

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
ESPECIALIZAÇÃO EM PRÁTICAS CURATORIAIS

Mariá Battesini Teixeira

CASA DE CULTURA VACA PROFANA:

Farol de arte e cultura em Passo Fundo

Porto Alegre - RS

2020

Mariá Battesini Teixeira

CASA DE CULTURA VACA PROFANA:

Farol de arte e cultura em Passo Fundo

Trabalho de conclusão de curso de especialização apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Práticas Curatoriais.

Orientador: Prof. Dra. Bruna Fetter

Porto Alegre - RS

2020

CIP - Catalogação na Publicação

Teixeira, Mariá Battesini Teixeira
CASA DE CULTURA VACA PROFANA: Farol de arte e
cultura em Passo Fundo / Mariá Battesini Teixeira
Teixeira. -- 2020.
54 f.
Orientadora: Bruna Fetter.

Trabalho de conclusão de curso (Especialização) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Práticas Curatoriais, Porto Alegre, BR-RS,
2020.

1. Espaços autônomos. 2. Sistema de arte. 3.
Colaboratividade. 4. Produção cultural. 5. Vaca
Profana. I. Fetter, Bruna, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados
fornecidos pelo(a) autor(a).

RESUMO

A partir da perspectiva das relações sistêmicas da arte, essa pesquisa visa resgatar parte da trajetória da Casa de Cultura Vaca Profana, primeiro espaço autônomo de arte e cultura da cidade de Passo Fundo, as motivações que levaram sua fundação, considerando a lacuna deixada por instituições mais tradicionais de criação e recepção de artes visuais, em uma cidade marcada pela falta de dinamismo cultural e pela falta de acesso da comunidade à uma programação cultural mais diversificada. Objetiva-se também, descrever as contribuições dessa iniciativa em relação aos agentes do sistema de arte local e como estabeleceu uma rede de relações com produções de outras localidades, fomentando a inserção de artistas locais num circuito mais amplo de arte e cultura independente. E, por fim, refletir a cerca da conformação de sua programação, e as diferentes perspectivas curatoriais que se desenvolvem a partir de uma experiência de curadoria coletiva.

Palavras-chave: Espaços Autônomos; Sistema de Arte; Colaboratividade; Produção Cultural; Vaca Profana

ABSTRACT

From the perspective of the systemic relations of art, this research aims to recover part of the trajectory of the Casa de Cultura Vaca Profana (Vaca Profana Culture House). This is the first autonomous art and culture space of the city of Passo Fundo. The motivations that led to its foundation considering the gap left by more traditional visual art creation and reception institutions in a city where there is a lack of cultural dynamicity and a lack of access by the community to a diverse cultural programme. It is also aimed to describe the contributions of that initiative regarding the agents of the local art system and how it established a network of relations with other locations, promoting the insertion of local artists in a wider circuit of independent art. Lastly, it aims to reflect upon the conformation of its programme and the different curatorial perspectives that develop from a collective curation experience.

Keywords: Autonomous Spaces; Art System; Collaborativity; Cultural Production; Vaca Profana

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Feira de rua da Vaca.....	11
Figura 2 - Feira de rua da Vaca.....	11
Figura 3 - Equipe de fundadores	32
Figura 4 - Oficina com Rodrigo de Andrade.....	33
Figura 5 - Show da Musa Híbrida e exposição da Camila Cuqui	33
Figura 6 - Show de Matungo.....	36
Figura 7 - Projeto Mugido.....	36
Figura 8 - Noite de modelo vivo	37
Figura 9 - Cine na escadaria	38
Figura 10 - Show de Thiago Ramil.....	43
Figura 11 - Apresentação do grupo Madame Frigidaire	43
Figura 12 - Show de La Digna Rabia	44
Figura 13 - Exposição Infidelidades de Tessut.....	44
Figura 14 - Show da banda Bike.....	47
Figura 15 - Oficina de serigrafia com o coletivo SOEZ.....	48

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Fundadores e colaboradores	15
---	-----------

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. ESPAÇOS AUTÔNOMOS: SURGIMENTO E CARACTERÍSTICAS.....	17
2.1 A relação de iniciativas de artistas com o sistema da arte	20
2.2 Táticas de sobrevivência.....	24
3. COBRINDO UMA LACUNA: A CASA DE CULTURA VACA PROFANA – SURGIMENTO E MOTIVAÇÕES	29
3.1 Prelúdio.....	30
3.2 Vaca Antropofágica	38
3.3 Perspectivas curatoriais	45
CONCLUSÃO	51
REFERÊNCIAS.....	54

1. INTRODUÇÃO

Essa pesquisa tem como objetivo resgatar a história e a trajetória da Casa de Cultura Vaca Profana, primeiro espaço autônomo de arte e cultura da Cidade de Passo Fundo, bem como investigar sua atuação na reconfiguração dos atores do cenário cultural da cidade e da região. Investiga também como os artistas passam a cumprir um papel de produtores e legitimadores dentro do sistema de arte local, para além das instituições de trajetória mais consolidadas, e como se configurou, em aspectos da curadoria, a programação do espaço, se tratando de um projeto colaborativo, seu entendimento e contribuições para o campo das práticas curatoriais.

Para auxiliar no entendimento sobre o objeto de pesquisa, foram utilizadas bibliografias que ajudam a compor um entendimento sobre a história de outros espaços e iniciativas com características semelhantes, considerando que o estudo específico sobre espaços que se colocam como resistência aos mecanismos e instituições hegemônicas de vinculação da arte, ainda é um campo relativamente novo em artes visuais.

A escolha do tema de pesquisa está relacionada, em parte, com motivações de cunho pessoal, a partir do contexto advindo de minha trajetória como co-fundadora da Casa de Cultura Vaca Profana, junto de outros oito colegas que atuavam, e ainda atuam, em diferentes áreas do setor cultural. Para além disso, este estudo visa legitimar o papel desse espaço no sistema de arte local, e dessa forma, compreender o contexto em que se deu seu surgimento e as motivações que nos levaram a desenvolver essa iniciativa numa cidade do interior do norte do estado do Rio Grande do Sul.

Se pensarmos sobre o viés geográfico aqui colocado, há uma característica comum às cidades do interior: a falta de dinamismo cultural. Os artistas que nelas atuam, seja por trabalho ou moradia, não dispõem, muitas vezes, de espaços que lhes possibilitem dar visibilidade aos seus trabalhos e produções, nem como integrar uma rede de relações com artistas advindos de outras localidades, muitas vezes atuantes nos grandes centros urbanos, e assim, de certa forma, constituir-se como parte de um circuito cultural mais amplo.

Ao longo dos cinco anos de existência da Casa de Cultura Vaca Profana, o espaço possibilitou uma ampla grade de programação que envolve apresentações musicais e teatrais, mostras cinematográficas, exposições artísticas, oficinas diversas e grupos de estudo. Seria impossível aqui, no âmbito dessa pesquisa, mapear toda a grade de programação desenhada pelo espaço ao longo de sua atuação na cidade de Passo Fundo, mas cabe citar algumas

produções dos quais a comunidade passo-fundense pode ter acesso a partir da atuação da Casa de Cultura, tais quais nomes, dentro da programação musical, se destacam Francisco, El Hombre, Thiago Ramil, Caramuru & Julião, Winter, Summer Twins, Negro Léo, Musa Híbrida, Ian Ramil, entre outros. No campo local, o espaço possibilitou a ampliação do campo de atuação de artistas de repertório totalmente autoral como Los Marias, Irmão Victor, Tio Gabe, Caro Antônio, Dezert Sons, Borga & Os Caça-Níqueis, entre outros, que antes da existência do espaço não encontravam espaço para visibilidade de suas produções musicais autorais. Além da programação musical, a Casa abrigou exposições de artistas como Bárbara Baron, Tessut, Camila Cuqui e Andrea Rodríguez, além de mostras cinematográficas e apresentações teatrais.

Além da constituição de uma programação, a Casa atuou numa ideia de "guarda-chuva", isto é, acolhendo projetos que antes não encontram terreno fértil para o próprio desenvolvimento.

O primeiro projeto com esse caráter "guarda-chuva" pela Vaca Profana foi o encontro literário "Poética - Leituras Boêmias", que consiste numa roda de música e poesia que acontece quinzenalmente e, em determinado momento, passou a integrar a programação da Jornada Nacional de Literatura.

Outro projeto que encontrou terreno fértil para seu desenvolvimento foi o grupo de teatro Madame Frigidaire, idealizado pelo também colaborador do espaço, o escritor e ator de teatro Lucas Quoos. A Madame, um grupo "nômade" foi acolhido para ensaiar e apresentar suas montagens num espaço que dialogava com a sua produção de caráter de rompimento. O "nomadismo" do grupo, perpassa o viés de espaço físico, é também uma questão conceitual.

Cumpru destacar também, a realização e organização de um evento que marca muito a mim, mas também aos amigos entrevistados para o desenvolvimento dessa pesquisa: A Feira de Rua da Vaca. Foi a primeira vez que vi uma rua, no centro de Passo Fundo, ser totalmente fechada para a passagem de carros e automóveis para dar lugar a práticas artísticas e culturais distintas e a bancas com obras de arte e artesanato. Uma experiência incrível, que infelizmente, por conta da demanda de trabalho, não voltou a acontecer. Outro momento marcante na minha memória foi o show da banda californiana Winter. Naquele dia, percebi que não só vivenciava o espaço ao qual senti carência durante toda minha juventude numa cidade do interior, com pouco, ou nenhum acesso a equipamentos culturais e atividades daquele porte, como me dei conta que colaborava para sua existência.

Figura 1- Feira de rua da Vaca



Fonte: Foto por Fernanda Cacenate

Figura 2 - Feira de rua da Vaca



Fonte: Foto por Fernanda Cacenate

Claro, nem tudo são boas lembranças. Sobreviver fora dos meios convencionais é um desafio constante no âmbito de gestão cultural, e muitas vezes as soluções encontradas para questões financeiras são as mais convencionais possíveis, e acabam por muitas vezes fechar o espaço para contextos mais limitados e burocratizados de atuação.

Apesar das dificuldades enfrentadas, esse espaço foi fundamental para nossa trajetória: a primeira experiência direta com curadoria. Dessa forma, esta pesquisa pretende servir ao campo de estudos em práticas curatoriais auxiliando no entendimento de como se constituem essas experiências práticas coletivas de curadoria, em espaços não institucionais, e que as determinam e como se desenha sua programação.

Além das motivações pessoais, entendemos que somente um distanciamento temporal vai nos permitir entender o impacto desse tipo de iniciativa no cenário local da cidade. Não temos compreensão da necessidade de existirem espaços como a casa de cultura numa cidade onde esse tipo de iniciativa é oferecido de maneira natural. Mas, numa cidade com dinâmicas mais rígidas e estáveis, essa necessidade é mais latente. Portanto, seus impactos podem ser sentidos de diferentes formas.

Tais reflexões, levaram à formulação do seguinte problema de pesquisa: Qual a motivação para a fundação de um espaço cultural de gestão colaborativa e independente em Passo Fundo? Como se deu o processo de desenvolvimento de sua programação?

O objetivo geral desta pesquisa, portanto, é a analisar, a partir da perspectiva das relações sistêmicas da arte, o papel da Casa de Cultura Vaca Profana na cidade de Passo Fundo, as motivações que levaram sua fundação como um espaço autônomo, bem como influencia na reconfiguração do sistema e no papel dos atores do cenário das artes visuais na cidade. Além disso, objetivou-se debater sobre a constituição de sua programação e os aspectos que envolvem uma curadoria desenvolvida coletivamente.

Além do objetivo geral, o desenvolvimento do estudo volta-se para as questões específicas que são: resgatar a história e trajetória da Casa de Cultura Vaca Profana na cidade de Passo Fundo, a motivação de sua formação e características; Refletir sobre o papel dos espaços autônomos e sua importância na reconfiguração das relações entre o artistas, produtores, espectadores, poder público, etc., e, por fim, analisar brevemente as características de sua programação e da curadoria.

No que tange à metodologia de pesquisa, o desenvolvimento se deu em três etapas. A primeira, foi a pesquisa bibliográfica, desenvolvida desde o primeiro momento, até a análise dos resultados. A segunda foi composta pela coleta de informações a partir das entrevistas com membros fundadores do projeto, e artistas que integraram a equipe posteriormente. Por fim, a

terceira parte foi desenvolvida a partir da análise dos resultados do conteúdo coletados, sua interpretação e construção da redação deste trabalho de conclusão de curso.

