que rediscute o status de autonomia da arte é a que Canclini (2012) chama de pós-autonomia. O autor usa o termo para se referir aos processos artísticos que tem ocorrido nas últimas décadas no qual aumentam as produções que deixam de ser baseadas em objetos para se basearem em contextos “até chegar a inserir as obras nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social onde parece dilui-se a diferença estética”. A obra sai do quadro, do cubo branco, do museu, e vai para a rua, para a desmaterialidade, para a efemeridade, para a vida, misturando-se à multidão.

(...) e estende a noção de artista a todos e a noção de arte a qualquer objeto comum, seja implicando o público na obra, seja reivindicando as maneiras cotidianas de criar, seja, ainda, exaltando o atrativo dos objetos triviais (desde a pop art até a arte política) (CANCLINI, 2012, pg. 24).

Outra leitura recente de autonomia vem de Graw (2017) que questiona a ideia de que arte e mercado sejam polos opostos absolutos. A autora ressalta que num mundo artístico que usa como orientação o sucesso de mercado e, com frequência, confunde preço de uma obra com seu valor artístico, é necessário lembrar que obras de sucesso financeiro podem até ser irrelevantes do ponto de vista da arte ou da história da arte. Mas isso não significa que o que acontece no mercado esteja situado fora da arte. Ela usa como exemplo o caso de um artista que, ao produzir com vistas a uma feira de arte, faz escolhas considerando custos de produção previamente calculados. Isso, para a autora, é uma forma de ceder às exigências do mercado.

Figura 2 – As Ninfas de Monet



Figura 3 – As Ninfas de Monet (detalhe)

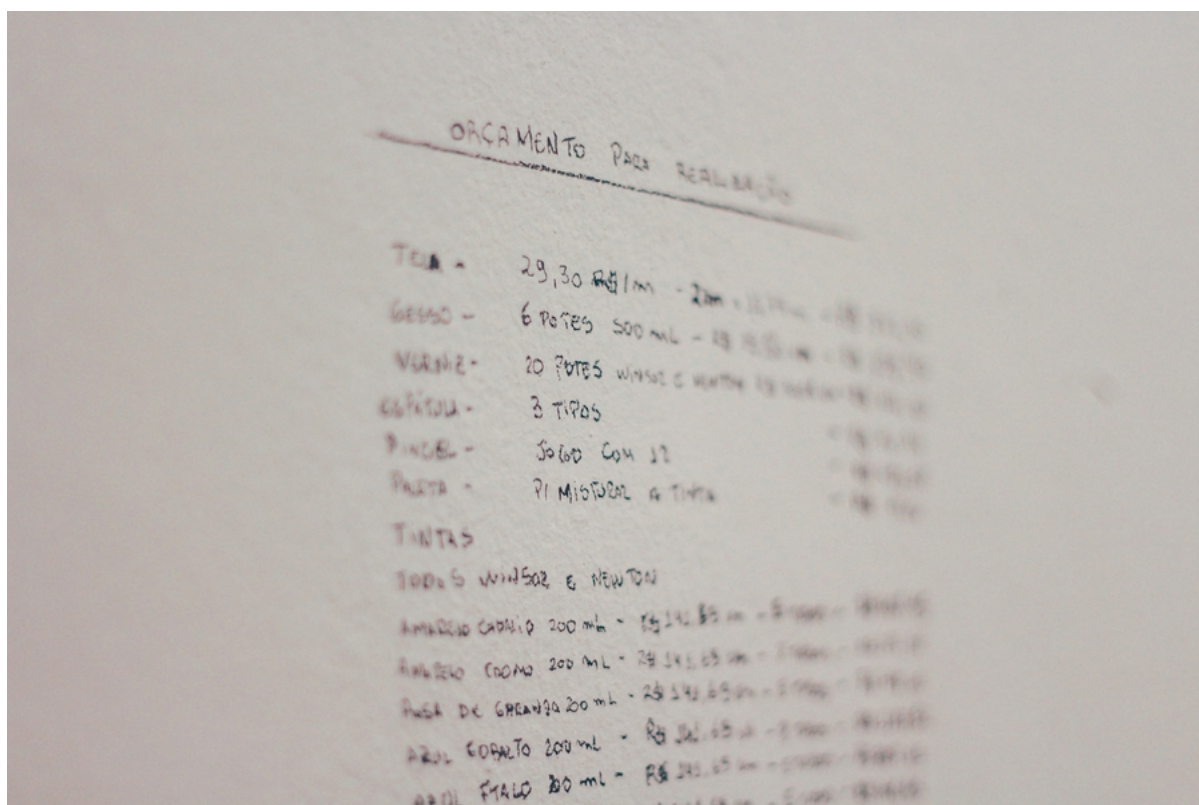


Foto: Flavia Schwantes / Arquivo pessoal Joana Burd

Na exposição *Vontade de Execução*, que aconteceu em 2016 na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre, os artistas Joana Burd e Cadu Peixoto apresentaram obras que questionavam a real viabilidade financeira de execução das propostas artísticas e quanto isso pode influenciar a própria criação. Um dos trabalhos, chamado “As Ninféias de Monet”, consistia em um fio que fechava uma área com 200cm x 424cm de uma parede branca. A dimensão do retângulo corresponde a das dimensões dos painéis de “Ninfeias”, de Claude Monet. No interior do retângulo, constava apenas um cálculo, feito a lápis, direto na parede, com a descrição dos materiais e valores para uma eventual reprodução do painel de Monet. A conta, naquela data, resultava no valor de R\$ 27.500,00. Considerando a realidade dos preços dos materiais e a situação econômica em um país cujo salário mínimo é de R\$ 954,00³ é possível visualizar o grau de dificuldade que a maior parte dos artistas brasileiros teria para executar essa proposta.

Para Graw, arte e mercado não seriam antípodas, mas interdependentes. Sua relação pode ser caracterizada como uma relação de tensão mútua: ao remeterem um ao outro, eles nunca se fundem numa coisa só. No entanto, a autora ressalta que a autonomia da arte é uma conquista obtida com esforço, que permite potencialmente ao artista distanciar-se de alguma forma do mercado ou limitar a influência dele. É uma dupla face dessa tensão entre arte e mercado: assim como as obras são, por um lado, permeadas pelo mercado, por outro lado, elas podem invocar sua autonomia caso pressões econômicas lhe imponham limites (GRAW, 2017).

Considerando esse contexto social em que a arte está inserida, vamos usar como referência o estudo produzido por Fetter (2018) para ajudar a definir nosso objeto de pesquisa. Ele considera três instâncias basilares que originam e sustentam as relações estabelecidas no sistema da arte: o tripé produção-distribuição-consumo.

Na primeira esfera está a Produção, que se refere à formação e produção artística. Como instância de legitimação, nele entram universidades, escolas, ateliês e outros espaços de reflexão e produção sobre o tema. Aqui estão, além de artistas, outros profissionais que colaboram na formação de um artista e nos seus meandros de produção. Na esfera Difusor estão os processos de circulação da arte, incluindo diferentes tipos de instituições e atores do mercado que, por sua vez, englobam curadores, críticos, gestores, editores, museólogos e demais profissionais que validam os processos ocorridos na esfera de Produção. Além disso, entram nesse âmbito os atores que cumprem as funções de divulgação do conhecimento da arte, tais como escrever artigos, publicar livros, dar palestras ou aulas. Há de se considerar que, nesse sentido, o mercado também cumpre um papel de difusor na medida em que galerias, casas de leilões e feiras de arte passam a contar com o mundo virtual para

³ Valor vigente em 27 de julho de 2018

acompanhar as mudanças nas formas das pessoas se relacionarem, se informarem e consumirem (FETTER, 2018).

Nesse ponto, é possível visualizar uma dinamicidade importante, da qual esquemas gráficos tem dificuldade de dar conta justamente por serem estáticos. Algumas ações, fatos e atores do meio cumprem papel duplo, que pode ser encaixado em diferentes esferas. Além do caso citado acima, podemos citar a curadoria. A rigor, ela estaria na esfera da Difusão mas, se considerarmos o peso autoral de seu trabalho, é possível também encaixá-la também na esfera da Produção. Mais adiante farei uma tentativa de representar essa dinamicidade.

A última esfera compreende os processos de recepção e consumo. Fetter (2018) considera aqui a recepção como o uso que se faz de determinado bem, serviço ou produto cultural e consumo como o gesto efetivo de trocar quantias de dinheiro por um produto ou serviço. Numa tentativa de ampliar a compreensão das dinâmicas do sistema e considerando as ações que são mais frequentes no cenário do objeto de estudo desta pesquisa, incluo nesse último processo as transações comerciais que se dão através de permutas e não apenas por dinheiro. Isso porque, como será visto ao longo deste trabalho, a moeda do escambo é frequentemente utilizada pelos espaços estudados na tentativa de gerar produtividade sem depender da valoração flutuante e distorcida do dinheiro (pelo menos no que diz respeito ao mercado autônomo da arte).

Retomando a explicação sobre a última esfera do tripé produção-difusão-consumo, temos nesse âmbito um diferencial em relação aos outros citados. Aqui, o consumo abrange, via de regra, atores individuais e não tanto instituições e empresas, se considerarmos que é no encontro individual que a relação obra-público se estabelece. Além disso, está dentro desse público a figura do comprador, que abrange colecionadores, investidores, compradores eventuais e também instituições (FETTER, 2018).

Destaco que essa divisão não limita a atuação dos agentes a uma única função. E nem mesmo a função está delimitada a uma única esfera, considerando que uma função pode cumprir mais de um papel nele. Para tentar representar essa dinamicidade, usaremos ao fim deste capítulo um gráfico que mistura essa “classificação” de Bruna Fetter com o conceito de Matéria Escura. A definição desse último segue abaixo.

1.2 O artista 'fracassado' e a iluminação da matéria escura

Vamos dar então um passo além em direção ao nosso objeto de pesquisa, buscando uma definição em outro conceito do campo artístico.

Quando o assunto é sistema da arte, ou mercado da arte, existe uma tendência a usar como referência as galerias, feiras, bienais, leilões e artistas mais representativos

da elite desse sistema. Para usarmos um comparativo, é semelhante à tendência de pensamento que emerge quando o assunto é o mundo do futebol. A referência costuma ser o valor do passe dos grandes jogadores, a Copa do Mundo e outras pautas que envolvem cifras milionárias, mas não o jogador de um clube de 3ª divisão do campeonato estadual que recebe menos de um salário mínimo para jogar. A crença popular de que um jogador de futebol ganha muito dinheiro desconsidera, evidentemente, esse último personagem citado.

No campo das artes, podemos dizer que a construção dessa leitura elitizada de mundo, que separa os que são dos que não são, é inerente à sua própria história. O processo de autonomização trouxe um incontestável bônus ao campo, visto que foi um processo importante de construção de identidade da arte e do artista. Mas ele trouxe também um ônus pelo qual pagamos até hoje - a sacralização do fazer artístico. O entendimento do mesmo como uma produção transcendente, que pode isolar-se do contexto mundano e envolve uma força sublime para acontecer, traz em si mesmo uma conotação hierárquica, que inevitavelmente ajudou a construir e legitimar uma escala de poder dentro da própria arte. O resultado disso pode ser visualizado em formato de pirâmide, onde temos um topo com uma movimentação artística que recebe mais atenção, que está mais “iluminada” aos olhos da sociedade, representando uma pequena parte de um todo e, na base, uma grande leva de pessoas e manifestações artísticas que ficam ofuscadas por esse topo. A esse último, Sholette (2010) dá o nome de matéria escura, conceito que nos ajuda a delimitar nosso objeto de pesquisa.

Na base dessa pirâmide está o que Sholette chama de massa “fracassada”. O termo aparece diversas vezes entre aspas (e assim o usaremos aqui também) porque a associação dele à matéria escura faz parte de um ponto de vista específico - aquele que divide o mundo entre vencedores e fracassados e que é discurso fundamental para manter estruturas hierárquicas piramidais. Sholette (2010, pg. 6) aponta que os artistas são educados pelo mundo da arte para ver esse fracasso como uma espécie de joio que precisa ser retirado para que se alcance um trigo que carregaria sozinho o valor almejado. No entanto, ressalta, até mesmo essa metáfora agrícola nos lembra que existe uma casca que cumpre a função de proteger esse valor. A existência desse valor, desse topo da pirâmide, está diretamente vinculada a esse joio, a essa massa que está na base.

Sholette (2010) nos convida a pensar no efeito desestabilizador na arte se os artistas amadores ou aqueles que tem a arte como hobby parassem de comprar suprimentos artísticos. Podemos pensar também nas consequências para a ponta dessa pirâmide do sistema da arte, a médio e curto prazo, se não houvessem mais interessados nas aulas de arte, tanto em escolas e universidades quanto abertas ao público em geral. E se o público se desinteressasse por frequentar os grandes museus? Ou cultivar a memória da história da arte através de livros, documentários e páginas na internet? Será que as cifras milionárias de algumas obras continuariam existindo?

Usando a mesma referência comparativa a qual recorreremos no início dessa seção: o que seria da elite da indústria do futebol se a massa de pessoas que consome esse esporte nos mais diferentes formatos (praticando o mesmo com amigos, indo aos jogos ou assistindo-os pela TV, colecionando figurinhas da copa, etc) simplesmente se desinteressasse pelo assunto? Teríamos estádios lotados, cambistas, jogadores e técnicos recebendo salários na casa das centenas de milhares? Essa massa que vive a margem da história alimenta o mainstream que, por sua vez, transforma seus interesses em commodities que sustentam os poucos admitidos na elite. Não é diferente da história do regime capitalista, mas vamos tentar nos ater ao campo da arte.

Sholette destaca que as micro-instituições dessa matéria escura estão em diversos lugares. Em escolas, mercados de antiguidades, praças públicas, páginas da internet, nas ruas das cidades, nos projetos arquitetônicos e outras formas que não se orientam pela construção de valor do mundo da arte, já que muitas delas operam através de economias baseadas no prazer e na distribuição livre de bens e serviços, e não na construção de uma falsa escassez exigida pela estrutura de valores convencional do topo da pirâmide do sistema da arte (e, novamente, só para lembrar, também exigida pelo topo da pirâmide do capitalismo como um todo). Para o autor, “o que pode ser dito da matéria escura em geral é que, seja por escolha ou por circunstância, ela mostra um grau de autonomia em relação às estruturas econômicas e decisivas do mundo da arte e se move no interior das malhas da indústria da consciência” (SHOLETTE, 2010, pg. 16).

A disseminação de tecnologias de informação, incluindo a World Wide Web, tem responsabilidade direta nessa “iluminação” da matéria escura. Esse fenômeno ampliou o acesso aos meios de produção e distribuição dos bens simbólicos. Esse poder estava, na maior parte, retido nas grandes instituições do sistema da arte e nos quais se baseavam (e ainda se baseam) seus modelos de negócios e rendimentos. O poder de distribuição está principalmente na internet, que abriu a possibilidade aos artistas, produtores, profissionais e amadores, de divulgarem seu trabalho diretamente ao público (e de não depender totalmente do funil da imprensa em geral e das grandes instituições cuja chancela era praticamente a única garantia de projeção). O poder da produção, por exemplo, se tornou mais acessível com o barateamento das câmeras fotográficas e equipamentos de filmagem, assim como a acessibilidade a outros materiais como projetores, softwares de design gráficos e até o consumo acessível dos meios de informação e construção de referência estética, como a internet. A construção dessa autonomia tem provocado um fenômeno que, eventualmente, tira das sombras alguns atores dessa matéria escura. A visibilidade alcançada começa a chamar a atenção dessas instituições que um dia pretenderam excluí-lo, escancarando a estrutura de valores arbitrária dessas últimas. Dessa forma, “a matéria escura não é mais tão escura quanto costumava ser”(SHOLETTE, 2010, pg. 17).

É sobre essa dinâmica entre elite e margem do sistema da arte, ou o topo e a

base do sistema, que se debruça esta pesquisa.

1.3 A gestão autônoma como inovação socioeconômica

Onde estão os historiadores da escuridão, então? (...) É claro que é necessário fazer mais pesquisas sobre como formas econômicas alternativas ou de oposição estão ligadas a padrões coletivos de criação artística comprometida, bem como a autonomia relativa de práticas artísticas críticas pode ser avaliada em relação à indústria cultural⁴(SHOLETTE, 2015, pg. 43)

Para entender a dinâmica pela qual essa matéria escura do sistema da arte vem se articulando, recorreremos ao conceito de inovação social, cujo campo de pesquisa é recente e está em franco desenvolvimento em diversas áreas do conhecimento. Embora essa ideia suscite hoje diferentes interpretações, todas elas parecem convergir em uma lógica de pensamento próxima, que a entende como uma ação que parte de atores sociais para responder a determinadas necessidades, “oferecer soluções ou para tirar proveito de uma oportunidade, buscando modificar as relações sociais, transformar um quadro de ação ou propor novas orientações culturais” (BOUCHARD, 2012 apud PATIAS et al., 2017).

É possível visualizar essa situação nos espaços que vamos analisar ao longo deste trabalho. São locais que abrigam, ao mesmo tempo, iniciativas como atelier coletivo (sanando a necessidade de estrutura que eventualmente um artista com poder aquisitivo mais baixo ou em início de carreira pode ter), galeria e espaço para cursos (criando um local que seja receptivo a manifestações artísticas que eventualmente sejam pouco contempladas pelo sistema da arte de uma região). Dessa forma, as propostas provocam mudanças em pilares do sistema social nos quais elas se inserem, alterando rotinas, recursos, fluxos de autoridade e crenças dos mesmos. Segundo Patias et al. (2017), essa é uma postura que exige abertura para novas ideias por parte dos atores envolvidos, não só daqueles que produzem, mas também dos que consomem e/ou legitimam a proposta, numa perspectiva de aprendizagem social.

Dentre os conceitos de inovação social pesquisados, vamos recorrer a duas pesquisas concluídas na Europa num tempo relativamente recente. A ideia é justapor as mesmas para ampliar ao máximo o horizonte dos fenômenos de inovação no âmbito da produção artística. O projeto Sostenuito – *Culture as a factor of economic and social innovation*, coordenado pela *Universitat de València* e finalizada em 2012; e TRANSIT

⁴ No original: Dónde están entonces los historiadores de la oscuridad?(...)Está claro que se necesita investigar más acerca de cómo formas económicas alternativas o de oposición se ligan con patrones colectivos de creación artística comprometida, así como sobre cómo puede evaluarse la autonomía relativa de las prácticas artísticas críticas con relación a la industria cultural (tradução nossa)

(Transformative Social Innovation Theory), coordenado pela Erasmus University of Rotterdam, da Noruega, em parceria com outras 11 universidades do Reino Unido, Bélgica, Dinamarca, Espanha, Austria, Hungria, Argentina e Brasil. Por aqui, a instituição participante foi a UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro). O projeto foi concluído em 2017.

O projeto Sostenuto durou 3 anos e recebeu apoio da Comissão Europeia, através do Fundo Europeu para o Desenvolvimento Regional (ERDF), tendo como foco os países mediterrâneos. Com a proposta de pensar a cultura como fator de inovação social e econômica, o trabalho voltou-se a reforçar a capacidade de inovação do setor cultural, visando gerar novos modelos econômicos sociais e incrementar a competitividade e a sustentabilidade. Dessa forma, a pesquisa permitiu a experimentação, modelagem e difusão de novos modelos de gestão e organização dentro do setor cultural. Os relatórios finais saíram em dois volumes: *Culture as a factor for economic and social innovation* e *Culture and Innovation(s) - Europe seen from the South*. Para essa pesquisa, usamos como referência a primeira publicação, que propõe uma análise econômica das relações entre cultura, inovação e desenvolvimento na Europa, em especial na zona do Mediterrâneo. Destaco que, embora o projeto Sostenuto tenha sido desenvolvido na Europa, muitas das conclusões que estão nos relatórios finais e estão ligadas à percepção política e social dos casos estudados são amplamente passíveis de aplicação aos objetos desta pesquisa.

É importante destacar que o projeto Sostenuto apoia-se na visão de Schumpeter (2017) de inovação, que engloba tanto a figura do empreendedor como peça-chave no movimento de inovação como no conceito de destruição criativa. Esse último contempla os momentos de ruptura que quebram ciclos fechados de produção e demanda que seriam, para ele, inerentes ao capitalismo. (SCHUMPETER, 2017) entende que esses momentos são os vetores de desenvolvimento do sistema econômico, quando a ordem então vigente se redefine e se configura, então, os momentos de inovação. O estudo do projeto Sostenuto trabalha a evolução histórica desse pensamento, considerando a expansão e democratização de meios que promovem a inovação “a mudança de um modelo de produção individual isolado (caracterizado pela figura do empresário schumpeteriano) para um social, modelo de produção regional e serializado, onde o capital social, conhecimento, criatividade e cultura desempenham um papel fundamental” (SOSTENUTO PROJECT, 2012, pg. 17).

