

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

A FUNÇÃO SOCIAL DOS *VERNISSAGES* NO CAMPO DA ARTE

Alexandre Dias Ramos

Porto Alegre

2012

Alexandre Dias Ramos

A FUNÇÃO SOCIAL DOS *VERNISSAGES* NO CAMPO DA ARTE

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do título de Doutor em História, Teoria e Crítica da Arte.

Banca examinadora:

Orientador: Prof. Dr. José Augusto Avancini
PPG Artes Visuais – UFRGS

Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho
PPG Artes Visuais – UFRGS

Prof. Dr. Caleb Faria Alves
IFCH – PPG Antropologia – UFRGS

Prof. Dr. Charles Monteiro
PPG História – PUC-RS

Profa. Dra. Icleia Borsa Cattani
PPG Artes Visuais - UFRGS

Resumo

O objetivo geral desta pesquisa é estudar os dispositivos de atuação dos agentes no campo das artes através dos *vernissages*, estes eventos sociais aglutinadores que servem não apenas para inaugurar uma determinada exposição, mas também como palco para a construção de capital simbólico e social, necessários para o funcionamento do próprio campo. Pretendemos analisar a atuação dos convidados no espaço expositivo e os conceitos associados à experiência pessoal de cada agente do campo artístico, a partir de entrevistas; por fim, pretendemos mostrar a importância dos *vernissages* para o mundo da arte. Por que o *vernissage* é importante? Sua existência traz, de antemão, um poderoso instrumento de divulgação e de coesão social – o convite privado e público que faz a seu público: um chamamento. Desta forma, pretendo apresentar um estudo relevante para uma melhor compreensão sobre o funcionamento do campo artístico, dos papéis dos diversos agentes nesse campo, mostrando que os *vernissages* podem ser, em boa medida, um importante instrumento para a própria construção do público de arte.

Palavras-chave:

etiqueta – gosto – público – museologia – sociologia da arte – *vernissage*

Abstract

The general aim of this study is to investigate the mechanisms of the action of agents in the art world through *vernissages* (art openings), social events that bring people together, not just to open a particular exhibition, but also as the stage for the construction of symbolic and social capital necessary for the operation of the art world itself. It aims to analyse the behaviour of guests in the exhibition space and the concepts associated with the personal experience of each agent on the art scene conducted through interviews; and finally it aims to show the importance of these *vernissages* for the art world. Why is the *vernissage* important? Its existence is a powerful anticipatory instrument for publicising and for social cohesion – the private and public invitation that is created for its audience: a convocation. I intend to present a study that is relevant for a better understand of the running of the artistic field, and of the roles of the various players in the field, showing that *vernissages* may be, in large measure, an important instrument for the actual construction of art public.

Key words:

etiquette – taste – public – museology – sociology of art – art openings

à Nat e à Nayá, amores da minha vida.

Sumário

| | |
|--|-----|
| 1. Inauguração | 7 |
| 2. O verniz sobre o público | 14 |
| 2.1. A civilidade como berço dos critérios de distinção social | 15 |
| 2.2. Apreciação... não necessariamente da obra de arte | 40 |
| 3. Disposição da exposição | 46 |
| 3.1. A teoria institucional da arte | 46 |
| 3.2. A institucionalização teórica da arte | 62 |
| 3.3. A pesquisa de campo | 99 |
| 3.4. O <i>vernissage</i> para seus atores | 116 |
| 4. Encerramento | 168 |
| 5. Referências | 172 |
| 6. Anexos: entrevistas | 176 |
| 6.1. Bernardo José de Souza | 176 |
| 6.2. Paula Braga | 185 |
| 6.3. Marga Pasquali | 189 |
| 6.4. Mariana Alvares Bertolucci | 199 |
| 6.5. Dulce Helfer | 213 |
| 6.6. Tatata Pimentel | 217 |
| 6.7. Milton Machado | 232 |
| 6.8. Telmo Rodriguez Freire | 246 |
| 6.9. Rogério Livi | 270 |
| 6.10. Marcelo Monteiro | 281 |
| 6.11. Tadeu Chiarelli | 286 |
| 6.12. Cesar Giobbi | 293 |
| 6.13. Nivaldo Narã | 294 |
| 6.14. Amauri Jr. | 296 |
| 7. Índice de imagens | 299 |

1. Inauguração

Parabéns pelos trabalhos, muito bonitos! Ah, obrigado, que bom que você gostou! Nos conhecemos na exposição do Museu Municipal no ano passado, lembra? Ah, sim, agora me lembro! Estava muito boa aquela exposição! Sim, obrigado; na verdade, esta é um desdobramento daquela. Muito interessante! Deixa eu te apresentar: essa aqui é Carmitta de Tal, coordenadora do núcleo de altos estudos do oeste do Morro do Leste, uma admiradora de seu trabalho! Prazer! Prazer! Parabéns pelos trabalhos... Com licença... Claro, claro!

Há muitos estudos acerca da apreciação da obra de arte e sua rede de significados ante um espectador, mas, apesar da sua absoluta importância, o elemento menos conhecido da arte tem sido o próprio espectador. Tão importante quanto as mudanças que transformaram substancialmente a obra de arte ao longo da história (principalmente no séc. XX) são as mudanças operadas no próprio público de exposições de arte; no entanto, os trabalhos que analisam seus aspectos sociais e comportamentais são escassos. Há poucas publicações direcionadas especificamente para as “estruturas estruturantes” – para utilizar um termo do sociólogo Pierre Bourdieu – que dizem respeito aos âmbitos da materialidade e da imaterialidade que regem o *sistema das artes* como objeto autônomo de pesquisa.¹

¹ Segundo Ester de Sá Marques (2008), “estas estruturas estruturantes possuem um certo grau de convencionabilidade que possibilita a apropriação, interpretação e produção simbólica dos sujeitos

O objetivo geral desta pesquisa é estudar os dispositivos de atuação dos agentes no campo das artes através dos *vernissages*, estes eventos sociais aglutinadores que servem não apenas para inaugurar uma determinada exposição, mas também como palco para a construção de capital simbólico e social, necessários para o funcionamento do próprio campo. Pretendemos analisar a atuação dos convidados no espaço expositivo e os conceitos associados à experiência pessoal de cada agente do campo artístico; por fim, pretendemos mostrar a importância dos *vernissages* para o mundo da arte. Por que o *vernissage* é importante? Sua existência traz, de antemão, um poderoso instrumento de divulgação e de coesão social – o convite privado e público que faz a seu público: um chamamento.

Geralmente, as teses se direcionam para as questões ontológicas do objeto artístico em relação à criação ou à transcendência do batismo de um artefato em “obra de arte” – este batismo, dentro da filosofia analítica, que estabelece um estatuto aurático para tal artefato e o faz reconhecido, deste modo, como objeto “classificado”. E como, na maioria dos casos, a tentativa de levantar as questões valorativas da obra de arte nos levaria, no máximo, a uma incompleta (e infinita) conceituação do “que é arte?”, optamos por tratar, justamente, *do outro lado da parede* – vamos dizer assim –, dos atores sociais no campo que corroboram para a construção dos valores da obra no mundo da arte. Para fugirmos de uma análise subjetiva, optamos por separar, nesta pesquisa, os aspectos axiológicos da obra (e sua apreciação pelo público) dos aspectos estruturantes do evento, ou seja, apesar do objeto de arte sempre estar destinado a uma apreciação estética, efetivada pelo público a que se destina, o que vai nos

individuais e coletivos. [...] Deste modo, é possível realizar processos de socialização com os Outros partilhando assim suas subjetivações e objetivações através de representações sociais”.

interessar aqui é a estrutura montada para o funcionamento dessa apreciação, desse fruir que é o convite principal que o *vernissage* faz a seu público, num determinado tempo e espaço.



Vernissage da exposição *Noites Brancas*, de Julião Sarmento, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, na cidade do Porto (Portugal), em 23 de novembro de 2012. Foto: Fundação Serralves.

Os *vernissages* servem também como legitimadores de qualidade, valor e reconhecimento (para o artista, para a obra, para o galerista e para os próprios convidados), conforme sua divulgação e produção. Há toda uma rede de relações envolvendo um conjunto de agentes sociais que vão legitimar ou ignorar o evento, dependendo de outro conjunto de valores – locais, sociais, históricos ou econômicos. A legitimidade é auferida pelos pares, que são aqueles capazes de avaliar segundo critérios reconhecidos pelo próprio meio. O que desejo construir aqui é uma ideia de *vernissage* a partir de seus contemporâneos, mostrando

parte das operações sociais desenvolvidas no campo da arte, através da atuação, nos dois sentidos do termo, dos agentes nos *vernissages* – compreendendo os *vernissages* como palcos privilegiados para a visualização dessa movimentação. Entender como isso se dá pode contribuir para uma melhor reflexão sobre o sistema das artes em nosso tempo.

É muito recente a ideia de exposição de arte do modo como a conhecemos hoje, seja em relação à estrutura física, o espaço museal e as concepções curatoriais envolvidas, seja em relação à própria concepção de obra de arte, advinda principalmente do final do séc. XIX. Paralelamente a uma espécie de história das exposições de arte, vem uma história do próprio comportamento social no campo da arte: os modos de vestir, gesticular, cumprimentar, falar, ver e ser visto nos eventos ligados à alta cultura.

São inúmeros os modos de distinção entre classes: a linguagem, o comportamento, o acúmulo de bens materiais, o acúmulo de conhecimento formal e uma série de vivências, experiências adquiridas ao longo do convívio social – trajetória de vida incorporada –, que vão determinar as ações de cada agente no campo. É esse sistema de disposições adquiridas que Bourdieu vai chamar de *habitus*: produto de toda a história individual, adquirido através da experiência durável de uma posição no mundo social (produto de condições e condicionamentos sociais). As classes e grupos sociais têm seus esquemas próprios de percepção e classificação, que podem evidentemente sofrer alterações conforme o *habitus* pessoal, mas que determinam estatisticamente tomadas de posições características. Dessa maneira, podemos afirmar que o *habitus* é uma matriz cultural que determina, desde a infância, escolhas e ações

individuais. Muito anterior à utilização dessa noção por Bourdieu, o antropólogo Marcel Mauss já trabalhava com o termo:

“Assim, durante muitos anos tive a noção da natureza social do ‘*habitus*’. Observem que digo em bom latim, compreendido na França, ‘*habitus*’. A palavra exprime, infinitamente melhor que ‘hábito’, a ‘*exis*’ [hexis], o ‘adquirido’ e a ‘faculdade’ de Aristóteles [...]. Esses ‘hábitos’ variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam sobretudo com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição” (Mauss, 2003: 404).

O *habitus* faz a mediação entre o exterior e a subjetividade pessoal interior. Ele vai localizar o indivíduo em seu espaço social – este ambiente cheio de regras de funcionamento que Bourdieu chama de *campo*.² As ações internas nos campos determinam as características desses campos e definem as relações de poder dos agentes perante o restante do grupo. No entanto, é importante ressaltar que essas relações de poder não são necessariamente más, uma vez que a construção social se dá justamente nesse contexto relacional.

A cultura é uma das mais importantes formas dessa construção relacional. O *vernissage* de uma exposição pode expor muito mais do que obras de arte, pode evidenciar alguns dos mecanismos que compõem os diferentes paradigmas, *habitus* e capitais, muitas vezes geradores de conflitos. Inerentes à manutenção dessas diferenças, os conflitos são também, ao contrário, geradores

² Utilizando, como de costume, um termo militar, ou seja, de combate.

das riquezas que essa diversidade promove – são, portanto, “conflitos” necessários e desejáveis.