No capítulo 2, espaços autônomos: surgimento e características, é exposta uma breve leitura com aporte de referenciais teóricas que permitam entender o surgimento de espaços autônomos de arte e cultura, suas definições e características. Para fundamentar esse entendimento, foi utilizado o trabalho de Kamilla Nuens sobre Espaços Autônomos de Arte Contemporânea (2013), principalmente no sentido de buscar as definições e similaridades que existem entre eles, bem como a dissertação de mestrado desenvolvida pela professora Dra. Fernanda Albuquerque em sua dissertação de mestrado apresentada no ano de 2006: "Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: uma reflexão sobre coletivo de artistas no Brasil (1995 a 2005) que investiga as iniciativas coletivas de artistas e coletivos de artistas, sua relação com o sistema de arte e como se configuram. A tese de doutorado de Cláudia Paim, também pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, "Coletivos e Iniciativas Coletivas: Modos de Fazer na América Latina Contemporânea, de 2009, tece em escopo mais amplo sobre os coletivos de artistas na América Latina e sua atuação, foi fundamental para o entendimento do aspecto político que permeiam o imaginário dessas iniciativas. Por fim, esse capítulo investiga algumas táticas e estratégias de sustentabilidade desses espaços, bem como sua relação com as políticas culturais, buscando resumidamente debater sobre as diferenças de aporte que contam espaços de cultura em regiões periféricas e contextualizadas fora do eixo das grandes capitais. O trajeto de aportes teóricos construído neste capítulo permite apontar para entendimento e o surgimento de uma iniciativa coletiva de arte e cultura na cidade de Passo Fundo.

A segunda etapa vai se desenvolver a partir de um trabalho de levantamento histórico contextual, de fonte primária, com apoio de entrevistas e fontes de redes sociais, com o intuito de resgatar a história do objeto de interesse desta pesquisa.

Com método de análise de pesquisa em história oral, esse capítulo busca identificar e descrever em que contexto surge a Casa de Cultura Vaca Profana, a partir de entrevistas com os atores envolvidos na sua fundação e atuação na cidade de Passo Fundo, e assim, refletir sobre como um espaço autônomos de arte e cultura reconfigura o papel dos agentes do sistema de arte local.

Segundo Alberti (2005), a história oral parte de um pressuposto de garantir a possibilidade de reconstruir a História, segundo a autora:

... o compromisso com a complementaridade das entrevistas, de maneira a garantir aquilo que todo programa de história oral tem de mais precioso: a possibilidade de reconstituir a História através de suas múltiplas versões; captar a lógica e o resultado

da ação através de seu significado expresso na linguagem do ator; ou seja, desvendar o jogo complexo das ideologias com a ajuda dos instrumentos que nos são oferecidos pela própria ideologia. (ALBERTI, 2005, p. 13)

Optou-se pela utilização de entrevistas de tipo semi-estruturada, considerando o potencial de ampliar o material coletado sobre o objeto de pesquisa aqui investigado. Assim, foram selecionados para a entrevista um grupo de pessoas consideradas “chaves” para o entendimento do problema de pesquisa, pois até o momento, não havia nenhuma forma de registro que pudessem auxiliar nesta investigação. Considerou-se, portanto, selecionar um grupo de pessoas pelo significado de sua experiência com o objeto, sendo os entrevistados aqueles que, tal qual sugere Alberti (2005) "participaram, viveram, presenciaram ou se inteiraram de ocorrências ou situações ligadas ao tema que pudessem fornecer depoimentos significativos" (ALBERTI, 2005, p. 31-32), levando em conta, portanto, critérios de análise qualitativos, e não quantitativos. Em face dessa escolha, se comprovou ao longo da realização dessas entrevistas que alguns dos relatos aqui selecionados puderam contribuir mais para a solução do problema de pesquisa aqui colocado, um processo que foi se descortinando ao longo de sua execução. O panorama de quantas entrevistas seria necessário realizar foi ficando claro durante o seu processo de execução.

Veras (2017) trata a prática da entrevista, no campo das artes visuais, dentro da potencialidade de sistematizar as situações cotidianas para o campo da reflexão. Segundo o autor:

Em diferentes campos de estudo ou em práticas cotidianas, tem sido largamente celebrado o potencial da entrevista como instrumento de construção de conhecimento. Sublinha Oliveira Bueno que o uso desse tipo de conversação na contemporaneidade decorre de “[...] uma longa história ligada a uma tradição filosófica e epistemológica que considera o discurso dialógico como produtor de saber e verdade.” O mestre Jorge Luis Borges percorre a mesma vereda: “[...] os gregos começaram a conversar, e temos seguido desde então.” (VERAS, 2017, p. 223)

Além disso, o autor traz o amplo espectro de utilização da entrevista como fonte documental, principalmente no campo das artes visuais, problematizando a relação das criações artísticas, com o desenvolvimento do discurso, além da metodologia de pesquisa e seus riscos em relação a problematização da lembrança e da memória como fonte documental.

Para alcançar de forma mais efetiva as respostas que buscamos para as questões colocadas nesta pesquisa, foram selecionados para as entrevistas pessoas consideradas chaves para o entendimento da história que envolve o objeto de interesse deste trabalho. Essas pessoas não deixaram nenhum tipo de registro que pudessem auxiliar na nossa pesquisa e optou-se pela

utilização de entrevista de tipo semi-estruturada, devido ao seu caráter mais flexível e capacidade de ampliação dos detalhes apresentados pelos entrevistados, enriquecendo assim a gama de informações disponíveis para a reflexão posterior.

Não fora utilizado nenhuma forma diferente de aplicação das questões aos entrevistados, mas cabe aqui dividir a escolha desses informantes em dois grupos. O primeiro é composto por integrantes que fizeram parte da idealização do projeto, bem como da fundação do espaço físico. O segundo grupo, diz respeito àqueles que atuavam como artistas, músicos, atores, diretores de teatro, etc. E que, passaram a colaborar com o projeto posteriormente. O conteúdo das entrevistas é o mesmo, levando em consideração a experiência pessoal dos informantes a partir do momento que passaram a atuar junto ao espaço. A ideia, portanto, era compreender quais as motivações e o contexto em que surgiu a Casa de Cultura Vaca Profana, a partir dos relatos dos fundadores, e também compreender a aproximação de artistas que atuavam de maneiras distintas no circuito cultural da cidade e o que os levou a colaborar com o projeto.

Tabela 1- Fundadores e colaboradores

GRUPO 1 – FUNDADORES		GRUPO 2 - COLABORADORES	
Nome	Atuação no campo	Nome	Atuação no campo
Augusto Pereira	DJ - Produtor	Dhara Luna	Cineasta
Carol Trindade	Produtora Cultural	Lucas Quoos	Escritor e ator de teatro
Daniele Stuani	Artista Visual	Lucas Shultz	Músico
Felipe Faé	Músico	Emanuelle Farezin	Jornalista e Designer
Fernanda Cacenote	Fotógrafa		

Para realização dessas entrevistas, obtive a autorização dos entrevistados, através de um modelo de consentimento disponibilizado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faz-se necessário colocar também as condições pelas quais foi realizada essa pesquisa. É preciso considerar, que desenvolvi o trabalho de conclusão desse curso num período atípico da nossa sociedade, numa condição pandêmica. Por isso, as entrevistas foram realizadas de maneira virtual, levando em conta a necessidade do distanciamento social, condição em que vivemos para barrar a disseminação intensa do vírus.

O capítulo final pretende fazer a análise em profundidade do conteúdo coletado, interpretando esse material e relacionando a atuação da Casa de Cultura Vaca Profana.

O desenvolvimento deste trabalho justifica-se na compreensão de como pode contribuir para o campo de estudos em práticas curatoriais, ampliando o entendimento e a reflexão acerca

dos espaços autônomos e como se manifestam as diferentes experiências dos agentes envolvidos, bem como se dão os processos de construção coletivas em curadoria.

Cabe aqui, também, no esforço desta pesquisa, compreender também as motivações que levaram ao surgimento deste projeto, bem como legitimar sua atuação no cenário da arte contemporânea, e parte de motivações individuais para entender o que me levou a atender a demanda proposta por um grupo de amigos de auxiliar na criação de um projeto como a Casa de Cultura Vaca Profana, uma iniciativa que nos possibilitou trilhar caminhos até então desconhecidos, no sentido de atuar como mediadores de um circuito. Permite também pensar quais os passos escolhidos para trilhar esse caminho desconhecido, levando em consideração que esse veio a se tornar o primeiro espaço com essas características na cidade de Passo Fundo, de autogestão e autonomia.

Para tanto, é preciso levar em consideração e problematizar que essa pesquisa foi concebida e desenvolvida, a partir de um "olhar de dentro", ou seja, nós a realizamos com olhar de quem fez parte da equipe de fundadores desse projeto, bem como atuamos longo tempo, e ainda eventualmente contribuímos como produtora e curadora de atividades artísticas, cursos e mostras cinematográficas.

Apesar das dificuldades impostas no contexto da pandemia, que envolvem questões de saúde, física, mental e econômicas que se refletem de maneira geral na sociedade, esperamos ter aqui conseguido resgatar uma parte dessa história como nos propusemos, e, de certa forma, não deixar que esse espaço, hoje localizado no centro de Passo Fundo, na Rua Paissandu 180, passe despercebido, uma vez que não só abriu as portas de um espaço físico, mas abriu uma série de possibilidades de atuação para os artistas e os diversos agentes envolvidos nesse meio.

2. ESPAÇOS AUTÔNOMOS: SURGIMENTO E CARACTERÍSTICAS

Iniciativas coletivas e espaços autônomos de arte e cultura possuem muitas coisas em comum. Em geral abrangem formas abertas de ação, se opondo aos modelos institucionais de formação e recepção de arte, propondo-se como uma alternativa para a circulação de arte independente e experimental.

Segundo Nunes (2013), logo na introdução de seu trabalho que visa aprofundar esse entendimento sobre espaços autônomos no Brasil, o surgimento, suas características e convergências, não seria possível desenvolver uma abordagem crítica a partir de uma categorização desses lugares, por conta de possuírem caráter transitório e impermanente. Paim (2009) também destaca a efemeridade e mutação que apresentam essas práticas coletivas, segundo a autora, essa característica tem a mesma potencialidade, tal qual a urgência com que surgem:

Muitos coletivos e iniciativas coletivas e os espaços por eles criados são transitórios: são compostos e pouco depois se decompõem para, logo adiante, seus membros se agruparem em outra formação. Eles obedecem à lógica da mobilidade, da contingência de sua época e de suas sociedades. (PAIM, 2009, p. 29)

Para Paim (2009), ao investigar os coletivos e iniciativas coletivas na América Latina, o que ela determina como *os modos de fazer* coletivos, descreve as características qualitativas e mais constantes que esses espaços possuem em comum:

são processuais (as ações não são percebidas como um fato acabado, são caminhos que se fazem ao se percorrer, o próprio processo é tido como mais relevante produzindo mais sentidos); são positivas (são ações, provocam situações); são inventivas (criam outras maneiras de fazer); são experimentais (procedimentos “de laboratório”, feitura de testes). (PAIM, 2009, p. 34)

Ainda Nunes (2013, p. 45) descreve um apanhado de termos e nomenclaturas que ajudam na caracterização desses espaços, seja eles autônomos, independentes, autogestionados. Todas essas terminologias vão da escolha de cada espaço, por serem regidos por leis próprias, nos termos da autora, faz com que justamente sejam também *auto-nomeados*.

O problema de definição de uma terminologia comum reflete a realidade e o contexto em que esses espaços foram criados, suas estruturas físicas, a forma como são geridos e subsidiados, a escolha das programações e até mesmo a periodicidade da programação. Entre as expressões mais recorrentes, utilizadas tanto pelos gestores dos espaços quanto pela crítica, estão: “espaços autônomos”, “espaços independentes”, “espaços alternativos”, “espaços autogestionados”, “espaços experimentais” ou, ainda, no caso da Europa e América do Norte, “centros culturais independentes” e “artist-run spaces”. (NUNES, 2013, pág 47).

Ao problematizar a definição do termo independente para gestores de diversas iniciativas coletivas e espaços autônomos do Brasil, Nunes afirma que o comportamento padrão é de ser “independente” por se tratar de uma postura resistente às condições do mercado de arte atual e que se reflete, portanto, num caráter de aparente afetividade, antes de uma questão de institucionalização (NUNES, 2013, p. 53).