Já o estudo do TRANSIT (Transformative Social Innovation Theory) durou quatro anos e investigou como a inovação social pode trazer empoderamento e transformação, buscando um resultado de relevância prática. A pesquisa também foi co-financiada pela Comissão Europeia. Para a TSI, a inovação social é um processo interativo, co-evolutivo, com potencial de alterar ou substituir instituições existentes ou dominantes em contextos locais, estabelecendo novas relações sociais que são, concomitantemente, produto e produtoras de novas lógicas de fazer, organizar, conceituar e saber (BUENO, 2018). A

figura abaixo mostra a dinâmica de funcionamento da inovação social a partir dessas novas lógicas apontadas pela TSI.

Figura 4 – Inovação social segundo teoria TSI



Fonte: https://docs.wixstatic.com/ugd/7e868a_29e756742479485a940722cd94740bd4.pdf (acessado em 23 de maio de 2018)

A convergência dessas novas lógicas apontadas na figura (novos conhecimentos, novos fazeres, novos enquadramentos e novas organizações) resulta na mudança de relações que abre espaço para a inovação social. Escolhi a teoria TSI por entender que a mesma encontra uma definição mais próxima do objeto desta investigação do que outros conceitos pesquisados. A motivação para o estudo do funcionamento das iniciativas autônomas de artes visuais e suas estratégias para contornar as excludências

do sistema da arte, em princípio, surgiu justamente pela percepção de um novo pensar que gera novas instituições ou altera as já existentes para criar um sistema de gestão autônoma da arte, conforme já explicado na introdução deste trabalho.

As inovações sociais podem ser classificadas nas seguintes categorias:

a) inovações sociais de base, compostas por demandas sociais não abordadas pelo mercado e dirigidas a grupos sociais mais vulneráveis;

b) iniciativas a nível mais amplo, com abordagem dos desafios sociais em que a fronteira entre os aspectos sociais e econômicos são direcionados para a sociedade como um todo;

c) iniciativas sistêmicas, relacionadas a mudanças fundamentais que vão desde as estratégias e políticas, perpassando atitudes, valores, estruturas e processos organizacionais. Nesse âmbito, as inovações sociais que ajudam a reformular a sociedade como um espaço mais participativo permitem que as pessoas busquem outras formas de sanar suas necessidades para além dos sistemas de bem-estar, dos produtos padronizados da economia de mercado e do setor público. (AVELINO et al., 2017 apud PATIAS et al., 2017)

Para ajudar a distinguir as diferentes matizes de mudança e inovação, a teoria TSI tem como ponto de partida uma heurística conceitual composta por cinco itens: inovação social, inovação do sistema, game-changers, narrativas de mudança e transformação da sociedade. A Inovação social consiste em novas práticas sociais, incluindo novas (combinações de) ideias, modelos, regras, relações sociais e/ou produtos. A Inovação do sistema abrange mudanças em sub-sistemas sociais, incluindo instituições, estruturas sociais e infra-estrutura física. Já a matiz Game-changer refere-se ao macro desenvolvimento que são percebidos como mudanças no 'jogo' das interações sociais. As Narrativas de mudança incluem discursos sobre mudança e inovação,. Um conjunto de ideias, conceitos, metáforas e/oulinhas de história sobre mudança e inovação. Por último, a Transformação da sociedade consiste numa mudança fundamental e persistente através da sociedade, superando sub-sistemas e incluindo simultaneamente mudanças em múltiplas dimensões.

Como um exercício para compreender melhor esse conteúdo, podemos identificar essas matizes na arte moderna e contemporânea. O abandono do caráter mimético (inovação social), o afastamento do academicismo como único legitimador da arte (inovação do sistema e game-changers), a influência dos ideais modernistas (narrativas de mudança) e o resultado dessa influência (transformação da sociedade) são matizes da arte moderna. Já na segunda metade do século XX, na ascensão da arte contemporânea, podemos apontar a desmaterialização da obra (inovação social), o deslocamento da definição de obra e artista (inovação do sistema, game-changers e transformação da sociedade) e o "fim da história da arte" (narrativas de mudança) como nuances dessa inovação.

O repensar de contextos permite uma reflexão sobre as narrativas de mudança

como uma resposta aos desafios contemporâneos. Sejam elas progressistas (como a economia solidária e o cooperativismo) ou regressivas (como o extremismo religioso e o fascismo), essas narrativas abrem espaço para uma transformação social como mudança fundamental e irreversível em toda a sociedade, indo além dos sub-sistemas individuais. (AVELINO et al., 2014)

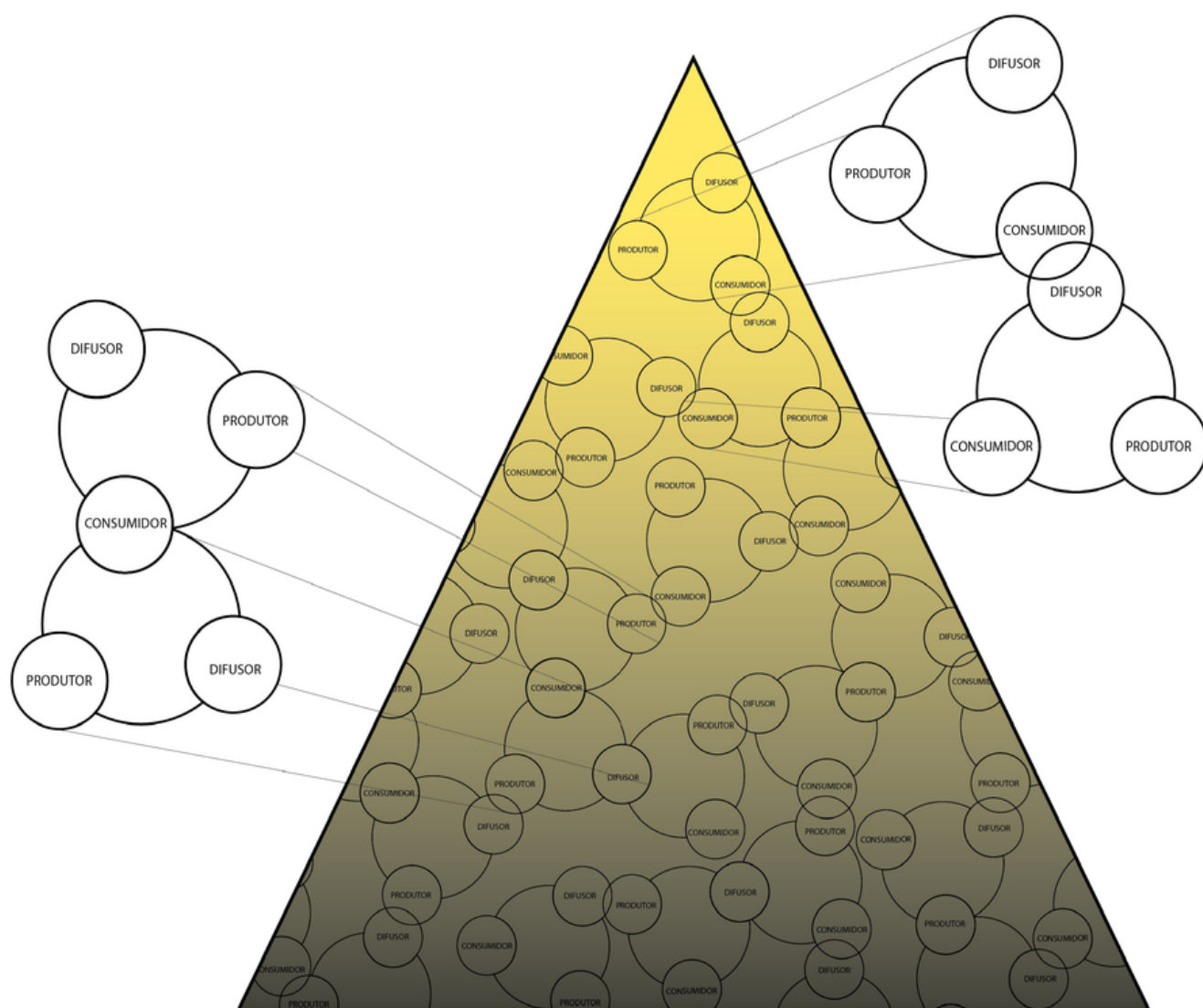
Ressalto que o termo inovação social carrega uma conotação positiva que não necessariamente representa a realidade. Os processos de inovação possuem intrinsecamente um caráter experimental e, como qualquer experimento, o resultado não é plenamente antecipável. Essa característica semântica do termo pode induzir discursos e interpretações que destoam do que de fato a inovação social é - uma tentativa e não necessariamente uma solução.

1.4 A pirâmide do sistema da arte

Buscando um recurso para a melhor compreensão do que seria nosso objeto de pesquisa e o funcionamento dele no campo das artes visuais, busquei montar um gráfico indicando o circuito consagrado e a zona onde se encontram as gestões autônomas⁵ da arte, usando como base as três instâncias apontadas no estudo de Fetter (2018). Aqui, ambos se aglomeram em formato de uma pirâmide que divido entre zona iluminada e zona da matéria escura. Essa zona a qual me refiro não tem uma fronteira demarcada por uma linha, mas por uma coloração gradual que vai da mais clara a mais escura. Os agentes dentro dessa pirâmide circulam não apenas entre as esferas do tripé produção-difusão-consumo, mas também transitam entre as zonas mais ou menos iluminadas, mais ou menos escuras. No gráfico, os tripés do sistema da arte sobrepõem-se de diferentes formas. Por vezes, as esferas se fundem, em outras elas se complementam. Dessa forma, tento representar os agentes e ações que cumprem papel duplo em instâncias diferentes, conforme identificado no gráfico a seguir.

⁵ Para Petroni e T. (2014), a escolha pelo termo autônomo se dá porque outras opções, como “independente”, não comporta o contexto do que eles descrevem. A palavra independência carrega dois elementos - a dominação e a correlativa emancipação, indicando a crença numa autoridade que teria um poder de libertação. De encontro com esse pensamento, os autores apontam a co-dependência como um sistema de trabalho, amizade e desejo, onde existe a consciência de que os agentes precisam uns dos outros, mas sem que isso implique necessariamente em subordinação.

Figura 5 – Pirâmide do sistema da arte



Fonte: a autora

O termo consagrado foi escolhido para denominar o conjunto de instâncias do sistema da arte que é parte daquilo que subjetivamente entendemos como elite desse universo. Considerando as diferentes escalas geográficas pelas quais um sistema pode ser analisado, fazem parte do circuito consagrado os grandes museus e galerias, artistas reconhecidos, leilões que trabalham com cifras milionárias, bienais, etc. Porém, existe um imenso grupo que vive alheio a essa elite e que, apesar disso, produz artisticamente e impulsiona esse sistema na totalidade. São os artistas menores, galerias autônomas, estudantes e professores de arte e outras pessoas que são gestores autônomo da arte.

Ressalto novamente que não é objetivo desse ou de qualquer outro esquema gráfico proposto nesta pesquisa dar conta de toda a complexidade de relações que existe

por trás da dinâmica do sistema da arte. Evidentemente, as divisões não são tão claras e estáticas. Artistas e instituições podem pertencer, ao mesmo tempo, aos dois sistemas e, em outro momento, a apenas um. Ou nenhum. A ideia desses esquemas é apenas ilustrar a fala para facilitar a leitura.

Dentro do cenário exposto, meu entendimento é que o diferencial dessas iniciativas está em criar espaços dentro do sistema da arte de forma a não depender plenamente das instâncias mais consagradas para acionar as esferas de difusão e consumo. Ou seja, a iniciativa é criar a sua galeria, criar o seu veículo de comunicação, criar o seu evento de mercado, etc, em vez de deixar o poder de legitimação concentrado nas instâncias do circuito consagrado da arte. Com o aumento de visibilidade no campo, os artistas atrás dela eventualmente alcança algum nível de reconhecimento no circuito consagrado.

Essas ações de criação foram facilitadas por uma série de acontecimentos. O primeiro que aponto são as novas leituras sobre questões envolvendo a autonomia da arte, que dessacralizam e colocam a arte como próxima (ou como parte) da vida e de instâncias mundanas. Isso, conseqüentemente, reduz a visão da arte como produção transcendente e distante da sociedade. Nessa esteira de acontecimentos, temos uma crescente conscientização, por parte do artista, da influência do sistema da arte nos meios de produção e circulação de seus trabalhos, o que facilita a aceitação da necessidade de assumir o controle da própria carreira e favorece a decisão de criar esses métodos alternativos cujo funcionamento é objeto desta pesquisa. Além disso, a matéria escura das artes visuais, enquanto consumidora, não aceita com a mesma passividade a exclusão promovida pelo circuito consagrado e, com isso, está mais propensa a legitimar as propostas dos gestores autônomos da arte. Colaboram para esse cenário a ascensão das novas tecnologias digitais e do universo online, que democratizaram o acesso aos meios de produção, distribuição e consumo de bens e capital cultural. Este último, favoreceu a ampliação de repertório/capital intelectual, promovido pela democratização do acesso à informação, o que proporcionou mais autonomia e segurança na apreciação estética por parte do público, reduzindo a dependência das instâncias de legitimação e difusão de atividades e eventos.

Com relação ao aspecto socioeconômico, temos na visibilidade dos conceitos de economia criativa e inovação social uma contribuição importante para a construção de um ambiente favorável para a matéria escura. É um ambiente onde as críticas ao capitalismo ganharam força. A geração que abriu os espaços culturais autônomos no fim do século XX sofreu mais enfaticamente com a introdução do projeto neoliberal e vinha de um contexto de polarização da guerra fria que os colocava em forte oposição ao sistema econômico vigente. Já a geração que costuma liderar essas iniciativas autônomas no fim dos anos 2000 e início dos anos 2010 cresceu num país com uma economia diferente daquela vivenciada pela geração que amadureceu nos anos 1970, 1980 e início dos 1990. A estabilização da moeda no fim dos anos 1990 e o cenário

econômico do Brasil no início dos anos 2000 fez com que essas pessoas estabelecessem uma relação mais conciliadora e menos opositora à economia, propondo uma mudança, uma adaptação do capitalismo, e não uma troca por outro regime econômico. Vamos voltar a essa questão algumas vezes durante esse texto.

2 Inserções em circuitos ideológicos - um novo pensamento na arte e na economia

Figura 6 – Inserções em Circuitos Ideológicos - Projeto Cédula



Entre 1970 e 1975, Cildo Meireles produziu esta série de trabalhos que consistia em retirar objetos de circulação, carimbar frases consideradas subversivas e devolver o mesmo ao mercado. O trabalho ficava exposto a um número incontável de pessoas, o que impossibilitava o rastreamento da origem por parte da censura. Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6311/insercao-em-circuitos-ideologicos-3-pr-ojeto-cedula>

A necessidade coletiva é uma força mobilizadora potente que aflora quando encontra um ambiente propício para tal. Sem esse cenário, ela fica limitada a ser potência,

ao que poderia ter sido ou ao que um dia pode vir a ser. O ambiente que oportuniza esse afloramento é construído por uma complexa rede de encontros entre pessoas, acontecimentos, inquietações e pensamentos de mudança. Para estudar as pessoas e os acontecimentos que abordamos neste estudo, é fundamental refletir sobre como se construíram os ambientes em que eles surgiram. Para isso, vamos fazer neste capítulo uma retomada histórica das necessidades coletivas e pensamentos que construíram narrativas paralelas entre arte e economia. Narrativas essas que convergem num ambiente singular, prolífero para iniciativas como as que estamos estudando.

Na história da arte e do pensamento econômico, o fim do século XX foi marcado por questionamentos com relação às ordens estabelecidas até então dentro de cada um desses campos. A arte contemporânea trouxe outro horizonte de possibilidades para o campo artístico, rompendo com o pensamento linear e evolucionista alimentado pelo modernismo onde os movimentos não buscavam apenas novas propostas, mas principalmente novos cânones. Na história do pensamento econômico, a falência e insustentabilidade em diversos aspectos da economia industrial contribuiu para o florescimento de um pensamento que busca alternativas de desenvolvimento mais eficientes e menos prejudiciais à sociedade.

Podemos apontar que a economia criativa e seus desdobramentos são vertentes desses pensamentos que proporcionam um ambiente favorável à inovação socioeconômica. Nesses movimentos, encontramos uma conexão entre setores identificados com uma arte menos sacralizada e mais aberta a repensar suas relações com sistemas sociais; e uma economia menos financeirista, mais aberta a compreender as dinâmicas dos processos de criação e como eles podem contribuir para a sociedade.

As iniciativas estudadas nesta pesquisa formam um conjunto de propostas que refletem e fundem esses novos pensamentos apontados no subtítulo do capítulo. Cada uma a seu modo, elas abstraem pilares construídos ao longo da história da arte e da economia, o que permite dinamizar a forma como elas lidam com ambos os campos e buscar meios alternativos de se manter dentro desses sistemas. Esse desprendimento está diretamente ligado ao ambiente que citamos no início do capítulo, composto por narrativas construídas socialmente e por ações dos próprios agentes artísticos motivadas por essas narrativas, gerando uma retroalimentação profícua para a formação do cenário estudados neste trabalho.

As discussões sobre novas narrativas da arte estão ligadas ao surgimento da arte contemporânea. Clement Greenberg, um dos críticos de arte mais influentes do modernismo, foi um grande defensor da visão formalista da arte, que exaltava as qualidades puramente formais ou abstratas da obra. Numa oposição que desafiou esta narrativa modernista, a arte contemporânea trouxe uma proposta de dissolução de fronteiras, derrubando muralhas que separam gêneros artísticos e formas de execução. A necessidade de segmentação que estabeleceu um limite entre as artes foi uma prerrogativa da modernidade questionada pela arte contemporânea. Dentro desse

questionamento, a necessidade formalista de estabelecer normas para o fazer artístico foi quebrada por obras que buscaram a liberdade para usar como fonte de referência todas as formas, ideias ou materiais possíveis. A práxis artística que tomou forma a partir desse momento gerou profundas mudanças no campo da arte e um inevitável repensar das diretrizes que até então moldavam o mesmo.

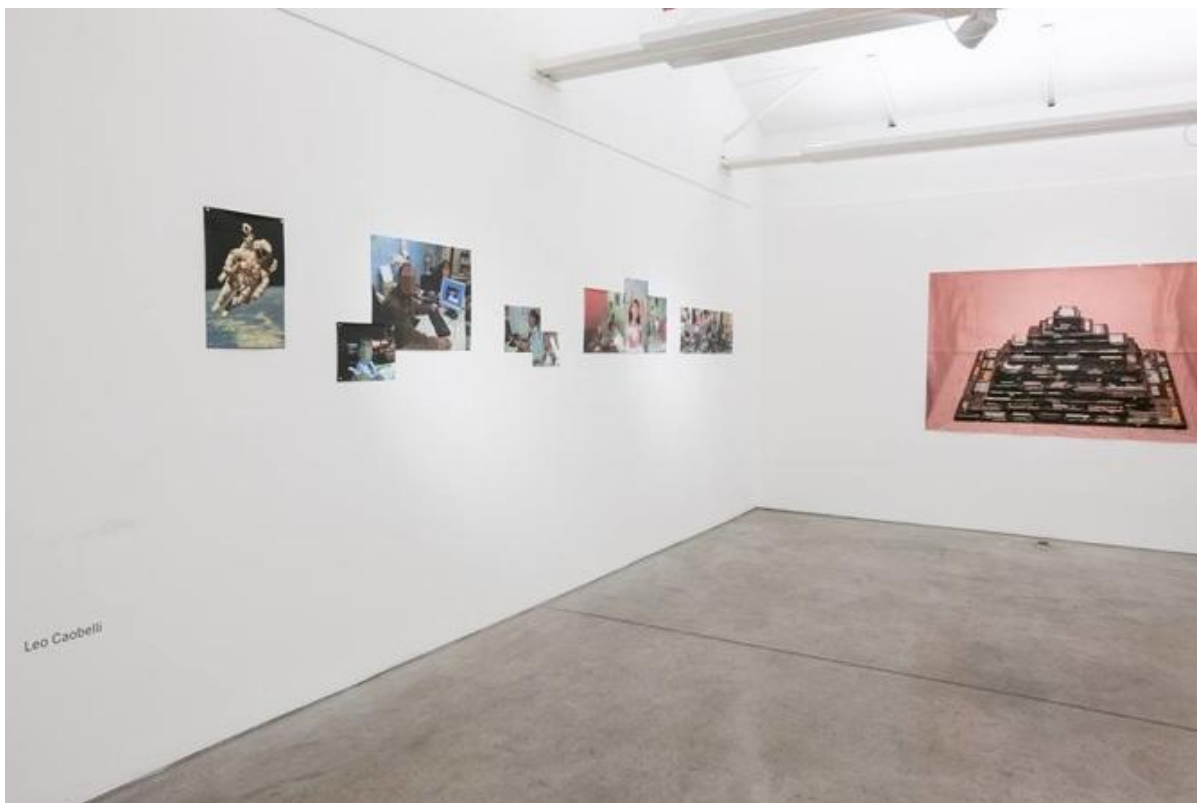
Não por coincidência, quase todos os entrevistados desta pesquisa trabalham seguindo as narrativas da arte contemporânea. Leo Caobelli é um dos casos. O artista foi um dos fundadores do Planta Baja, casa que surgiu como atelier dividido entre ele e os artistas Cristiano Sant'Anna, Fernando Schmidt, Vicente Carcushinski e, posteriormente, Marcelo Armesto. Leo trabalha com fotografia e sua proposta vai além da forma, incluindo em sua poética o processo de busca dos materiais. No projeto *Algum pequeno oásis de fatalidade perdido num deserto de erros*, Leo Caobelli, um dos fundadores do Planta Baja, utiliza imagens de HDs comprados em depósitos de lixo eletrônico. O artista recupera dados desses discos rígidos, montando um grande acervo de informações de pessoas desconhecidas. O projeto é parte da pesquisa de mestrado de Leo.