A linha da pesquisa se apoia, em grande medida, na epistemologia de Pierre Bourdieu, através das noções de *capital cultural*, *capital simbólico*, *capital social* e *habitus*, importantes para a compreensão das estratégias de linguagem e das ações que os agentes de determinados campos adotam para conquistar seus espaços sociais. O *habitus*, por exemplo, nos aproximará de uma análise sobre o modo de gesticular, vestir, falar e se movimentar num *vernissage*, e como, de maneiras visíveis e invisíveis, estes modos se tornam indicativos de distinção social.

Como ponto de partida, investigarei alguns aspectos históricos que fizeram surgir este tipo de evento – diretamente atrelados aos valores de comportamento –, paralelamente à própria configuração de um determinado conceito de obra de arte e sua função social no campo artístico, que chamei aqui de “O verniz sobre o público”. Este capítulo foi dividido em duas partes, a primeira, “A civilidade como berço dos critérios de distinção social”, trata da história dos bons costumes, dos modos de comportamento tidos como mais adequados para a convivência em sociedade. Em nome da civilidade, a noção de etiqueta foi construída a partir de valores como a obediência, a disciplina, a ordem, a reprodução das regras formais, através de manuais, cartilhas e da escola, e das regras reconhecidas como naturais, como o comportamento familiar, criando assim um complexo sistema de aprendizado que garantiu, ao longo dos séculos, a sobrevivência em sociedade e, dentre tantas coisas, o amor pela arte.

A segunda parte desse capítulo chama-se “Apreciação... não necessariamente da obra de arte”, e mostra a importância, num *vernissage*, do convívio social, das rodas de conversas, dos encontros casuais e profissionais que ocorrem nesses eventos e que movimentam significativamente o campo da arte. Em resumo, este capítulo pretende mostrar que a constituição do público, e seu comportamento no espaço expositivo (seu modo de ver, de falar, de agir), são a base, mas também o brilho e o toque final de um *vernissage*.

O capítulo seguinte, chamado “Disposição da exposição”, compreende “a exposição” principal da pesquisa, e inicia com reflexões acerca da estruturação do sistema das artes sob a luz da Teoria Institucional da Arte de George Dickie – bem entendida, não a de 1969, mas a segunda versão dessa teoria, reformulada em 1984 –, que nos traz importantes noções sobre o caráter filosófico, em debate com Arthur Danto, e sociológico entre os elementos que integram e determinam um evento de arte. A segunda parte desse capítulo, chamada “A institucionalização teórica da arte”, discute como os aspectos museais (arquitetônicos, museográficos, institucionais) interferem nas concepções artísticas e sociais, e de que maneira as estruturas do mercado configuram um sistema que entrelaça, dialeticamente, os elementos que o compõe. Como resultado, desenvolvi um diagrama quadridimensional que, acredito, possa ajudar na análise da posição dos agentes no campo das artes.

Além da pesquisa bibliográfica, foi realizada uma longa pesquisa de campo através de visitas constantes a inaugurações de exposições – cerca de duzentas – e, partindo de categorias-chave, um conjunto de entrevistas com diferentes agentes envolvidos na criação, produção e difusão dos *vernissages* – como artistas, galeristas, columnistas sociais, montadores, gestores, curadores de

arte, professores universitários e frequentadores aficionados –, mostrando, desta forma, a importância dos *vernissages* para toda a cadeia e para a manutenção do mundo das artes. A utilização de uma metodologia não diretiva permitiu uma maior liberdade nos depoimentos, carregados de lembranças e intenções. Foi preciso considerar (e incorporar) os elementos fictícios e literários inerentes às narrativas das entrevistas e partir, justamente, da riqueza dessas contradições – do que se diz e do que é (ou parece ser). Também foi necessário cuidado para lidar com algumas dificuldades da pesquisa, como a escolha dos entrevistados e a própria análise do público, que sempre foi visto como atrelado aos valores dos lugares e obras das exposições visitadas. Nesse sentido, minhas escolhas estiveram ligadas a um determinado entendimento do que considero “arte”, “lugar da arte” e também o que entendo como “público de arte”.

A última parte do capítulo, chamada “O *vernissage* para seus atores”, compreende o cruzamento e a análise das entrevistas realizadas, e demonstra a riqueza do conjunto de transcrições reunido no anexo desta pesquisa. Ali há uma grande quantidade de questões e desdobramentos que, infelizmente, escapam ao objeto central desta tese; de todo modo, tal conteúdo poderá gerar futuras pesquisas a respeito do funcionamento do mercado da arte no Brasil. Quanto ao nosso objeto de análise, as entrevistas trouxeram informações importantes a respeito do comportamento dos agentes de arte nos *vernissages*, permitindo um maior aprofundamento da análise da atuação dos convidados no espaço expositivo. Os depoimentos entrelaçaram-se e por vezes se contradisseram, criando um panorama atual multifacetado, apresentado sob diversos prismas, a

partir do ponto de vista dos entrevistados, ou seja, uma visão contemporânea dos *vernissages*.³

Partindo da história da etiqueta, da educação e seus usos no espaço social, somada à discussão sobre sistema e institucionalização da arte e aos depoimentos de pessoas que participam, hoje, desse sistema, pretendo apresentar um estudo relevante para uma melhor compreensão sobre o funcionamento do campo artístico, dos papéis dos diversos agentes nesse campo, mostrando que os *vernissages* podem ser, em boa medida, um importante instrumento para a própria construção do público de arte.

³ O recorte focou em entrevistados com atuação no Brasil. Tal escolha se deve à escassez, e à necessidade, em nossa história da arte de registros e estudos sobre o funcionamento do sistema das artes em nosso país.

2. O verniz sobre o público

O verniz era a última coisa que se aplicava para dar acabamento a uma pintura, tanto é que em muitas inaugurações do séc. XIX se podia sentir o cheiro característico do *vernissage* (do envernizamento), resultado dos retoques de última hora. Além disso, seu brilho trazia elegância... o toque final.

Há uma relação direta dos eventos expositivos de arte com a atuação das classes consumidoras de bens artísticos. Ao longo da história, é possível identificar certas ações destas classes que reproduzem estratégias para validar sua posição na sociedade. Muitas festas, recepções e eventos culturais servem, nos variados meios de circulação, como instrumentos de valoração de capital simbólico, cultural e social.⁴ No caso específico da arte, que se constitui fundamentalmente pela produção de capital simbólico – e em sua reconversão em capital econômico –, a frequência em eventos culturais “elevados”, como os *vernissages*, sempre foi importante para compor uma associação direta entre gosto, boa educação e legitimidade social.

Nesse sentido, é possível perceber, através de uma série de dispositivos estruturais, uma espécie de “seleção natural” definidora do público de arte: em certa medida, pela posição geográfica das galerias (ou instituições) na cidade, sua importância social no mercado, o tipo de atendimento oferecido, os artistas

⁴ Segundo Bourdieu, tem nome de *capital* qualquer recurso que se apresente como trunfo valorizado em determinado campo e que confere ao seu possuidor um determinado tipo de privilégio em relação aos demais.

que expõe... são alguns dos elementos atuantes – utilizados algumas vezes de maneira inconsciente – para a preservação das “devidas” posições sociais. Entende-se aqui por *preservação* a necessidade e os mecanismos que determinados grupos da sociedade têm para se defender de outros que possam, de alguma maneira, forjar seu lugar. No campo das artes, a posição social tem grande importância, pois determina, basicamente, a legitimidade e o acesso que determinado indivíduo tem no meio cultural. Estamos falando de associações simbólicas invisíveis e, por essa razão, muito difíceis de serem objetivamente definidas.

2.1. A civilidade como berço dos critérios de distinção social

“Existe no mundo algo mais precioso, mais querido e mais amável que uma criança piedosa, disciplinada, obediente e disposta a aprender?”

Veit Dietrich⁵

Numa sala de exposições, um dos principais instrumentos de apresentação do visitante é, sem dúvida, seu próprio corpo – uma espécie de cartão de visitas que contém informações preciosas de quem o frequentador é e como está posicionado no campo social. Sob o olhar de um público cultivado, que compartilha no mesmo espaço o gosto pela arte, coloca-se à prova toda a educação adquirida. Compartilhar o momento do *vernissage* constitui um momento de intensa teatralização: o modo de levar o canapé à boca, de segurar a

⁵ Pastor protestante de Nuremberg (*apud* Revel, 2009: 177).

taça de vinho, o tipo de conversa que se pode levar, o tom da voz e a naturalidade com que tudo isso é feito revelam os valores e os códigos de um grupo social específico. Cada gesto, aparentemente inofensivo, contém importantes significados para os relacionamentos interpessoais, porque justamente evidencia uma série de diferenças, positivas e negativas, que resultará em reconhecimento ou estranhamento de cada grupo no que se refere ao trato social.

O trabalho constante de condicionar o próprio corpo às regras estabelecidas pelos modelos de comportamento de um grupo denota um conhecimento e interesse pessoal pelos valores e códigos desse grupo, ou seja, revela o interesse em permanecer ou ser inserido no *modos operandi* de determinado campo social. Num evento coletivo como o *vernissage*, há uma constante vigilância do próprio corpo para esconder/reprimir qualquer ação que possa denotar falta de educação (ou, em última instância, falta de pertencimento ao meio); desta forma, os comportamentos são moldados para transmitir uma mensagem de civilidade baseada numa aparência que positiva a imagem social. Desta forma, o corpo se transforma num instrumento de adesão ao grupo pelo qual se pretende fazer parte, sendo adestrado – para usar uma palavra um pouco forte – segundo as regras construídas dentro de determinado campo.⁶ Demanda um condicionamento que, em grande parte, exige do indivíduo uma série de privações físicas e comportamentais. Pode-se isso ou aquilo, não se deve fazer desta ou daquela maneira...

⁶ Marcel Mauss afirma que o “corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo. [...] Antes das técnicas de instrumentos, há o conjunto das técnicas do corpo” (2003: 407).

O modo de agir é um modo de lidar com o corpo, consciente ou inconscientemente, para transmitir determinados sinais de pertencimento social; neste sentido, os hábitos por si só já são causa e efeito dessa modulação. Cada grupo possui seus modelos sociais e cada indivíduo constrói seu modo de agir a partir desses modelos, que são sempre baseados na tradição, transmitidos gradativamente pela imitação que, materializada sob diversas formas, poderíamos resumir num valor que chamamos de *costume*. Os costumes são orientados por um conjunto de condutas bem marcadas que definem o certo do errado, e que tem seus seguidores naqueles que estiverem interessados nos benefícios dessa devoção. As boas maneiras acabam por aproximar ou afastar do convívio o acesso dos indivíduos em determinados espaços, e é aqui que devemos observar com maior atenção o papel da *hexis* corporal e dos comportamentos nas festas de inauguração de arte. “Todo o mundo sabe que gostamos de quem conosco se parece, de quem pensa e sente como nós” (Durkheim, 1999: 20). Daí a importância da etiqueta, que normatiza os comportamentos dos variados grupos sociais, cada um a sua maneira, de modo a criar pré-conceitos daquilo que se deve considerar como elegante ou deselegante, chique ou brega, em resumo, conveniente ou inconveniente. Instaura-se aí um confronto contínuo em relação às diferenças entre os grupos, de acordo com a posição que ocupam dentro do campo. A etiqueta serve para estabelecer uma classificação no interior da sociedade, comunica algo ao localizar cada pessoa no jogo social. A postura corporal, seja ela gestual ou verbal, contém uma forte carga simbólica, pois é parte de um conjunto de condutas individuais e coletivas reproduzidas constantemente e codificadas numa linguagem aceita socialmente.