Além disso, a autora coloca que exatamente essas características em se propor incertos e experimentais faz com que atuem como formadores de opinião e seus gestores acabem por transitar entre diferentes formas de atuação profissional:

esses espaços estão continuamente se repensando e se posicionando em meio à sociedade e ao circuito do qual fazem parte. É comum que seus gestores assumam muitas funções, além de serem artistas. São também pesquisadores, críticos, curadores, jornalistas e, naturalmente, estão interessados em conhecer o outro, em compartilhar dinâmicas de gestão [...] (NUNES, 2013, p. 49)

Paim (2009) descreve os coletivos se tratando de agrupamentos de artistas que atuam de forma conjunta e ressalta suas diferenças com iniciativas coletivas que teriam caráter aberto, tal qual seus papéis em relação à espaços autônomos e autogestionados:

Iniciativas coletivas são projetos com autogestão de equipes de trabalho constituídas por artistas ou mistas, que se formam para um determinado fim e que não pretendem estabelecer vínculos como nos coletivos nem têm o propósito de formar um coletivo. Os espaços autogestionados aqui observados são aqueles cuja idealização e gestão é realizada de maneira associativa por algum coletivo ou iniciativa coletiva. (PAIM, 2009, p. 12)

Apesar dessas práticas não possuírem um perfil fechado, uma de suas características mais marcantes são muitas vezes relacionadas a esse caráter de temporalidade, mas além disso, possuem modelos de gestão marcadas pelo horizontalismo, pela auto-organização, desburocratizantes e ágeis. Suas táticas e objetivos também visam muitas vezes uma reação ao sistema de arte, ao mercado e às lógicas do sistema capitalista, mas não somente. Outra definição dada pela autora diferencia as práticas coletivas das iniciativas e espaços autogestionados, relacionando também seus modos de agir coletivamente:

Os coletivos são agenciamentos onde se atua sob um mesmo nome para todos os projetos realizados e que iniciativas coletivas são os agrupamentos que não adotam uma identidade comum como coletivo, podendo haver criação e trabalho compartilhado, porém visando apenas a um determinado fim. Por sua vez, os espaços autogestionados aqui observados são aqueles cujos integrantes são os responsáveis pela idealização e administração da iniciativa (gestão coletiva), podendo buscar recursos de financiamento em diferentes fontes, desde que isto não implique em perda de autonomia administrativa (PAIM, 2009, p. 79-80)

Outra reflexão bastante pertinente tem relação com a ideia de coletividade e de unidade de ação desses agenciamentos. Muitos encontram nessa forma de organização uma forma de resistência às práticas de gestão mais formais, sendo que essas práticas também se apresentam como um exercício de subversão ao individualismo e das noções de autoria:

Quando se atua em um coletivo hoje, é necessário transformar as idéias em verbo, pela fala os participantes interagem. Assim é necessário comunicar e ainda esclarecer uma idéia ao outro, pois ao realizar a escuta este outro sempre agrega elementos da sua subjetividade no ato da compreensão. Discutir os objetivos, as maneiras de fazer, ajustar os alvos, eleger táticas, experimentar: o realizar é apenas o aspecto final de uma longa tessitura de relações. Nestas trocas, além das idéias, o próprio tempo é compartilhado. Tempo despendido em conjunto. Tempo longo pela necessidade da conversa, pela superação do choque entre diferentes, pelo que o confronto exige de cada um. (PAIM, 2009, p. 76)

Por muitas dessas questões, ao se referir aos coletivos e as iniciativas coletivas, é importante observá-los de maneira reflexiva, mais do que afirmativa. Para caracterizar ainda as maneiras de atuar coletivamente, Paim (2009) define a atuação coletiva reforçando a ideia de atuação de subversão do lugar comum:

Em geral, os modos de fazer coletivos podem ser identificados como inventivos, propositivos e experimentais. Inventivos por apresentar o caráter inesgotável da criatividade, não necessariamente pela busca de algo novo, mas como prática que conjuga elementos existentes em infinitas possibilidades de produzir sentido. Eles são também propositivos por oferecer idéias, ações, situações e espaços a serem transformados. E experimentais por testarem soluções, a experimentação é um método que coloca em interação as situações, os elementos e os sujeitos envolvidos. (PAIM, 2009, p. 93)

Muitos espaços e coletivos surgem num lugar de intenção de transformação do sistema, ao mesmo tempo numa tentativa de se colocar para fora dele. As ações desses espaços permeiam um fator de referência crítica, que: até o início dos anos 2000, estão trespassadas pela compreensão de que ambos mobilizam um olhar de confronto, que deslocam o lugar do artista e da arte frente ao circuito artístico, através de uma noção de coletividade e redes de colaboração (NUNES, ano pág. 42). Além disso, esses espaços buscam um lugar no mundo, uma adequação, pois cumprem com padrões, um modo de agir em comum. Essas e outras características garantem que esses espaços cumpram um papel dentro do sistema de arte contemporânea que vai além do lugar de confronto:

Um caráter particular dos espaços autônomos é que eles não apenas servem para a experimentação de novas linguagens, como são experimentados enquanto modalidades de um circuito de arte. Muitos outros fatos assinalam a singularidade dessas iniciativas, como a tentativa de garantir a autonomia da arte e, a partir de um movimento cíclico, a sua própria. (NUNES, 2013, p. 72).

Para Marçal (2019), o surgimento de espaços autônomos está ligado a uma série de acontecimentos do contexto da arte contemporânea, tais como a não aceitação da exclusão de produções independentes pelo que autora define como “circuito consagrado”, bem como o advento das novas tecnologias, democratizando a informação e ampliando o repertório capital intelectual por parte do público, a autora ainda reforça que o aspecto que mais colabora para que essas ações tomem espaço no sistema vem do advento da ideia de autonomia da arte em relação às lógicas de mercado:

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 (...) (MARÇAL, 2019, p. 32)

Em Albuquerque (2006), ao refletir acerca do desenvolvimento dos coletivos no país, permeia a ideia de que é possível enfrentar as estruturas e o hostilidade do sistema de arte, bem como a precária atuação do Estado, com a organização coletiva:

Em meio a esse contexto, as estratégias empregadas pelos coletivos já não são embaladas pela vontade confessa de mudar o mundo, transformar por completo o sistema das artes ou mesmo implodi-lo. Não são mais as grandes utopias da modernidade que as alimentam. Ainda assim, elas traduzem um posicionamento crítico e reflexivo frente às dinâmicas e valores não só do sistema das artes, mas da própria sociedade, expresso por meio de ações capazes de provocar pequenos curtos-circuitos na realidade, ao indagar sobre o presente e apontar outras possibilidades de se imaginá-lo. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 93-94).

Mais do que a intenção de atuar reconfigurando, ou questionando o sistema, esses espaços buscam inserir novas maneiras de atuar com mais liberdade e autonomia, e difundir linguagens artísticas muitas vezes não vinculadas ou abraçadas pelos circuito de arte, a fim de dinamizar as relações de experimentação artística, e de seu alcance ao público espectador.

2.1 A relação de iniciativas de artistas com o sistema da arte

Muitas são as similaridades dos espaços autônomos e iniciativas coletivas. Dentre elas se destaca as relações que mantém com o sistema de arte e constante busca por autonomia frente às instâncias tradicionais de legitimação da arte, bem como em relação às dinâmicas do circuito. Para entender como e onde se posicionam esse agrupamentos dentro do sistema, cabe aqui fazer uma breve descrição sobre o tema.

O sistema de arte é um conjunto de agentes e indivíduos ou instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos artísticos, estabelecendo, assim, uma trama complexa de relações e processos que movimentam esse meio e o legitimam. Paim (2009) ressalta que o sistema é constituído pelos agentes que nele atuam:

É necessário definir o que se entende por sistema das artes: trata-se das instâncias de produção, circulação, reflexão, apreciação, ensino e consumo da arte e os sujeitos que as representam. Ou seja, o sistema das artes é composto pelos artistas e seus ateliês, pelo público especializado e não-especializado, pelos espaços de visibilidade e pessoas que deles se encarregam, como os marchands e, ainda, pelas exposições e eventos que podem ocupar locais provisórios (como algumas Bienais, por exemplo). Também, pelos críticos e curadores, pelos jornalistas especializados e as publicações destinadas à arte, pelas instituições e cursos de formação e seus professores e alunos, pelos pesquisadores da arte e pelos colecionadores. Então, sintetizando, este sistema se compõe dos espaços e circuitos, dos discursos, das instituições e dos indivíduos que se dedicam à arte. (PAIM, 2009, p. 81)

Uma das principais contribuições para entender essa noção de sistema de arte é a teoria dos campos de Pierre Bourdieu. Bulhões (2014) explica como essa teoria se aplica para compreensão do funcionamento do sistema:

Para entender melhor a noção de sistema de arte, incorporam-se nele contribuições dos estudos de Pierre Bourdieu, que trabalha com o conceito de campo, definido por ele da seguinte forma :campo é um espaço e jogo, um campo de relações objetivas entre indivíduo e instituições que competem por um mesmo objeto:. Ele aplica o conceito :campo: na análise de diversos setores da atividade social quais sejam: o religioso, político e cultural. (Bulhões, 2014, p. 16)

Esses campos possuem leis próprias de funcionamento, que regem suas características e sob os agentes que ali atuam, segundo Bulhões (2014) em artes visuais, a produção é centrada no estudo, análise e reflexão construídas a partir da ideia do indivíduo (que produz, que consome, etc). Para entender esse sistema, é preciso subverter essa lógica, analisando as regras de funcionamento do campo de produção artística como um todo, tal qual coloca Bourdieu, para entrar na disputa do :jogo:, é necessário respeitar sua estrutura e conhecer as suas regras, mesmo que o jogador não concorde com elas (BULHÕES, 2014, p. 17). Segundo a autora, a força do sistema está ligada a sua estrutura, suas instituições e sua história, o que legitima seu funcionamento é a crença dos agentes a essas regras e tramas, reforçando uma lógica de discriminação e hierarquização, regidas por quem detém o capital cultural, ou seja, a classe dominante.

Pode-se, ainda, afirmar que o sistema de arte surgiu como um mecanismo de dominação, na medida em que seus integrantes impuseram ao conjunto da sociedade padrões que eram de uma minoria; no caso do mundo colonial, essa imposição ocorreu por parte dos colonizadores sobre os povos colonizados. Ao apresentar seus critérios

particulares como definidores dos produtos e práticas a serem considerados artísticos, dando a estes um status superior às demais produções plásticas, designadas artesanato ou artes menores. Dessa forma, o sistema de arte impôs uma hierarquização que legitimava simbolicamente o poder político e econômico de seus integrantes. A ordem resultante da interação daqueles que tinham acesso ao sistema de arte passou a impor a dominação simbólica sobre os demais, excluídos dessa participação: marginalizava-se, assim, a elaboração simbólica dos extratos sociais não integrados ao sistema, estabelecendo-se mecanismos de distinção que legitimavam a dominação social preexistente, da qual o sistema era também resultante. (BULHÕES, 2014, p. 19)

Esse conjunto de relações chamado sistema de arte, é um processo recente de apropriação das práticas artísticas pelas elites como forma de estabelecer dominação no plano simbólico, tal qual já exercem essas elites no plano econômico e político, ao mesmo tempo que escancara uma prática de exclusão dentro do sistema de arte, tal qual descreve Fetter (2018):

Sendo a auto-legislação, ou a autonomia do campo, questão fundamental dos processos de legitimação artística na modernidade e uma das principais regras da arte apontadas por Bourdieu, ela torna-se essencial para a delimitação de sistema da arte. Isso porque indica quem tem capital simbólico (poder) para definir os critérios de consagração artística. Ou seja, a autonomia específica que rege a existência de um sistema de conhecimento estético requer a existência de um sistema de especialistas e instituições capazes de criar critérios de valoração, bem como julgar a produção artística segundo esses mesmos critérios. Nesse cenário, quem detém poder tende a buscar mantê-lo, perpetuando também seus critérios valorativos. A renovação de critérios somente pode ser feita por quem – em função de reconhecida contribuição para o desenvolvimento do campo estético – adquire poder no campo para tal, interferindo o status quo estabelecido. (FETTER, 2018, p. 106).

Nem sempre os agentes do campo artístico possuem respaldo de suas práticas e nem legitimação de suas ações. Para Paim (2009), essa lógica aparece disfarçada num discurso de acessibilidade e democratização da arte pelas instituições tradicionais de produção e circulação, ao passo que estas determinam os papéis que os indivíduos devem cumprir dentro do sistema:

Mas além da questão da legitimação e da dominação quanto ao que se entende por arte, há ainda outro aspecto importante: seu elitismo. Este se apresenta muitas vezes velado nos discursos democratizantes sobre arte e público. Estas falas ocultam a forma de distribuição e acesso desiguais em tempos de globalização e capital neoliberal (capital sem pátria). (PAIM, 2009, pág 82).