No contexto desta pesquisa, se o deserto se refere à paisagem árida e impessoal construída pelas informações recuperadas e acumuladas, o oásis aponta para a possibilidade desse lugar, quase sempre imaginário, que nos convida a seguir adiante na busca por um ponto de chegada que já não sabemos onde está (ENTLER, 2018)

Figura 7 – Trabalho de coleta de discos rígidos do artista Leo Caobelli



Figura 8 – Exposição de Leo Caobelli



O repensar dos cânones artísticos, da busca incessante pela “evolução”, da resposta sobre como a arte deve ser, desestrutura pilares construídos secularmente e reverbera em toda estrutura do discurso da arte. A autora Cauquelin (2005) questiona se de fato a produção artística não contemporânea, mais especificamente a modernista, seria tão fantástica a ponto de colocarmos a mesma num pedestal e chorar seu desaparecimento. Para ela, há discursos comprados que nos fazem esquecer um passado de diferentes formas e status pelos quais obras e artistas passaram. Entre esses discursos estão a noção de progresso e inovação contínua do pensamento artístico (noção essa que, segundo a autora, é contestada mas prossegue existindo se pensarmos que ainda existem denominações como “vanguarda”), a arte como ruptura com valores consagrados (oposição ao sistema, à burguesia, o exilado da sociedade), a ideia de um valor em si da obra (a autonomia da arte), a ideia de comunicabilidade universal das obras baseada na intuição (a questão do gosto, ao qual todos têm acesso) e a ideia do ‘sentido’ atribuído à obra pelo artista.

Essa constelação de opiniões feita de elementos heteróclitos, herdada em parte das teorias do século XVIII (Kant, Hegel e o romantismo), em parte do século XX (a crítica social e a arte para todos), está solidamente enraizada e forma uma tela, uma máscara através da qual tentamos apreender em vão a contemporaneidade (CAUQUELIN, 2005, pg. 18)

2.1 A dessacralização da arte e do artista

A máscara descrita por Cauquelin moldou uma imagem do artista para a sociedade e do artista para ele mesmo que é uma das heranças mais fortes da edificação de valores ocorrida ao longo da história da arte. Nela, o artista e seu trabalho aparecem como instâncias distantes da sociedade, que podem existir por si mesmos, isolados de ‘contaminações’ de processos mundanos. Essa sacralização da arte e do artista foi uma construção que teve seus primeiros sinais ainda no período do Renascimento.

O elemento fundamentalmente novo na concepção renascentista de arte é a descoberta do conceito de gênio e a ideia de que a obra de arte é a criação de uma personalidade que transcende a tradição, a teoria e as regras, e até a própria obra; é mais rica e mais profunda do que a obra e impossível de expressar adequadamente em qualquer forma objetiva (HAUSER, 2010, pg. 338)

O surgimento do gênio artístico é atribuído por Schweitzer, citado por (HAUSER, 2010), à filosofia de Plotino¹, que acreditava na beleza como um atributo essencial da natureza divina.

¹ Filósofo iniciador do neoplatonismo, autor de *As Enéadas*, cuja doutrina marca a crença na transcendência de Deus. ROSSI, Roberto. *Introdução à filosofia*. Disponível em

De acordo com sua metafísica (de Plotino), somente o artista pode reconstituir para o mundo fragmentário dos sentidos a integridade e a perfeição que se perderam ao separar-se o homem de sua comunhão com a divindade. É evidente quanto o artista terá ganho em prestígio através da divulgação dessa doutrina; de fato, recupera a aura do vidente divinamente inspirado que envolvera sua pessoa em tempos primitivos. Volta a parecer um possesso de Deus, com a graça do conhecimento de coisas ocultas, como já ocorrera nos tempos da magia. O ato de criação artística torna-se uma espécie de unio mystica e está cada vez mais separado do mundo da ratio (HAUSER, 2010, pg. 118)

Essa situação colocou artistas como Michelângelo numa posição que tornou a sua figura um objeto de veneração, e não a arte produzida por ele. Alterou até mesmo a relação mecenas-artista, quando o patrocinador deixou de exaltar a obra e sim o artista.

Essas crenças tem força até hoje, influenciam pensamentos e estão fortemente presentes nas problemáticas que envolvem o campo da arte. Elas foram construídas e se solidificando ao longo da história. São tabus que, considerando os mesmos como uma oposição a contextos mundanos, inevitavelmente irão ao encontro de um dos signos mais onipresentes na sociedade atual - o valor econômico. Tabus esses que, para (CAUQUELIN, 2005), impedem a real visão da arte contemporânea. Segundo ela, a imagem que se tem da arte – de autonomia, valor absoluto, critérios estéticos - e do artista – que exprime uma realidade nova, crítica da sociedade e de seus valores mercantilistas (a arte não tem preço) – ocultam o próprio Sistema da Arte e, conseqüentemente, o processo de valorização deles mesmos.

E, quando não são pudicamente velados ou ignorados – mas qual profissional, seja de que nível for, poderia ignorá-los? -, os traços característicos desse mundo artístico em rede são violentamente criticados. São apenas nostalgias, rabugices, em suma, reação. O que serve de plataforma a essas reivindicações é o hábito adquirido, imbuído de certo tipo de construção mental relativo à arte; o desejo de manter essa construção, custe o que custar (CAUQUELIN, 2005, pg. 80)

Dentro desta discussão, Durand (2007) defende que pensar economicamente as artes e a cultura não é uma tentativa de colocar as manifestações da criação humana no mesmo nível (ou como equivalentes) aos produtos industrializados. É apenas a aceitação de que os processos culturais também passam por lógicas de interesse, incluindo interesses econômicos.

É mais fácil associar a produção artística a uma expressão espontânea do ser humano, algo divino, que surge repentinamente, desinteressadamente. Para Durand (2007), esse pensamento deve ser visto como um entulho intelectual a ser enfrentado, e não uma infiltração indevida do lucro no mundo sublime da estética. A construção secular desse discurso onipresente na história da arte é, visivelmente, um dos principais cenários combatidos pelos entrevistados e apontados como um dos maiores problemas enfrentados hoje pela arte.

Uma das entrevistas na qual vimos esse desconforto de forma clara foi na fala do Ateliê Um. Em operação há 10 anos através de uma associação de artistas, o local funciona como atelier coletivo com espaço para cursos e pesquisa no campo das artes visuais. Ramon Alejandro, presidente da associação, entende como um equívoco a visão de que o envolvimento com o mercado “contaminaria” o fazer artístico. Ele usa como exemplo produções artísticas feitas sob demanda por ele, como algumas sobre temas gauchescos. Ramon entende que, embora, em sua visão, o assunto seja muito rico ele encontra resistência por parte de muitos artistas em abordá-lo. Para ele, adaptar uma produção às demandas de mercado não seria uma experiência que deturparia o fazer artístico se entendermos que a identidade do artista não está ligada necessariamente à linguagem, mas ao que o artista quer dizer. “Quando tu te relaciona com o mercado tu vai mudar, sim. Mas porque tu vai aprender a trabalhar com outras coisas”, diz. “Quando a gente se vincula com o que o público quer, há uma troca. O público vai aprender com a gente a subir o seu patamar de querer, e a gente vai aprender a conversar com as pessoas”.

Figura 9 – Espaço interno do Ateliê 1



No caso da Paxart, essa discussão fica ainda mais polêmica se considerarmos o contexto artístico ao qual ela está atrelada - a arte urbana. O grupo se define como facilitador no desenvolvimento e produção artística customizada para marcas através de conteúdo autoral de vanguarda. São intervenções artísticas que abrangem técnicas de pintura, graffiti, murais, posters e colagens para fachadas de prédios, outdoors, muros, ambientes públicos ou particulares encomendados tanto por pessoas jurídicas

como, eventualmente, físicas.

O grafitti, manifestação artística bastante presente no trabalho da Paxart, tem sua origem ligada à contravenção, à intervenção em espaços abertos sem autorização. É uma arte oriunda das ruas, de uma margem social e, desta forma, carrega consigo um forte signo de resistência a um sistema socioeconômico. Porém, a Paxart se apresenta como uma empresa que produz artisticamente sob demanda para marcas usando como uma de suas técnicas o grafitti². Como ficam os signos de resistência quando a produção artística parece ser conivente com o contexto que originalmente pretendia combater?

Figura 10 – Trabalho da Paxart para o shopping Bourbon Country



Motu e Chambinho entendem que o discurso histórico do grafitti, da pintura sem autorização e de resistência política, ainda tem um peso forte na cena artística. Mas Chambinho pondera a necessidade que eles sentem enquanto artistas de se adaptar ao contexto socioeconômico. “Chega um ponto em que a cidade te engole, o sistema vai fechando cada vez mais e tu não tem muita escapatória que não seja a de se organizar”, afirma, referindo-se à pressão social e individual pela auto-sustentação financeira. Motu destaca também que existe um cenário que envolve a transição de outros artistas que não são grafiteiros, que é o caso dele, mas que entraram no grafitti na busca pela técnica da pintura. “Claro, tem essa galera que é mais da origem da

² Os entrevistados entendem o grafitti como técnica.

pintura ilegal, de não querer entrar no sistema, de revolta e tem a galera que é mais voltada para a área artística”, explica. “Mas quem faz o grafite artístico não entra muito nessa ideia de que ‘os caras são vendidos’”. Ainda para Motu, foi essa a visão que guiou Jotapê, fundador da Paxart, a encontrar uma fonte de receita sem perder o vínculo com a arte. “O Jotapê teve essa abertura (de pensamento), de entrar na área comercial”. Na visão dele, o que aconteceu é que o grafiteiro buscou uma solução financeira que estivesse num meio-termo, combinando uma atividade que envolvesse o trabalho artístico mas sem deixar que o discurso político imbuído nele o impedisse de explorar outras possibilidades. “Chegou num ponto que não tinha como se manter na cidade sem se envolver com o sistema”, especula.

Essa abertura a qual Motu se refere é uma flexibilização que acompanha não só a dessacralização da arte, mas que também pega carona nas novas relações socioeconômicas. Para Chico Soll, da Galeria Prego, esse movimento fica evidente quando consideramos o artista como um profissional da economia criativa e, como tal, encontra a necessidade de ser multidisciplinar no sentido de assumir funções de outras especializações para conquistar autonomia e viabilizar seu trabalho. O próprio espaço da Galeria Prego funciona dentro de uma casa que tem as características dos empreendimentos da economia criativa, englobando diferentes atividades do setor (a empresa de design de sapatos Okoko&Abel e o atelier da artista visual Letícia Lopes) dividindo o mesmo espaço e procurando apoiar-se uns nos outros para encontrar soluções em conjunto (como no caso dos eventos de lançamento de exposições da Prego, dos quais vamos falar adiante).

Ainda sobre a necessidade de multidisciplinaridade do artista, Chico cita como exemplo o instagram de um artista. Na visão dele como curador, é fundamental que esse canal tenha uma boa apresentação, o que exige do artista conhecimentos mais amplos. “Ele tem que ser um pouco social media pra conseguir se vender. Talvez tenha que saber um pouco de design pra conseguir fazer um portfólio melhor. É imprescindível que tenha um site bem editorado, bem trabalhado, para conseguir se colocar mais. . .”, explica. “Se tu ficar dependendo do galerista, de um *marchand*, para vender teu trabalho, tu vai ficar meio pra trás de alguma forma”. E essa necessidade é melhor assimilada pelo artista dependendo da forma como ele encara sua atividade profissional. “Acho que o principal, e talvez isso seja um fator de diferenciação bem grande entre artistas, é o artista ver sua produção como um trabalho. Não digo de ser quadrado, caixinha. Mas encarar como trabalho. Encarar isso diariamente”.

Essa questão, de como o artista entende sua própria atividade aparece frequentemente nas entrevistas. Todos destacam a necessidade dessa dessacralização, de o artista compreender sua atividade profissional como uma outra qualquer e, portanto, que necessita de alguns requisitos básicos. “Nos falta disciplina”, aponta Ramon, destacando que se refere aos artistas plásticos. “Podemos ser geniais, mas temos graves problemas em montar nosso currículo, ter um portfólio decente, em cumprir prazos, em

ser criativos quando nos desafiam. (...)

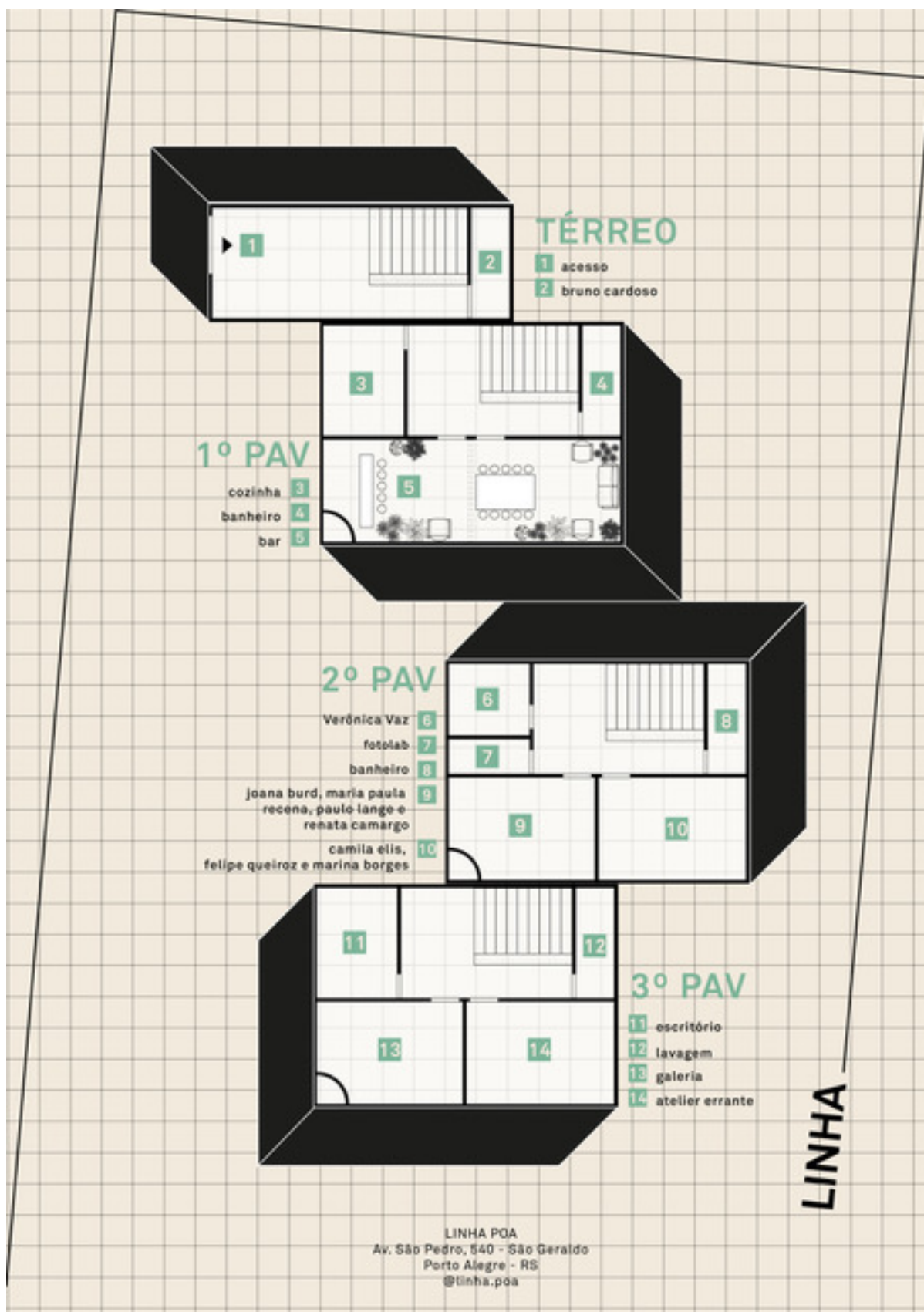
Figura 11 – Ramon Alejandro produzindo no Ateliê 1



A gente, na maioria das vezes, romantiza nossa vida alternativa, mas a gente tem que ser trabalhador”. Ramon trabalha pelo menos 6 horas por dia em atelier. Quando o trabalho é em escultura, o tempo pode ser ainda maior. “Eu tenho bastante produção porque estou trabalhando. Se eu ficar pensando sobre o assunto e não produzir em nenhum momento, eu nunca vou ter produção”. Ele usa como exemplo o profissional de cinema. Em sua visão, o cineasta não pode ficar esperando vir a inspiração para fazer a cena. Ele vai ter que fazer muitas vezes até ela sair da maneira esperada. “Se não sair certo vou embora e deixar a tela pela metade? Não. Vou apagar tudo, vou colocar outro tecido e começar outra vez”.

Eduardo Tilton também vê essa postura autônoma do artista como um elemento fundamental para sobrevivência no meio atualmente. O Linha, espaço do qual Tilton é sócio, oferece uma estrutura para os artistas de forma a incentivar essa autonomia. Ele funciona no prédio de uma antiga escola, onde as salas de aula foram transformadas em ateliers, galeria, estúdio de revelação de fotos e biblioteca; e o antigo refeitório hoje abriga um bar cuja renda vai para sustentar o espaço.

Figura 12 – Arte sobre distribuição dos espaços no prédio do Linha



Fonte: Arquivo Linha

Para Tilton, é importante que o profissional não se limite à produção do atelier, buscando formas de viabilizar e publicizar seu trabalho, além de contribuir fomentando a cena artística local, frequentando os espaços, trocando com outros artistas, consumindo arte, ou seja, retroalimentando a cena. “Hoje um dos papéis do artista seria, dada as condições do país, ter esse ‘pezinho’ no agente, no empresário, ele acaba tendo que ser um profissional múltiplo”. Ele acredita que poucos artistas tem capacidade para contratar um agente. “De certa forma, ele tem que estar ativo nisso. Ninguém vai fazer por ele ou pouca gente vai fazer por ele”. Questionado se ele ainda percebia essas limitações entre os artista, Tilton responde que “em alguns casos sim, outros (artistas) já se deram conta e não coincidentemente são esses que estão tendo maior ascensão”.

No caso do Acervo Independente, os artistas que fundaram a casa demonstraram plena ciência e conformidade com as atribuições do artista apontadas por Tilton. Durante todo o período de funcionamento, o local operou através de uma gestão coletiva organizada pelos próprios artistas. Funcionando em um casarão centenário, o Acervo Independente ofereceu um espaço aberto à comunidade cultural com atelier coletivo, galeria e coworking aberto para diferentes profissionais criativos, não apenas artistas visuais.

Figura 13 – Casarão centenário onde funcionou o Acervo Independente



O grupo que fundou o Acervo Independente atribuía a necessidade de ampliar sua atuação no campo para além do fazer artístico não apenas a motivos pessoais, mas também a um compromisso social. O objetivo deles era criar um espaço aberto aos artistas iniciantes, oferecendo a oportunidade de participar de exposições; comercializar

os trabalhos desses artistas, conseqüentemente oferecendo opções de obras com preços mais acessíveis; criar um ambiente de criação coletivo, com salas compartilhadas e oportunizando um preço mais barato para que o artista tivesse a oportunidade de compartilhar um atelier; e criar um canal de comunicação para divulgação dos eventos artísticos da cidade. Os membros do Acervo tinham esse compromisso de ficarem atentos à cena artística da cidade e compartilhar os eventos no intuito de pulverizar e contribuir para o campo sendo eles catalisadores dessas informações. Nesse sentido, Joana Burd, uma das fundadoras, relata que eles tinham facilidade em alcançar o público almejado via redes sociais porque as páginas do Acervo Independente tinham muitos seguidores e as divulgações através desses canais ainda não dependiam de um investimento financeiro.

“Ali no Acervo, nós éramos artistas mas assumimos muito mais o papel de produtores culturais”, explica Joana. “Tanto que no tempo que a gente esteve ali, fizemos poucas exposições nossas ou de curadorias nossas”. Todos ali eram artistas-produtores, artistas-curadores ou outras atividades que se fizessem necessárias para manter o espaço funcionando. “A leitura que a gente fez era de que existiam lacunas dentro do sistema (da arte) que a gente estava entrando e que nós gostaríamos de preencher”, afirma Priscila Kisiolar, que também ajudou a fundar o espaço. Quando ela menciona o “entrar no sistema” do grupo, a entrevistada se refere ao fato de todos, na época, serem estudantes da graduação de Artes Visuais da UFRGS e perceberem que, se eles não tivessem a iniciativa de ajudar a preparar o campo das artes visuais para que o mesmo recebesse seus trabalhos, o sistema em si não faria esse movimento. Priscila relata um episódio em que leu um edital da Fundação Ecarta, instituição cultural mantida pelo Sindicato dos Professores do Ensino Privado do RS, que abriu uma concorrência para propostas de ocupação de sua galeria. Quando a jovem artista leu que um dos pré-requisitos para apresentação de projetos seria já ter realizado uma exposição individual, ela pensou, “ok, mas qual edital vai me dar a oportunidade de fazer a minha primeira exposição individual?”.