Houve um conjunto grande de motivos para que a disciplina e as “boas maneiras” fossem implementadas na sociedade; em princípio, ao que tudo indica, por questões de higiene e disciplina, em seguida, pela necessidade de diferenciação dos códigos de conduta atrelados às classes dominantes, que precisavam mostrar prestígio – o que, além do aspecto estético da coisa, trazia retorno financeiro e, mais do que isso, sobrevivência dentro do campo das estratégias. Ao mesmo tempo, as populações cresciam e, também em nome da ordem e do bom funcionamento das cidades, foi preciso estabelecer regras sociais para “os comuns”. A Educação teve um papel fundamental no desenvolvimento de uma série de dispositivos teóricos e práticos para a “disciplinarização” das pessoas através dos valores morais e, ao mesmo tempo, a reprodução desses valores de geração para geração.

“O empenho em disciplinar ou moldar os comportamentos de acordo com o que se descobriu ser uma conduta reconhecida e bem vista pela sociedade contemporânea está baseado no reconhecimento de sinais distintivos e ritos de ‘evitamento’, bem como nas posturas adotadas para resguardar a intimidade. O corpo e os comportamentos passam a ser uma metáfora da sociedade e dos valores vigentes.” (Pereira, 2006: 132)

O que a história pôde contar é que o uso da etiqueta como instrumento de distinção social foi mais valorizado pelas camadas mais altas da sociedade. A etiqueta é uma forma de sociabilidade, que decorre um padrão social, que é estruturado a partir de regras que existem também para que outros (inclusive os

de fora) possam aprender. Desta forma, podemos entender que os mesmos códigos que limitam, restringem e determinam fronteiras são também aquilo que torna o campo permeável, possível de ser aprendido. Para os mais pobres, nem mesmo a palavra etiqueta era utilizada; o que ocorreu foi uma certa dosagem de ensinamentos básicos, a fim de especializá-los minimamente para o trato social dentro dos palácios, fazendas e casas dos mais ricos e trazer certa harmonia às cidades que não poderiam mais se estruturar em meio à sujeira e desordem.⁷



Ainda no séc. XVI, os costumes dos moradores das cidades não eram condizentes com a conduta ideal de 'civildade'. *O burro na escola*, de Pieter Bruegel, gravura sobre papel, 23x30cm, 1556, Staatliche Museen zu Berlin.

⁷ Entendendo aqui por “pobres” os indivíduos menos favorecidos economicamente e “ricos” os mais favorecidos, numa determinada sociedade.

Segundo Kant, o “homem é apenas o que a educação faz dele, e é a disciplina que transforma a animalidade em humanidade” (Kant, 1980). Era preciso “sair da animalidade”. Para os mais ricos sim, desenvolveu-se todo um processo de condicionamentos, através do ensino constante da etiqueta; de forma direta, com aulas com tutores e religiosos, e, de forma indireta, através da imitação de condutas socialmente aceitas, como a polidez e toda uma *hexis* corporal introjetada pelo convívio familiar.

“O fato de as pessoas passarem a ter uma tendência cada vez maior de observar a si e aos demais aumentou a coação interpessoal, assim como a exigência e ênfase em um ‘bom comportamento’, que foi gradativamente colocado como requisito de inserção social.⁸ As prerrogativas de como se comportar se tornaram verdadeiros instrumentos de condicionamento ou moderação dos indivíduos à estrutura e situação da sociedade na qual viviam. Todavia, é importante destacar que esses comportamentos considerados ‘corretos’ ou ‘incorretos’ devem ser pensados em sua historicidade, já que variam de época para época.” (Pereira, 2006: 26)

Apesar de encontrarmos escritos sobre cortesia desde Aristóteles (IV a.C.), Cícero (I a.C.) ou Plutarco (séc. II), e da existência de um bom número de tratados de educação escritos para príncipes ou seminaristas – como o célebre

⁸ Não cabe aqui uma análise mais profunda, devido à grande diferença do tema, mas é importante fazer menção aos argumentos de Émile Durkheim quanto à necessidade crescente da sociedade pelo aprimoramento e profissionalização da divisão social do trabalho que, conforme se especificam, produzem um processo de coação social – pois determinam regras de comportamento mais específicas para cada integrante da sociedade seguir – ao mesmo tempo que promovem um senso de comunidade, ou seja, um processo de coesão social (Durkheim, 1999).

Instructions pour les novices [Instruções para os noviços], de Hughes de Saint-Victor (séc. XII) –, até o início do séc. XV a etiqueta ainda não estava plenamente estabelecida, configurando-se apenas como um conjunto esparso de instruções regionalizadas. O que reconhecemos hoje como “bons modos” era algo que realmente não povoava os costumes das famílias, fossem elas simples aldeãs ou ligadas diretamente ao rei ou imperador. A Igreja e a burguesia possuíam, sem dúvida, um modo social específico e cheio de regras para lidar com seus pares, mas foi somente com o livro *O cortesão*, de Baldassare Castiglione (de 1528), e com o *De civilitate morum puerilium libellus* [A civilidade pueril], de Erasmo de Rotterdam, que a etiqueta começou a ser divulgada de uma maneira mais abrangente. A publicação de Castiglione foi considerada por mais de duzentos anos a gramática da sociedade cortesã e *A civilidade pueril*, escrita por Rotterdam dois anos depois (1530), tornou-se um verdadeiro *best-seller* da época, traduzido e reeditado em inúmeros países – chegando a incríveis 80 edições e 14 traduções, registradas somente até o ano de 1600. Antes de mais nada, isso mostra a necessidade por livros dessa natureza, numa época importante de reposicionamento social. O aumento do interesse em relação à boa conduta se deu a partir da segunda metade do séc. XV, ou seja, ainda sob a influência das importantes transformações da passagem da Idade Média para o Renascimento, tomando força no séc. XVI. Foram inúmeros os tratados a partir daí.⁹

⁹ Deve-se ter um olhar atento aos títulos de alguns dos principais tratados de civilidade escritos entre os sécs. XV e XIX, pois revelam os “temas” de maior interesse de cada época: *Book of nurture* [Livro de criação], de John Russel (c. 1460), *Da disciplina e instrução das crianças*, de Otto Brunfels (1525), *Leges Morales*, de Evaldus Gallus (1536), *Galateo ou Dos Costumes*, de Giovanni della Casa (1558), *La civile honesteté pour les enfants, avec la manière d'apprendre à bien lire, prononcer et écrire* [A civil honestidade para as crianças, com a maneira de aprender a bem ler, pronunciar e escrever], de Claude Hours de Calviac (1559), *La civil conversazione*, de Stefano Guazzo (1574), *Quatrains* [Quadras], de Guy du Faur De Pibrac (1574-6), *Instructions à la civilité et à la modestie chrétiennes* [Instruções à civilidade e à modéstia cristãs], de Pierre Fourier (séc. XVII), *La guide des courtisans* [O guia dos cortesãos], de Antoine de Nervèze

Mesmo não sendo o primeiro, o ineditismo do livro de Rotterdam estava na organização da etiqueta a partir de uma série de preceitos populares e lugares-comuns, compilados e analisados de maneira bastante clara, na intenção de difundir tais preceitos para todos os indivíduos indistintamente, independentemente da classe social; além disso, foi o primeiro tratado dirigido às crianças. “Erasmus pretende basear o vínculo social na aprendizagem generalizada de um código comum de comportamentos” (Revel, 2009: 175). Influenciado diretamente pela *Civilidade pueril*, Giovanni della Casa escreveu o *Galateo ou Dos Costumes* em 1558,¹⁰ trazendo uma preocupação por condutas de higiene, recolhimento de atos da vida privada (autoprivações do corpo, principalmente) e autocontrole de gestos em favor da vivência coletiva.¹¹ E foi basicamente a partir destes três livros (*O cortesão*, *A civilidade pueril* e *Galateo*) que a etiqueta se moldou.

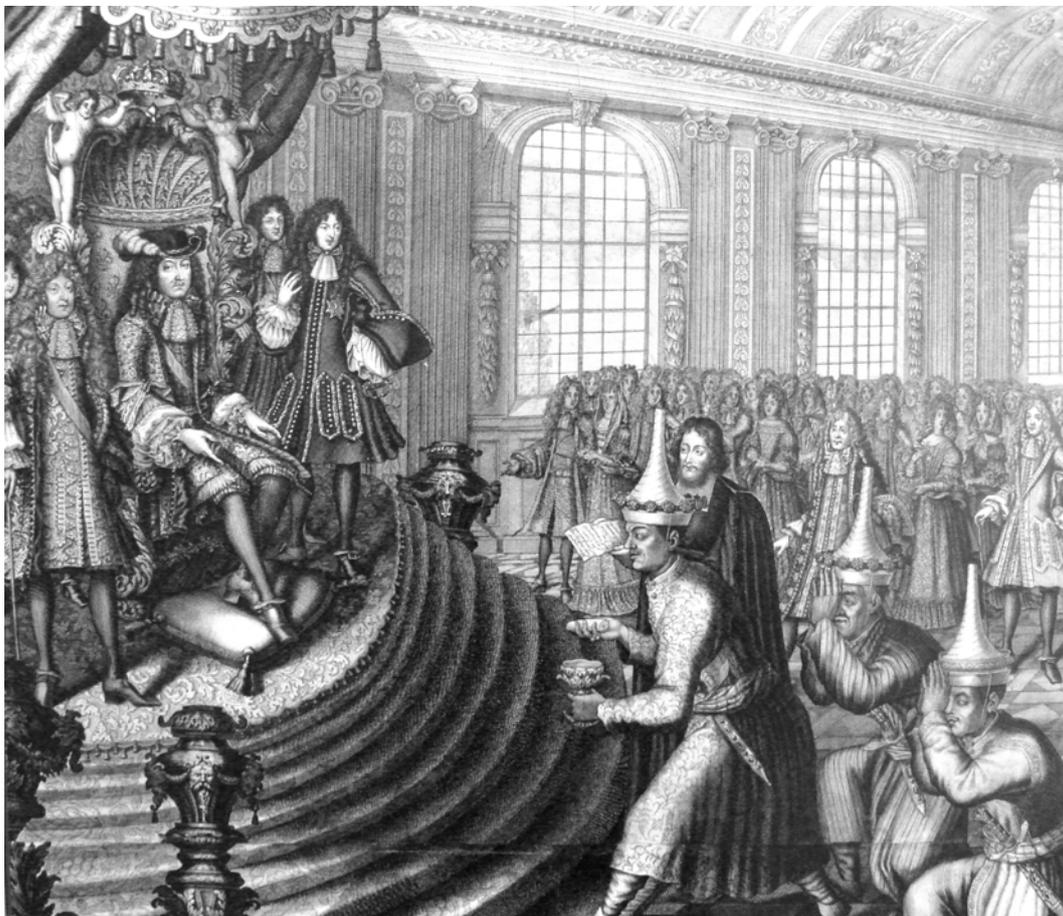
A diferença de posses, poderes e *status* passou a ser algo cada vez mais observado – principalmente nas festas, cerimônias e banquetes de corte – entre os membros das elites europeias, como forma de demarcar sua importância social. Para reinos infestados de duques, condes, barões e viscondes que

(1606), *La civilité morale des enfants* [A civilidade moral das crianças], de Claude Hardy (1613), *Traité de la cour* [Tratado da corte], de Eustache du Refuge (1616), *L'honnête homme ou l'art de plaire à la cour* [O honesto homem ou a arte de agradar à corte], de Nicolas Faret (1630), *De officiis scholasticorum*, de Nicolas Mercier (1657), *La civilité nouvelle* [A civilidade nova] (1667), *Nouveau traité de la civilité qui se pratique em France parmi les honnêtes gens* [Novo tratado da civilidade que é praticado na França entre as pessoas honestas] (1671), *Du bon et du mauvais usage dans les manières de s'exprimer. Des façons de parler bourgeoises; en quoy elles sont différentes de celles de la cour* [Do bom e do mau uso nas maneiras de expressar-se. Dos modos de falar burgueses; em que se diferem daqueles da corte], de F. de Callières (1693), *Réflexions sur le ridicule et sur le moyen de l'éviter* [Reflexões sobre o ridículo e sobre o modo de evitá-lo], de Bellegarde (1696), *Règles de la bienséance et de la civilité chrétienne* [Regras do decoro e da civilidade cristã], de Jean-Baptiste de La Salle (1703), *Histoire de la vie privée des français* [História da vida privada dos franceses], de Le Grand d'Aussy (1782), *Dictionnaire de pédagogie*, de Ferdinand Buisson (1882).