É importante salientar também que no contexto da contemporaneidade essas relações ganham um caráter menos estável por conta das dinâmicas mais abertas e de fronteiras de atuação menos flexíveis, ou seja, os papéis dos agentes e instituições dentro do sistema de arte não são estanques, tão bem delineados, eles são fluídos e transitórios, tal qual coloca Albuquerque (2006), o papel do artista no contexto contemporâneo, não fica delimitado à produção de obras de arte. Esse sujeito transita entre outros tantos papéis que podem cumprir os indivíduos dentro do sistema, tal como curadores, gestores, galeristas, historiadores, produtores, editores de publicações, críticos, entre outros. Esse entendimento ajuda a

compreender o funcionamento e o papel que exercem os espaços autônomos e iniciativas coletivas no contexto da arte contemporânea.

Essa compreensão levantada por Albuquerque (2006) é alicerçada nas contribuições de Cauquelin (2006) e como se dão as noções de domínio artístico dentro da contemporaneidade, evidenciando o papel decisivo que cumprem os agentes intermediários da rede de relações existentes, desestruturando a lógica linear da “produção, distribuição e recepção” do sistema de arte na contemporaneidade, sendo essas redes, portanto, mais complexas na atualidade:

Não há, portanto, uma correlação fixa entre um determinado agente e o papel ou as relações que ele estabelece dentro do sistema. Em outras palavras, acredita-se que um crítico ou um curador, a partir de uma leitura específica de uma obra ou conjunto de obras, também pode exercer a função de produtor dentro do sistema. Da mesma forma que um artista, ao escrever sobre arte, organizar exposições ou montar uma galeria, pode atuar na circulação e legitimação das produções. Nesse sentido, até mesmo um espectador, ao se aproximar de propostas artísticas que só se completam a partir da vivência que se tem delas, também pode atuar como produtor. Tal entendimento é crucial para se compreender as iniciativas coletivas de artistas desenvolvidas no país ao longo dos últimos quinze anos, dado o trânsito dos artistas nelas envolvidos por diferentes posições dentro do sistema das artes. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 68)

Outra contribuição importante de Albuquerque (2006) se desenvolve acerca do papel do público espectador com relação às dinâmicas do sistema, e as dificuldades que possuem de compreensão dos códigos simbólicos das linguagens artísticas contemporâneas, o que acaba por distanciá-los dos espaços culturais e afastá-los do meio artístico:

Tal compreensão baseia-se na idéia de que existe uma maneira mais “acertada” de se relacionar com os trabalhos de arte: aquela condizente com a história, os saberes e as dinâmicas do sistema. Todas as demais possíveis – relacionadas, por exemplo, com as vivências do espectador em outros campos da sociedade – são descartadas, visto que o indivíduo se encontra fora desse sistema. Trata-se, por um lado, de superestimar as experiências e saberes daqueles que transitam no sistema das artes; ao mesmo tempo em que se subestimam – ou simplesmente desconsideram-se – as leituras que se possam fazer da produção artística a partir de posições não absorvidas pelo sistema. Desse modo, tal concepção parece incorporar a mesma lógica de distinção social que ela mesma se propõe a criticar. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 71)

Isso se apresenta como reflexo da dominação simbólica exercida pelas elites, e que, se reforçada pelos meios que se propõe a criticar essas dinâmicas, acaba por reproduzir essa lógica de exclusão, não considerando que é possível se relacionar com a arte de distintas formas, sem que necessariamente domine-se esses códigos, compreendendo também que essas produções não estão isoladas de um contexto social e cultural mais amplo.

Tal reflexão auxilia no entendimento do papel que exercem iniciativas coletivas e espaços autônomos de arte quando estes se propõem a romper, ou questionar essas redes que envolvem o sistema de arte contemporânea e pensar acerca da complexidade das relações

estabelecidas nesse meio. Muitas iniciativas, mesmo quando se colocam num papel de oposição a essas dinâmicas estabelecidas são cooptadas por essa lógica e, afinal, acabam por se tornar fonte de interesse das tramas desse sistema.

Nunes (2013) reforça que iniciativas coletivas, bem como os coletivos artísticos tem um papel importante na expansão do circuito, mais do que a noção de quem se coloca para fora desse circuito. Segundo Nunes “resistir a um sistema não necessariamente significa que é preciso se posicionar fora dele. De certo modo, agir a partir desse pressuposto, já significa estabelecer uma hierarquia, quando a própria lógica dos coletivos prevê horizontalidade.” (NUNES, 2013, p. 34).

Em geral, considerando o objeto dessa pesquisa, pode-se considerar que a euforia e o romantismo nascido da idealização desses projetos em alguma determinada medida são postas de lado, considerando as realidades materiais que são impostas durante o percurso de sua existência.

2.2 Táticas de sobrevivência

No que contempla questões de sustentabilidade e gestão de espaços como a Casa de Cultura Vaca Profana, objeto de interesse desta pesquisa, pode-se perceber, de maneira geral, se tratando de um espaço autônomo, suas características diferem de outros modelos de gestão de instituições mais formalizadas, sejam públicas ou privadas, e que, portanto, seguem regras administrativas para cumprirem seu papel tal qual se denominam, seja museu, centro cultural, instituto, fundação, entre outros. Espaços autônomos e iniciativas coletivas como a Vaca, sugerem, já desde o princípio, uma lei própria de funcionamento, nesse sentido, também se coloca num lugar de ruptura, propondo novos métodos de gestão e sustentabilidade financeira.

Fetter (2018), ressalta, a partir das ideias de Moulin (2007), que as distinções entre as instituições de arte e as formas como elas são geridas, são afetadas pelo contexto sociopolítico dos países em que estão inseridas, e isso consequentemente afeta configurações do sistema de arte:

Cada país apresenta particularidades na valorização da arte e cultura, bem como um histórico próprio na condução dessas questões e das políticas públicas que as guiam. Assim, sistemas da arte de países economicamente fortes tendem a possuir uma base institucional sólida. Países em que o circuito artístico é mais recente e suas instituições são menos consolidadas tendem a apresentar um desenvolvimento de suas instâncias pela via do mercado (e isto pode incluir tanto os colecionadores quanto os patrocinadores), como é o caso do Brasil. (FETTER, 2018, p. 107)

A pensar práticas públicas específicas para a área cultural, investimento para os equipamentos adentramos uma seara de inconsistência e instabilidade, de refluxo da relação do

Estado Brasileiro no que tange à cultura. Essa inconsistência no histórico de políticas culturais se mescla com o surgimento dos espaços independentes ou autônomos de arte e cultura. Para Nunes, os espaços autônomos têm uma importância histórica no caráter de “enfrentamento e contestação das políticas estatais vigentes, além de contribuírem para que os espaços institucionalizados se adequem as necessidades da arte experimental” (NUNES, 2013, p. 17). Segundo a autora, o surgimento de espaços autônomos permeia questões relacionadas muito mais a um espírito de resistência declarado aos mecanismos oficiais de vinculação de arte e paralelo às tentativas do Estado de criar e desenvolver políticas culturais, “acontece que a urgência da arte é muito maior do que a velocidade com que são construídas essas formas de incentivo à cultura, sobretudo porque elas não possuem continuidade, transformam-se e são extintas a cada troca de governo” (NUNES, 2013, p. 27).

Marçal (2019) trás, em resumo, que a contribuição de um ambiente favorável ao surgimento dessas iniciativas tem relação com os conceitos de economia criativa e inovação social:

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 opostora à economia [...] (MARÇAL, 2019, p. 32-33)

É nesse sentido que podemos perceber que cada espaço possui suas particularidades na forma como se coloca, seja de enfrentamento direto às políticas de Estado para cultura, seja como no período da ditadura militar, como enfrentamento ao regime e a censura, seja pelo caráter de questionar os modelos institucionais de formação e recepção de arte no Brasil.

A maioria desses espaços foi fundada no início dos anos 2000, concomitante ao fortalecimento das políticas culturais do país (a partir de 2003 com a posse do ministro Gilberto Gil, na primeira gestão do presidente Luis Inácio Lula da Silva) e às mudanças de estratégias dos próprios coletivos que, igualmente, continuaram se replicando. Pode-se dizer que alguns espaços hoje caracterizados como “independentes” carregam consigo a memória dos coletivos e/ou iniciativas coletivas, embora ela não defina uma formação homogênea e menos ainda uma perspectiva de combate e resistência ao mercado e às instituições legitimadoras vigentes. (NUNES, 2013, pág 35)

Nunes ainda ressalta o surgimento dos Pontos de Cultura como facilitadores para o desenvolvimento de espaços autônomos, por se tratar de uma política de Estado que visa

:estimular financeiramente iniciativas já existentes, que tenham por objetivo a disseminação de bens culturais em comunidades à margem dos circuitos culturais e artísticos convencionais. (NUNES, 2013, p. 40). São por conta de tais políticas que iniciativas coletivas podem ser inseridas em programas de governo para cultura, pois estes não são voltados para novos projetos, mas para o reconhecimento de projetos já existentes.

Ao analisar os casos de diversos espaços culturais autônomos na história do Brasil, a autora (2013) considerou similaridades entre estratégias de sustentabilidade:

Na pesquisa de campo realizada em diversos espaços autônomos no Brasil, foi perceptível o esforço de seus gestores em construir um ambiente indissociável da convivência entre os indivíduos, e destes com a arte. A festividade, por exemplo, reforça a empatia e a ideia de que a aproximação física e afetiva altera a percepção da arte e dos espaços que são receptivos a ela. Nesse ponto convém ressaltar que, assim como existem variadas formas de gestão, também há diversidade nas arquiteturas. (NUNES, 2013, p. 55)

As festas parecem ser, portanto, uma saída para lidar com a falta de público que enfrentam também essas iniciativas, pois nenhum dos espaços de características similares ao objeto aqui pesquisado, encerrou suas atividades por um único motivo, mas por um conjunto de situações, com a mudança de contextos políticos, a repressão e a escassez de um público e apoio financeiro. O Espaço N.O em Porto Alegre, já nos anos 70, enfrentou esse problema:

Nos anos 70, espaços e iniciativas como o Espaço N.O do grupo Nervo Óptico foram obrigados a encerrar suas atividades por uma escassez de público, essa questão somada a falta de recursos financeiros são identificados com um problema recorrente para os espaços autônomos. Segundo Kamilla Nunes (2013) se avaliarmos em suas particularidades, é possível perceber que nenhum desses espaços encerrou suas atividades por um único motivo, mas por um conjunto de situações, com a mudança de contextos políticos, a repressão e a escassez de um público e apoio financeiro (NUNES, 2013, p. 27)

A ideia de organização coletiva, em si mesma, permeia uma prática de resistência de coletivos e iniciativas coletivas de artistas, pois é no enfrentamento à lógica mercadológica do sistema, bem como na tentativa de desenvolver projetos e práticas artísticas fora dos espaços de legitimação, Albuquerque (2006) ressalta esse aspecto:

Entende-se que os agenciamentos coletivos não refletem, porém, apenas um desejo de preencher certas lacunas deixadas por um sistema institucional precário, como se fosse necessário apenas ativar certos agentes e instituições, ora inativos, de um sistema das artes exemplar. Os agenciamentos coletivos vão além. Buscam reinventar as instâncias de produção e difusão desse sistema, evidenciando uma postura propositiva em relação a ele. Refletem um desejo e atuam no sentido de estabelecer dinâmicas de produção, discussão e divulgação de seus trabalhos em maior sintonia com essa produção e com os processos e idéias que elas envolvem. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 82)

Marçal (2019), em sua pesquisa *A Gestão autônoma da Arte como Inovação Socioeconômica*, a qual entrevista uma série de gestores de espaços culturais autônomos em Porto Alegre, mostra que em comum, essas iniciativas enfrentam a falta de políticas públicas eficientes para atender as demandas desses espaços colaborativos, muitas vezes nada rentáveis. A crise de público, muitas vezes colocada como um fator determinante para o encerramento das atividades dos espaços autônomos e projetos colaborativos também deve ser analisada sob ótica da falta de investimento do poder público, afinal de contas, a deficiência em políticas educacionais que contemplem o ensino de diferentes linguagens artísticas resulta nessa falta de interesse do público pela arte e conseqüentemente a falta de sentido para eles, sobre a relevância dessas iniciativas.

Todas essas reflexões nos permitem perceber que será muito pouco eficiente o papel dos espaços autônomos e coletivos de artistas de romper totalmente com a lógica neoliberal do sistema capitalista, que seu caráter de maior enfrentamento se encontra nas redes de significações que estabelecem, capazes de transformar a relação de consumo que o público espectador desenvolve com a arte, e que seu caráter de maior confronto vai ser o de possibilitar uma melhor relação do público com o entendimento dos códigos simbólicos das linguagens artísticas, mais do que facilitar o acesso ao espaço de arte e cultura.