Pensamentos como esse foram das principais motivações para a criação do espaço.

Figura 14 – Espaços e momentos de trabalho dentro do Acervo Independente

Titton também demonstra consciência de um papel social a ser cumprido dentro do campo. Nenhum dos sócios do Linha atua diretamente na área das artes visuais, mas criaram o espaço pensando em oportunizar melhores condições de trabalho para os artistas e, conseqüentemente, contribuir para uma possível melhor da situação política e econômica do país através da arte. “Nossa primeira intenção é fazer uma provocação, fazer barulho, motivar, fazer com que algo aconteça. Não deixar que governo, situação política e econômica esfriem os ânimos”, explicou. Com isso em mente, eles buscaram oferecer aos artistas uma estrutura que possivelmente muitos deles não teriam por falta de condições financeiras. “Seria quase como oferecer uma casa para eles”, explica Titton, no sentido de dar um espaço de acolhimento oferecendo uma estrutura para que eles possam fazer suas obras sem a preocupação de viabilizar

um espaço para isso.

Nesse ponto, é importante apontar algumas considerações que envolvem a forma como diferentes gerações de artistas lidam com contextos socioeconômicos, reflexão já iniciada na página 33. Na época da entrevista, Chico Soll, Eduardo Tilton, Joana Burd e Priscila Kisiolar tinham idades entre 28 e 33 anos e Ramon Alejandro estava com 51 anos. A dessacralização da arte é claramente mais difundida nas gerações mais jovens, das quais pertencem os quatro primeiros citados. Enquanto Chico, Tilton, Priscila e Joana apontam a visão do artista trabalhador como uma visão natural, que pode ser um diferencial, que está presente no contexto social deles, Ramon entende a mesma como um problema estrutural na sociedade. Quando fala desse cenário, ele se inclui enquanto classe no problema desta visão limitada do fazer artístico, embora não concorde pessoalmente com a postura da mesma. “Nós somos... , nos falta...”, ele diz. Também não por acaso ele é o único que se entende como “modernista” e não como um artista que atua na arte contemporânea. Além da geração dos outros entrevistados estar temporalmente mais próxima das novas leituras do status da arte discutidas neste capítulo, é importante destacar que a geração de Alejandro acompanhou por muito mais tempo as oscilações econômicas e a ascensão e queda dos regimes neoliberais. Em cenários como este, é possível dizer que o setor artístico é um dos primeiros a ser afetados e Ramon, que trabalha na área desde os anos 1980, certamente vivenciou com mais intensidade essas mudanças. Embora estejamos novamente voltando a esse período de ascensão do pensamento neoliberal (o que inevitavelmente fará com que os entrevistados das gerações mais jovens também comecem a vivenciar esse período de hostilidade às artes que Ramon já conhece), Chico, Tilton, Priscila e Joana cresceram e se formaram enquanto profissionais em um ambiente completamente diferente do que temos hoje e que Ramon viu nos anos 1980 e 1990. Talvez isso faça com que a geração deles tenha uma outra relação com as questões políticas da economia, com uma visão menos opressora da mesma e aceitando a constatação de que, numa sociedade de consumo, estamos inevitavelmente dentro dela. Isso imprime às atitudes desse grupo um tom mais conciliatório e de menos enfrentamento, perfil esse mais comum no comportamento dos artistas da geração de Ramon. Essa relação diferenciada que os quatro profissionais possuem, mais aberta a procurar fissuras no sistema da arte, facilitou a assimilação ou aceitação dos discursos de dessacralização da arte. É nessa esteira que entramos em um novo ponto deste capítulo, relacionando um novo contexto socioeconômico no cenário dos espaços alternativos que estamos estudando.

2.2 O ambiente socioeconômico

Ao lado das transformações estruturais que aconteceram recentemente na arte, o comportamento que os artistas entrevistados possuem, flexibilizando suas relações com crenças enraizadas do campo, também está fortemente ligado às mudanças no tecido social e no pensamento econômico. Assim como aconteceu no campo da arte, onde preceitos do modernismo que regiam os cânones da arte foram questionados, na esfera socioeconômica, a modernidade e as narrativas construídas por ela também foram rebatidas.

Do fim do século XX até agora, a sociedade passou por algumas transformações bastante contundentes cujas determinantes estão estreitamente ligadas ao desenvolvimento tecnológico. O avanço da internet alterou sensivelmente os modos de distribuição da informação, transbordando essa dinâmica de rede para a estrutura da sociedade. Esse acontecimento enfraqueceu muitas instâncias de poder de diversos meios, entre eles o artístico. A movimentação provocou algumas “horizontalizações”, ou pelo menos “transversalizações”, de poderes, tanto na esfera do estado quanto da iniciativa privada. Não que essas forças não existam mais, mas a potência que elas tem hoje é bem menor do que no passado. Ampliando nosso olhar para além das artes visuais, mas mantendo-se no campo das manifestações artísticas em geral, podemos dizer que isso aconteceu quando uma nova estrutura socio-tecnológica permitiu ao público fazer downloads de arquivos em mp3 e driblar o controle das gravadoras; quando abriu-se a possibilidade de produtores artísticos produzirem vídeos de divulgação com câmeras mais baratas e softwares que podiam ser usados em microcomputadores e não numa gigantesca e custosa ilha de edição; ou quando o artista teve o acesso facilitado a referências estéticas que geralmente ficavam circunscritas a uma área geográfica ou classe social e levavam muito tempo para alcançar públicos de regiões ou classes mais periféricas.

A internet democratizou o acesso à informação e barateou os meios de produção, execução e distribuição de bens simbólicos, o que abriu espaço para uma dinâmica social, a princípio, mais horizontal no que diz respeito às hierarquias das instituições de legitimação da produção artística. Seguindo os exemplos citados no parágrafo anterior, as gravadoras tiveram que mudar seu plano de negócios quase todo baseado na venda de discos; os pequenos produtores puderam qualificar a divulgação de seus trabalhos com vídeos cuja produção antes ficava acessível somente para produções que pudessem investir altas cifras nesse recurso; e o artista que não tem condições financeiras de ir para a Europa, região que concentra alguns dos principais museus do mundo, tem hoje acesso a milhões de obras em alta resolução disponibilizadas online por diversas instituições daquele continente. Evidentemente, o mp3 não tem um som com a mesma qualidade de um disco; o vídeo editado na casa do produtor artístico pode não ser tão sofisticado quanto o da produtora de vídeo com anos de mercado e que cobra uma pequena fortuna pelo seu serviço; e o artista que aprecia uma obra online, mesmo numa imagem em alta resolução, não tem a mesma experiência de

quem pode ver o mesmo trabalho ao vivo. Mas ainda assim, estamos falando de democratização de acesso e não de qualidade da experiência. Existir acesso onde até então essa possibilidade era nula amplia de forma significativa o horizonte de trabalhadores da arte que possuem menor poder aquisitivo. Ou seja, a maioria.

Também é importante ressaltar que narrei agora um pensamento predominante durante o fim dos anos 1990 e início dos 2000, quando as ferramentas que elitizaram a distribuição de informação na internet (estratégias de marketing digital, posts impulsionados, etc) ainda não estavam em plena vigência. Naquele momento, a internet parecia um ambiente democrático e capaz de solucionar problemas estruturais de poder na sociedade. Áureos tempos.

A potência que o bem simbólico adquiriu ao longo das última décadas somada às sucessivas crises econômicas que levantaram dúvidas sobre a eficiência do capitalismo industrial e advertem para as implicações da escassez de recursos naturais levaram à busca de novos caminhos para a economia. Dessa busca surgiu um pensamento que vê na produção criativa um potencial gerador de riqueza, cuja matéria-prima, o capital intelectual, apresenta custos baixos em comparação à exploração de materiais tangíveis. É a partir dessa dinâmica que surge o conceito de economia criativa.

2.2.1 A produção artística e a economia criativa³

A partir dos anos 1990, órgãos internacionais abriram os olhos para o potencial do capital intelectual como uma fonte potente de produção de valor agregado, atribuindo a ela um papel importante no desenvolvimento econômico. Em 2008, com posterior atualização em 2010, a Organização das Nações Unidas (ONU) através da CONFERÊNCIA DAS NAÇÕES UNIDAS SOBRE COMÉRCIO E DESENVOLVIMENTO (UNCTAD) (2010) elaborou o Relatório de Economia Criativa, que reuniu dados e análises sobre o assunto. Neste documento, ela define a economia criativa como um conceito que tem como base ativos criativos que tem potencial de gerar crescimento e desenvolvimento econômico. Nesse âmbito de possibilidades, são apontados alguns tópicos como o estímulo à geração de renda, criação de empregos e exportação de ganhos ao mesmo tempo em que promove a inclusão social, diversidade cultural e desenvolvimento humano; e o fato de a economia criativa englobar aspectos econômicos, culturais e sociais que interagem com objetivos de tecnologia, propriedade intelectual e turismo.

O relatório mostrava as indústrias criativas como centro da economia criativa e como um dos setores mais dinâmicos da economia mundial e analisava o rápido

³ O texto deste subcapítulo foi elaborado a partir da seção 3.1 - Economia criativa, cultura e desenvolvimento, da publicação *Arte e Sustentabilidade Econômica: notas sobre economia criativa, economia da cultura e políticas públicas em Porto Alegre*, de autoria desta pesquisadora.

crescimento nos setores da economia criativa no hemisfério Sul. O documento afirmava ainda que existiam evidências de que o mercado de produtos criativos se mantinha sólido mesmo com a recessão global. De acordo com o documento, “muitas pessoas no mundo estão ansiosas por cultura, eventos sociais, entretenimento e lazer. Elas estão dedicando uma parcela maior de sua renda com experiências memoráveis associadas a status, estilo, marcas e diferenciação.”

(...) este fenômeno, um símbolo do estilo de vida em grande parte da sociedade contemporânea, está arraigado na economia criativa. (...) Isso explica por que alguns setores criativos parecem ser mais resilientes aos desaquecimentos da economia e podem contribuir para uma recuperação econômica mais sustentável e inclusiva (CONFERÊNCIA DAS NAÇÕES UNIDAS SOBRE COMÉRCIO E DESENVOLVIMENTO (UNCTAD), 2010, pg. 10)

Por não estar diretamente vinculada à necessidade de recursos naturais ou capacidade de industrialização, a Economia Criativa passou a ser vista como uma alternativa de crescimento econômico para países em desenvolvimento, como é o caso do Brasil. O documento destaca ainda os ativos criativos e ricos recursos culturais “que existem em todos os países em desenvolvimento”:

As indústrias criativas que utilizam esses recursos não somente capacitam os países a contarem suas próprias histórias e projetar suas próprias identidades culturais singulares para si mesmos e para o mundo, mas também proporcionam uma fonte de crescimento econômico, criação de emprego e maior participação na economia global (CONFERÊNCIA DAS NAÇÕES UNIDAS SOBRE COMÉRCIO E DESENVOLVIMENTO (UNCTAD), 2010, pg. 10)

O documento segue destacando que as políticas para a Economia Criativa precisam corresponder não somente às necessidades econômicas, mas também às demandas especiais das comunidades locais, relacionadas à educação, à identidade cultural, à diminuição das desigualdades sociais e às questões ambientais. E aqui chegamos num ponto importante que torna a aplicação desse discurso no Brasil um desafio de grandes proporções, onde uma nova lógica econômica precisa enfrentar antigos limitadores, enraizados em nossa cultura e difíceis de driblar - as trocas de gestão nas diferentes esferas de governo. “Descontinuidade talvez seja a palavra definidora da relação entre Estado e cultura no Brasil. Entre intervenções autoritárias e o completo descaso, sua história apresenta diversos momentos, com distintas nuances.” (MARCHI, 2014, pg. 201). As trocas de gestão, que acontecem no Brasil de quatro em quatro anos, costumeiramente trazem uma readaptação dos programas de governo aos perfis (ou arranjos) políticos das legendas que assumem as secretarias ou os ministérios.

O mais recente relatório da CONFERÊNCIA DAS NAÇÕES UNIDAS SOBRE COMÉRCIO E DESENVOLVIMENTO (UNCTAD) (2018) sobre economia criativa, o documento *Creative Economy Outlook: Trends in International Trade in Creative Industries*, analisa os números gerados por esse setor entre 2002 e 2015 e segue apontando a

o setor como um segmento em franco crescimento. Segundo o relatório, as taxas de crescimento em exportações cresceu mais de 7% ao longo do período, o que mostrariam um comércio global de bens criativos como um setor resiliente e em expansão. No Brasil, o relatório aponta que essa exportação de bens criativos somou 923,4 milhões de dólares em 2014.

Agora, nos resta perguntar onde está exatamente este rápido desenvolvimento e alta circulação de dinheiro. Nos casos aqui pesquisados não costuma estar. Os dados mencionados apontam um panorama geral do cenário econômico, mas não especificam a distribuição desses valores, que fica bastante concentrada num pequeno número de empresas. No que tange a massa de trabalhadores da arte que está situada na matéria escura, esses números refletem uma realidade paralela. Esse é um desdobramento que abordaremos com maior profundidade no capítulo 3. De qualquer forma, ele não poderia deixar de ser citado para entendermos qual é o discurso que vigora de uma maneira geral sobre esse tema.

Os números apresentados pela UNCTAD dificilmente se refletem na realidade da matéria escura em suas diferentes instâncias, mas o tom de otimismo empregado no discurso do relatório está presente. “Estávamos todos respirando o mesmo ar”, diz Priscila Kisiolar, referindo-se ao boom das casas colaborativas que aconteceram em Porto Alegre por volta de 2013. Na época, surgiram várias iniciativas que apostavam em premissas colaborativas para alavancar suas propostas. Chegaram a acontecer reuniões periódicas com representantes de várias dessas casas, buscando apoio mútuo para permanecerem em funcionamento. Nelas, Priscila relata que houveram muitas conversas sobre encontrar fomentos para essas redes. “Era difícil rentabilizar (as casas colaborativas), isso era um relato comum. Nós tínhamos todos os mesmos problemas e eles tinham a ver com a questão financeira”. Ela aponta que houveram tentativas de negociações com o poder público para conseguir qualquer incentivo, como desconto no IPTU, mas sem sucesso. Segundo ela, na época, não havia políticas públicas direcionadas para um movimento como aquele, ainda muito recente e que trazia uma proposta de organização muito diferenciada do que os gestores públicos estavam acostumados. Aos poucos, as antigas limitações que apontamos nesse texto e aqui contempladas também pela fala de Priscila, sufocaram o movimento até ele desvanecer. “Acho que isso (o movimento de casas colaborativas) morreu um pouco por falta dessas políticas”, observa. E Joana Burd complementa: “perderam-se os pivôs”, referindo-se às pessoas que assumiram a frente dessas negociações. “Ninguém mais está fazendo isso”, aponta. Priscila, que na época da entrevista estava trabalhando no campo da política, afirma que começou a entender melhor essa lógica de pensamento. “Existe uma hierarquia no pensamento desses caras”, relata, referindo-se a agentes políticos em geral. “Hoje vejo a coisa muito mais de dentro do sistema e é nítido que em lugares com problemas como gente morrendo de frio na rua ninguém vai pensar em arte”. Ao mesmo tempo, ela aponta as falhas nessa lógica. “A arte não vai alimentar diretamente,

mas indiretamente talvez”, referindo-se às necessidades de pessoas em situação de rua. “Estamos falando de desenvolvimento intelectual”, destaca Priscila. Desenvolvimento intelectual e cognitivo, ressaltou eu. Aquele desenvolvimento que possibilita às pessoas assimilar a realidade a sua volta, ultrapassar os limites do analfabetismo funcional, exercitar o pensamento crítico e alcançar um nível de discernimento suficiente para avaliar discursos como, por exemplo, os da fake news. Nas palavras de Darcy Ribeiro, “a crise na educação no Brasil não é uma crise, é um projeto”.

A necessidade do estado dar uma estrutura política melhor para a produção artística também é apontada por Chico Soll. “Ele tem que intervir nisso”, observa. “O Kino Beat⁴ conseguiu trazer artistas de fora de Porto Alegre, artistas de fora do Brasil, porque a gente tinha verba de lei de incentivo do estado”. Para Motu, da Paxart, a necessidade da presença do estado nas políticas culturais está ligada principalmente ao compromisso com o desenvolvimento intelectual mencionado em parágrafo acima. “Ele tem a obrigação de dar a base, de dar acesso ao conhecimento sobre a arte. Isso é o principal”, opina. Também vem de Motu a observação do papel da cultura nesse novo contexto econômico. “A arte gera tendência. Desde a música, artes cênicas, artes visuais. A indústria criativa se alimenta de tendências e as tendências são criadas pelas pessoas. E são criadas pelas pessoas criativas”.

A necessidade de comprometimento do estado com a educação e o reflexo disso na formação de plateia para a cultura também está na fala de Titton. “A arte vem muito da educação. Se tivermos só essas escolas militares que o governo federal propõe prevejo eu, tomara que esteja errado, que em uma ou duas gerações detona o público da arte”, aponta. “À medida que se tem uma educação mais humanistas, mais progressista, a gente vê que (essa educação) acaba gerando plateia, gerando interesse, gerando consumo de arte”, descreve. Titton encerra a fala retomando a pauta deste subcapítulo ao associar este cenário da deficiência nas políticas educacionais com as consequências negativas que isso pode gerar no cenário contemporâneo da economia, lembrando que “a indústria criativa é uma das maiores do mundo inteiro, uma das que mais giram capital. A gente ainda está muito longe disso, neste momento. Acho que já estivemos um pouco mais próximos”.

⁴ Kino Beat é um festival de música, performances audiovisuais multimídia e artes integradas que acontece em Porto Alegre. Para mais informações, acesse <https://kinobeat.com/>

3 *Eclairage* - os ciclos que se abrem e a matéria escura iluminada

Figura 15 – *emphEclairage*



Eclairage é uma performance realizada em 2017 pelo artista-ativista russo Pyotr Pavlensky, na qual ele coloca fogo na fachada do Banque de France, em Paris. Pavlensky foi preso em flagrante. Ao referir-se à performance em mensagem pelo twitter, o artista afirmou que "a Bastilha foi destruída pelas pessoas na revolução; o Banque de France tomou o lugar da Bastilha, e os banqueiros tomaram o lugar dos monarcas". Fonte: <https://www.nytimes.com/2017/10/19/arts/pyotr-pavlensky-paris-fire.html> (acessado em 15 de agosto de 2018)

A massa “fracassada” que compõe a matéria escura cumpre um papel fundamental no sistema da arte por, entre outros motivos, manter viva a ideia de arte. Com isso, quero dizer que ela gera o combustível que abastece o interesse das pessoas pela arte de forma ampla, o que é essencial para o sustento do topo iluminado do sistema (conforme já explanado no capítulo 1). Esse interesse precisa estar em constante manutenção, o que não acontece apenas através de fatos importantes e de ampla repercussão como o tubarão de doze milhões de dólares¹, mas com micro-ações que oferecem possibilidades sutis de apreciação estética através de vivências cotidianas. Entre elas, podemos apontar aulas de arte (acadêmicas ou livres), compras em mercados de antiguidade, visita a pequenas e grandes exposições, produção e venda de artesanato, desenvolvimento de projetos arquitetônicos e leitura de revistas ou sites de arte ou design. Uso o termo micro-ações como referência ao termo micro-instituições,

¹ Referência ao título do livro *O Tubarão de 12 milhões de dólares*, de Don Thompson, que aborda a venda da obra do artista Damien Hirst, chamada *A Impossibilidade Física da Morte na Mente de Alguém Vivo* - um tubarão de 5 metros de comprimento e 2 toneladas, mantido numa tina com formol.

que por sua vez é utilizado por Sholette para definir as instituições que compõem a matéria escura.

Nesse sentido, Leo Caobelli, do Planta Baja, aponta que a vivência da arte pode se dar através de situações muito cotidianas. “Como nesses pequenos centros independentes onde giram pessoas interessadas (em arte), mas que não participam (da produção de galeria) porque não tem interesse ou porque suas pesquisas vão para outro lado. Mas que, sim, elas geram experiências dentro do campo das artes visuais”. Para ele, faz muito sentido que isso seja visto como parte desse mesmo campo, mas mapeado fora do topo do sistema. “Talvez por isso, talvez por ser criado sempre numa periferia das galerias. De certa forma, é confortável até pensar em atuar em outros sistemas que são sistemas de manutenção da vida”, diz.