¹⁰ Há uma edição brasileira, publicada pela editora Martins Fontes (Della Casa, 1999).

¹¹ Resultado de um intrincado jogo de interações sociais, é bom lembrar que as regras estão sempre relacionadas a privações e evitamentos – aspectos importantes no *habitus* dos *vernissages*.

moravam de favor – agregados nas dependências dos palácios –, a conduta ideal passou a ser determinante para a manutenção social; a busca por diferenciação (honras e privilégios) era uma busca por sobrevivência e reconhecimento em meio à constante competição dentro do campo das estratégias de corte. O melhor exemplo provavelmente está na França do rei Luís XIV (1643-1715), que levou os *requintes do refinamento* – aproveitando o ensejo barroco – às últimas consequências. É o triunfo da aparência!



Siamese embassy to Louis XIV, in 1686, de Nicolas Larmessin, gravura, 1686, Musee Cognacq.

“A corte faz da aparência sua regra social. O respeito à etiqueta, à vestimenta, à palavra e à apresentação do corpo obedecem a essa mesma exigência de um reconhecimento coletivo. O perfume, o pó, a peruca produzem um corpo enfim conforme as expectativas do olhar social” (Revel, 2009: 198).

O modelo de conduta da corte era almejado e copiado nos mais diversos redutos do reino. Para aqueles que sabiam atuar no cenário real, com o figurino correto e a linguagem adequada, era possível conseguir circular nas altas rodas.

“Essencial para sublinhar os sinais de pertencimento dos indivíduos aos grupos aristocráticos de elite e para demarcar a sua distância social em relação aos segmentos menos privilegiados da sociedade, a etiqueta cumpria uma função central na sociedade de corte.” (Pontes, 2006: 12)

Em 1703, Jean-Baptiste de La Salle escreveu seu *Règles de la bienséance et de la civilité chrétienne* [Regras do decoro e da civilidade cristã], que foi amplamente difundido em orfanatos, escolas e seminários, a fim de controlar e estabelecer regras disciplinares – diga-se de passagem, muito mais rígidas que as de Rotterdam –, principalmente para as crianças.¹² A partir daí a etiqueta passou a ser sinônimo de bem educar. La Salle reforçou um

¹² La Salle publicou ao longo de sua vida uma grande quantidade de livros que foram bastante difundidos nas escolas. As *Règles*, em especial, foi a grande referência (até 1875 se contava 126 edições).

procedimento utilizado por Rotterdam e que foi, muito antes, a base da educação medieval: a imitação. Ambos os autores acreditavam que era através da imitação que se aprendia boas maneiras. A criança é motivo de grande atenção porque é a base da estrutura familiar. Ela precisa aprender bem os códigos de conduta para ser apta, obediente e, mais tarde, autônoma, saber viver no seu grupo, representando o resultado bem-sucedido de sua linhagem. Sua natureza educada deve expor aos seus pares o exemplo de boas maneiras que se espera de quem veio de boa família.

“A criança, como o adulto, imita atos bem-sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela. O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros.

É precisamente nessa noção de prestígio da pessoa que faz o ato ordenado, autorizado, provado, em relação ao indivíduo imitador, que se verifica todo o elemento social. No ato imitador que se segue, verificam-se o elemento psicológico e o elemento biológico.

Mas o todo, o conjunto é condicionado pelos três elementos indissolivelmente misturados.” (Mauss, 2003: 405)

Mas La Salle entendia que as boas maneiras “naturais” deveriam ser cultivadas através da ordem e da moral ilibada, valores conquistados com disciplina e determinação; e a educação desenvolvida nas escolas criou

condicionamentos extremamente rígidos, calcados em grande medida, por uma mistura de regras eclesíásticas com regras militares.¹³ Jacques Revel, reforçando essa visão metodológica adotada pela educação, diz:

“O mestre lê, os alunos repetem com o livro diante dos olhos, depois transcrevem: um severo dispositivo didático baseado na repetição e na obediência prepara a incorporação da lição de civilidade, que ademais é coletiva e rapidamente saberá explorar as possibilidades de controle recíproco proporcionadas pela microssociedade escolar.” (2009: 182)



Escola Nacional Rathfarnham, 1963, com imagem de São Jean-Baptiste De La Salle na parede ao fundo.

¹³ Daí a profusão de tantos colégios religiosos e militares.

As visões eclesiásticas e militares estavam baseadas na noção de alto rendimento, dos resultados físicos e espirituais a partir do adestramento dos corpos (e das almas).¹⁴ Foucault vê com certa ironia esse condicionamento, dizendo que um “corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente” (2009: 147). Voluntariamente, as famílias submetiam seus filhos às mais diversas privações, enviando-os a conventos ou internatos, tudo em nome da boa educação. Evidentemente tais estruturas estavam bastante preparadas e o resultado era sempre muito satisfatório. “A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos ‘dóceis’.” (Foucault, 2009: 133). Saído de um colégio tradicional, o filho bem educado estava apto ao convívio social, disciplinado, obediente, culto, um bom candidato para gerir o futuro da família.

A finalidade pedagógica desses tratados revela o desejo pelo ensino das maneiras legítimas.

“No entanto, realizam esse projeto de modos bem diversos, segundo o público ao qual se destinam, segundo as formas de aprendizagem que sugerem. Assim, podemos tentar identificar nas entrelinhas de cada um desses textos seus destinatários e sobretudo um uso particular da civilidade.” (Revel, 2009: 171)

Apesar de imprescindível, é preciso considerar o fato da polidez ser uma qualidade formal secundária em relação a outros valores sociais, como a

¹⁴ Marcel Mauss diz que “as crianças foram provavelmente as primeiras criaturas assim adestradas, antes dos animais, que precisaram primeiro ser domesticados” (2003: 410).

moral, a virtude ou a inteligência, e, como tal, deve ser consciente dessa reserva, digo, dessa ação de bastidor, de quase invisibilidade, e agir sempre em comunhão com outros valores considerados primordiais. É desta maneira que a polidez *aparece* como natureza.

É recorrente o conflito simbólico pela superação da diferença daquele que “aprende” a ser elegante em relação àquele que detém seu refinamento desde o berço. Desse ponto de vista, é possível afirmar que sempre haverá um modo de distinguir no meio social, pelos mais cultivados, aqueles que não herdaram a etiqueta “naturalmente”, mas foram motivados pelo desejo de ascensão e prestígio, numa posição, portanto, inferior àqueles que possuem essas qualidades pela simples consequência de sua hereditariedade.¹⁵ Esse campo de força aparece o tempo todo, nas mínimas ações, nos mínimos gestos, num conjunto de práticas quase invisíveis que camuflam, muitas vezes, as lutas e fronteiras também invisíveis da distinção social. A etiqueta pertence ao domínio das leis não escritas, que balizam os limites, as linhas que não devem ser ultrapassadas, e os comportamentos. Através da estima dos pares e do domínio íntimo que exprime a dupla eleição do berço e do talento decorre a conclusão de que “a excelência cortesã não se aprende, reconhece-se em todos os comportamentos como uma evidência partilhada” (Revel, 2009: 194). Apesar de invisível, a etiqueta é visível em todos os momentos.

“Existem ‘aqueles que sabem’ e ‘aqueles que não sabem’. As consequências são duplas. A polidez permite, em primeiro lugar, obter a

¹⁵ O filósofo Jean-Jacques Rousseau reprovava a polidez, por acreditar que ela permitia que alguns mascarassem impunemente sua mediocridade e se relacionassem com o mundo.

aprovação dos seus iguais, aos olhos dos quais é essencial ser irrepreensível. Em segundo lugar, marca a diferença e a distância que existe com relação aos estranhos do grupo, que são reconhecidos por serem menos hábeis, menos cuidadosos, ou por ‘exagerarem’. Na verdade, não se pode agir de qualquer maneira perante qualquer pessoa em todos os lugares e em todas as situações; e aquele que se aventura em práticas que não domina é rapidamente reconhecido.” (Mension-Rigau, 1993: 174)

Em absoluto, o nobre demonstra esforço pelo trabalho que faz sobre si mesmo; ao contrário, nem mesmo se esforça de fato, pelo simples motivo de suas ações serem automáticas, advindas “de sua natureza”. Disso decorre o modo *blasé* de viver, o desdém para com sua própria realidade – a prática da ação desinteressada que Bourdieu tanto observou.¹⁶ Por mais estranho que possa parecer, tem *status* aquele que, em certa medida, desdenha de suas próprias riquezas, ou seja, mostra aos rivais que seu poder está acima dos bens materiais – está, na verdade, no plano dos bens simbólicos. É na ação desinteressada do desperdício, por exemplo, que está a eficácia da autoridade legítima.¹⁷ Violência refinada, mascarada, presente na dívida ou dádiva que o poder da relação social proporciona, na dependência, servidão ou na solidariedade, conforme as estratégias adotadas por ela. Daí comumente assistirmos a escolha de alguns “nobres” por transgredir as regras sociais; transgressão que só é possível àqueles que têm pleno conhecimento delas, a ponto de desprezá-las. As diferenças entre

¹⁶ Entendendo a realidade social como jogo, Bourdieu defende que “as ações mais santas – a ascese ou o devotamento mais extremos – poderão ser sempre suspeitas (e historicamente o foram, por certas formas extremas de rigorismo) de ter sido inspiradas pela busca do lucro simbólico de santidade ou de celebridade etc.” (1996: 150).

¹⁷ Vale a pena conhecer o chamado *potlatch*, um ritual do desperdício realizado pelos índios norte-americanos.

as diversas formações sociais dependem do grau de objetivação do capital social acumulado. Nossas ações respondem a um *habitus* adquirido e relacionado às estratégias operadas por um campo e por determinados agentes desse campo. Não há inocência. Nenhum ato é desinteressado. A ação desinteressada esconde, portanto, um interesse que opera sob outra lógica.

Os códigos ensinados pelos manuais desde o século XVI tinham como objetivo compartilhar seus valores com aqueles que estivessem imbuídos das mesmas afinidades culturais de seu grupo, e é por essa razão que até meados do séc. XIX a etiqueta foi amplamente divulgada, e de diferentes maneiras em várias camadas da sociedade. Mas, por mais irônico que possa parecer, foi também nesse período – principalmente em seguida, na segunda metade do séc. XIX – que os manuais de boas maneiras passaram a ser renegados pelas classes mais altas (pelos “bem nascidos”); afinal, se a estirpe se dá apenas pela tradição, por um código social, não poderia ser aprendida com o simples recurso técnico de um manual. Philippe Dumas, em seu *Livro para as famílias*, declara que há

“um lado meio trágico em todos esses livros de cortesia, de boas maneiras, percebe-se claramente que se destinam a pessoas angustiadas. São praticamente livros de primeiros socorros, e no fundo a única coisa certa é a desenvoltura e o natural, logo, torna-se difícil ensinar isso através de pequenos conselhos [...]” (*apud* Dhoquois, 1993: 193-194).