Em parte, os espaços autogestionados seguem a lógica de autonomia ao buscar atribuir valor para a existência de proposições artísticas a partir delas mesmas, e não a instâncias externas, propõe, portanto, uma ruptura com amarras de contexto social orientado por diretrizes econômicas. Essas tensões criadas entre o campo da arte e o campo econômico, a partir das iniciativas como essas aqui descritas, acabam por atribuir valor a elas. Sobre o papel dessas iniciativas de romper com uma lógica voltada somente aos interesses de mercado, Albuquerque ressalta que:

Em sintonia com as exigências de um mundo regido pela lógica de mercado – em que o principal patrocinador da cultura já não é mais o Estado, mas os grandes bancos, as operadoras de telefonia e as estatais –, os eventos culturais assumem dimensão de espetáculo e fachada de evento publicitário, sendo concebidos e organizados cada vez mais segundo as mesmas premissas que regem os negócios das empresas. Assim, a busca por organizações menos centralizadoras, hierárquicas e burocráticas – e o que é muito importante, mais flexíveis e abertas à experimentação – pode ser vista como um reflexo desse descompasso entre certas produções artísticas contemporâneas e os contornos que os eventos culturais vêm assumindo na contemporaneidade (ALBUQUERQUE, 2006, p. 82)

No geral, esses espaços apresentam uma característica de seguirem as regras que estabelecem, não a partir de um padrão externo, mas ficam sujeitos a se referenciar por outros

meios, sejam eles o público, um produtor, um curador, etc. Essa noção converge com a proposição da Casa de Cultura Vaca Profana, um lugar de compromisso de agir e combater o isolamento e se constituir, e se repensar, enquanto parte constitutiva de um sistema de arte local.

Mais do que a intenção de atuar reconfigurando, ou questionando o sistema, esses espaços buscam inserir novas maneiras de atuar com mais liberdade e autonomia, e difundir linguagens artísticas muitas vezes não vinculadas ou abraçadas pelos circuitos de arte, a fim de dinamizar as relações de experimentação artística, e de seu alcance ao público espectador.

3. COBRINDO UMA LACUNA: A CASA DE CULTURA VACA PROFANA – SURGIMENTO E MOTIVAÇÕES

Pensar o surgimento de iniciativas como a Casa de Cultura Vaca Profana, no contexto de uma cidade como Passo Fundo, é pensar a cerca de um caminho ainda não trilhado. A emergência de um espaço autônomo se coloca num campo de reflexão incerto que continuamente se repensa, para além do campo da arte e da cultura, mas também em relação à sociedade e meio no qual está inserido, no contexto também de gestão e produção cultural, seguindo uma lógica de colaboratividade e autonomia, como colocado anteriormente.

O surgimento de espaços autônomos é um fenômeno recente no contexto das artes visuais. Foram nas décadas de 60 e 70 que surgiram as primeiras manifestações de associações e projetos com essas características nos Estados Unidos e na Europa. No período, as Artes também passaram por transformações, atendendo também as dinâmicas do sistema de circulação, seus agentes e instituições.

Em uma breve contextualização histórica, Nunes (2013) observa que o surgimento desses espaços não está dissociado dos contextos político, social e econômico da época, ressaltando que no Brasil, o surgimento desses espaços inclui a relação com o período de ditadura civil militar e com o desgaste das instituições e a falta de políticas públicas para cultura:

Há um paralelo entre o processo de formação dos centros culturais na Europa e Estados Unidos e a constituição dos espaços autônomos no Brasil, por uma proximidade temporal. Existem muitas dissociações relacionadas às estruturas físicas, conceituais e operacionais desses espaços, por estarem em conformidade com o contexto em que foram concebidos. No Brasil, a repressão política concomitante às tentativas descontínuas para a criação de políticas culturais públicas e o engessamento das instituições de arte podem ser apontados como fatores indissociáveis da criação e dissolução dos espaços autônomos voltados à experimentação artística, até a primeira metade da década de 1980. (NUNES, 2013, p. 81).

Não cabe aqui descrever os desdobramentos desse período, nos importa compreender que esse contexto trouxe um aprofundamento para as artes visuais, potencializando uma postura de responsabilidade em relação ao seu contexto, e que, portanto, se propõe a atuar politicamente em relação à sociedade e às contradições existentes, seja pelo aprofundamento de políticas neoliberais, a desigualdade do sistema capitalista ou pela emergência de movimentos políticos contestatórios. Isso, conseqüentemente, influenciou uma atuação no campo artístico e cultural dos agentes do sistema de arte capaz de amplificar um espírito mais contestador e de enfrentamento

aos meios oficiais de vinculação da arte, considerando uma vontade de romper com um isolamento, por vezes territorial, por vezes profissional.

3.1 Prelúdio

A idealização desse projeto veio da iniciativa de um casal que atuava no meio cultural em meados de 2015. Felipe Augusto Faé, músico e vocalista da banda Los Cucarachos Del Blues, e Caroline Trindade Rocha, hoje produtora cultural em São Paulo, na época atuava no campo da gastronomia. Ambos, tiveram contato com um espaço cultural alternativo, localizado na cidade de Caxias do Sul, chamado Casa Paralela. A experiência e o contato com a Casa Paralela é trazida como a inspiração para o que futuramente veio a se tornar a Casa de Cultura Vaca Profana.

Surgida em 2012, a Casa Paralela é um "espaço coletivo para coletivos que não têm espaço", assim define Leonardo Ferrolho, um dos idealizadores do projeto em entrevista realizada em 2014, para o portal pioneiro do site clicrbs¹. O espaço abriga um bar, shows, mostras cinematográficas e coworking.

Segundo Caroline, o espaço da Casa Paralela foi o pontapé inicial para a idealização de um espaço com os mesmos princípios na cidade de Passo Fundo:

"A Casa Paralela é um espaço colaborativo, multiexpressivo, trabalhado todo num formato bem rizomático, uma coisa bem interessante, bem massa, e a galera tava toda fazendo, causando com essa Casa Paralela, tava sendo incrível. O que eles tavam fazendo: eles tavam abarcando todas as linguagens dentro da casa e criando um fluxo cultural interessantíssimo, muita gente passava por ali que antes nunca passaria, sabe? Muita coisa tava sendo construída, muita gente tava se influenciando entre si por causa dessa, desse espaço que proporcionava isso, aí eu comecei a ver uma coisa que faria muito sentido pra Passo Fundo. E o Faé também botou o olho naquilo e pirou, daí quando a gente voltou pra Passo Fundo e ficou cozinhando aquilo na cabeça, cada dia que passava ficava mais insuportável viver numa cidade que não tinha uma casa dessas." (Caroline Trindade Rocha)

Posteriormente, a dupla entendeu que precisaria envolver outras pessoas para fazer o projeto sair do papel. Entram em cena, então, outros agentes da cena cultural.

Recém chegados de um período de estadia na cidade de Buenos Aires, na Argentina, o historiador Antônio Augusto Pereira, hoje DJ e produtor conhecido pelo codinome Tha_Guts, e também, a artista visual e tatuadora Daniele Stuaní, sentiam que Passo Fundo precisava se movimentar culturalmente para além dos espaços que já existiam e não davam conta de atender a demanda de artistas mais jovens e iniciantes, com foco em produções mais alternativas.

¹ A notícia e a programação na íntegra estão no link a seguir: <http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/almanaque/noticia/2014/05/programacao-de-reabertura-da-casa-paralela-inicia-se-nesta-quarta-em-caxias-4499244.html> Acesso em: 09 de setembro de 2020

Para Augusto Pereira, as intenções acerca do projeto eram menos óbvias, havia a necessidade de se envolver e movimentar a cena cultural de alguma forma, mas a intenção de criar um espaço que veio a se tornar uma casa de cultura, não estava cristalizada na intenção dos grupo:

"Eu era estudante de história e meio que durante bom tempo da minha vida eu fiz outras coisas não relacionadas com talvez algo mais cultural e artístico, mas parece que tudo que eu acabava fazendo acabava me empurrando pra esse caminho de trabalhar direta ou indiretamente com arte, sabe? Nesse tempo, a casa de cultura foi meio que de encontro disso, foi a primeira vez na minha vida, pessoal que eu precisava fazer isso, e obviamente, vinha de encontro com o espaço que não tinha nada sendo oferecido dessa forma, entende? Que eu acho que é um pouco do cenário de passo fundo naquele contexto. E meio que a casa surgiu nesse contexto na minha vida assim, e isso foi meio conectando pessoas, não seria honesto eu dizer que saberia que viria a se tornar uma casa de cultura, eu acho que não, acho que foi mais orgânico mesmo que isso." (Augusto Pereira)

Para pensar acerca das motivações iniciais, o produtor reforça constantemente uma definição que veio a ser o mote de atuação dos colaboradores do projeto: a "organicidade". Ou seja, a fluidez e o dinamismo eram os princípios basilares do fluxo de produção e atuação frente à construção das atividades e realização dos eventos:

"Cara eu acho que é importante frizar que a casa acabou nascendo de uma forma bem orgânica, assim, por mais que se existia uma intensão, uma vontade por trás do que a gente tava fazendo, não sei se realmente existia a pretensão de ser um espaço, algo como qual acabou se tornando posteriormente. Acho que foi um processo bem acidental, acabou entrando coisas novas, ideias novas do que de fato se tivesse algo fechado" (Augusto Pereira)

No início de sua formação, a Casa de Cultura Vaca Profana e o grupo de pessoas envolvidas na sua fundação recusaram a ideia de se entender enquanto "coletivo" de arte. Essa definição conceitual, no âmbito do sistema de arte, se configura tal qual a definição feita por Albuquerque (2006) de iniciativa coletiva de artistas, e não como coletivo de artistas, compreendendo que a casa tem uma forma de atuação mais abrangente que "engloba diversos tipos de propostas desenvolvidas de forma conjunta por artistas, que inclui espaço para produção e difusão, organização de mostras, realização de eventos, publicações e a formação de grupos voltados à criação em parceria" (Albuquerque, 2006, p. 9).

A artista visual Daniele Stuani foi a responsável por unir o grupo ao restante da equipe de colaboradores iniciais, assim ingressam no projeto além de mim, que atuava, na época, como mediadora cultural no Museu de Artes Visuais Ruth Schneider e ativista feminista, também as fotógrafas Fernanda Cacenote e Maitê Weschenfelder, o produtor audiovisual Erviton Quartieri Jr e a jornalista Grace Priscila Paiva. Antes mesmo das portas abrirem, recém vinda da cidade

de Natal no Rio Grande do Norte, a cineasta Dhara Luna passa a integrar o projeto, colaborando com o primeiro produto nascido do esforço coletivo dos seus membros: o Projeto Mugido. Tratava-se de uma série audiovisual desenvolvida pelo coletivo com participação de músicos que vieram a integrar posteriormente a grade de programação da casa ao longo do próximo ano. Assim, se forma a equipe que veio a transformar o casarão antigo localizado na Rua Moron, número 1021, no centro de Passo Fundo, no primeiro espaço autônomo e colaborativo de arte e cultura da cidade.

Figura 3 - Equipe de fundadores



Fonte: Foto por FEMMA Registros Fotográficos

Figura 4 - Oficina com Rodrigo de Andrade



Fonte: Foto por FEMMA Registros Fotográficos

Figura 5 - Show da Musa Híbrida e exposição da Camila Cuqui



Fonte: Foto por Fernanda Cacenote

Iniciativas coletivas e espaços autônomos surgem do ímpeto de buscar um maior dinamismo do circuito artístico local, criando canais entre artistas e suas práticas, bem como instituir novas instâncias de circulação e consumo.

Essa dinamização do circuito artístico local se deu com a produção de eventos culturais que abrangiam as mais diferentes linguagens artísticas. Estas incluíam exposições de arte, apresentações musicais, mostras cinematográficas, formação de grupos teatrais, grupos de estudos, além de oficinas relacionadas ao desenvolvimento de práticas artísticas em artes visuais, mesmo que amadoras. A Casa de Cultura Vaca Profana se tornou um ambiente de promoção e alargamento da relação entre o público e diferentes iniciativas artísticas. O acolhimento do público a essas iniciativas são reflexo da insatisfação com relação a rigidez do ensino do âmbito acadêmico, bem como um desgaste de instituições de história e trajetória mais consolidadas na cidade, o que permite refletir a lacuna que existia acerca do acolhimento em relação a práticas artísticas contemporâneas e o anseios do público consumidor. Houve, portanto, a necessidade de intervir ativamente no meio cultural local, consideração feita por Augusto Pereira:

Tem essa possibilidade de trabalhar coisas que não são, ou melhor, trabalhar coisas que já são feitas em espaços institucionalizados, mas a partir de uma perspectiva mais ruptiva, entende? Mais fora da curva mesmo. Eu acho que daí quando surgiu, surgiu muito desse contexto, tipo ah, beleza, a gente já sabe como é feito num espaço mais tradicional, mais institucionalizado, como a gente poderia fazer diferente, acho até que foi um pouco, foi um agridoce assim, porque ao mesmo tempo que foi super legal, também a gente percebeu que a gente ia bater em barreiras mais práticas que esses espaços institucionalizados já lidam há muito tempo que é a questão de orçamento, de tempo, questão de alcance na cidade.