Ramon Alejandro, presidente da associação do Ateliê 1, também enxerga nas vivências cotidianas o seu lugar como artista. Ele traz um relato sobre uma exposição de sua autoria com retratos de mulheres negras que teve boa repercussão junto a um público que não é o habitual de museus de arte. Para ele, esse público foi alcançado porque se viu ali retratado. “Meu objetivo (enquanto artista) não é chegar lá em cima (no topo da pirâmide do sistema da arte). Meu objetivo é com essas pessoas que se sentiram identificadas (com o conteúdo da exposição citada). Que se viram, que estavam lá, que batiam fotos porque (as pessoas dos retratos) se pareciam com a família deles”, explica Ramon.

As percepções de Leo e Ramon vão ao encontro do pensamento expresso no relatório do Projeto Sostenuto, que aponta as experiências culturais dos indivíduos como consequência de suas necessidades expressivas de comunicação, recreativas ou espirituais. Segundo o documento, “as experiências ocorrem em espaços de troca cultural por meio da interação com outros indivíduos em um determinado ambiente social ou então se manifestam como experiências pessoais”(SOSTENUTO PROJECT, 2012, pg. 9). Essa é a potência das micro-ações da matéria escura, o fato de elas estarem introjetadas no cotidiano das pessoas. No caso das ações que envolvem o topo da pirâmide (os grandes leilões de arte, por exemplo) a reverberação dos acontecimentos fica concentrada num pequeno grupo da elite, com pouco reflexo em camadas periféricas. Mesmo considerando a notícia da venda do tubarão de doze milhão de dólares um fato simbólico que correu o mundo e se tornou um marco na história da arte, precisamos nos perguntar por qual mundo ela passou e para quem é essa história da arte. O conteúdo sobre arte não está entre os mais populares entre aqueles que acompanham a imprensa, por exemplo. Considerando a totalidade da população mundial, não é fácil sequer achar leitores que acompanham a imprensa para além do título do jornal ou do link. Além disso, coloque nesse cálculo que o conhecimento, mesmo que raso, da história da arte em si, também está distante da maior parte da população. Enquanto isso, a reverberação das micro-ações da matéria escura permeiam o dia-a-dia de boa parte da população e suas “produções” são

comumente bem mais acessíveis em termos de linguagem. Com isso, quero dizer que é mais fácil encontrar quem consiga atribuir sentido a uma peça de artesanato do que ao tubarão de Damien Hirst.

Nesta parte cabe uma breve reflexão que tenta esmiuçar com um pouco mais de clareza a conexão entre atribuição de sentido e a ideia de arte. Penso que é através da atribuição de sentidos, mesmo com algo simples como o artesanato, que se desenvolve algo fundamental para manter a ideia de arte vigente na sociedade - a construção de repertório artístico. Não que a atribuição de sentido em si garanta a construção desse repertório, mas a construção de repertório passa, necessariamente, pelo exercício da atribuição de sentido.

Entendo que é fundamental a construção de repertório artístico porque ele é um pilar da apreciação da arte. As pessoas precisam se interessar, exercitar o processo individual de elaboração simbólica que vai abrir espaço, despertar, ser o gatilho para que elas encontrem suas próprias interpretações de trabalhos artísticos, para que elas consumam arte. E esse repertório artístico é construído com muito mais potência quando ele está incorporado a situações cotidianas.

3.1 Aos que abraçam sua redundância

Sholette (2010) divide a matéria escura em três grupos. O primeiro deles é representado pela produção artística informal e, provavelmente, representa a maior parte da matéria escura. Nessa esfera, ele inclui um leque amplo e variado de manifestações que vão desde o já citado artesanato até decoração e jogos de RPG. São atividades criativas exercidas de diferentes formas por pessoas que não tem uma formação nas artes e nem se entendem como artistas. Elas realizam essas atividades por uma vontade livre de produzir criativamente em seu tempo livre para distração ou outras motivações descompromissadas.

A segunda categoria inclui artistas que possuem formação no campo da arte e por motivos vários acabaram ofuscados ou desaparecendo dele. As sucessivas crises econômicas (cuja arte costuma ser um dos primeiros setores atingidos) enfrentadas nos últimos 10 anos em diversos países, reforçam o emergir dessa categoria e fazem com que ela se reconheça como parte da matéria escura.

A terceira espécie se refere àqueles que aceitam suas situações enquanto massa ofuscada pelo topo da pirâmide do sistema da arte e abraçam essa condição. Dessa forma, eles buscam meios de resolvê-la no âmbito da própria matéria escura e não necessariamente buscando recursos na elite do sistema. Sholette chama essa categoria de artista redundante e é com ela que estamos trabalhando nessa pesquisa.

O termo “redundante” em inglês está associado a uma condição para qual não temos um termo específico no Brasil. O trabalhador redundante seria aquele que é parte de uma mão-de-obra excedente em determinado mercado. Ou seja, quando temos uma oferta de empregos muito menor que a demanda por eles, o que gera uma massa de potenciais trabalhadores sem dinheiro e que são impedidos de dar vazão às suas habilidades e potências, visto que precisam aguardar que o mercado volte a generosamente lhe abrir as portas.

O artista que abraça sua redundância é o que compreende e aceita sua situação enquanto parte da matéria escura em vez de fingir para si que ela não existe. É o artista que, em vez de concentrar suas forças em alcançar um espaço no topo da pirâmide, procura soluções para suas limitações no âmbito da própria matéria escura, construindo uma força de trabalho com as outras pessoas que pertencem a esse mesmo espaço. Eles se entendem como uma força trabalhadora do mundo da arte e usam isso como uma resistência à opressão de um sistema moldado para concentrar e manter a luminosidade no topo da pirâmide.

Nesta pesquisa, entendo que os gestores e as iniciativas estudadas fazem parte da categoria dos artistas redundantes da matéria escura e as soluções encontradas por eles são experimentações de inovação socioeconômica.

3.2 Micro-instituições, grandes negócios

O processo de manter esses espaços autônomos de arte funcionando é complexo e desafiador porque não existe uma receita básica, um plano de negócios padrão, testado por muitos e do qual todos que entram no ramo sabem, pelo menos, de onde partir. Para dar um exemplo, é diferente de um restaurante, onde a fonte de rendimentos costuma vir da venda de refeições e a redução das despesas pode ser feita com a compra de alimentos no atacado. Ou um jornal, cuja renda tradicionalmente vem dos anúncios, venda de exemplares avulsos e para assinantes. Na maioria dos mercados, o ponto de partida tem uma padronização, mesmo que depois, perante a necessidade de sobressair à concorrência, o empreendedor precise flexibilizar esse padrão. Mas, pelo menos, existe um padrão a flexibilizar.

Abrir um espaço autônomo de arte é se jogar no vazio e abraçar sua redundância. Existem possibilidades de receita padronizadas, como promover cursos, eventos, vender obras e captar recursos públicos ou na iniciativa privada. Mas elas se restringem às possibilidades que dificilmente refletem um caminho com alta seguridade de sustentabilidade financeira. Do ponto de vista de gestão de negócios, elas estão longe de ter o grau de assertividade que o item “venda de refeições” tem dentro de um plano de negócios de um restaurante, por exemplo. A venda de refeições é a fonte de receita

óbvia de um restaurante. A venda de obras não é a fonte de receita óbvia de um espaço autônomo de arte, é uma possibilidade.

Os critérios usados para escolher os espaços que seriam objeto de estudo dessa pesquisa não envolviam o plano de negócios dos mesmos. Basicamente busquei iniciativas que tem ou tiveram representatividade dentro do sistema artístico local, independente dos meios pelos quais conseguem ou conseguiram sobreviver. Mas o escopo de possibilidades de auto-sustentação dessas propostas é tão estreito que todos precisam lançar mão de muita criatividade para achar uma forma de se manter de pé dentro do sistema da arte. E essa necessidade de criatividade é tão grande que, casualmente, cada um dos seis entrevistados apresenta um conjunto diferente de formas para solucionar essas questões.

3.3 Como financiar a arte?

Ramon Alejandro entende que o artista das artes plásticas não pode se sustentar de forma individual, mas por estruturas associativas. “Para quem vem da classe trabalhadora, que é o meu caso”, esclarece. Vale ressaltar que não é apenas o caso dele, mas também da maior parte da população, da maior parte dos artistas e da matéria escura que é objeto desta pesquisa. “E não pode ser estruturas associativas temporárias”, destaca, referindo-se aos formatos de coletivos artísticos. Ele conta que quando a Associação de Artistas Ateliê 1 surgiu haviam muitos coletivos ativos pela cidade. “Os coletivos sempre existiram, mas eles tem uma vida curta. Isso porque eles não tem uma estrutura funcional”, opina. A estrutura funcional que Ramon se refere é aquela pensada para a sustentabilidade da instituição a médio e longo prazo, incluindo funções como diretoria, tesouraria, conselho e outras nomenclaturas pensadas para a gestão de associações. O mais frequente é que a estrutura dos coletivos se organize em torno dos objetivos artísticos e afinidades do grupo, que estão ligados às necessidades de uma expressão artística daquele momento, o que pode aumentar a possibilidade do movimento ser efêmero. Dessa forma, a estrutura dos coletivos está focada no objetivo artístico e não em construir uma conjuntura que assegure condições para que esse objetivo artístico seja realizado. Para Ramon, uma entidade juridicamente estabelecida vai subsistir enquanto houver responsabilidade, enquanto um grupo majoritário se propor a continuar. “Nós criamos o Ateliê 1 em 2009 e legalizamos em 2010, ano que vem (2020) faremos 10 anos. São 10 anos com estatuto, com regimento, discutindo o mercado, o que se pinta, o que se produz, o que se ensina, como se ensina. Sozinhos a gente não tem como subsistir”. De fato, o Ateliê 1 é a instituição com mais tempo de atuação entre todas as iniciativas entrevistadas.

A fonte de receita do Ateliê 1 está baseada principalmente na mensalidade dos

associados e na porcentagem arrecadada de tudo que é produzido em nome do, ou usando o, Ateliê 1. Outras possibilidades de financiamento são frequentemente discutidas no grupo. “Temos que discutir e procurar referências (de formas de financiamento que deram certo). Um outro lugar faz tal curso. Bom, então tentamos criar esse tipo de curso. O que vendem em outros lugares? Então, vamos procurar o que vendem, como vendem, quem vende, para quem vende”, explica Ramon.

Na busca por formas de financiamento, o Acervo Independente alcançou também um canal de divulgação da ideia que fez diferença ao longo dos quatro anos em que a iniciativa esteve operante. O Acervo saiu do papel em 2013 depois de uma bem sucedida campanha de crowdfunding que arrecadou 142% da meta. A estratégia do grupo (estudantes do Instituto de Artes da UFRGS desconhecidos no sistema da arte até então), para mobilizar a campanha de financiamento foi entrar em contato com várias instituições da área para divulgar a proposta e pedir apoio. Priscila Kisiolar explica que eles optaram por essa abordagem porque a proposta de casa colaborativa “era uma coisa nova e a gente era muito jovem também. Buscar essas outras instituições veio dessa ideia de fazer a coisa de uma forma colaborativa. Pensando que o campo já era muito competitivo. E aí buscar o apoio dessas instituições mesmo que não financeiro”. O apoio não financeiro seria um apoio institucional, contribuindo com a divulgação, com a ampliação da rede de contatos e de ajudar a projetar a ideia para outras pessoas da sociedade com potencial de abraçar a proposta. Embora tivessem poucos contatos no campo artístico, o grupo e sua ideia foram bem recebidos. “Pouquíssimos espaços não deram retorno”, recorda Joana Burd, que enfatiza também a importância de outros auxílios. “A gente contou com a ajuda de muita gente. Nós éramos seis, mas tinha desde as famílias opinando e a gente ouvindo até outras pessoas de fora do campo”, relata. Priscila destaca também a divulgação na imprensa. “Saímos em alguns jornais. Foi bem legal. Acho que isso foi muito importante pra (ideia) sair do meio que eram só os familiares e os amigos. De repente um monte de gente nos conhecia”.

Em 40 dias de campanha o grupo arrecadou R\$ 21.560. O valor necessário para abrir a casa era R\$ 15 mil. A quantia excedente formou um caixa que ajudou na manutenção do Acervo Independente nos meses seguintes, junto com a mensalidade dos associados, a locação do atelier coletivo e espaços de *coworking*.

Figura 16 – Página da campanha de crowdfunding do Acervo Independente

Acervo Independente - uma comunidade colaborativa de criação

por Joana Blochtein Burd

Apoie no Catarse - O Acervo Independente de Acervo Independente

R\$ 21.560

apoiados por 326 pessoas

142%

Meta R\$ 15.087

Campanha Tudo-ou-nada

Este projeto foi bem-sucedido e foi financiado em 12/12/2013

Fonte: <https://www.catarse.me/acervoindependente>

Se no início do projeto o Acervo contou com um bom caixa em dinheiro para manter a casa, no fim do projeto os valores disponíveis já não estavam mais alcançando a expectativa. Priscila explica que o problema não era “manter (financeiramente o espaço), mas rentabilizar. Esse sempre foi o grande problema. A gente conseguia manter o Acervo mensalmente funcionando numa boa”, explica, “no entanto, a gente tinha uma equipe de seis pessoas que trabalhavam pra casa e essa galera não conseguia receber. E quando recebia era muito pouco, era uma ajuda de custo”.

Para Joana, a dificuldade de rentabilizar o espaço estava no planejamento inicial do Acervo Independente que, de tão bem organizado, não foi possível alterar posteriormente. “Quando a gente projetou, nem pensamos que talvez a gente quisesse tornar aquilo uma fonte de remuneração. A gente queria era fazer o projeto”. Para ela, essa necessidade de rentabilização foi resultado de um processo de amadurecimento. “(Quando) Começamos o Acervo (nós éramos) muito novos e num momento em que a gente ainda estava na universidade. Quando você termina o curso, você quer entrar no mercado de trabalho. No final (do período de funcionamento do Acervo Independente), mais maduros nós e mais maduros o projeto, tudo o que nós queríamos era seguir com ele e sermos remunerados”, explica. “Até porque a gente tomou outro lugar (no campo da arte). Ganhamos o prêmio Açorianos, começamos a ganhar mais reconhecimento, recebemos a Bienal do Mercosul. Coisas importantes aconteceram na casa, então a gente se sentia num outro lugar que não era uma coisa tipo uma garagem”, observa

Joana, referindo-se ao início do projeto, no qual o grupo se encontrava numa posição menos experiente.

Entre os casos estudados, está na Paxart uma das formas mais eficientes de explorar possibilidades de financiamento. Eles se entendem como um coletivo, funcionam como um coletivo e tem basicamente o que boa parte das outras iniciativas tem - site, instagram, identidade visual, CNPJ, local de trabalho. A diferença é que eles se projetam não tanto para seus pares do campo artístico, mas para o mercado. E, para o mercado, eles se apresentam como uma empresa e não um coletivo. “Isso nos dá força na hora de atender um cliente”, explica Motu, que faz parte do grupo.

Para ele, manter essa organização é o diferencial da Paxart que permite uma boa inserção no mercado e garante o financiamento do grupo. “Não fica aquela coisa muito ‘artistão’, ‘soltão’, que na hora de negociar com uma empresa grande o cara não consegue se articular, não consegue ter uma organização, uma responsabilidade na hora de tratar as coisas”. Motu define a Paxart como um coletivo com um viés comercial, focado em produzir um trabalho autoral. Aliás, essa combinação de comercial com autoral eventualmente causa algumas confusões. “Às vezes o cliente chega meio desavisado, não nos conhece e de repente pede uma coisa nada a ver”, relatando o desconhecimento de alguns clientes com relação à proposta de autoralidade. “Aí a gente explica e eles compram a ideia, percebem que é mais legal do que eles pensavam”.

Buscar um nicho comercial fora do campo da arte para financiar a mesma é um recurso utilizado pelo Linha. De todos os espaços, ele é o único que busca um financiamento através de um produto que encontra público consumidor com mais facilidade - a gastronomia. “Ela é uma das ferramentas possíveis para bancar a arte”, acredita Titton. “Curiosamente, as pessoas gastam e se sentem mais tranquilas gastando mais em bebida e comida do que em arte”. A observação é de quem já trabalha com produção artística e gastronomia em outro estabelecimento. Titton e outro sócio do Linha são também proprietários do espaço chamado Agulha, um bar que investe na curadoria musical e na qualidade do cardápio. “Por vezes, as pessoas reclamam de um ingresso de R\$ 30. Mas quando vamos fechar a comanda ela gastou R\$ 200”, relata, ressaltando a distorção entre o valor que essa pessoa dá à produção artística, que seria paga pelo ingresso, e o consumo dos itens do bar. “É curioso que R\$ 20 de ingresso pode afastar uma pessoa, mas se a cerveja custar R\$ 20, talvez ela consuma sem problema”, aponta Titton. “Nas poucas ocasiões que tentamos fazer contribuição espontânea destinada ao artista que se apresentou, tivemos médias de R\$ 0,50 a R\$ 0,60 por pessoa na caixinha. Às vezes no máximo R\$ 2. Quando as pessoas vão contribuir espontaneamente para o artista, boa parte delas acha justo colocar R\$ 2, quando muito colocar R\$ 5. É quase uma relação de gorjeta”, observa, referindo-se à forma como a pessoa entende o pagamento.

Cabe aqui uma breve reflexão sobre a construção de valor da arte no âmbito da

discussão sobre os meios de sustentá-la financeiramente. Me refiro à relação do público enquanto potencial gerador de receita e a obra enquanto produto a ser consumido. Não é difícil visualizar essa relação “de gorjeta” apontada por Tilton quando comparamos o consumo de cerveja com o consumo de arte (esse último termo entendido aqui de forma abrangente, incluindo diferentes manifestações artísticas, e não circunscrito apenas às artes visuais, visto que esse problema não pertence apenas a ela). A disponibilidade de pagar R\$ 20 por uma cerveja mas não pelo trabalho de um artista, possivelmente, está vinculada à relação de consumo entre as partes. A cerveja será de fato consumida, apreciada. Mas e a arte? Uso como exemplo a pessoa citada por Tilton. Ela se dispõe a pagar pela cerveja e não pelo trabalho do artista possivelmente porque existe uma limitação da parte dela em conseguir (ou estar disposta à) apreciar a arte da mesma forma que ela sabe fazer isso com uma cerveja. O “saborear” a cerveja talvez seja uma prática mais frequente na história dessa pessoa do que “saborear” produções artísticas ou, pelo menos, “saborear” produções artísticas que estejam ainda no campo do desconhecido para ela (excluo a possibilidade dela negar esses mesmos R\$ 20 pela apresentação de uma banda que ela conhece e gosta, por exemplo). Podemos dizer que esse perfil de pessoa (que paga pela cerveja, mas não pela arte) é mais comum em nossa sociedade do que a pessoa que tem o perfil inverso. Se considerarmos diversos aspectos atuais de nossa cultura, como a formação educacional e o contexto político, é perceptível que nosso ambiente tende a gerar mais experiências que contribuam para a formação de um apreciador de cerveja do que para um apreciador de arte. É nesse ponto que o plano do Linha de usar a gastronomia como ferramenta para sustentabilidade da arte aparece como uma estratégia com boas possibilidades de dar certo. É uma forma de fazer o apreciador de cerveja, sem querer, ajudar a sustentar uma estrutura que pode fazer a diferença nesse déficit social de formar apenas apreciadores de cerveja.

Esse peso “estratégico” do planejamento do Linha é pouco frequente nos casos estudados. Um dos principais motivos para essa configuração diferenciada existir está, possivelmente, no fato dos sócios do Linha virem de áreas de fora do campo da arte. O entrevistado, Eduardo Tilton, é formado em ciências jurídicas e os outros sócios, Bruna Abeijon e Fernando Tilton, são oriundos respectivamente da moda e da administração de empresas. Esse arranjo de gestão naturalmente traz novas perspectivas de abordagem na busca por soluções para as questões que envolvem sustentabilidade econômica.

Figura 17 – Bar do espaço Linha - imagem 01



Fonte: arquivo pessoal/Roger Lerina

Figura 18 – Bar do espaço Linha - imagem 02



Fonte: arquivo pessoal/Roger Lerina

Embora seja uma estratégia diferenciada, ainda não era possível avaliar a eficiência dela no momento em que a entrevista foi realizada porque o espaço somava apenas três meses de funcionamento. Naquele momento, o resultado ainda não tinha um saldo financeiro positivo, gerando um cenário onde os sócios usavam dinheiro de outras fontes para complementar a receita. Mas Tilton pondera que essa situação também estava ligada ao fato de eles estarem ainda no início do projeto. “Precisamos fazer alguns ajustes de organização financeira, ajustando a parte de cardápio, esperando maiores entradas e também reduzindo alguns custos. Faxina a gente mesmo está fazendo pra ter uma redução mínima”. Os passos para a construção da gestão do espaço também pareciam estar se desenhando à época da entrevista. “Agora a gente (ele e os outros sócios) está junto com os artistas, bolando algumas coisas para não fazermos tudo de forma muito solitária”, explica. “A gente vem falando em criar eventos em conjunto, de eles (os artistas) no assessorarem até na criação de conteúdo das redes sociais. Eles estão engajados na ideia de fomentar o espaço, então de certa forma da necessidade (de manter o local funcionando) está surgindo essa relação de maior parceria entre espaço e artistas”. Nesse ponto é curioso perceber mais um

indício do encontro de dois mundos completamente diferentes, entre artistas e outros profissionais que vem do universo empresarial tradicional. Embora o Linha seja resultado da consciência de um grupo de empreendedores sobre a importância social da arte, a possibilidade da gestão assumir uma natureza coletiva, algo tão orgânico para quem é do campo da arte, ainda era uma projeção abstrata para eles naquele momento. Minha aposta na época da redação desta pesquisa é de que essa coletividade seriam os passos a serem naturalmente seguidos pela gestão do espaço.