Parece que sempre houve esse movimento contraditório do “para todos” *versus* “para alguns”; e o preconceito, em grande medida, sempre foi a base dessa diferenciação. Claro que esse modo de ver os manuais como

obsoletos só foi possível após o intenso aprendizado de algumas gerações, quero dizer, até que tais valores se tornassem arraigados e “naturais” da tradição familiar.

As regras pareceram artificiais à medida que as condutas pareceram naturais.

Mas é preciso lembrar que a estirpe e a nobreza das famílias tradicionais também foram forjadas ao longo dos anos, de geração a geração, mas – pensando lá no início – essas famílias vieram, em grande parte, de plebeus comerciantes, que aos poucos enriqueceram através do prestígio e esforço do seu trabalho, para com o rei ou a corte, e que aos poucos foram adquirindo uma pequena propriedade, alguns empregados, uma boa casa, uma charrete, uma grande fazenda, um palacete, cozinheiros, mordomos, camareiras... tornando-se então grandes fidalgos. E a formação dessa burguesia, muitas vezes à revelia do rei, lapidou um modo particular de cultivar as boas maneiras, o bom gosto e o prazer da convivência social.



Sarau burguês, séc. XIX. Museu Imperial de Petrópolis.

Para a nobreza, os burgueses eram uma espécie de novos-ricos da época e, como tais, eram vistos, em princípio, como desprovidos do refinamento natural das elites. Mas a burguesia foi se tornando a própria elite. E o cultivo das boas maneiras, das festas em mansões elegantes, dos recitais, da boa literatura e da boa música criou uma espécie de distinção social dentro das elites. O gosto pelas artes, por exemplo, permitiu a entrada de muitos intelectuais e artistas de origem humilde nas altas rodas sociais.¹⁸ A nobreza do Antigo Regime ainda se associava mais à ideia de posse, prestígio e coragem (para guerras, por exemplo) do que à ideia do cultivo do gosto. Ao contrário, a burguesia aproximou a ideia

¹⁸ Vale a pena conhecer a pesquisa feita por Sergio Miceli, publicada no livro *Intelectuais à brasileira* (2001), a respeito da inserção de determinados intelectuais na elite paulistana através de sua erudição.

de posse com a de bom gosto, criando assim uma relação direta entre *gosto* e *luxo*, principalmente a partir do início do séc. XVII.

“Nas décadas seguintes, uma afinidade de maneiras e gostos também reunirá nos festins ou nos salões indivíduos muito diferentes pelo berço, pela fortuna e pela profissão. Gostos em matéria de língua, literatura, música, pintura, arquitetura, jardinagem, mobiliário, vestimenta, cozinha etc. Nestes campos diferentes, a função das artes não era apenas – nem talvez principalmente – tornar mais confortável ou prazerosa a vida das elites, e sim permitir-lhes manifestar seu bom gosto, novo critério de distinção social.” (Flandrin, 2009: 302)

Para Jean-Louis Flandrin, a Idade Média privilegiou a cortesia, a Renascença a eloquência e o séc. XVII inventou o bom gosto, que foi a primeira virtude social que se preocupou tanto com a interioridade quanto a aparência dos indivíduos, para si e para outrem. O gosto denota muito do que os indivíduos são, pois retrata sua relação com as coisas. Foi também nessa época que ficou mais clara outra distinção de classe importante para um melhor entendimento dos comportamentos em eventos sociais: o modo de comer. Com o uso dos talheres, esses utensílios que os pobres dificilmente tinham acesso, os modos à mesa ampliaram a distância entre a elite e o povo. Todo o ritual construído minuciosamente ao longo dos anos estabeleceu um conjunto complexo de regras que só tem o domínio aqueles que detêm os códigos certos.

“A aparência dos alimentos, os ritos de hospitalidade, a refeição festiva, os diferentes costumes ligados aos grupos sociais etc., não são somente objeto de consumo ou práticas sem importância, mas constituem elementos de uma estrutura de comunicação” (Maffesoli *apud* Pereira, 2006: 45)

A escola e a família conduzem, desde muito cedo, o aprendizado desses códigos, a cifra para a comunicação entre seus pares. Lave as mãos antes de sentar à mesa! Senta direito, menino! Não fale com a boca cheia! Como é que se fala? Coma de boca fechada! Como dizia Foucault, a “disciplina é uma anatomia política do detalhe” (2009: 134). Comer direito traz uma relação dúbia de distinção: é, sem dúvida, se distinguir dos demais, mas, ao contrário, é também *não* se distinguir dos seus pares, pois não convém chamar a atenção para si numa ação que deve ser comum a todos. As boas maneiras, como ações naturais, devem ser diluídas o bastante no comportamento cotidiano. E todo o incansável trabalho de “construção” dos (bons) modos – empreendido desde a mais tenra idade – é gradativamente “apagado” das vistas dos outros e tido como fruto partilhado da herança familiar.¹⁹

No afastamento provocado pela recusa por compartilhar um mesmo modo de civilidade, a etiqueta se dividiu em duas: aquela ensinada nos seminários e escolas e aquela ensinada na alta sociedade – cheia de detalhes e meandros da linguagem de seus grupos. Ainda assim, mantêm-se os preceitos gerais de boas maneiras no aprendizado de todos, quero dizer, os ensinamentos mínimos compartilhados pelo bem da civilidade social. Tratados como as *Règles*,

¹⁹ Muitas vezes conhecida como *estirpe*.

de La Salle, possuem um nível intermediário, acessível ao rico ou ao pobre, ideal para se ensinar nas escolas... mas destituído, vamos dizer assim, da profundidade necessária ao nobre.

Os modelos de etiqueta mudam de época para época e o que aparentemente parece muito antigo e tradicional, muitas vezes é resultado de pequenas alterações ao longo dos últimos anos, adaptadas de lugar para lugar, de grupo para grupo, de ocasião para ocasião. E, como toda moda, não tem moral ou razão de ser, existe porque assim se deseja, existe como resultado dos ajustamentos às condições ideais para determinado campo.

É preciso dizer que muito do êxito da difusão dos tratados se deu pelo aperfeiçoamento das edições impressas, no que concerne à grafia do miolo dos livros (os tipos utilizados, cada vez mais limpos, com menos floreios que dificultavam a leitura daqueles pouco alfabetizados), ao preço, com exemplares baratos, e ao formato dos livros, em tamanho menor, mais práticos e leves para o manuseio e transporte. A multiplicação das tiragens e traduções pelos vários países em que foram difundidos criou um conjunto bastante heterogêneo de edições dos (“mesmos”) tratados. Versões ampliadas, cortadas, em versos, na forma de diálogos, perguntas e respostas, conforme as adaptações que cada igreja, cada escola ou a moral de cada país escolhia. A cópia da cópia da cópia gerou, sem dúvida, edições completamente diferentes das obras originais; no entanto, o princípio geral da moral e das boas maneiras permaneceu.

O séc. XVIII viu a aniquilação das monarquias e o advento de uma elite mais livre (ou, para utilizar um termo mais específico, liberal) que passou a ditar firmemente os valores estéticos, morais e sociais da época. E, em nome do

savoir-vivre,²⁰ pode-se dizer que o projeto da boa educação veio avançando bem durante o séc. XIX e toda a primeira metade do séc. XX. A rigidez do período Entre-Guerras, o desenvolvimento das grandes escolas e universidades, a divulgação massiva de revistas de boas maneiras e condutas “para o lar” permitiram uma certa generalização dos bons costumes. Mas a revolução dos anos 1960, principalmente os movimentos estudantis de 1968 protagonizados pelos filhos do *baby-boom* do pós-Guerra, minaram, em grande medida, os valores “burgueses” (agora entre aspas, com toda a carga pejorativa que o termo adquiriu) da sociedade de seus pais. Na luta em prol do fim da hipocrisia, em prol da liberdade de ideias, da liberdade sexual e ideológica, essa geração se determinou a acabar com toda a moral e os bons costumes que cerceavam seu presente e seu futuro. Essa interrupção no projeto civilizatório da etiqueta alterou profundamente as condições de poder que as instituições da educação e da família passaram e ter. Em outras palavras, perderam força para uma nova sociedade plural e pouco afeita a condicionamentos.

Mas em seguida estes adultos revolucionários tiveram filhos... e não puderam aceitar a falta de controle, a falta de educação de suas crianças. E foram levados a educá-las e ensinar-lhes bons modos para viver bem em sociedade. Agora sob outros ângulos, a etiqueta retomou seu valor no meio social. Mil e uma publicações, livros de toda espécie, especialistas de toda espécie, receitas de toda espécie, públicos e afinidades de toda espécie, revistas para homens, mulheres, programas de TV com “dicas” de moda e comportamento. A recuperação dos valores de famílias tradicionais se somou aos novos valores dos

²⁰ “Saber viver”.

novos-ricos. Jovens empresários criaram outros modos de vida, híbridos de tradição e novidade.

Diferença entre etiqueta herdada e etiqueta adquirida, os mais ricos (de famílias tradicionais) se saem como detentores legítimos de uma *praxis* de sua condição social (passada, presente e futura) e os menos ricos (ou novos-ricos) atuam com o objetivo de dissimular sua origem social inferior e conquistar uma melhor condição futura.²¹ A preocupação com as marcas exteriores que distinguem camadas sociais demonstra que

“o regime das castas sobrevive a si mesmo nos costumes, graças à persistência de certos preconceitos, certo favor se prende a uns, certo desfavor a outros, independentemente de seus méritos. Enfim, mesmo que, por assim dizer, não reste mais nenhum resquício de todos os vestígios do passado, a transmissão hereditária da riqueza basta para tornar bastante desiguais as condições exteriores em que a luta é travada; pois ela constitui, em benefício de alguns, vantagens que não correspondem necessariamente a seu valor pessoal.”
(Durkheim, 1999: 396)

Para os que não vieram das famílias ricas e tradicionais, deve-se “inventar uma forma de excelência que contrabalance as insuficiências do berço” (Revel, 2009: 199). A adaptação no modo de agir e de se comportar perante os outros seria uma forma de inserção no interior dos grupos sociais; a utilização de

²¹ Vale lembrar da incrível ascensão da classe média, da cultura de massa e das inúmeras transformações que se sucederam à década de 1960.

seus corpos para transmitir mensagens de êxito, de um estilo de vida bem-sucedido e promissor. Ainda que não seja verdade, deve-se ter a aparência de uma pessoa de sucesso. “Aquilo que se capta no movimento dos corpos das elites, primordialmente em situações coletivas, é o que se almeja” (Pereira, 2006: 30).

Nos grupos, a aparência é um elemento importante para o reconhecimento de seus pares no campo social, seja nas classes menos favorecidas, em que a vestimenta, o tipo de música que se ouve, o vocabulário e o modo de agir mostram a posição (ou o papel) do indivíduo naquela comunidade; seja nas classes mais abastadas, em que há o uso do corpo para exibir atributos de refinamento, prestígio e respeito. Um corpo recoberto de signos, núcleo de relações com o mundo exterior, transforma-se no cartão de visitas da pessoa, adequado às regras que deve respeitar. “É um contrato, e sua ausência é sempre sentida como uma *deficiência*” (Mension-Rigau, 1993: 168). Se o refinamento não pôde ter vindo pelas vias “naturais” da condição – lê-se aqui econômicas – ao menos há uma chance através da construção de uma imagem socialmente aceita. “Parecer deve tornar-se um modo de ser” (Revel, 2009: 195). Daí a importância do (bom) comportamento nos eventos sociais, ele é condição necessária para uma sociabilidade generalizada. Neste aspecto, seguir os modelos de comportamento e estudar a etiqueta, ou seja, estar atento ao aprendizado dos refinamentos, traz instrumentos importantes para uma compreensão dos processos de inserção e circulação no campo da arte.