Isso foi meio que um vislumbre, se tivesse um espaço como esse espaço seria, ou o que caberia nesse espaço, como se pagaria por esse espaço, isso foi muito novo, a partir disso a gente achou necessário encontrar um time de pessoas que pudessem se relacionar com isso, e realmente colocar a mão na massa, porque é muito difícil fazer isso com 4 ou 5 pessoas. E isso foi uma das coisas que aconteceu, a gente foi atrás de pessoas na cidade que eram próximas nossas, em questão de amizade, mas que também fazia uma conexão com arte ou com alguma, pelo menos, prezavam por objetivos semelhantes pra cena artística da cidade. (Augusto Pereira)

Idealizada e posta em prática, logo em seguida, no ano de 2015, a Casa de Cultura Vaca Profana nasceu de uma necessidade sentida por diferentes profissionais e artistas na cidade de Passo Fundo, de um espaço que fomentasse e abraçasse práticas artísticas contemporâneas e que facilitasse, a partir de seu surgimento, a movimentação de uma cena cultural, até então estagnada na cidade. O espaço teve como ponto basilar a atuação coletiva e a conformação de gestão colaborativa. Isso aparece presente no relato de Caroline:

Toda vez que eu penso na Vaca, eu esbarro, em primeiro lugar, na paixão assim, que a gente se apaixonou muito por essa ideia, e a gente idealizou muitas coisas assim, e a gente foi muito fiel a essas idealizações, eu acho, é uma lembrança bem forte que eu

tenho, que a gente viu uma casa, que era aquela casa, então a gente faria qualquer coisa pra que o espaço fosse lá. Eu lembro também que a gente tava muito focado em ser total colaborativo, que a gente trabalhou que nem uns sei lá o que, o que nem uns maluco, sem um tostão furado, nunca. (Caroline Trindade Rocha)

Na época de sua formação, a Casa de Cultura Vaca Profana contou com nove integrantes, ao todo, envolvidos todos com a cena cultural de alguma forma, seja como produtores ou consumidores. Ao longo de sua existência, o projeto passou por diferentes conformações em sua equipe, de acordo com a saída ou ingresso de pessoas interessadas em participar e movimentar o projeto de alguma forma. É, portanto, difícil dimensionar o número de colaboradores que atuaram diretamente com a formação do espaço e de sua programação, mas é possível mensurar que ao longo dos cinco anos de existência do projeto mais de trinta pessoas contribuíram como colaboradores diretos, ou seja, pessoas que atuavam com funções definidas e que se mesclavam entre produção e organização de eventos, curadoria de exposições, desenvolvimento de produtos, assessoria de imprensa, produção de material para redes sociais, fotografia, limpeza, gestão financeira e portaria.

Talvez no início a gente até tenha pensado numa parada a longo prazo, em pouco tempo, eu percebi que não era uma coisa minha, que não era uma coisa sua, uma coisa do Felipe, da Fernanda, da Maitê, da Dani, não era uma coisa de nenhum de nós, era maior que isso, e que as coisas iam fluir, e que daqui um tempo eu nem saberia que ia fazer parte do, da gestão desse espaço, como tá sendo agora. Então, foi uma ideia que já nasceu com esse fundamento, essa sustentação, de que as coisas fluíram entre nós. A gente distribuiu mil tarefas, mil responsabilidades, de forma que qualquer um teria autonomia pra executar, autonomia pra sugerir, autonomia pra tudo. Acho que a palavras espaços autônomos é uma coisa que define muito bem a vaca. (Caroline Trindade Rocha)

Por seu caráter horizontal e colaborativo, os produtores culturais exerciam tanto tarefas de criação e desenvolvimento de projetos, quanto tarefas simples do cotidiano, tais como limpeza e organização do espaço. Esse caráter de dinamização entre os integrantes colaboradores é trazido pelos participantes como ponto de resiliência fundamental do projeto. Se os espaços autônomos, por diferentes motivos, possuem tempo de vida limitado, o fato de a Casa de Cultura Vaca Profana sobreviver há cinco anos, mesmo com toda a dificuldade, se deve em muito, à constante troca de suas equipes de colaboradores, trazendo disposição e interesse de fazer, mesmo que os princípios e estratégias de curadoria se transformem nesse percurso.

Figura 6 - Show de Matungo



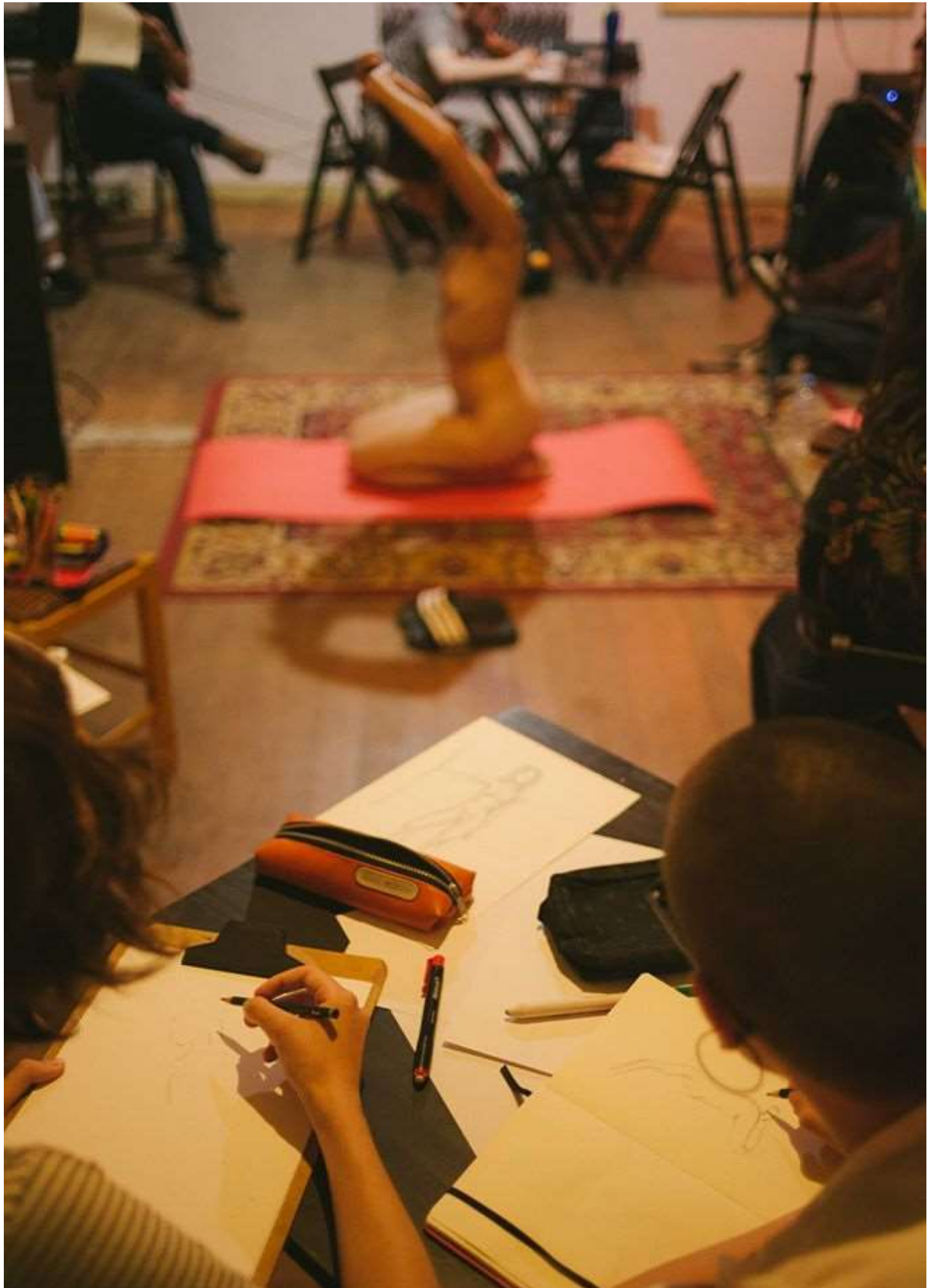
Fonte: Foto por Ervito Quartieri Jr

Figura 7 - Projeto Mugido



Fonte: Foto por FEMMA Registros Fotográficos

Figura 8 - Noite de modelo vivo



Fonte: Foto por Gui Benck

Figura 9 - Cine na escadaria

Fonte: Foto por Gui Benck

3.2 Vaca Antropofágica

É possível perceber dois pontos basilares que motivaram o projeto a nascer a partir da relação com a cidade. O primeiro tem a ver com o público e a falta de oferta de equipamentos culturais, de certa forma, havia um desgaste em relação aos espaços e equipamentos existentes na cidade, havendo um entendimento de que esse caráter "disruptivo" que se desenhou a partir do surgimento da Casa de Cultura Vaca Profana, começa numa relação do público tal qual relata a fotógrafa Fernanda Cacenote:

"Eu acho que o principal motivo que levou o surgimento da vaca foi o descontentamento dos jovens de um modo geral com a situação do acesso cultural da cidade, porque, de um modo geral, passo fundo é uma cidade grande, é um polo em questão de saúde e tudo mais, mas ao mesmo tempo ela é bem interiorzão assim, pra muitas outras coisas". (Fernanda Cacenote)

Complementa ainda, Fernanda:

"a questão da cultura sempre foi muito elitizada, sempre pertenceu a uma classe que não era a classe trabalhadora, isso inclui os próprios estudantes, que por um motivo ou por outro tenham um acesso, que isso seja realmente um privilégio numa sociedade que não quer ver as classes mais baixas estudando, ou dentro de uma universidade,

esse estudante também tem carências culturais, ele também precisa se nutrir de arte e de cultura, que até então era realmente inviável, porque o estudante, por mais que, digo assim, estudante de universidade, que já tem uma vida social mais ativa, to pensando nesse estudante jovem, não to pensando nas crianças quando eu to fazendo essa fala. Então, esse estudante simplesmente não tinha como arcar com eventos culturais e a partir do momento que a vaca passou a existir, ele passou a poder pagar". (Fernanda Cacenote)

De fato, um dos princípios de seu funcionamento foi o baixo custo dos ingressos para o público geral, a intenção inicial era ser totalmente gratuito, uma idealização, que por motivos óbvios, esbarra nas condições materiais impostas em relação ao espaço físico, que exigia não somente gastos com aluguel, luz e água, mas gastos constantes com sua manutenção.

Outro aspecto possível de se perceber, foi de que não só da relação com o público espectador se delimita as contribuições trazidas pelo espaço. O fluxo intenso da programação do projeto acabou por estreitar a relação de artistas locais, ou seja, que atuavam apenas em Passo Fundo, com artistas de outras regiões, atenuando o isolamento e criando uma relação "antropofágica".

Houve, por parte dos integrantes do projeto uma leitura de que a cidade não só não dava condições de atuação para artistas que desenvolvessem projetos que não estavam necessariamente ligados aos interesses de mercado, mas não havia um fluxo ou circuito onde artistas pudessem se referenciar e se amparar com outros agentes do cenário do estado e do país. A Casa de Cultura Vaca Profana foi o motor que faltava para inserir a cidade num circuito mais amplo, que possibilitasse artistas e produtores darem visibilidade aos seus projetos e trabalhos.

O escritor e ator de teatro, idealizador do grupo Madame Frigidaire, Lucas Quoos, que ocupou o espaço da Vaca Profana para realização de ensaios e apresentações teatrais, a partir de 2016, relata que o espaço serviu como um refúgio para artistas que buscavam um meio de investir em um trabalho sem se curvar às lógicas de interesse de mercado:

Eu acredito que o que fez o pessoal se juntar, e criar isso, foi a falta de um espaço pra eles serem os artistas que eles queriam ser. Porque isso é um dilema que todo artista assim, que quer produzir um conteúdo seu, ou teve que abrir muita mão do seu trabalho original, pra poder vender ou em algum bar, ou uma exposição, enfim. Tem que abrir muita mão da sua originalidade pra que o público consuma, num bar, numa casa noturna. Então, acho que a vaca surgiu dessa ideia, assim, do artista poder ser ele mesmo, sem precisar afirmar, reafirmar o sistema, assim como ele tava sendo afirmado. Então a vaca surgiu como uma resistência a esse sistema que estava imposto. (Lucas Quoos)

Atuando a mais tempo no cenário cultural da cidade, Felipe Augusto Faé, relata que não havia uma "união" entre os artistas para criação de uma cena.