Naquele primeiro momento, o plano de negócios da casa se apoiava na receita do bar, na mensalidade dos residentes (selecionados via edital) e da locação de uma das salas para o coletivo Atelier Errante. Havia ainda um estúdio de revelação de fotos que seria alugado por turno. Pelo planejamento inicial deles, as sublocações para artistas absorveriam parte do aluguel do prédio e a outra parte seria paga pelo bar. Porém, ele confessa que as outras empresas dos sócios (além do Agulha eles tem outro bar chamado Vasco 1020) já compensaram alguns saldos negativos do Linha. “Às vezes, a gente acaba interligando os negócios, o que não é o ideal”, afirma Tilton. “Ocorre que nem dos artistas a gente consegue cobrar o que seria o ideal de locação e nem o bar tem ainda capacidade financeira de complementar esse déficit. São pequenos ajustes a serem feitos”, pondera.

A dificuldade de gerar receita suficiente para cobrir os custos do espaço é sem dúvida o principal problema enfrentado por todas as iniciativas entrevistadas, com exceção da Galeria Prego. Mas esse diferencial não se dá porque o proprietário, Chico Soll, descobriu uma fórmula que gera receita suficiente para sanar as necessidades do espaço, e sim porque a demanda da galeria quase não gera despesa. Ela ocupa um espaço até então ocioso, uma espécie de corredor, de uma casa dividida por várias empresas. Chico, que é sócio da produtora de imagem e vídeo Clava, uma das ocupantes da casa, explica que, quando eles se mudaram para o local, havia uma sala que não poderia ser usada pelas empresas porque era muito pequena. Ao mesmo tempo, também não era uma boa opção de espaço de convivência por vários motivos (como exemplo, não ter janelas). Dessa situação, ele viu a possibilidade de desengavetar um antigo projeto de montar uma galeria. “Falei pros meus sócios: ‘olha, tenho esse projeto de muito tempo, sempre quis fazer alguma coisa com curadoria’”, conta. Chico precisou apenas de um investimento inicial para adaptar o espaço ao cubo branco, acertando alguns detalhes como nivelar uma das paredes, que era curva. “A divisória entre essa sala (da produtora de vídeo) e a galeria era de plástico, então coloquei um desses painéis de exposição mesmo”. Dessa forma, Chico precisaria apenas de um investimento inicial para resolver as demandas citadas, “o resto eu consigo fazer rodar, consigo fazer com um mínimo de investimento possível. Foi quando surgiu a Prego, foi uma questão de oportunidade de espaço”.

Figura 19 – Espaço da Galeria Prego



Fonte: <https://www.facebook.com/galeriaprego/photos/p.252683245417652/252683245417652/?type=1&theater>

Figura 20 – Planta baixa galeria Prego



A galeria Prego funciona basicamente como espaço expositivo. A instituição não tem acervo, não vende obras, não tem vínculo com artistas, não tem receita e também não tem despesa. Mas tem representatividade no seu âmbito de atuação. Para Chico, o fato de não ser um espaço com o peso institucional de um grande museu ou uma galeria de representação confere à Prego uma liberdade de atuação que amplia o leque de possibilidades dos artistas e da própria instituição. “Ela acaba tendo força em outro lugar”, analisa. Ou seja, a Galeria Prego dá sua contribuição para manter o sistema da arte funcionando, embora praticamente não movimente dinheiro nele.

Temos aqui uma situação demonstrativa de que estar inserido economicamente não significa necessariamente realizar movimentações monetárias. Para fazer a roda da economia girar é necessário estar ativo no contexto dela, mas essa ativação não precisa obrigatoriamente acontecer por dinheiro.

O fato de não ser mantida diretamente por uma circulação direta de dinheiro não significa que a galeria não precise dele de outras formas. A existência do espaço está diretamente atrelada à locação de uma casa dividida pelas empresas colegas da Clava, o que por si só já conecta ele indiretamente à necessidade de geração de receita, mesmo que por parte de outras instituições. Essa ligação não está restrita à relação com a casa que proporcionou um espaço para a abertura da galeria, mas também à Clava, que “empresta” valores para viabilizar os custos mínimos de um dos momentos cruciais para colocar a Prego em evidência - os eventos de lançamento de exposições.

Aliás, para entender como a Prego se mantém é imprescindível compreender a ligação que existe entre ela e a Clava, uma das empresas que divide espaço na casa, e a Silvo, que é parte de um trabalho autoral do mesmo grupo que compõe a Clava com Chico Soll. Basicamente, a produtora de imagem e vídeo Clava é o que sustenta a Silvo e a Galeria Prego, que são trabalhos autorais respectivamente dos sócios da Clava e de Chico Soll. “A gente surge como um coletivo independente de design. Ninguém queria trabalhar em empresa, queríamos ser mais autônomos”, explica Chico, referindo-se a Silvo, que foi a primeira a aparecer da tríade. A Silvo se define em sua página no instagram como “publicadora de produções autorais em torno da música, imagem, moda e arte”. O grupo produz zines, posters, livros e outras publicações do gênero. O problema é que a venda desse material, obviamente, se mostrou algo pouco rentável para o grupo, que chegou à conclusão de que precisava encontrar uma forma de ter dinheiro para fazer o que faziam na Silvo e para viver.

“Todo mundo tinha um pouco de background em vídeo e descobrimos que alguns clientes nossos queriam fotos e vídeos. Aí a gente criou a Clava, que é uma produtora. A Clava virou nossa fonte de renda principal e a Silvo foi ficando meio de lado”, conta Chico. “Em dado momento, a Clava virou todo o nosso trabalho comercial, o trabalho que uma marca pode pagar e a gente vende por isso e a Silvo todos os

nossos projetos autorais. Então a Clava virou um mecenas da Silvo. O dinheiro que sobrava da Clava a gente passava para um projeto da Silvo”. Acertada essa dinâmica financeira, o grupo alcançou um equilíbrio que abriu espaço para a chegada de outro projeto autoral - a Galeria Prego.

Nesse ponto, é curioso apontar que, assim como o Linha, a Galeria Prego também utiliza uma solução semelhante para custear seus deficit financeiro - ambos compensam isso com o subsídio de outra empresa. Porém, enquanto a galeria compreende esse movimento como algo natural (visto que a empresa que eventualmente a financia foi criada para, entre outros motivos, ajudar a sustentar os trabalhos autorais dos sócios da mesma), os gestores do Linha se preocupam em achar outra solução. Uma criou a empresa que, desde o início, tinha a intenção de pagar (ou emprestar) um valor que compensasse os saldos negativos e outra foi pensada com as regras convencionais do mercado, que é a da auto-sustentação financeira.

3.4 Subtrair o capital financeiro

De qualquer forma, o fato da Prego não assumir o compromisso da auto-sustentação se desdobra em um cenário diferenciado. “Como a gente pode se dar esse ‘luxo’ do espaço já estar pago pela produtora e também pelas outras pessoas com quem a gente divide a casa, não temos necessidade de se preocupar com o comercial agora”, aponta Chico. Além disso, ele destaca que isso abre espaço para outras formas de negociações que não envolvam dinheiro. Nessa troca, a galeria abre um espaço para o artista mostrar seu trabalho sem impor condições de ordem financeira. “Eu não estou exigindo que eles façam uma obra para eu vender e eles não estão exigindo que eu venda uma obra deles. Isso cria uma relação mais fácil”, explica Chico.

A rentabilização do Planta Baja também envolve um crédito que não está apenas no capital financeiro, conquistado através dos cursos de fotografia promovidos pela casa. Diferente dos demais entrevistados, ele não surgiu com o foco em ser um espaço voltado ao público. Pelo menos não em sua função principal, que seria abrigar os atelieres de Cristiano Sant’Anna, Leo Caobelli, Fernando Schmidt, Vicente Carcushinski e, posteriormente, Marcelo Armesto. Com o tempo, eles perceberam que era necessário buscar formas para a casa se pagar. E como fazer isso? Leo explica. “Se você (como artista) quiser se sustentar com (venda de) obra, você não vai ter um espaço (atelier). Então você vai ficar em casa e viver da venda de obras reduzindo o seus custos ao máximo pra conseguir viver dessa venda de galeria. A nossa aposta (dos artistas da casa) não é essa. A nossa aposta é ter um espaço porque ele viabiliza nossas produções e a partir disso pensar como ele se banca. Como as nossas experiências no campo das artes visuais geram renda pra gente?”. A resposta

para essa pergunta foi aplicar o conhecimento deles em cursos de fotografia, já que dos 5 artistas da casa, 4 trabalham ativamente com o suporte. Além disso, entra aqui um pensamento estratégico: “a fotografia tem um nicho comercial grande”, explica Leo, “todo mundo tem um celular, todo mundo fotografa. Estamos num momento em que o que mais existe é fotógrafo e pessoas interessadas nesse campo”. Com isso, eles teriam um leque amplo de possibilidades de conteúdo que poderia abarcar desde cursos introdutórios até cursos de formação, pegando pessoas que realmente querem trabalhar com fotografia. “São sempre formas de enxergar uma viabilidade financeira do negócio”, aponta Leo.

Figura 21 – Turma do curso de fotografia do Planta Baja



Fonte: <https://plantabaja.com.br/Grupo-de-Producao-Fotografica-Leo-Caobelli-Vicente-Carcuchinski>

“A questão é a forma como tu vai buscar a viabilidade disso (da rentabilização da casa), o caminho financeiro”, explica Cristiano Sant’Anna, pensando em como promover essa rentabilização de uma forma que a receita não ficasse restrita ao dinheiro. “Os cursos (que eles promovem) acabam tendo muito a ver com a pesquisa de cada um. A sala de aula acaba sendo esse lugar em que a gente reflete sobre o trabalho”, diz Cristiano. Esse é o ponto em que a rentabilização do Planta Baja vai além da arrecadação financeira - os cursos se tornam também uma fonte criativa de

retroalimentação com a pesquisa dos artistas. “A escola de fotografia Planta Baja não é só uma escola de fotografia”, continua Cristiano. “Os conteúdos que estão circulando ali são um jogo entre aquilo que interessa a nós, que nos mobiliza, que nos põe a pensar, que nos apaixona e aquilo que interessa, que mobiliza as pessoas que estão chegando. Tem essa conexão entre aquilo que são as conexões do Léo e das pessoas que estão na sala de aula também, de forma que isso possa ser uma extensão do atelier”.

No relatório do SOSTENUTO PROJECT (2012), os pesquisadores apontam que as atividades criativas não são guiadas apenas por vetores da racionalidade instrumental, mas também por noções como expressão, troca e benefício mútuo. Os indivíduos que trabalham nos setores culturais e criativos assumem um papel de catalisadores de expansão da inovação social, já que são eles que participam da geração, provisão e distribuição das atividades e serviços culturais no âmbito do espaço social. Todas essas interações, que se enquadram no campo cultural, social e de ativismo político, formam um conjunto de valores que contribui para uma reformulação ética das necessidades dos indivíduos, ligadas ao desejo de participar, comunicar, compartilhar, deliberar e expressar. Com isso, os pesquisadores referem-se ao campo da cultura como um espaço de construção de valores culturais mais alinhados com o conceito de desenvolvimento econômico sustentável, especialmente num contexto de crise econômica. Dessa forma, surge uma nova hierarquia que inclui aspectos como o pensamento crítico, desenvolvimento pessoal, solidariedade, cooperação, trabalho em rede e a importância da dimensão recreativa e vital em oposição ao ganho puramente econômico.

Esse entendimento aplicado à presente pesquisa aparece na subtração do capital financeiro como um recurso frequente na lista de soluções encontradas pelos espaços estudados. Isso acontece quando o Planta Baja inclui no escopo de receita dos cursos o entendimento de que os mesmos podem ser, além do rendimento financeiro, fontes para abastecer suas pesquisas. Ou quando a Galeria Prego utiliza como sede um espaço já financiado por outras empresas, o que diminui drasticamente a necessidade de receita. A rentabilização deles não é necessariamente traduzida em números e quando os membros das iniciativas compreendem e assimilam bem isso, conseguem avaliar melhor seu status de atuação e a pertinência de manter o espaço funcionando. Na medida em que ampliam sua avaliação englobando outros ganhos que não são apenas financeiros, o saldo positivo fica mais fácil de ser alcançado e as iniciativas ganham mais resiliência para manterem-se ativas.

3.5 Qual é o preço da minha arte?

Um ponto importante a ser levantado na discussão envolvendo a sustentabi-

lidade econômica desses espaços é a dificuldade que boa parte dos artistas tem de precificar suas obras e serviços. É surpreendente constatar a enorme oscilação que existe com relação ao conhecimento desse processo entre os trabalhadores da arte. Não encontramos esse problema de maneira significativa nos entrevistados, mas ouvimos relatos de situações bastante peculiares.

Chico Soll nos conta histórias de artistas que não percebem diretrizes básicas de precificação, como inserir o custo do material utilizado no cálculo. Em um dos casos, a pessoa pediu ajuda para definir os valores das obras de uma exposição e foi questionada se sabia quanto havia gastado em material na produção dos trabalhos. Ela respondeu que não. Juntos fizeram os cálculos e concluíram que o custo aproximado foi de R\$ 400. Assim, ele explicou que o preço para venda teria que pelo menos cobrir os valores já gastos. A resposta foi um agradecimento: “muito obrigada por dizer isso para mim, eu nunca ia saber que deveria cobrar essas coisas”. Em outro caso, o artista ficou surpreso ao saber que ele poderia cobrar um valor diferente de acordo com o tamanho da tela.

Ramon também tem sua proposta de parâmetros para a precificação inserindo o tempo de trabalho, os custos pessoais para fazer o mesmo e a complexidade da produção no cálculo. “Os artistas plásticos não se dão conta de que isso tem valor. ‘Quanto custa tua tela?’. ‘Gastei R\$ 100 em bastidor, R\$ 200 em tinta’. Mas tu trabalhou 15 dias. Tu não comeu nesses 15 dias, pagou ônibus, pagou aluguel? Isso não conta?”, questiona. “Seu eu trabalhei 10 dias numa tela e vou cobrar R\$ 1000 alguns acham caro. Um pedreiro, por dia, custa R\$ 150. Então dez dias de trabalho vão custar R\$ 1500. Ninguém reclama disso. Porque não me valorizam a ponto de pagar minha tela no mínimo pelo preço de um pedreiro?”. Ele conta que tem optado por não vender mais suas obras quando a pessoa não quer pagar o valor que a tela vale, preferindo guardar a mesma e ter num catálogo para expor ou então fazer uma contra-proposta. Ramon também explica que tem como fator de flexibilização da negociação o pagamento em parcelas, mas estabelece um valor mínimo para fechar negócio.

Outros, como o grupo Paxart, desenvolveram um sistema mais claro de como definir o valor de seus serviços. “A gente começou a cobrar por metro quadrado. Cobrávamos um valor xis por até 6m². Mas o grafite precisa de espaço. No início fazíamos trabalhos menores, tipo 3mx2m, 3mx3m. Mas aí começaram a vir trabalhos maiores e o cálculo do metro quadrado começou a ficar muito caro”, explica. Motu tem uma compreensão clara do equilíbrio entre oferta e demanda, entendendo que se a oferta tiver um preço muito alto não haverá demanda. “Às vezes o trabalho é muito grande e tu começa a ver que se você for cobrar legal, não vai fechar. Então a gente parte pra outro cálculo. Quanto tu vai gastar de tinta, quanto vai gastar de locomoção, quantos dias vai ser o trabalho, quanto vai gastar de alimentação, quantos artistas vão participar. Aí você faz um custo, vê quanto vai ser o cachê de cada um, quanto vai ficar para a empresa e faz um cálculo mais completo”. Ou seja, o cálculo deles já inicia

incluindo uma margem de lucro para artistas e empresa. Para quem está acostumado a precificar seguindo orientações básicas de mercado e, principalmente, aqueles que fazem isso em outros setores da economia que não o da cultura (como o da indústria) a observação parece óbvia. Mas no mercado que estamos estudando, a lógica de inserir uma margem de lucro ao serviço oferecido está frequentemente ausente das transações comerciais. Chambinho destaca que nesse cálculo entra também o portfólio construído pela equipe. Para ele, a Paxart foi ganhando espaço na medida em que o trabalho chamava atenção e a demanda pelo serviço aumentava. Aumentando a demanda, o preço também era alterado. “O cara (artista) é obrigado a aumentar o preço porque o tempo de vida (que ele tem disponível) é o mesmo. É isso que o sistema faz, ele te dá um tempo dpra trabalhar e você paga com o tempo de vida”, reflete.

3.6 Custo vida

De fato, um dos pontos nevrálgicos da relação entre esses artistas/gestores da matéria escura com o sistema econômico está no custo vida de suas atividades. Ao usar o termo “custo vida” me refiro ao valor não-financeiro que essas pessoas investem quando optam por atuarem autonomamente no campo da arte. Nessa esfera, entram os gastos com tempo (citado por vários como uma das principais moedas na hora de estabelecer o preço do trabalho), o desgaste mental e físico, a manutenção dos relacionamentos com família e amigos, além da disponibilidade de abrir mão de outras coisas (e talvez da rentabilidade que elas poderiam gerar) para se dedicar ao trabalho artístico.

É nesse ponto que encontramos o principal custo da Galeria Prego que, embora praticamente não tenha despesas financeiras, cobra de Chico Soll a moeda tempo, com a qual ele tem dificuldade de pagar. Por um lado, a produtora Clava viabiliza a existência da galeria e permite que ela opere com baixo custo financeiro. Por outro, é por causa dela que Chico não consegue pagar a galeria com a moeda que a mesma pede. “Quando a produtora traz a solução, traz também o problema. Tanto a Prego quanto a Silvo são dois projetos que a gente vai encaixando na pauta do dia a dia porque eles não são o que nos rentabiliza”. É como se a Clava oferecesse uma espécie de empréstimo para os projetos autorais de Chico Soll, cobrando de volta com uma moeda diferente da que foi emprestada.

Alguns meses depois dessa entrevista, em conversa informal com Chico, ele relatou que a Clava começou a cobrar essa moeda de forma ainda mais ostensiva. Ele e os sócios decidiram abrir uma filial da produtora em São Paulo e ele seria provavelmente a pessoa escolhida para assumir a frente desse novo projeto, obrigando-o a se mudar para a capital paulista. “E como fica a Prego?”, questiona. Ao que parece, existe sim

uma vantagem em ter uma empresa que financie seu trabalho autoral mas, de certa forma, a relação de dependência que se estabelece entre as duas instituições pode sufocar uma delas e ser fator determinante para o fechamento da mesma.

As relações de dependência com outras instituições são um problema recorrente para quem trabalha negociando basicamente seu tempo e gera uma rentabilização muito baixa dele, situação bastante comum entre artistas. O relatório do SOSTENUTO PROJECT (2012) traz essa problemática ao ponderar que o protagonismo assumido pela criação e inovação na economia está mudando as regras dos modelos de gerenciadores de organizações econômicas e recursos humanos. Dessa forma, surge um mercado de trabalho líquido, moldável principalmente do ponto de vista das condições de trabalho da pessoa que presta o serviço, combinando tendências liberais que possibilitam ao trabalhador viver experiências de desenvolvimento pessoal, mas também abrem espaço para a precarização do trabalho e auto-exploração extrema. Ou seja, num cenário onde há mais oferta de trabalho artístico do que demanda para consumí-lo, a precarização da mão-de-obra é uma constante, quando não uma regra. Aqui, voltamos a dois pontos já citados neste capítulo: o primeiro é a dificuldade de ampliar o consumo da produção artística, uma vez que é pequena sua demanda, e o segundo é uma consequência do primeiro - o batalhão de artistas redundantes que se forma a partir desse excesso de oferta de mão-de-obra.

“A gente está acostumado a não viver disso”, diz Priscila Kisiolar ao se referir à necessidade dos artistas de se manterem financeiramente através de outras remunerações que não as oriundas de seu trabalho como artista. “Já temos esse costume de ter outro trabalho que vai caminhar junto ou vai viabilizar a nossa produção artística”. Essa manobra econômica está comumente presente nos mercados de diferentes manifestações culturais, mas parece que nas artes visuais ele é especialmente incisivo. “A galera do teatro sofre, músico também sofre, mas pelo menos eles ganham alguma coisa”, pondera Priscila, explicando que, no caso do mercado dessas duas artes existe uma abertura maior por parte do público de pagar pelo consumo da produção artística. “O artista visual faz uma exposição, gasta R\$ 1500 e não recebe R\$ 1 de volta”, afirma ela. De fato, é bastante nítida essa discrepância que coloca o campo das Artes Visuais numa condição extremamente limitante no que diz respeito à geração de receita. Mobilizar o público para ir às exposições é um desafio para grande parte dos artistas e instituições (incluindo algumas que figuram no topo da pirâmide do sistema). A venda de obras, outra forma possível de rentabilização, não se dá em volume suficiente para sustentar plenamente um artista na grande maioria dos casos.