Exposición pública de un cuadro, de Joan Ferrer Miró, óleo sobre tela, 60x85cm, 1888, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

A polidez insiste no bem comum, no respeito ao outro, no trato cordial com todas as pessoas, sejam elas ricas ou pobres. Se para alguns é violenta a adequação dos bons modos para o convívio social, para outros é apenas um sinal de familiaridade. Geralmente dói mais para os que estão de fora. A polidez “não é o oposto da violência, é sua forma socializada” (Moto Hiho *apud* Dhoquois, 1993: 128), para bem e para mal.²² Henri Bergson acredita que não devemos nos deixar enganar, “sempre haverá entre essa polidez refinada e a hipocrisia obsequiosa a mesma distância que há entre o desejo de servir as pessoas e a arte de se servir delas” (1993: 148).

²² Lembrando que Bourdieu afirma que toda luta de classes acontece porque ambas as partes participam, e que a opressão social depende, em grande medida, da anuência do algoz, mas também da vítima.

A etiqueta está muito ligada à preocupação com o que as pessoas vão pensar. Do ponto de vista pessoal, preocupar-me com a maneira que eu ajo na coletividade é também me preocupar com o outro. Um valor social importante da boa educação é o respeito ao próximo. O que pode parecer, em alguns momentos, uma ação cordial escolhida, no sentido de ser a partir de uma opção positiva em relação a outrem, é na verdade uma ação necessária; quero com isso dizer, acima de uma escolha pessoal, é um posicionamento social obrigatório, em nome da civilidade. Como diria Foucault, há na preocupação com o outro um sentido atrelado à precaução, “não apenas na solidariedade de um funcionamento, mas na coerência de uma tática” (2009: 134).

Seja como for, a polidez é um indício de pertença social e, quanto maior o *capital incorporado*,²³ mais necessária é para a consolidação das boas relações no ambiente coletivo. Tratar da polidez sempre é tratar das variadas contradições envolvidas em seu universo, a antinomia entre bons e maus costumes, individualidade e solidariedade, igualdade e distinção, hipocrisia e autenticidade, ajustando, ora por um ora por outro, conforme a posição e interesse dos indivíduos dentro ou fora do campo social. Separação muitas vezes invisível, tais dicotomias operam entre aqueles “que sabem”... e aqueles “que não sabem”. Visto que o público das galerias e da maior parte dos museus é formado por apreciadores da arte, ou seja, pessoas que tiveram um contato mais aproximado com os bens da alta-cultura, a etiqueta se torna um elemento bastante importante para o entendimento do funcionamento do campo artístico.

²³ Fruto da experiência histórica de vida, capital acumulado ao longo do investimento de tempo e dinheiro – portanto, intransferível e diretamente relacionado com o *habitus*.

2.2. Apreciação... não necessariamente da obra de arte

E então a pessoa entra devagar, como se estivesse entrando num lugar diferente do mundo real, olha para os lados, para cima e para baixo, vê o conjunto do espaço, vê que há uma série de obras e escolhe começar por algum lugar. Tem também aquele texto enorme na parede, que se deve decidir por parar e ler (por muito tempo!) ou pular e deixar para depois. Então, antes mesmo de poder olhar com calma a primeira obra, um velho conhecido se aproxima, há cumprimentos, *“Como você está?”*, *“Como está bonita a exposição”*, *“Cheguei agora”*, *“Bom vê-lo”*. Duas ou três pessoas acenam mais adiante, você dá uma olhadela no primeiro trabalho, vai para o segundo, *“Branco ou tinto, senhor?”*, *“Tinto”*, é preciso atravessar a sala para cumprimentar um artista, outro, e um conhecido dele, *“Como você está?”*...

Dentre as tantas coisas que se faz na ida a um *vernissage*, conversar é, sem dúvida, a prática mais frequente; uma ação social absolutamente prevista em um espaço preparado para receber as obras e seu público, melhor dizendo, devidamente preparado para que essa ritualização aconteça. A exposição de arte parece ser o assunto principal, o mote para que seja possível reunir os convidados para a inauguração da mostra, que algumas vezes é bem menos importante (ou bem menos interessante) do que a oportunidade de rever os amigos, apresentar e ser apresentado a pessoas que compartilham o gosto pela arte. O passeio pelo espaço expositivo inclui a apreciação das obras mas também das pessoas que estão ali para prestigiá-las. Quando a exposição é boa, o evento é duplamente prazeroso.

Entre as pessoas que não se conhecem, percebe-se um certo ar deslocado ou *blasé*, um distanciamento e uma certa desconsideração que faz com que, isoladamente, cada pessoa circule no espaço expositivo com certa autonomia. Para aqueles que se conhecem, é uma ocasião para travar uma boa conversa, mostrar o quanto se sabe sobre arte – num comentário pontual, num sussurro seguro sobre alguém ou em displicentes impressões que acabam por afirmar (“naturalmente”) sua posição no campo. “*Vi uma tela dessa série na casa de um amigo*”, “*Esse trabalho lembra um pouco o de Manzone na década de 1960*”. São raras as oportunidades que se têm de encontrar juntas boa quantidade de pessoas ligadas ao mundo da arte, onde se pode falar descontraidamente, comendo alguma coisa, tomando vinho, sorrindo bastante e, em meio a tudo isso, poder alinhar contatos e negócios para um momento futuro.

Para o artista, é o momento em que pode finalmente ver o público observando sua produção; é quando, de alguma maneira, o trabalho se dá, e por isso é uma situação de grande alegria – a experiência de expor e se expor. Para o galerista (ou diretor da instituição), é também um momento importante em que ele pode, além de “rever” seu acervo, avaliar como as pessoas o avaliam, observar como o seu próprio trabalho (como curador, por exemplo) está sendo recebido – se deu certo, se funcionou após meses de pesquisa e produção, se de fato o projeto conceitual foi compreendido pelos visitantes. Para o público, é um momento de lazer, de poder ter uma experiência significativa com a arte.

Devemos nos dar conta de que os *vernissages* contêm determinadas características comuns entre si, no modo como os convidados se comportam, se cumprimentam, como são servidos ou observam as obras; tudo faz parte de um

modus operandi cujas regras foram cultivadas ao longo dos anos, no próprio convívio com o campo das artes. O *vernissage* se apresenta como um lugar privilegiado de encontro que celebra uma série de valores, objetivos e ações que nem sempre são reveladas a olho nu. Muitas vezes, o interesse no dia da inauguração volta-se para uma série de fatores (aparentemente) exteriores à exposição – do vestuário ao currículo Lattes dos convidados – que se soma a outra série de elementos invisíveis, diretamente relacionados às movimentações no campo, ao capital social construído dentro e fora das salas de exposição. Porém, não dá para dizer que todo visitante tem, na verdade, interesses escusos, e que não está realmente interessado nas obras. Seria injusta essa afirmação.

O espectador sempre participa do jogo que funciona como uma espécie de grande montagem teatral, através de sua presença e sua atuação como personagem no cenário da sala de exposição. Muitos dos atores não se dão conta que estão ali fazendo parte do jogo ou que estão ali encenando alguma coisa, por essa razão não há, em grande parte das vezes, falsidade em suas ações ou relações, pois é uma participação natural dentro do contexto. Por outro lado, muitas outras pessoas sabem bem por quê estão ali, e suas ações calculadas são fruto e resultado de uma atuação cultivada não tão natural quanto parece. Ainda assim, temos de levar em consideração que as pessoas estão ali por uma vontade legítima e sincera de compartilhar um momento agradável juntas. O que quero dizer apenas é que é preciso prestar atenção a um conjunto maior de forças que podem estar em jogo num evento dessa natureza.

A conversa entre os convivas exige uma boa dose de flexibilidade intelectual, não apenas dos conteúdos envolvidos na conceituação das obras expostas, dos aspectos técnicos e da trajetória do artista, mas principalmente das

coisas mais triviais; deve-se saber falar às pessoas sobre aquilo que as interessa, levar o diálogo sempre num tom ameno, partilhando sempre do ponto de vista do outro – sem necessariamente adotá-lo. E, mesmo no caso de uma contrariedade, é preciso amenizar, relativizar o tema, fazer desvios retóricos... e deixar uma discussão acalorada para um outro momento. A boa conversa de *vernissage* conduz a nos colocarmos no lugar do outro, de nos interessarmos pelas suas ocupações, suas opiniões, de acompanharmos seus raciocínios no intuito de compartilhar aquele momento agradável juntos. A situação não permite constrangimentos. Valoriza-se a amistosidade e a elegância, sendo, portanto, muito importante o papel da etiqueta como condição necessária para uma sociabilidade generalizada. Sem grandes intimidades, o convidado elegante é reservado, bem educado com todos, mantém uma certa distância entre os corpos e o cuidado com a postura e com os movimentos, demonstrando, acima de tudo, o domínio de si. A fala é, na medida do possível, mais lenta, no tempo necessário para escolher bem as palavras, articulá-las em tom baixo e da melhor maneira, evitando gírias, palavrões e, conseqüentemente, gafes. Os comentários mais bem pensados podem ganhar um melhor peso. A arte de falar

“acompanha a escolha das palavras. Pode-se observar uma certa lentidão na articulação, conferindo a cada palavra seu peso, e uma preocupação com a correção na sintaxe das frases. A pronúncia das classes dominantes elimina os regionalismos. Ao sotaque regional, visto sempre como estigma negativo [...]” (Mension-Rigau, 1993: 172).

A linguagem é um sinal social e revela sua hierarquia no jogo de seus atores – Pierre Bourdieu demonstra exatamente isso no livro *A economia das trocas linguísticas*, e Norbert Elias no livro *O processo civilizador*, afirmando que o objetivo da polidez foi, em grande medida, separar os grupos sociais pela linguagem e pelo comportamento.

“Norbert Elias foi o primeiro a mostrar como essa imposição multiforme repousava nas pressões exercidas pelo grupo sobre cada indivíduo, de cima para baixo, mas também – e cada vez mais – na incorporação das regras sociais por parte de cada indivíduo. A socialização das condutas não pode ser lida apenas nos termos de uma submissão imposta às pessoas. Ela só atinge plenamente seus efeitos quando cada um se empenha em tornar-se seu próprio amo, como tantos textos antigos recomendam, e em considerar a norma como uma segunda natureza, ou melhor, como a verdadeira natureza por fim reencontrada” (Revel, 2009: 185).

É de vital importância o comentário discreto, o sussurro por entre os assuntos mais gerais, [...] as opiniões mais particulares que não devem, por maledicência ou por respeito, sair do círculo que se forma em cada canto. [...] Falando assim parece uma espécie de jogo de intrigas, mas estou na verdade falando de impressões soltas, de interjeições amigáveis que aparecem das interações sociais enquanto a exposição acontece. Ao percorrerem o espaço, as pessoas comentam sobre o que estão vendo, sobre as obras e sobre outras pessoas presentes (colegas, amigos ou desconhecidos), divagam a respeito de um

ou outro “causo” relacionado ao artista, traçam relações com outros artistas e outros trabalhos, numa construção múltipla de informações. Um comentário pode levar os acompanhantes para outro ponto da sala, à outra obra e a novas interpretações (ou confabulações) que fazem do evento algo muito diferente do que seria a visita num dia sem a festa. O dia do *vernissage* não é o melhor dia para ver as obras, mas quem vai nessas ocasiões está também interessado em comer e beber e fazer um social. Há uma diferença importante entre ir ao dia do *vernissage* ou em outro dia qualquer: no *vernissage* é possível ver a exposição, de certa forma, e aproveitar para rever os amigos.