"Então, eu acho que sou o mais velho de todos ali que participaram da vaca né, então eu conheço a cena de música de Passo Fundo, pelo menos a cena Rocknroll de Passo Fundo eu conheço a mais tempo, e foi uma cena que ela sempre teve bastante banda, é um polo de bandas, sempre aparece muito, mas parece que as coisas nunca foram muito unidas assim, isso é uma coisa que eu notei, quando eu montei banda, normalmente a gente não tinha essa união talvez, Passo Fundo mesmo nunca teve um festival, que nem outras cidades tem, o Acid Rock, o Pira Rural, outras cidades menores tem esses festival que no fim não é só sobre música, mas junta várias outras artes, aí então eu sempre senti falta disso, aí" (Felipe Augusto Faé)

Para Augusto Pereira, a união entre os artistas foi também a contribuição principal e uma perspectiva norteadora do projeto:

"Que é o que acontecia aqui, e de certo modo sempre aconteceu na história da cidade, é difícil falar de cena artística quando a gente não fala de unidade, são casos isolados, são pessoas que fazem um trabalho incrível que estão em casos isolados. Daí, isso não tem força, a gente não tá vendo cena, a gente tá vendo pessoas fazendo trabalhos incríveis em casos isolados, não tá vendo um cenário. Eu acho que isso também acabava dificultando, em grande parte, a entrada de Passo Fundo num circuito de tipo, bandas independentes, dificultava a parte de exposição via uma linha não tão ortodoxa, como o museu da upf ou da cidade. Eu acho que isso acabou criando visibilidade realmente, tipo, possibilidade de alcançar algo a partir desse espaço, se foi alcançado, se não foi, essas experiências são muito difíceis de medir, no tempo contemporâneo agora dizer, olha realmente teve uma ruptura muito grande na cidade a partir da casa de cultura, não, não acho, acho que se alguém afirmar isso, nem pra sim, nem pra não, eu acho que especulativo, mas é importante entender o que a gente já está vendo, o que é possível perceber é que só o do espaço existir, tornou ações que não existirão em nenhum cenário sem espaço, entende? (Augusto Pereira)

É possível identificar que essa ideia de "cena" é baseada em encontros e aproximações. Essa noção da importância e da vontade unir forças é colocada por Paim (2009) como das questões centrais para o surgimento de iniciativas coletivas de artistas:

Muitas vezes os coletivos e as iniciativas coletivas iniciam pelo prazer de estar juntos e pela necessidade de unir forças. Alguns sem uma consciência clara da importância que a forma associativa tem nas sociedades contemporâneas, que são assaltadas e extorquidas em suas forças e potências pelo capital, seja ele tanto do sistema econômico como artístico. Os coletivos representam experiências dentro desse sistema que o fazem vazar. Vazamentos minúsculos, pontuais, moleculares. São práticas que podem ser, inclusive, claudicantes, tímidas e frágeis, mas que têm a potência da criação. Bloqueiam a manipulação do poder pela criatividade do comum, pela invenção de modos de fazer singulares. Fazeres que preservam o antagonismo ao capitalismo imaterial e globalizado. (PAIM, 2009, p. 175)

A perspectiva de coletividade idealizada pelo projeto, não partia somente de uma perspectiva de gestão, mas na percepção de que juntos, artistas e profissionais, alcançam espaços de visibilidade e legitimação no cenário cultural com mais força. A Casa de Cultura Vaca Profana foi um "conector", isto é, o mediador que faltava para dinamizar as relações de artistas, trazendo referenciais que influenciavam diretamente na sua produção:

Pra mim, o que tinha assim como chave, como centro de necessidade pra cidade em si, pros artistas da cidade em si, é que nesse primeiro momento eles precisavam ver outras coisas acontecendo, eles precisavam entender que estavam sofrendo esse isolamento cultural, sabe? O lance que você falou, sobre criar um fluxo externo dentro do nosso projeto, eu acho que, o que me deu esse, ah, não sei como explicar, não chega a ser um insight, só foi acontecendo, não foi muito programado, mas no fundo, tinha a ideia de que o povo precisava ver, precisava consumir outras referências que o tamanho que as coisas tem, nem sempre é o tamanho que elas podem ter, tipo, e não em questão só de quantitativo, de qualitativo também, assim, pensar na provocação, pensar no querer fazer coisas, sei lá, querer ir um pouco além assim sabe, tipo entender outras coisas, tipo eu acho que ninguém consegue desenvolver as coisas se não enxergar referência. O lance da contemporaneidade que a gente tava falando é como é que os artistas de Passo Fundo, que eles tão lá hoje, ou que eles tavam lá naquela época, como é que esses artistas conseguiriam, por exemplo, projetar sei lá, um futuro de carreira, que não fosse ser uma banda de garagem, de ter que tocar cover pra sobreviver, que não se reduzisse a si mesmo e a realidade daquele momento, sabe, como eles fariam isso, se eles não vissem um exemplo de que as coisas podem ser diferentes, que eles poderiam trazer a própria expressão deles, autêntica, com a identidade que eles tem, se não exergassem que é possível, porra tem alguém fazendo uma coisa que é muito parecida com o que eu gosto de fazer, saca? Então vamo fazer junto, eu vou injetar energia nisso, e de repente fazer parte de uma cena, fazer parte de um grupo de pessoas que se nutrem. O lance da circulação de artistas, ela acontecem sob esse contexto assim, esse pano de fundo. (Caroline Trindade Rocha)

Essa ideia de uma contribuição quase “antropofágica”, que possibilita uma transformação e uma ampliação de referência dos artistas locais, em contato com a programação da Casa de Cultura, é percebida também no relato do músico Lucas Shultz (que utiliza o nome artístico *Chutes*) ingressando no projeto. A partir de dois anos de existência do espaço físico, Chutes enxergava a casa como uma ponte com a produção de outros locais:

Eu consigo listar várias transformações, a vaca possibilitou pra quem queria, quem fosse artista de Passo Fundo, conhecer as artistas independentes da cena do Brasil inteiro, de fora do país até, e poxa isso por si só, pra ti sendo artista tendo a oportunidade de ir num evento da vaca e se abriu pra conversar com as outras pessoas entenderem qualquer coisa, não necessariamente precisava tá envolvido, só de ir num show tu já experienciava uma proximidade com os artistas, e tenho certeza que isso impactou como a galera pensa a arte, como a galera pensava a vida delas, pelo menos a quem se deixou, se entregou a experiência, tipo, né, conhecer alguém, trocar uma ideia, mano com certeza teria esse impacto de transformação (Lucas Shultz)

A partir do momento que a Vaca Profana abriu as portas, a cidade de Passo Fundo não só possuía uma iniciativa que possibilitasse atenuar o isolamento que vivia em relação ao acesso do público a iniciativas artísticas que antes não tinham espaço, ou mesmo, não chegavam à cidade. Tais apresentações incluíam bandas independentes de foco totalmente autoral, mas também a produções de filmes curta-metragens, exposições de arte contemporânea e de artistas em início de carreira. A Casa passou a integrar a cidade num circuito amplo e, além disso, influenciar nesse circuito, instigando o surgimento de novas iniciativas, bastante semelhantes com a Vaca Profana. Isso foi percebido pela jornalista e designer Emanuelle Farezin, hoje

residente em Porto Alegre, que consegue perceber que os artistas independentes encontraram terreno fértil para dar visibilidade a suas produções em um circuito dinâmico:

Acho que com certeza a vaca foi agente de mudança em passo fundo, e nisso incentivou um monte de novas pessoas a fazerem coisas, teve um projeto em Carazinho que se inspirou né, no que a vaca construiu, ah também em outros lugares do estado, tiveram essas iniciativas, tipo a Paralela, é, aqui também tinha, em Porto Alegre tinha alguns lugares, casas assim colaborativas. Então foi um período que teve assim uma abertura, os artistas faziam esse circuito também de casas independentes, e inspirava outras pessoas a ver que era possível também. (Emanuelle Farezin)

Essa lógica da coletividade e da união entre artistas é reforçada por Fernanda Cacenote, com entendimento de que a noção de atuar em comunidade foi o princípio mais agregador para o cenário local:

Eu acredito que o primeiro legado da casa é a questão de tu pensar em comunidade, de tu pensar em coletivo, talvez uma pessoa sozinha não consiga dar conta de pensar toda uma agenda, de pensar todo um role, de fazer tudo sozinha. Mas agora um grupo de, na época nós éramos 9? Não lembro direito, mas talvez um grupo de 9 pessoas possa dar conta de se organizar, de se dividir, pra ir cada um uma semana, 2 dias por semana, ou enfim, conforme suas atividades, e pensar algo maior do que uma atividade em específica, e talvez pensar num contexto de longevidade das iniciativas, porque a partir do momento que tu tem uma iniciativa, é muito bom tu ter iniciativa, agora se tu tem um projeto, tu tem um projeto que vai abarcar várias iniciativas, vai trazendo pra um aspecto de, como eu posso dizer, tu vai trazendo aquele cenário que podia ser de uma apresentação, pra um aspecto de cultura mesmo, vai trazendo aquela cena, vai fazendo as pessoas entenderem a cena (Fernanda Cacenote)

É possível perceber, portanto, que as contribuições do projeto para com a cidade envolvem mais do que rupturas com lógicas mais institucionalizadas de atuação e gestão de equipamentos culturais, mas perpassa também uma ruptura com o isolamento vivido não só pela comunidade e pelo público que passou a frequentar o espaço da Casa de Cultura, mas uma ruptura com o isolamento vivido pelo meio artístico local, capaz de mediar uma situação de encontro e agregação, onde o artista local pode "consumir" de produções de outros locais, e assim, ampliar a percepção sobre sua própria produção, numa lógica "antropofágica".

Figura 10 - Show de Thiago Ramil



Fonte: Foto por FEMMA Registros Fotográficos

Figura 11 - Apresentação do grupo Madame Frigidaire



Fonte: Foto por Marina Nunes

Figura 12 - Show de La Digna Rabia



Fonte: Foto por Gui Benck

Figura 13 - Exposição Infidelidades de Tessut



Fonte: Foto por Gui Benck

3.3 Perspectivas curatoriais

O espectro em torno de produções de caráter totalmente independente e autoral, foi o princípio norteador do desenvolvimento da programação da Casa de Cultura.

O termo “independente”, tal qual utilizado por diversos espaços no Brasil, está diretamente ligado à uma noção de liberdade e autonomia. Nunes (2013) destaca que o termo está sempre atrelado a uma crítica institucional e mercadológica, mas que se amplia para posicionamentos políticos de seus representantes, tal qual a ideia de se desvincular de uma ideia de autoridade de "posicionar-se com relação ao termo é uma maneira de compreender que tais espaços são lugares onde a sociedade pode se relacionar com o mundo, e que essa relação tem potencial para ser, ao mesmo tempo, responsável e transformadora.” (NUNES, 2013, p. 50)

No conjunto dessa pesquisa, ficou evidente, que o espectro de dar visibilidade para trabalhos de caráter "independente" e "autoral", era o ponto de partida curatorial mais determinante, junto a isso, havia uma ideia de buscar o que pudesse servir como "bom insumo" para a comunidade que até então não tinha acesso a essas produções. Segundo Felipe Faé, essa lógica era também de ruptura, pois interferia diretamente com as dinâmicas do público da cidade:

Acho que o critério principal era você apresentar coisas autorais, e também que um dos outros critérios que eu achava necessário era algo que a comunidade de Passo Fundo não tivesse muito alcance, entende? Eu lembro que vocês, quem fazia a curadoria de arte, de exposição, trazia artistas de sei lá, Pelotas, sei lá outras cidades, pra exporem lá. Um coisa que na época ainda o pessoal não usava tanto a internet pra expor, agora se tu procura no Instagram você acha mil artistas que você pode seguir, acompanhar e consumir o produto deles. Agora, naquela época, por mais que sejam só cinco anos, mas cinco anos é uma revolução nas redes sociais! Então, naquela época, você conseguia ter acesso a artistas que você nunca iria ouvir falar, uma das coisas legais da vaca, era justamente isso, que conflitava muito com o meio de vida passo fundense. Passo fundense gosta muito de ir nos lugares que ele já conhece os artistas, e a vaca fazia a via contrária, a gente mostrava artistas legais, que passavam pela nossa curadoria, e que a gente achava que a comunidade precisava conhecer (Felipe Augusto Faé).