3.7 Articulação em rede

A consciência dessas situações limitantes e a busca por soluções alternativas para as mesmas é o que caracteriza os objetos desta pesquisa. Aos poucos, os entrevistados encontram na articulação em rede a possibilidade de buscar meios para subsistir. Ramon, que deixou clara sua visão com relação à necessidade de articulação em conjunto para sobreviver no campo da arte, aponta as dificuldades que visualiza em seus pares. “É difícil achar pessoas que tenham paciência de se organizar. Se organizar é um processo, não uma mágica. E não te dá resultados a curto prazo. O estar organizado às vezes leva anos para ter algum resultado”, explica. “Quem monta uma empresa leva anos até ter lucro. (Com) Uma associação (esse tempo) possivelmente é o dobro, leva uns quatro anos para ter algum retorno coletivo”.

A consciência da necessidade de articulação em rede estava presente em quase todas as entrevistas. Chico Soll expôs um pouco de sua frustração por, até então, não ter conseguido organizar um cenário que contribuísse para isso. “Eu queria muito que a Prego conseguisse se relacionar com outros espaços de Porto Alegre. Gostaria de ter mais relações com a Casa Baka, com a Casa Musgo (ambas galerias da mesma cidade dele)”, afirma. “Como eu não consigo ficar 100% do tempo na Prego, talvez eu não tenha conseguido estabelecer essas relações como eu gostaria”.

Titton, do Linha, também traz reflexões que dialogam com as de Chico. “O principal nesse momento seria, para nós e para outros espaços, um pouco dessa quebra de paredes, das coisas saírem um pouco de seus espaços físicos. De não ficarem confinadas e limitadas aos seus endereços”, observa, destacando que faltava aos espaços estarem em lugares que se comuniquem com as pessoas que não conhecem esses espaços ou não frequentam eles. “Falta colocar a arte mais no dia-a-dia das pessoas do que a gente tem hoje. Hoje a gente tem essa parede porque, pra pessoa consumir, experimentar a arte, ela precisa ir a um lugar muito específico. Falta a arte estar mais acessível nesse sentido”.

Chico Soll vê na história da casa que ele divide com outros colegas/empresas uma referência da potência que a construção conjunta de uma rede de contatos tem. Os eventos da Galeria Prego são promovidos em conjunto com os outros colegas da casa. Dessa forma, cada um traz seu público e oportuniza uma troca entre os mesmos. “Eles fazem um evento que traz pessoas pra loja deles e, por consequência, trazem mais público para a exposição. Talvez um público que não viria numa exposição”, explica Chico. Por essa lógica, o potencial de alcance de um evento da galeria aumenta consideravelmente se compartilhado com as outras iniciativas. “Quando tu faz uma exposição, tu vai atingir majoritariamente pessoas interessadas nela, que vão atrás dos eventos e que conhecem a galeria (. . .). Aí tu vai atingir pessoas próximas ao artista, próximas ao curador e amigos em comum, que é uma rede restrita. Com eles (as outras iniciativas da casa), a gente consegue trazer muita gente que não viria aqui”, afirma.

Talvez o melhor exemplo seja a história do lançamento da exposição Atlas nº2, a exposição coletiva da galeria. O evento que aconteceu junto com as demais iniciativas

da casa, reuniu aproximadamente 400 pessoas dentro e fora da casa. “Estava muito cheio, tu não conseguia caminhar”, relata Chico. “A gente tirou a mesa do Atelier da Letícia e fez uma pista de dança onde tu não conseguia se mexer, tu passava com um ombro encostando no ombro das outras pessoas”, conta, ressaltando que ficaram tantas pessoas do lado de fora da casa que a rua ficou fechada. Isso resultou na visita da polícia, chamada pela vizinhança (a galeria fica em um bairro residencial). Apesar dos problemas, Chico encara a experiência como saldo positivo. “Acho que é isso, quando há essa troca, a gente consegue trazer mais gente”, destaca.

Figura 22 – Evento de lançamento da exposição Atlas nº2



Fonte: Arquivo Galeria Prego

Um ponto importante a ser colocado é que todas as iniciativas estudadas, de alguma forma, buscam força na coletividade, seja ela interna ou externa ao espaço deles. O Ateliê 1 é uma associação; o Acervo Independente se entendia como uma casa colaborativa; a Paxart se apresenta externamente como uma empresa, mas internamente se entende como um coletivo; o Planta Baja desde o início foi um espaço de atelieres compartilhados; o Linha também tem como meta esse compartilhamento de atelieres e parece caminhar também para uma gestão com o mesmo perfil; e a Galeria Prego, embora a princípio pertença a Chico Soll, ela conta com o apoio fundamental de todas as outras iniciativas que mantêm a casa que a abriga.

Durante a entrevista, depois de ressaltar a necessidade de interagir com outras instituições autônomas, Chico lançou a seguinte reflexão: “pensando na nossa conversa agora, se essas outras iniciativas da matéria escura se articularem de uma maneira mais clara, talvez elas ganhem mais força, mais visibilidade”. Meses depois dessa entrevista, quando o texto desta dissertação estava quase pronto, tive a grata surpresa de descobrir que essa ideia trazida por Chico estava em execução. No dia 28 de setembro de 2019 aconteceu o lançamento do Pólvora, iniciativa de espaços autônomos de arte “para a instauração de uma rede ativa local voltada à articulação de proposições comuns” no qual Chico e mais dois espaços (Casa Baka e Bronze Residência) estavam a frente. A proposta se apresentou com o seguinte texto:

(Pólvora) Nasce do desejo de estarmos juntas, entendendo que para nossa existência e continuidade é preciso nos apoiarmos mutuamente e estarmos ainda mais próximas, uma vez que operamos com demandas e questões de sustentabilidade parecidas. Pólvora é também uma forma de afirmação da nossa existência independente e de nossa relevância no circuito contemporâneo, e um chamado para que instituições e indivíduos integrem essa luta conosco. PÓLVORA é explosão, emergência, políticas do comum, lugar de fala e escuta. PÓLVORA é espaço de convívio, é prática de conversa, é fazer junto agora. É pensar saídas para o momento atual e a sobrevivência de iniciativas autônomas²

Figura 23 – Primeira reunião do Pólvora, realizada no espaço Linha



Fonte: arquivo pessoal da autora

O movimento que dá origem ao Pólvora é um exemplo claro de artistas que abraçam sua redundância através de ações com características de inovação social e

² Pólvora | circuito dos espaços autônomos de arte - <https://www.facebook.com/events/534057313802319/> (acessado em 30/09/2019)

econômica, na medida em que buscam soluções propondo novas orientações culturais. Se esta pesquisa começasse agora, talvez fosse o Pólvora o objeto da investigação.

3.8 As matizes da mudança e inovação dos gestores autônomos da arte

A atuação dos espaços autônomos de arte e da matéria escura é de longa data. Afinal, pela perspectiva teórica desta pesquisa, é a existência deles que garante, hoje e também ao longo da história, a manutenção do topo da pirâmide do sistema da arte. Este trabalho nunca teve como propósito investigar um suposto ineditismo dessas iniciativas, mas sim analisar a gestão delas dentro no contexto da inovação socioeconômica.

A partir da teoria TSI, apresentada no primeiro capítulo deste texto, vamos utilizar a heurística conceitual das cinco matizes da mudança e inovação para fazer uma breve leitura das gradações presentes na conjuntura de mudanças que acompanhou esses espaços.

Figura 24 – Cinco matizes da mudança e inovação

Matizes de mudança e inovação	Definições
Inovação social	Novas práticas sociais, incluindo novas (combinações de) ideias, modelos, regras, relações sociais e/ou produtos
Inovação do sistema	Mudanças no nível dos sub-sistemas sociais, incluindo instituições, estruturas sociais e infra-estrutura física
Game-changers	Macro desenvolvimento que são percebidos como mudanças no (regras, campos e jogadores no) 'jogo' das interações sociais
Narrativas de mudança	Discursos sobre mudança e inovação, ou seja, conjunto de ideias, conceitos, metáforas e/ou linhas de história sobre mudança e inovação
Transformação da sociedade	Mudança fundamental e persistente através da sociedade, superando sub-sistemas e incluindo simultaneamente mudanças em múltiplas dimensões

Numa perspectiva macro, é possível dizer que esses espaços são um reflexo de profundas mudanças sociais que aconteceram nas últimas décadas. Como já referido no capítulo 1, as novas tecnologias mudaram nossa noção de tempo-espaço e planificaram antigas hierarquias sociais, bem como as crises econômicas e o esgotamento de fontes de recursos naturais fizeram emergir um novo pensamento sócio-econômico.

Esses macro desenvolvimentos, esses acontecimentos que se tornaram os game-changers de nosso cenário construíram o ambiente propício para o surgimento das narrativas de mudança determinantes nos casos que estudamos. A maioria dos entrevistados tem menos de 40 anos e ainda era criança durante o período em que essas narrativas foram construídas (me refiro do período que começou aproximadamente nos anos 1990, quando as primeiras tecnologias digitais se consolidaram no Brasil e o país mergulhou em uma onda neoliberal). Além disso, entre as narrativas, podemos apontar também os discursos citados no capítulo 2, sobre os fins da arte, da história da arte e a construção de um pensamento que nos levou ao que é chamado de nova economia, com atenção especial à economia criativa. É a partir desses fatos e discursos sobre as necessidades de mudanças sociais e econômicas que se desdobram as outras matizes de mudança e inovação.

As novas práticas sociais e mudanças no nível de sub-sistemas apontadas pelas matizes de inovação social e do sistema estão presentes na medida em que essas iniciativas abrem fissuras no sistema da arte e conseguem alterar a dinâmica convencional do mesmo, ainda muito baseada numa irradiação de narrativas originada do topo da pirâmide e que se movimenta em direção à base. No momento em que essa base, essa matéria escura, consegue reverter esse movimento, temos uma situação singular. Citando um exemplo, temos essa situação na história do Acervo Independente, quando o grupo formado por estudantes/artistas desconhecidos dentro do campo da arte, são contemplados com um Açorianos (principal prêmio das artes na cidade de Porto Alegre) e recebem uma das edições da Bienal do Mercosul.

O resultado dessas fissuras abertas no sistema da arte, ou na pirâmide desse sistema, somadas ao contexto socioeconômico produzido pelos game-changers e suas narrativas, reverbera e se alastra pelo tecido social. Situação essa favorável para construir gestões autônomas da arte.

Considerações finais

O pensamento promovido pela arte contemporânea representa uma quebra de paradigma dentro do campo da arte assim como a economia criativa e a inovação social representam uma ruptura semelhante na história do pensamento econômico. Essas aproximações, pela perspectiva desta pesquisa, construíram um cenário profícuo para processos de visibilização de gestões autônomas da arte. Por um lado, a arte contemporânea amplia o horizonte de possibilidades do artista, flexibilizando a relação da arte com seu contexto socioeconômico; por outro, os pensamentos no entorno da economia criativa e inovação social flexibilizam o pensamento econômico financeirista, abrindo espaço para uma compreensão da dinâmica capitalista que engloba os processos e reverberações da produção artística. É nesse âmbito que acontece o encontro entre arte e economia investigado neste trabalho.

Um cenário como esse está conectado, entre outros motivos, à questão geracional que emergiu desta investigação. Como explanado nas páginas 33 e 50, apenas um dos entrevistados tinha mais de 50 anos. Os demais estavam na casa dos 20 ou 30 anos. O primeiro, Ramon Alejandro, do Ateliê 1, fala dos conflitos na relação entre artista e dinheiro como um problema estrutural do campo artístico, como se, de uma forma geral, a figura do artista tivesse esse perfil. Acredito que sua visão naturalmente se direciona para esse lado por pertencer a uma geração que sofreu mais com o neoliberalismo, visto que acompanharam a ascensão desse pensamento no mundo, na década de 1980, e no Brasil, na década de 1990. As pessoas da faixa etária dele estabeleceram uma relação bastante conflituosa com o capitalismo e, possivelmente, Ramon vê essa situação com mais frequência entre seus pares. Os demais entrevistados, aqueles que estão na faixa dos 20 ou 30 anos, se referem a esse tema como momentos isolados dentro do campo, entendendo que alguns artistas pensam dessa forma e outros não. Na condição de quem se formou profissionalmente nos anos 2000 e início de 2010, quando o Brasil viveu um crescimento significativo do mercado de cultura e das propostas no entorno da economia criativa, a tendência dessa geração é enxergar com menos frequência esse pensamento entre seus pares.

Outra visão que emerge desta pesquisa, compartilhada com entrevistados, autores pesquisados e exposta no início do capítulo 3, é a potência da matéria escura enquanto vetor para a inserção da arte no cotidiano. Ao serem legitimados pelo público que aceita, aprecia e/ou adquire a sua produção, os espaços estudados aproximam a mesma de muitas pessoas que até então não vivenciavam essa experiência. Suas micro-ações, principalmente no âmbito local, tem um alcance mais abrangente e efetivo do que acontecimentos outros provocados pelo circuito consagrado, (como a venda de obras por cifras milionárias, grandes exposições com ingressos caros ou museus localizados em cidades onde poucos brasileiros tem condições financeiras de visitar).

Essa postura que dessacraliza a arte contribui para a manutenção da própria ideia de arte, promove o exercício da elaboração simbólica essencial para que as pessoas construam seu repertório artístico e, por consequência, estejam abertas para consumir propostas artísticas.

Essas e outras perspectivas evidenciadas nesta investigação envolvem a re-verberação de um contexto socioeconômico no campo da arte. Ela se faz presente não apenas na gestão, ação que é o foco desta pesquisa, mas também na poética e processos de criação dos artistas. Nesse sentido, temos desde aulas que surgem para financiar ateliêres e se convertem em fonte de pesquisa para a produção artística; até um modelo de negócios singular que, ao eliminar a necessidade de receita, amplia a liberdade de trabalho do curador. São diferentes formas de permitir que atravessamentos “externos” à arte não apenas aconteçam, mas sejam também benéficos às suas criações. De forma consciente e aberta, eles aceitam essas contaminações e usufruem delas a seu favor. Eles encontram soluções nas dificuldades que, sendo elas parte de suas vidas, também se tornam parte de seus trabalhos.

Para compreender essa multiplicidade de olhares, busquei apoio, desde a concepção do projeto, em diferentes campos de conhecimento para além da arte. Neste caso, especialmente a economia. Tal decisão me parece inerente à escolha de trabalhar “contaminações”, influências ou transversalidades. O aspecto particular dessa pesquisa é que ela buscou analisar essa dinâmica guiada pela perspectiva do campo artístico. Quais são as teorias, as leituras, os pontos de luz dentro da arte que nos abrem a possibilidade de visualizar um horizonte além do diálogo da arte com ela mesma? E quais são as teorias, as leituras, os pontos cegos que nos impedem de expandir esse diálogo?

Entendo que investigar esses movimentos nos traz perspectivas importantes sobre a interação entre arte e relações sociais, se é que essas duas instâncias estão assim separadas. A concepção de uma obra depende de um artista que a produza, instâncias que a legitimem e um público que a receba. Dentro dessa dinâmica basilar já é possível visualizar um amplo leque de inter-relações fundamentais para a existência da arte. O que esta pesquisa buscou foi compreender como se dão essas relações no âmbito da inovação socioeconômica e que resultados elas geram para o campo da arte dentro de uma perspectiva mais complexa.

Onde está a inovação?

O termo inovação frequentemente nos remete às ações com ineditismo ostensivo e cujo impacto é amplo e bastante claro. Mas existe uma perspectiva da inovação que inclui pequenos movimentos com pouca ou nenhuma repercussão se considerados isoladamente. Seus pesos e expressividades são encontrados quando vistos através da pirâmide do sistema da arte, citada no subcapítulo 1.4. Ao incluir em nossa análise o

que chamamos aqui de circuito consagrado e o poder/dinheiro/visibilidade concentrado no mesmo, temos um comparativo que evidencia a necessidade das gestões autônomas da arte de buscarem estratégias para contornar as excludências dessa estrutura piramidal-elitista. Encaixo essa visão na ideia que agora retomo do subcapítulo 1.3, em que a inovação social pode ser entendida como ação que parte de atores sociais para responder a determinadas necessidades, “oferecer soluções ou para tirar proveito de uma oportunidade, buscando modificar as relações sociais, transformar um quadro de ação ou propor novas orientações culturais” (BOUCHARD, 2012 apud PATIAS et al., 2017).

Dessa forma, a busca por soluções para sobreviver fora dos meios convencionais de sustentabilidade econômica da arte (venda de obras, apoio de grandes instituições mantenedoras. . .) instiga à inovação constantemente. Essa perspectiva pode ser assim considerada mesmo quando as soluções encontradas pareçam, por si só, convencionais. A inovação dessas gestões autônomas não está na forma que elas encontram para sobreviver, mas no fato de elas conseguirem sobreviver. Embora sejam elas as que mais sofrem com as excludências do sistema, sob a perspectiva desta pesquisa, é a inovação provocada por elas que sustenta a pirâmide.

Nesse sentido, ao encontrar soluções fora dos meios convencionais de sustentabilidade econômica da arte (como venda de obras ou apoio de grandes instituições mantenedoras) com os quais o circuito consagrado costuma contar, essas gestões autônomas se veem impelidas a inovar para sobreviver. Mesmo que os métodos encontrados por elas pareçam, por si só, convencionais, é o conjunto deles que viabiliza a existência de toda a matéria escura da arte. Eles não inovam necessariamente pela forma que encontram para sobreviver. Eles inovam porque conseguem sobreviver. Mais do que isso. Pela perspectiva dessa pesquisa, eles inovam porque, embora sejam eles que sofrem as excludências da pirâmide do sistema, são eles os principais mantenedores dela.

Referências

- AMORIM, A. A Artista Impossível. In: AMORIM, A. (ed.). *Arte e Política*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010.
- AVELINO, F. et al. Game Changers and Transformative Social Innovation. The Case of the Economic Crisis and the New Economy. *TRANSIT working paper*, 2014.
- AVELINO, F. et al. Transformative social innovation and (dis)empowerment. *Technological Forecasting & Social Change*, June 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.techfore.2017.05.002>. Acesso em: 01/05/2018.
- BOUCHARD, M. J. Social innovation, an analytical grid for understanding the social economy: the example of the Quebec housing sector. *Service Business*, 2012.
- BOURDIEU, P. *A Economia de Trocas Simbólicas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.
- BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico*. 14. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- BUENO, A. C. de P. *Uma coalizão de design para a transformação social* : propondo diálogos estratégicos entre ecossistemas criativos. 2018. Dissertação (Mestrado em Design Estratégico) — Unisinos.
- BULHÕES, M. A. A Roda da Fortuna: o modernismo se consolida e emergem seus primeiros questionamentos. In: BULHÕES, M. A. (ed.). *Artes plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.
- BULHÕES, M. A. O sistema da arte mais além de sua simples prática. In: BULHÕES, M. A. (ed.). *As novas regras do jogo: o sistema da arte no brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014. p. 15 – 43.
- CANCLINI, N. G. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
- CAUQUELIN, A. *Arte Contemporânea: Uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CONFERÊNCIA DAS NAÇÕES UNIDAS SOBRE COMÉRCIO E DESENVOLVIMENTO (UNCTAD). *Relatório de Economia Criativa 2010*. [S.l.], 2010. 423 – p.
- CONFERÊNCIA DAS NAÇÕES UNIDAS SOBRE COMÉRCIO E DESENVOLVIMENTO (UNCTAD). *Creative Economy Outlook: Trends in International Trade in Creative Industries*. [S.l.], 2018.
- DURAND, J. C. Prefacio. In: BENHAMOU, F. (ed.). *A Economia da Cultura*. Cotia - SP: Ateliê Editorial, 2007. cap. 0.
- ENTLER, R. *Projeto do artista gaúcho Leo Caobelli utiliza imagens de HDs comprados em depósitos de lixo eletrônico*. 2018. Site. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-leo-caobelli/>. Acesso em: 19/10/2019.