Quando entramos na sala de exposição nos tornamos automaticamente público dela, passamos a participar, de alguma forma, de sua estrutura, de seu projeto museográfico, de sua curadoria e, ainda que nem tenhamos olhado para as obras, passamos a fazer parte dela. Há, antes de tudo, uma vontade de confraternização, de ver e ser visto e, claro, de desfrutar das obras artísticas e prestigiar aqueles que as fizeram. A exposição fica enriquecida por um burburinho bom e por impressões que depois ficam como... sussurros.

3 . Disposição da exposição

3.1. A teoria institucional da arte

“ainda que um artista possa se retirar *do contato* com várias das instituições da sociedade, não pode se retirar *da* instituição da arte, porque a leva consigo, como Robinson Crusóé levava sua condição inglesa consigo durante sua estada na ilha.”

George Dickie²⁴

O livro *The art circle: a theory of art*, de 1997, foi escrito por George Dickie em resposta a uma série de críticas que sua “teoria institucional da arte” havia sofrido, expostas no livro *Art and the aesthetic*, de 1974. Ele percebeu que alguns de seus críticos interpretaram mal sua teoria institucional, mas admitiu alguns equívocos e propôs ajustes. O livro é uma espécie de correção/complementação nesse sentido. Já entre 1978 e 79 Dickie preparava uma primeira versão do *The art circle*, o que demonstra que foi muito atento às críticas que recebeu e, mais do que isso, sempre esteve preocupado em ter suas teorias bem compreendidas. Em 1984 o novo livro estava praticamente pronto.

Logo no início de seu texto, chama a atenção uma postura muito incomum no universo acadêmico: o autor faz um *mea culpa* a respeito de

²⁴ Dickie, 2005: 74. Todas as citações de George Dickie nesta pesquisa foram traduzidas por mim.

determinadas afirmações contidas em sua teoria (apresentadas mais adiante como erros) e ao mesmo tempo indica os nomes de alguns de seus principais críticos, agradecendo a todos eles. O respeito e sinceridade de tal postura nos dá uma rara oportunidade de ver um intelectual construindo sua pesquisa *junto* com seus pares.

De fato, muito foi corrigido da primeira versão, porém, não se pode afirmar que o *The art circle* solucionou completamente a “teoria institucional da arte”. O livro apresenta boas soluções para antigos problemas e explicações mal fundamentadas para novos problemas; em outras palavras, sua teoria continua sem dar conta dos principais pontos de que trata. Sua afirmação de que o fazer artístico sempre é institucional fracassou por não ter conseguido provar que toda criação artística está governada por regras, principalmente a de que a artefactualidade seria uma condição básica para a existência de uma obra de arte.

Apesar disso, ainda que Dickie tenha tentado construir uma teoria geral da arte e tenha fracassado, muito por conta de formulações bastante inconsistentes, sua “teoria institucional da arte” – bem entendida, não a de 1974 – nos traz importantes pistas sobre o caráter filosófico e sociológico da organização dos elementos que compõem e determinam um evento de arte. Muitas de suas afirmações são de extrema clareza e relevância para uma melhor compreensão do chamado mundo da arte.

Com a expressão *o mundo da arte* George Dickie não está interessado na política da arte, mas em sua natureza e num tipo determinado de contexto necessário para sua criação. Também não vê este mundo da arte como um corpo organizado, com grupos que se reúnem e mancomunam práticas e negociações

de classe.²⁵ Existe, muitas vezes, a tendência de pensar o mundo da arte de maneira homogênea, como se os artistas tivessem características muito parecidas, como se morassem na mesma aldeia e combinassem ações no meio social; como se os galeristas de uma mesma cidade almoçassem juntos sempre, como se críticos, jornalistas e colecionadores formulassem um mercado como bem os conviesse. O sistema das artes é certamente muito mais complexo do que aparenta, e é cada vez mais difícil imaginar ações planejadas que influenciem a todos. Dizer isso não significa ignorar a rede de relações sociais que constantemente se estabelece no mundo da arte. Há, sem dúvida, conjuntos de agentes importantes do campo, que atuam em grupo em prol de determinados objetivos, mas é preciso dizer aqui que não são, na imensa maioria das vezes, reuniões e pautas fixas que determinam essas ações, mas acordos, conversas, amizades, oportunidades que vão se configurando durante a própria dinâmica no campo, e portanto devemos entender essas ações como heterogêneas e relacionais.

É preciso pensar a prática cultural de modo mais amplo e informal – ou pelo menos mais amplo e mais informal do que imaginamos – e é preciso entender que cada agente, por mais persuasivo que seja, consegue agir apenas numa determinada parcela do campo. Pensar o mundo da arte como um corpo fechado é, no mínimo, se fechar para esse mundo.

²⁵ Aliás, essa é uma ideia muito comum quando se estuda cultura; pensa-se algumas vezes – ou o pesquisador nos faz entender – que há grupos homogêneos, verdadeiras entidades, que combinam ações no campo para manipular e dominar um público passivo, dopado e sem autonomia crítica. Assim é, por exemplo, em muitas teorias a respeito dos meios de comunicação de massa, em que se aplica à figura da Rede Globo um poder onipotente que, como uma espécie de Grande Irmão que tudo sabe, determina a cultura do país. Observando com mais atenção, há de fato determinadas condutas vinculadas a uma “missão” da empresa (e toda empresa tem lá seus objetivos e perfil), mas a quantidade de áreas e projetos nas instalações da Globo, seguindo nosso exemplo, é imensa, e o número de profissionais com pensamentos diversos talvez ainda maior; ela própria é uma estrutura que impede uma visão padronizada de ação. Atribuir hoje tanto poder à Globo seria tão estranho quanto atribuir todo o poder à Igreja ou a determinado partido político, ou seja, seria criar um fato errôneo, falso.

Dickie possui influência direta do filósofo e crítico de arte Arthur Danto, que foi fundamental para sua formação e base para a maior parte de suas teorias. Danto e Dickie, ligados a questões específicas da filosofia da arte, estão muito preocupados em estabelecer o que é e o que não é uma obra de arte, e Dickie vai estabelecer algumas “condições” a partir de questionamentos às “condições” de Danto. Ambos partem da questão da obra de arte ser ou não um artefato, mas Danto vai insistir na *artefatualidade* como condição básica para uma obra ser considerada arte e Dickie vai superar, vamos dizer assim, essa condição na segunda versão de sua “teoria institucional”. Vale aqui uma ponderação: em primeiro lugar, Danto compartilha muito pouco da teoria de Dickie; em segundo lugar, e muito importante, é que por não ser nosso interesse aqui esmiuçar as questões ontológicas da obra de arte, e seus desdobramentos teóricos na filosofia da arte, a determinação de Danto pela artefatorialidade pode deixar a impressão de algo muito limitado, no entanto, é preciso dar-lhe um crédito maior, pois seu entendimento sobre o artefato é mais amplo do que parece²⁶ e bastante relevante para a compreensão da obra de arte. Danto parte de relações próprias da filosofia da arte, como por exemplo, a diferenciação platônica entre *formas* (verdadeiramente reais e imunes a mudanças) e *coisas* (sujeitas a aparecer e desaparecer), mostrando que a ideia não está necessariamente no objeto; e mostra também os pontos de atrito que se formam entre o filósofo (preso a um sistema de pensamento) e a arte. A partir da crítica à própria elaboração da filosofia da arte, Danto torna o “objeto” artístico mais complexo no que concerne à sua aparência e fisicalidade, dizendo que “a obra de arte é um veículo de representação que *corporifica* seu significado” (Danto,

²⁶ Não tão amplo a ponto de abarcar toda a produção artística, e aí reside um problema.

2005: 18). Esse entendimento de que as obras de arte são *significados corporificados* amplia, sem dúvida, a questão.

“A obra é o objeto *mais* o significado, e a interpretação explica como o objeto traz em si o significado que o observador – no caso das artes visuais – percebe e ao qual reage de acordo com o modo como o objeto o apresenta.” (Danto, 2005: 19).

Portanto, a superação de Dickie em relação ao artefato de Danto não está somente ligada ao objeto, mas sim a algo entre, digamos, a filosofia e o sistema da arte (e nas diferenças que muito claramente encontramos entre esses dois universos).

Não à toa Dickie cometeu alguns equívocos no início de sua teoria. Citações como a de que o “que tem em comum todos os sistemas do mundo da arte é que cada um é um marco ou um sistema para a criação de um artefato para a apresentação a um público.” (Dickie, 2005: 107) colocavam a teoria institucional num sistema fechado que pouco servia para a arte contemporânea. Logo apareceram os problemas advindos dessa afirmação, por exemplo, em relação à fisicalidade de uma obra de arte conceitual ou de performance. Por essa razão, o autor irá repensar os limites que a artefactualidade contém e ampliará as possibilidades de se pensar um novo critério para a obra de arte. Dickie vai dizer então que

“Nesta perspectiva, o conceito de *arte* está mudando constantemente (ou, como alguns dizem, evoluindo) ao ir adicionando critérios. Segundo o novo ponto de vista, o conceito de *arte* é uma espécie de vórtice conceitual que continuamente atrai a si novos critérios.” (Dickie, 2005: 50).

Havia na primeira versão da teoria institucional o critério de conferir ou não *status* a uma obra para incluí-la, ou não, no mundo da arte. Quando a noção de artefato é ampliada, na segunda versão, Dickie abandona este critério e se fixa na relação artista-público. Outra posição interessante é o próprio valor dado às obras; ele explica que falar do *status* de ser arte não significa que o objeto que desfruta desse *status* seja, por si só, valioso. Trata-se aqui apenas de dar uma explicação do sentido classificatório de “obra de arte”.²⁷ Em relação a essa espécie de teoria classificatória, Dickie salienta uma diferença importante: a atividade de produzir arte é, sem dúvida, valiosa, no entanto, não é por isso que todo produto dessa atividade valiosa seja, por correlação, também valioso.

“[...] a teoria da arte é a respeito de um sentido classificatório de ‘obra de arte’, e neutra no que se refere ao valor. Isto significa que algo pode ser uma obra de arte e carecer de valor, ter um valor mínimo, um valor máximo, ou estar em algum ponto da escala entre ambos. Ser uma obra de arte não garante valor algum ou grau algum de valor.” (Dickie, 2005: 26)

²⁷ E, de modo geral, praticamente todo mundo tem uma compreensão, ainda que parcial, da expressão “obra de arte”.

Uma teoria classificatória trata, portanto, de produtos valiosos e produtos carentes de valor. É preciso lembrar que a atividade artística está praticamente ao alcance de todos, pode partir de técnicas bastante simples e seu uso pode ser experimentado desde a infância. No entanto, “só porque algo seja tratado como uma coisa de um certo tipo (arte) por alguém [...], não significa necessariamente que algo seja uma coisa desse tipo” (Dickie, 2005: 90). Para se produzir obras de arte com valor reconhecido, é preciso uma formação bastante específica, intensa e, fundamentalmente, em sintonia com o sistema das artes.

Devemos perceber que, não obstante a importância do receptor, o estatuto ontológico da obra de arte não é fruto de uma apreciação individual. Uma obra que *me* agrada não é necessariamente uma “obra de arte”. Para que seja, é preciso que haja uma apreciação/decisão – uma declaração legitimada – da *instituição arte*. De acordo com a teoria não imanentista de Dickie, para que algo seja, socialmente, reconhecido como arte é preciso que ingresse no “mundo da arte”, integrado pelas práticas de artistas, teóricos, curadores, colecionadores, galeristas e também o público de arte.