O músico Lucas Shultz também relata que o nicho principal da curadoria era buscar artistas com esse perfil, compreendendo que apesar dessa posição ter um aspecto amplo, ela era delimitada também por um norteador de perspectiva política:

A gente não ia chamar nenhum projeto que sabe tivesse, tipo nenhum, que fosse sei lá, racista, homofóbico, de qualquer forma machista, que não tivesse de acordo de políticas da casa, então acho que a curadoria vem daí, é autoral e independente e tá de acordo com as nossas políticas, podia vir, mas isso não é tudo, parece bem abrangente, mas acho que era isso. (Lucas Shultz).

Essa perspectiva política é trazida também no relato de Lucas Quoos. Para ele a Vaca exercia um papel importantíssimo de influenciar nesse debate de uma maneira subjetiva:

Isso é uma coisa muito importante que a vaca faz, eu não to dizendo que não é importante discutir a macro política, sabe. Inclusive uma coisa não exclui a outra. A vaca inclusive faz esse exercício de discutir o racismo, de discutir ditadura, mas ela também faz uma coisa que nenhum movimento faz, que eu acho que é discutir no campo subjetivo as coisas. Quando trás um artista, não precisa ser declarado, nem sempre é declarado um discurso político através daquele artista, mas é uma experiência subjetiva que é sempre revolucionária. Quando um artista autoral se propõe a criar um espaço de diálogo. Quando o pessoal pensa em trazer um artista na vaca, sempre me parece que eles pensam já nesse sentido, um artista criador desse espaço de discussão da subjetividade. (Lucas Quoos)

Outro aspecto importante, ficou evidente na colocação de Caroline Trindade Rocha, no qual entende-se que esbarramos conseqüentemente na constituição de uma programação baseada em oportunidade. Esse conceito parte do princípio do que era possível ser feito numa cidade que se localiza fora do circuito, então essa ideia pode ser expandida, a partir da medida que ela se torna parte de uma movimentação mais ampla e se insere num circuito que antes ela não fazia parte. Além disso, existe um choque entre o que se quer, e o que é possível, de acordo com as condições materiais impostas e comuns a um espaço com essas características, que ao mesmo tempo se tornam limitações:

"Existia uma curadoria, existia um pensamento em comum do que entraria e do que não entraria, ele era amplo, mas ele também tinha restrições. Eu acho que, se a gente dividir assim, clausteriza a proporcionalidade dessa curadoria, eu diria que é de 60 a 80% oportunidade, tipo eu penso assim, no sentido de olhar para as coisas, e entender a habilidade delas como oportunidade, e o restante dessa análise ser uma coisa bem restritiva assim, o que a gente acha que vai ser um bom insumo cultural aqui. Então acho que a gente podia dividir nessas duas proporções assim, claro, elas duas acontecendo juntas, assim o pensamento meio simultâneo nesses dois aspectos, eu acho que, olhando pras coisas daqui, de agora, pra aquela época, acho que era mais ou menos assim que a gente se direcionava" (Caroline Trindade)

Figura 14 - Show da banda Bike



Fonte: Foto por Fernanda cacenote

Figura 15 - Oficina de serigrafia com o coletivo SOEZ



Fonte: Foto por FEMMA Registros Fotográficos

Essa perspectiva curatorial parte da ideia de uma atuação, que podemos definir como "rizomática", ou seja, que engloba diferentes pontos de vista e parte de diferentes lugares, seguindo uma lógica de horizontalidade. Essa perspectiva "rizomática", só é possível de ser compreendida pela atuação coletiva, pois é o fato de essa programação ser constituída de lugares distintos, que ela se manifesta tal qual a influência de diferentes vozes, de diferentes percepções. Essa lógica, em determinado momento, se amplia inclusive com interferência do público, a partir de uma noção de pertencimento, ao mesmo tempo em que criava um choque, a partir da perspectiva de buscar insumos culturais de outros lugares, que não só da cidade. Essa escolha potencializa discussões. O choque entre o espaço e o público é resultado do pioneirismo da iniciativa de seguir caminhos não ortodoxos, isto é, não tradicionais.

CONCLUSÃO

Ao longo dessa pesquisa, pudemos refletir acerca das motivações que levam um grupo de artistas e produtores a se unir e buscar estratégias de visibilidade e mobilidade de suas produções artísticas buscando atuação dentro de um cenário mais amplo. A questão mais latente permeia a ideia de unir esforços entre artistas e produtores para gerar uma movimentação no cenário cultural local. A motivação principal, portanto, começa pela necessidade de cobrir uma lacuna deixada por instituições marcadas por modelos mais institucionalizados de formação, recepção e gestão de cultura. Espaços como a Casa de Cultura Vaca Profana exercem um papel de mediação, tal qual um fio condutor, possibilitando ao cenário artístico, como de Passo Fundo, uma rede de conexões que geram dinamismo e visibilidade para os projetos abarcados por essa iniciativa, da mesma forma, a ideia de atuar coletivamente ultrapassa as dinâmicas internas e se expande para fora do espaço físico, do coletivo envolvido diretamente com projeto, onde artistas e produtores podem se amparar e caminhar juntos para chegar mais longe, ampliando o horizonte de referenciais e diálogo com demais localizações e ultrapassando a atuação acerca do espaço físico, preocupado apenas em atender a uma demanda de consumo do público espectador. Essa rede de relações contribuiu para as diferentes perspectivas acerca da conformação de sua programação.

Ao pensar nas diferentes perspectivas curatoriais da conformação dessa programação, a Casa de Cultura Vaca Profana, de fato, trabalhou a partir de uma curadoria baseada na oportunidade. O sonho é sempre barrado pela condição material de realização das atividades. Ainda assim, apesar das dificuldades, prova que muita coisa pode ser feita e proporcionada. Apesar das limitações impostas pelas dificuldades de sustentabilidade, o “norte” da programação se dá por fomentar iniciativas e produções independentes e autorais. Podemos aqui, problematizar sobre o termo, pois toda produção parte de uma autoria. No entanto, esse termo, repercutido através das entrevistas realizadas ao longo dessa pesquisa, trata da ideia de abarcar uma produção que ultrapassa os limites impostos por espaços marcados pela atuação voltada a interesses de mercado. Além disso, a atuação em colaboratividade permite uma perspectiva de curadoria a qual denomino como "rizomática", ou seja, que parte de diferentes pontos de vista e busca também diferentes fins, cumprindo a lógica de horizontalidade, premissa presente como característica basilar dos espaços autônomos e independentes.

Torna-se pertinente, também, refletir sobre a importância dessas iniciativas, ou do peso que elas têm, a partir do lugar de que se fala. Em grande centros urbanos, iniciativas como essa, apesar de potencializadoras de encontros, podem muitas vezes não possuir a relevância que

encontram quando desenvolvidas em espaços deslocados, paralelos aos acontecimentos e as discussões que se constroem em cidades maiores, e é exatamente por isso que seu papel de resistência ganha força. Uma característica de cidades localizadas no interior, muitas vezes, é carecer de alternativa, tanto para o público, quanto para os produtores. No caso de Passo Fundo, especificamente, possui pouca oferta de equipamentos culturais, e os que existem, não refletem, muitas vezes, as necessidades dos artistas, seja no sentido de abarcar suas produções, quanto gerar deslocamentos e encontros.

Coletivos como a Casa de Cultura Vaca Profana já nascem da ideia de colaboratividade e, portanto, propõem-se a uma nova forma de relação de trabalho, de soluções de problemas, e a construir uma alternativa às dificuldades enfrentadas por esses grupos. Uma das soluções pode ser a ampliação do diálogo com outros espaços que estão enfrentando as mesmas dificuldades. Em outro aspecto, é preciso pensar acerca do papel do artista, para que sua produção potencialize a nossa capacidade de reflexão acerca das questões que afetam o setor e a sociedade de um modo geral, saindo do programado e produzindo novas subjetividades.

Existe uma ideia de que por conta desse caráter inventivo, proposto em relação à transformação das dinâmicas do sistema de arte, e pelo caráter experimental de iniciativas coletivas, esses espaços seriam automaticamente capazes de enfrentar grandes crises, pois afinal, nascem da lógica de enfrentamento, da capacidade criativa de seus colaboradores. Por óbvio, a falta de políticas públicas eficientes para o setor compreende um fator determinante para que muitos desses espaços não sobrevivam durante longos períodos, e que ainda mais em espaços de crise tenham dificuldade de se sustentar. Passamos a considerar, ao longo desse processo, a necessidade de se pensar acerca da formação para a compreensão do público espectador aos novos códigos simbólicos das diferentes linguagens artísticas, ainda mais no que diz respeito à arte contemporânea, dessa forma, estreitando a relação entre o artista e a comunidade. Ao longo da nossa vida profissional entendemos que é muito árduo o caminho de trabalhar sem incentivo, e que muitas vezes, para dar vida a esses projetos, não basta apenas a disposição e compromisso dos atores envolvidos nessa empreitada. Abrir as portas é o primeiro obstáculo, o segundo é “fazer o público entrar”. Nesse sentido, faz-se necessário pensar em investir na formação desse público, a partir da própria atuação desses grupos, sejam coletivos de artistas, ou iniciativas coletivas de artistas.

Outra questão bastante pertinente, ao longo dessa pesquisa, tem a ver com o isolamento que vivem artistas e produtores que se arriscam a desenvolver projetos mais ousados de arte e cultura em cidades de pouco dinamismo cultural, como é o caso de Passo Fundo. No entanto, no esforço desse projeto, percebemos a importância de deslocar o olhar, rompendo com uma

lógica de cobrir uma lacuna, para a ideia de fãrol. Se, comumente, as cidades do interior são enxergadas a partir da ideia de perda, de limitação, de privação, é exatamente por esse aspecto que seu potencial de resistência e de possibilidade se engrandece. Faz-se necessário ampliar essa pesquisa e mapear as iniciativas que surgem a partir de contextos parecidos com a Casa de Cultura Vaca Profana, pois na região norte do estado, muitas iniciativas coletivas de artistas passaram a surgir ao longo dos últimos cinco anos. Buscar compreender esses fenômenos e suas contribuições para com as dinâmicas do sistema de arte é fundamental, pois é enfrentando todos as intempéries da inexperiência, da falta de perspectiva, da falta de financiamento, que os atores envolvidos nessa empreitada de abrir as portas de um espaço como a Casa de Cultura Vaca Profana gera uma gama de possibilidades e atenuam o isolamento vivido numa cidade do interior, geram deslocamentos e expandem o campo de atuação dos agentes envolvidos nesse cenário.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2005.

ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho de. **Troca, soma de esforços, atitude crítica e proposição: uma reflexão sobre coletivos de artistas no Brasil (1995 a 2005)**. 2006. 273 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

BULHÕES, Maria Amélia (org.). **As Novas Regras do Jogo: o sistema de arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CALDAS, Felipe Bernardes. **O Campo Enquanto Mercado: um estudo sobre o cenário mercadológico de Porto Alegre (1990-2012)**. 2013. 472 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

FETTER, Bruna. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. **MODOS: Revista de História da Arte**. Campinas, v. 2, n.3, p.102-119, set. 2018. Disponível em: <<http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1077>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1077>.

LUERSEN, Paula. **Torreão, lugar de rastros**. 2018. 228 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

MARÇAL, Cristiane Weizenmann. **A gestão autônoma de arte como inovação socioeconômica**. 2019. 100 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. **Revista Educação**. Porto Alegre, v. 22, n. 37, 1999.

NUNES, Kamilla (org.). **Espaços Autônomos em Arte Contemporânea**. São Paulo: Circuito, 2013. 128 p.

PAIM, Claudia. **Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea**. 2009. 294 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

Programação de reabertura da Casa Paralela inicia-se nesta quarta em Caxias. ClicRBS, Portal Pioneiro, Espaço Coletivo, 13 de maio de 2014. Disponível em: <http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/almanaque/noticia/2014/05/programacao-de-reabertura-da-casa-paralela-inicia-se-nesta-quarta-em-caxias-4499244.html> Acesso em: 09 de setembro de 2020.

RODRIGUEZ, Denis. **Jogos de Aproximação: as práticas artísticas do nervo óptico, do arte construtora e da galeria península**. 2018. 240 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

VERAS, Eduardo Ferreira. Entrevistas com artistas: canteiro virgem de conteúdo fértil. **Porto Arte: Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n.37, p.221-237, jul.-dez. 2017. ISSN 0103-7269 | e-ISSN2179-8001