- FETTER, B. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. *MODOS. Revista de História da Arte*, Campinas, v. 2, n. 3, p. 102 – 119, setembro 2018. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1077>. Acesso em: 01/09/2019.
- GRAU, I. Gute Kunst, schlechter Markt? Über falsche Polaritäten und ökonomische Subtexte. *ouvirOUver*, v. 13, n. 2, p. 392 – 401, 2017.
- GULLAR, F. O artesanato e a crise da arte. *Revista de Cultura e Vozes*, v. 88, n. 4, p. 7 – 12, 1994.
- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- LIMA, L. C. A autonomia da arte e o mercado. *ARS (São Paulo)*, scielo, v. 2, p. 102 – 116, 00 2004. ISSN 1678-5320. Disponível em: <http://www.scielo.br/scieloOrg/php/articleXML.php?lang=en&pid=S1678-53202004000300009>.
- MARCHI, L. de. Análise do Plano da Secretaria da Economia Criativa e as transformações na relação entre Estado e cultura no Brasil. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 37, n. 1, p. 193 – 215, jan./jun. 2014.
- PATIAS, T. Z. et al. Modelos de análise da inovação social: o que temos até agora? *Revista Brasileira de Gestão e Inovação*, 2017.
- PETRONI, I.; T., J. S. *Diretório de Gestões Autônomas de Artes Visuais Contemporâneas: América Latina*. Córdoba: Curatoría Forense, 2014.
- SCHUMPETER, J. A. *Capitalismo, socialismo e democracia*. [S.l.]: Editora UNESP, 2017.
- SHOLETTE, G. *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Londres: Pluto Press, 2010.
- SHOLETTE, G. *Materia oscura: Arte activista y la esfera pública de oposición*. Cali: Fundación Editorial Archivos del Índice, 2015. ISBN 978-958-58052-3-1.
- SILVA, M. de S. *As ideias de Bourdieu sobre arte e sua aplicação no contexto do século XXI*. 2016. Disponível em: <https://www.hacer.com.br/aplicacaobordieu21>. Acesso em: 20/06/2018.
- SOSTENUTO PROJECT. *Culture as a factor for economic and social innovation*. Valencia, 2012.
- VASCONCELLOS, M. A. S. de. *Economia: Micro e Macro*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2011.

Apêndices

Primeiro levantamento de iniciativas com potencial para ser objeto de pesquisa

Tabela 1 –

Nome (cidade - ano de fundação)	Vila Flores (Porto Alegre, 2012)
Objetivo	Ser um espaço transdisciplinar em que atividades nos mais diferentes formatos aconteçam. Também ser um espaço agregador de diferentes perspectivas mas em torno de um sonho comum de cidade mais sustentável, justa e inclusiva. Proporcionar o acesso à arte e cultura para todos os públicos.
Principais atividades artísticas	Apresentações musicais, teatrais, exposições de artes visuais e audiovisuais, oficinas de diferentes linguagens artísticas.
Quantidade de empresas/grupos/artistas participam ou participaram	O Vila Flores conta com 29 empreendimentos/empreendedores com espaços fixos de trabalho. Mas tem também os parceiros externos que realizam atividades no local como a equipe do Mingau, As Batucas, Goethe-Institut, Aliança Francesa, entre outros.
Abertura para participação	Aberta ao público em geral
Público	O público do Vila Flores é o mais diverso possível pois acontecem atividades muito variadas. Pessoas de todas as idades, de diversos bairros da cidade, frequentam os eventos, seja uma oficina, uma feira ou um espetáculo. No geral, são pessoas de classe média e classe média alta. Mas há atividades em que comparece um público de maior vulnerabilidade socioeconômica.

Nome (cidade - ano de fundação)	Vila Flores (Porto Alegre, 2012)
Decisões de gestão	Antes eram resolvidas juntas com os residentes. Desde o começo de 2018, a gestão é resolvida entre 3 núcleos: cultural, arquitetônico e imobiliário. Mas sempre em diálogo com os residentes de alguma forma.
Viabilidade econômica	Se mantém através da locação de espaços. Alguns projetos são viabilizados através de editais (mas são bem pontuais).
Motivos do fechamento (se for o caso)	não se aplica

Nome (cidade - ano de fundação)	Planta Baja (Porto Alegre - 2015)
Objetivo	Atelier coletivo e centro de estudos e reflexão em fotografia e arte contemporâneas
Principais atividades artísticas	Biblioteca Aberta, Fauna Festival, Imagética, Mal de Arquivo
Quantidade de empresas/grupos/artistas participam ou participaram	Cristiano Sant´Anna, Leo Caobelli, Fernando Schmidt e Vicente Carcushinski
Abertura para participação	Aberta ao público em alguns eventos e através de convite em outros
Público	Pessoas ligadas ao campo da arte em suas mais variadas frentes. Fazedores, artistas, simpatizantes, curiosos, produtores.
Decisões de gestão	Sim
Viabilidade econômica	A casa não tem autonomia financeira nesse momento.
Motivos do fechamento (se for o caso)	não se aplica

Nome (cidade - ano de fundação)	Centro Cultural Ouvidor 63 (São Paulo - 2014)
---------------------------------	---

Nome (cidade - ano de fundação)	Centro Cultural Ouvidor 63 (São Paulo - 2014)
Objetivo	ser um espaço resistência artística, oferecendo artes para todos, abrindo um prédio publico para a comunidade.
Principais atividades artísticas	Artistas plásticos, circenses (ocupam de 30% a 45% do prédio) gente que vive de gastronomia, tatuadores, entre outros. São 100 moradores na ocupação artística, mais ou menos 80 pessoas q trabalham com arte. São coletivos de circo, música, artes visuais, artes plásticas, etc. O local tem teatro e galeria de arte. Em abril, começam laboratórios de trabalhos que serão expostos na Bienal do Ouvidor, que eles realizam em paralelo à Bienal de SP, em setembro. O tema desse ano é compartilhar novos mundos possíveis.
Quantidade de empresas/grupos/artistas participam ou participaram	Não passaram número exato.
Abertura para participação	é aberta ao público. Toda a quarta-feira, das 19h às 22h, eles recebem propostas de projetos para serem executados no prédio.
Público	Muito variado. Estudantes, outros artistas. . .
Decisões de gestão	Sim. Cada andar tem autonomia de gestão e, nas segundas, tem reunião com todos os andares onde são decididas questões práticas com relação ao funcionamento do prédio. É uma reunião de condomínio
Viabilidade econômica	São várias formas, entre elas: 1) A maioria das pessoas que estão lá são multitarefas. Por exemplo, um é artista mas também resolve problemas de elétrica, outro de encanamento, outro sabe fazer vários tipos de conserto. Na medida do possível, resolvem os problemas entre eles e evitam contratar alguém de fora. 2) alguns oferecem seu trabalho para arrecadar verba (oficinas, gastronomia. . .) 3) “vaquinha” entre moradores 4) doações 5) locação do espaço para gravações (fizeram um filme francês recentemente)

Nome (cidade - ano de fundação)	Centro Cultural Ouvidor 63 (São Paulo - 2014)
Motivos do fechamento (se for o caso)	não se aplica

Nome (cidade - ano de fundação)	Bronze (Porto Alegre - 2018)
Objetivo	BRONZE é um espaço de projetos voltado às práticas contemporâneas e residências artísticas
Principais atividades artísticas	residências artísticas
Quantidade de empresas/grupos/artistas participam ou participaram	O espaço é iniciativa de uma pessoa só, Andressa Cantergiani
Abertura para participação	Terão editais públicos, mas para alguns projetos específicos será feito convite para os artistas
Público	O público é produtor/consumidor de artes visuais
Decisões de gestão	não
Viabilidade econômica	O custo do espaço foi negociado com o proprietário. Ela vai pagar um valor a título de ajuda de custo, mas não vai ter o compromisso do aluguel, o que reduz drasticamente as despesas. A ideia é sustentar o espaço através de editais, leis de incentivo, doações/ajuda de custos de residentes e abrindo o espaço para cursos.

Nome (cidade - ano de fundação)	Bronze (Porto Alegre - 2018)
Motivos do fechamento (se for o caso)	não se aplica

Nome (cidade - ano de fundação)	Associação de Artistas Ateliê Um (Porto Alegre - 2009)
Objetivo	<p>Art. 4º A Associação Ateliê Um terá por finalidades:</p> <p>I - assistir, organizar, incentivar e promover a produção e a difusão das Artes;</p> <p>II - criar, desenvolver, manter e estimular a cooperação dos seus associados;</p> <p>III - desenvolver e organizar atividades artísticas e culturais, independentemente de serem regionais, nacionais ou internacionais;</p> <p>IV - cooperar para a promoção de ações no campo das artes, visando à formação de profissionais e técnicos, estimulando a produção, a formação de público e mercado e o acesso às manifestações artísticas e culturais;</p> <p>V - participar e atuar na formulação de políticas públicas voltadas à ampliação do acesso às manifestações culturais, com respeito à liberdade e aos direitos humanos e sociais;</p> <p>VI - promover cursos, capacitações, seminários, festivais culturais e congêneres;</p> <p>VII - incentivar o desenvolvimento de projetos de pesquisa, de documentação e de formação relacionados à história das artes;</p> <p>VIII – promover e incentivar o desenvolvimento de projetos e ações de restauro e de preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural;</p> <p>X – participar de programas públicos ou propor medidas voltadas à proteção e defesa do patrimônio cultural da humanidade; e</p> <p>IX – cooperar com outras entidades ou órgãos públicos para a promoção das artes na educação escolar, assegurando maior acesso da comunidade às atividades artísticas e culturais.</p> <p>§ 1º A Associação Ateliê Um terá a finalidade social de congregar profissionais autônomos no ramo dos negócios especificados nos incisos deste artigo, objetivando oferecer competitividade, suporte e subsistência dentro do mercado e contribuindo para o aumento da produtividade, melhores condições de trabalho e de negócios aos profissionais autônomos associados.</p> <p>(Estatuto da Associação Ateliê Um, 2010)</p>
Principais atividades artísticas	<p>Produção e pesquisa em Artes Plásticas, por meio de Núcleos de Produção e atividades individuais dos Associados. Existem os seguintes núcleos: Núcleo de Pintura e Pesquisa em Produção Mural, Núcleo de Fotografia, Núcleo de Escultura e Cerâmica, Núcleo de História da Arte, Núcleo de Body Art; Núcleo Simon Rodriguez (História e</p>

Nome (cidade - ano de fundação)	Associação de Artistas Ateliê Um (Porto Alegre - 2009)
Quantidade de empresas/grupos/artistas participam ou participaram	Atualmente tem 32 associados ativos
Abertura para participação	Nos espaços do Ateliê participam em ateliês partilhados associados que dividem os custos de locação; nos espaços coletivos, por agora, a maioria do tempo os mesmos são destinados para cursos e oficinas para o público. Para ingressar na Associação sempre é necessário participar de uma reunião na qual é apresentada a mesma, reunião esta que acontece bimestralmente.
Público	Estudantes de artes e artistas, como associados; diverso público para as oficinas e cursos oferecidos no Ateliê
Decisões de gestão	Sim, a entidade se rege por Estatuto e Regimento, no qual existem as instâncias tradicionais: Assembleia Geral (semestral), Reunião da Coordenação (mensal) e reuniões da Direção (em qualquer momento)
Viabilidade econômica	Com a mensalidade dos Associados e o repasse de 15% do valor dos cursos oferecidos nos espaços coletivos.
Motivos do fechamento (se for o caso)	não se aplica

Nome (cidade - ano de fundação)	Acervo Independente (Porto Alegre - 2013)
Objetivo	<p>Espaço colaborativo voltado para o meio artístico e criativo que buscou proporcionar a troca permanente de ideias e experiências entre seus participantes para/com o público.</p> <p>O Acervo também funcionou como um marco de divulgação dos eventos culturais da cidade. Para tanto, o local proporcionou uma estrutura mutável capaz de se adaptar às necessidades dos diferentes contextos que podia abrigar, ao mesmo tempo em que promovia a cultura, a liberdade de expressão e a experimentação em arte.</p>
Principais atividades artísticas	Exposições, Cursos, Eventos, uso de ateliê.
Quantidade de empresas/grupos/artistas participam ou participaram	Foram muitas empresas e artistas, lotação máxima acredito que 23. Começamos e 7 fundadores.
Abertura para participação	Aberta ao público e houveram editais de exposição
Público	Jovens interessados em cultura, adultos, amigos dos Residentes
Decisões de gestão	Sempre
Viabilidade econômica	Quem utilizava o espaço de trabalho contribuía com valor fixo mensalmente.
Motivos do fechamento (se for o caso)	Novas dinâmicas de gestão da casa, troca de interesse dos fundadores, problemas de locação com a imobiliária (documentos de PPCI e reformas necessárias)

Nome (cidade - ano de fundação)	Barraco Cultural / Galeria Mascate (Porto Alegre - 2005)
Objetivo	Uma casa onde todos são moradores, dividem o espaço. Como um condomínio de empresas com áreas comuns que eles adaptam conforme a demanda de, por exemplo, cursos ou eventos. Tiago, fotógrafo do espaço que foi entrevistado, ressalta que o mais importante dessa experiência é a troca entre o que ele chama de moradores (que são os locatários do espaço, ninguém mora ali de fato). Trocam clientes, trabalhos, prestam serviços uns para os outros. A exigência para participar do espaço é trabalhar com alguma coisa que se relacione com arte (ele usa o termo para falar de cultura, não necessariamente artes visuais)
Principais atividades artísticas	O espaço abriga 2 fotógrafos (documentais, artístico e editoriais), ceramista, estilista, ilustrador, designer/arquiteto, jornalista/produtora cultural e uma professora de inglês que tem um trabalho mais voltado para artistas (com cursos específicos, algo assim)
Quantidade de empresas/grupos/artistas participam ou participaram	8 pessoas fixas
Abertura para participação	aberta ao público
Público	muito variado, naturalmente pessoas que tem ligação com cultura. O público de fora vai nas inaugurações. No dia a dia, o público geralmente é composto de pessoas que vão para lá por outros motivos (reuniões, cursos, etc)

Nome (cidade - ano de fundação)	Barraco Cultural / Galeria Mascate (Porto Alegre - 2005)
Decisões de gestão	As decisões são mais centralizadas no Régis e no Tiago. Mas eles fazem reuniões mensais onde votam determinados tópicos
Viabilidade econômica	Através de cursos e porcentagens que fica para a casa dos trabalhos fechados pelos moradores
Motivos do fechamento (se for o caso)	não se aplica

Nome (cidade - ano de fundação)	Casa Paralela - (Pelotas - 2012) (preenchido por Cris com base em informações online)
Objetivo	A Casa Paralela constitui-se em um projeto que começou a tomar forma em junho de 2011 com o encontro de três artistas visuais que resolveram criar um espaço independente para produção artística na cidade de Pelotas. À necessidade inicial de um lugar para se produzir arte, somou-se a vontade de transformar a casa em um espaço de fluxo de pessoas com interesse nesse campo, onde fosse possível o compartilhamento de idéias. Pensou-se então em um conceito de “casa expandida”. Tal conceito engloba a busca de visibilidade para a produção, ao mesmo tempo, que proporciona situações e vivências na casa como o lugar aonde se chega e de onde se parte, mas nunca como um lugar onde se estabiliza. A casa circunscrita em um perímetro indefinido, entregue a renovadas possibilidades, conforme a trama de olhares lançados a ela. A intenção de Adriane Hernandez, Bianca Dornelles e Thiago Reis ao encabeçarem o projeto foi criar um lugar em que fosse possível produzir, receber e divulgar a produção local. Ou seja: a Casa Paralela funcionará ao mesmo tempo como galeria, ateliê e espaço de convivência.
Principais atividades artísticas	Artes visuais
Quantidade de empresas/grupos/artistas participam ou participaram	3 artistas visuais
Abertura para participação	provavelmente aberta parcialmente, são 3 donos que abrem para participação de pessoas de fora

Nome (cidade - ano de fundação)	Casa Paralela - (Pelotas - 2012) (preenchido por Cris com base em informações online)
Público	artistas
Decisões de gestão	resposta não encontrada
Viabilidade econômica	resposta não encontrada
Motivos do fechamento (se for o caso)	resposta não encontrada

Nome (cidade - ano de fundação)	Galeria Hipotética (Porto Alegre (2015)
Objetivo	espaço para incentivar artistas locais de quadrinhos, ilustração e fotografia, oferecer cursos, venda de obras e exposições
Principais atividades artísticas	quadrinhos, ilustração, fotografia e desenho
Quantidade de empresas/grupos/artistas participam ou participaram	são dois sócios
Abertura para participação	convidados
Público	público das exposições em geral são artistas dessas áreas das artes, o público dos cursos é um pouco mais abrangente
Decisões de gestão	não
Viabilidade econômica	90% da receita vem dos cursos, outra parte da venda de produtos e, quando necessário, os sócios cobrem o déficit
Motivos do fechamento (se for o caso)	não se aplica

Nome (cidade - ano de fundação)	Hipoteticon (Porto Alegre - 2016) (convenção)
---------------------------------	---

Nome (cidade - ano de fundação)	Hipoteticon (Porto Alegre - 2016) (convenção)
Objetivo	ser uma convenção de quadrinhos e áreas afins (com uma proposta semelhante a eventos como comicon, só q menor), com atividades que aproximem artistas e público
Principais atividades artísticas	quadrinhos, principalmente. Depois ilustração, fotografia e desenho
Quantidade de empresas/grupos/artistas participam ou participaram	são dois sócios
Abertura para participação	convidados
Público	público da galeria Hipotética
Decisões de gestão	não
Viabilidade econômica	os custos são baixos e absorvidos pela gestão da galeria Hipotética
Motivos do fechamento (se for o caso)	não se aplica

Nome (cidade - ano de fundação)	Marquise 51 (Porto Alegre, 2007)
Objetivo	nasceu com a proposta de ser um selo independente de música. Hoje atua com um hub criativo com diferentes empresas da área criativa
Principais atividades artísticas	quase todas as empresas são de música originalmente, mas ampliam sua atuação para outras áreas. Depois tem o Atelier Bestiário, que trabalha principalmente com artes visuais mas que está assumindo uma frente de eventos culturais em geral para ocupação de espaço do casarão da Marquise.

Nome (cidade - ano de fundação)	Marquise 51 (Porto Alegre, 2007)
Quantidade de empresas/grupos/artistas participam ou participaram	8
Abertura para participação	convidados
Público	pessoas ligadas à cultura
Decisões de gestão	as decisões costumam ser centralizadas e, pontualmente, quando se entender que a questão envolve as outras atividades da casa, as decisões são tomadas em conjunto
Viabilidade econômica	A Marquise se mantém com locação do estúdio de ensaio e gravação, cobra um valor de aluguel das outras empresas.
Motivos do fechamento (se for o caso)	não se aplica

Questionário referência para as entrevistas

PARTE 1

————— CARACTERÍSTICAS

1. Natureza jurídica da organização:

- a) Parceria público-privada
- b) Não-governamental
- c) Privada
- d) Pública
- e) Informal

2. Área de atuação geográfica

Local

Regional

Nacional

3. Ciclo produtivo

Ano de criação:

Em qual momento a iniciativa passou ou passa pelos seguintes estágios:

Iniciativa emergente

Reconsideração de processos

Iniciativa madura e estável

4. Percepção das dificuldades no processo de desenvolvimento:

Relativamente fácil

Exigiu considerável esforço

Exigiu tempo e esforço, mas não houve dificuldades singulares

Foi um milagre chegar aqui

Tão simples ou complexo quanto o desenvolvimento de qualquer outra iniciativa

————— ORIENTAÇÃO DE MERCADO

5. Outros setores agregados à proposta

Nenhum

Design

Arquitetura

Publicidade

Moda

Outros: quais?

6. Iniciativa com mais de 3 funcionários fixos

Sim. Quantos com carteira assinada?

Não

————— RECURSOS PRODUTIVOS

Analisar os tipos de recursos que as iniciativas incorporam em sua função produção, a fim de determinar sua relevância e analisar seu impacto nos processos de inovação

8. Recursos humanos da empresa (incluindo parcerias)

Incluir aqui percepção com relação ao potencial empreendedor, competências criativas, mobilidade, habilidade de liderança.

9. Infraestrutura

10. Recursos econômicos (fonte de receita, incluindo amigos, família, outras atividades...)

11. Recursos simbólicos (conhecimentos nas áreas de?)

12. Capital relacional (com que instituições tem parceria, permuta??)

PARTE 2 - ENTREVISTA

Questões reflexivas que buscam a percepção do entrevistado da relação dele como artista. As perguntas devem ser baseadas em três eixos:

Como ele se vê enquanto artista (ou agente artístico) no contexto atual da arte

Como ele vê a iniciativa da qual ele faz parte no contexto atual da arte

Como ele vê a arte no atual contexto social e econômico

A ideia é trazer a tona a percepção dos entrevistados sobre as questões que envolvem autonomia da arte, matéria escura, economia criativa e papel da iniciativa privada x estado

13. Como surgiu a ideia da iniciativa? O que vocês pretendem com ela?
(ela surgiu de uma demanda não suprida?)

14. Quais percalços vocês encontraram e como solucionaram?

(quais formas de financiar a iniciativa sem a mediação do dinheiro)

15. Como é a recepção da iniciativa de vocês na comunidade cultural e no público em geral?

(tem público?)

16. Quais atribuições um artista tem nos dias de hoje, na sua visão?

(tem a visão do artista-empreendedor?)

17. O que você entende por mercado de arte?

(visualiza elite do sistema ou matéria escura)

18. Você está nesse mercado?

19. Qual a representatividade que iniciativas como a sua tem no campo da arte, na sua visão?

(como ele entende sua iniciativa no contexto do campo da arte)

20. Qual a representatividade da arte no atual contexto econômico?

(ver se relacionam com economia criativa)

21. Qual o papel do estado no campo da arte?