Brillo Box, de Andy Warhol, acrílico e silk-screen sobre papelão, 43.5x43.5x38.4cm, 1964. Coleção particular.

Com relação ao valor da obra de arte, Dickie evoca um exemplo de Danto, que pergunta por que a *Caixa Brillo* de Warhol é uma obra de arte e uma caixa de sabão em pó Brillo comum não é? Danto diz que as causas da caixa comum eram práticas, relacionadas exclusivamente ao produto (empacotamento, transporte, exposição nos supermercados, consumo e descarte) e é evidente que a aparência e logomarca do produto deveriam servir para diferenciá-lo dos seus concorrentes e, ao mesmo tempo, atrair seus consumidores; já a caixa de Warhol seguiria uma outra cadeia causal, pois estaria diretamente ligada à evolução da história da arte. “O que afinal estabelece a diferença entre uma caixa Brillo e uma obra de arte que consiste em uma caixa Brillo é uma determinada teoria da arte. É a teoria que a aceita no mundo da arte [...]” (*apud* Dickie, 2005: 32), Danto conclui e vai um pouco além:

“Na maior parte das fases da história da arte, algo parecido com a *Brillo Box*, ainda que pudesse ter existido como objeto, não o teria como obra de arte. O trabalho só se tornou viável como arte quando o mundo da arte – o mundo das obras de arte – estava pronto para recebê-lo entre seus pares.” (Danto, 2005: 17).

E aí chegamos numa conclusão clássica do próprio Dickie: “Uma *obra de arte* é um tipo de artefato criado para ser apresentado a um público do mundo da arte.” (2005: 115). Podemos concluir então que a diferença não está, ou não precisa estar, na aparência exterior, pois “a diferença entre arte e realidade seria menos uma questão das coisas em si do que das atitudes, e portanto não dependeria das coisas com que nos relacionamos, mas de como nos

relacionamos com elas” (Danto, 2005: 59). Imaginemos um palco, onde qualquer objeto vulgar, do mais vulgar uso cotidiano, pode ser “retirado” da vida real (ou da plateia) e deslocado para o espaço da cena, passando, automaticamente, para um outro universo em que tempos, dramas e contextos podem ser criados e recriados das mais variadas maneiras... e o tal objeto, como objeto cênico que agora é, pode assumir as mais variadas funções. O mesmo acontece com a arte, que, da mesma forma que a boca de cena, cria uma moldura, um entre aspas, para qualquer coisa que for “enquadrada” por sua vontade; e por isso o mesmo acontece com a transposição de uma caixa de sabão do supermercado para a galeria de arte. O que distingue a caixa Brillo comum da de Warhol, assim como o mictório de Duchamp, não são as meras características visíveis do objeto – pois, de fato, são idênticas²⁸ – mas sim a posição que ocupa dentro de uma prática cultural. Dentro do mundo da arte. A significação está menos na caixa ou no mictório do que no gesto de inseri-los no campo.

“[...] assim como um homem é um marido só porque preenche determinadas condições definidas pelas instituições, ainda que nada em seu aspecto exterior o diferencie de qualquer outro homem, uma coisa é uma obra de arte quando preenche determinadas condições definidas pelas instituições, embora em sua aparência exterior não se diferencie de um objeto que não é uma obra de arte [...]” (Danto, 2005: 68).

²⁸ “[...] a água-benta não é somente água, por impossível que seja distingui-la da água comum.” (Danto, 2005: 55).



Copo com água comum ao lado de copo com água-benta, de Deyson Gilbert, 18x40x13cm, 2009.

Aqui é preciso perceber que as semelhanças e diferenças entre a teoria institucional de Dickie e a teoria ontológica de Danto estão bastante relacionadas. Se aparentemente Danto traz sempre uma resposta historicista e diretamente ligada ao sentido, e se Dickie aparentemente se apega sempre a uma resposta exterior à obra, de cunho sociológico, então teríamos, de fato, duas teorias dicotômicas. No entanto, apesar de partirem de bases parecidas mas seguirem para caminhos muito distintos, podemos compreender a complementaridade dos dois pensamentos, haja vista que o fator cultural da sociologia de Dickie – a saber, toda a rede de relações sociais estabelecida no campo a ponto de configurar forças institucionais – está contido em toda a formulação da história da arte escrita ao longo do tempo, ou seja, na história que

Danto afirma ser necessária (culturalmente) para que um objeto dito “de arte” tenha seu valor, tenha *sentido*. Danto utiliza uma imensa quantidade de exemplos de objetos indistinguíveis mas que contêm sentidos diferentes, por serem, em primeiro lugar, resultados de intenções diferentes e de serem ou não constituídos de uma história. Se as obras são diferenciadas (de um outro objeto homólogo, por exemplo) por conterem teorias interpretativas, há, portanto, um sentido hermenêutico que sempre pressupõe um sujeito que interpreta seus significados. As obras de arte, pode-se dizer, são expressões simbólicas na medida em que encarnam seus significados históricos.²⁹

Ambos discutem a importância da validação institucional na promoção de objetos para a condição de obras de arte, Danto partindo dos elementos “internos” da obra, Dickie por aqueles classificados pelas instituições que abrigam as obras. Esses objetos pertencem ao mundo da arte por estarem dentro de um conjunto de conceitos cultivados que determinam “o modo de ser” da obra de arte. Danto vai focar mais na dependência do objeto nesta teoria e Dickie na movimentação institucional dos agentes no campo, por entender que qualquer público está sempre ligado a seu campo.³⁰ Vários rols que compõem o mundo da arte (artistas, *marchands*, curadores, público) se desenvolveram juntos ao longo do tempo, ao longo de uma ação continuada, ou seja, possuem uma história. Isso ajuda a compreender um pouco melhor a diferença das caixas *Brillo*: uma sempre esteve fora dessa história (da arte), outra foi inserida e passou a fazer parte dela.

²⁹ Cf. Danto, 2005: 33-37.

³⁰ É preciso ressaltar que Dickie nunca utiliza o termo *campo*, quando faço aqui é pela relação que estabeleço com a epistemologia de Pierre Bourdieu. Dickie utiliza mais os termos *sistema* ou *mundo da arte*.

Segundo Dickie, o próprio pensamento sobre arte já implica num conhecimento prévio da atividade de produzir arte, na compreensão, em algum grau, do conceito de arte. Pensar a arte pressupõe a consciência de algo que poderia ser chamado de institucionalização da arte, pois os artistas pensados estariam necessariamente incluídos no mesmo sistema e no mesmo modo de pensamento. Não há portanto, segundo Dickie, um modo de se produzir arte apenas como um produto da criação individual.³¹ “A arte não pode existir em um vazio acontextual [...], deve existir em uma matriz cultural, como o produto de alguém que desempenha um rol cultural.” (Dickie, 2005: 82). E é assim que a “teoria institucional da arte” engloba o artista, suas obras e seu público num mesmo sistema. Sob esse prisma, a própria condição para a existência de uma instituição de arte, como tal – falando agora do espaço físico –, precisa pressupor que aquilo que expõe seja arte. Esse sentido tautológico permite que sejam reconhecidas e legitimadas apenas as instituições que corroboram com a própria lógica e valoração das obras que expõem.

Vale lembrar aqui que são muitos os elementos de reconhecimento de uma institucionalização da arte, convenções visíveis e invisíveis que estabelecem o funcionamento do sistema, na exposição e na recepção das obras. Há um conjunto de regras, nem sempre explícitas, que organizam os modos de agir, vestir, gesticular e até apreciar a arte, e que são fundamentais para o funcionamento e a manutenção do campo. A maioria dessas regras geram práticas “naturais”, fruto de um condicionamento social não imposto, mas aprendido “naturalmente” ao longo da vida de cada indivíduo no campo.

³¹ Com considerações tão fechadas, Dickie cria, sem dúvida, armadilhas para si mesmo, e por isso acaba por utilizar outros pensadores para estabelecer critérios históricos sobre a prática de artistas anteriores a um sistema instituído, que ele às vezes chama de “proto-artistas românticos”.

Podemos observar, por exemplo, o acordo tácito que existe em relação às telas pintadas, que sempre são expostas com a parte da tinta virada para fora da parede, e não contra a parede,³² de ser obra aquilo que está circunscrito à moldura e não ao que está fora (para o caso de pinturas clássicas), do costume de não tocar nas obras, de olhar os trabalhos por certo tempo... e, mais importante de todos, entender que aquilo que se apresenta é arte.

Mesmo os artistas que subvertem algumas dessas regras, justamente o fazem a partir delas, como referência à subversão do tradicionalmente estabelecido; têm aí a construção de seu trabalho pelo seu contrário, mas ainda assim sob seus pressupostos. As “atividades marginais fazem as fronteiras da arte atual mover-se pouco a pouco” (Heinich, 2008: 134). Para aqueles artistas que acreditam numa descontextualização completa do produto artístico, fora do sistema, retirando local, valor e público, não há consciência, em última instância, das consequências que causaria essa transubstanciação reversa de capital simbólico: tal produto simplesmente desapareceria, deixaria de ser pensado como arte.³³

O artista pode criticar ou atacar o sistema da arte, mas nunca a tal ponto de sair dele (ou ser retirado dele). Criticar, por exemplo, a instituição que o está expondo pode, até certo ponto, ser interessante para a própria instituição – que mostra profissionalismo e maturidade em aceitar críticas –, mas, passado o ponto tolerável, as consequências para o artista podem ser desastrosas. O

³² Evidenciando outro “acordo”, o de que o lado pintado com tinta possui um valor maior do que o lado não pintado, que não possui um valor relevante.

³³ No filme de Werner Herzog chamado *Onde sonham as formigas verdes* (1984) há um aborígine que é considerado mudo por todos; a certa altura do filme ele começa a falar, e então alguém, surpreso, indaga a seu colega por que motivo sempre afirmara que o sujeito era mudo. Explicou então o colega que o aborígine era o último remanescente de sua tribo e não tinha mais ninguém que falasse sua língua, portanto, aquilo que dizia não era mais compreendido por ninguém, e por isso o consideravam mudo.

mesmo acontece quando o artista critica seu público: se passar de certo ponto ele simplesmente deixará de ser *seu público*. Mesmo nos trabalhos mais extremos, é preciso sempre uma boa dose de moderação.

“Por meio da transgressão sistematizada das fronteiras mentais e materiais entre arte e não arte, as proposições dos artistas contemporâneos provocam um alargamento da noção de arte, ao mesmo tempo que um corte, sempre mais marcante entre iniciados, que integram esse alargamento ao seu espaço mental, e não iniciados, que reagem reafirmando os limites do senso comum” (Heinich, 2008: 140)

Evocando aqui Pierre Bourdieu, faz parte do jogo aquele que participa de suas regras, compreende a arte aquele que possui a cifra para decifrá-la, que está aberto a aprender os códigos sobre os quais a arte foi produzida. A obra de arte só existe na medida em que é decifrada e só tem valor àqueles que estão dispostos a validá-la. Esse aprendizado depende de uma série de capacidades apreendidas ao longo da vida, ao longo da formação escolar, do contato frequente com a arte e com um conjunto “natural” de valores e hábitos que determinam nossa visão de mundo e, em última instância, nossos juízos de gosto.³⁴

“O gosto, propensão e aptidão para a apropriação – material e/ou simbólica – de determinada classe de objetos ou de práticas classificadas

³⁴ Bourdieu trata disso numa série de publicações a respeito da noção de *habitus*.

e classificantes é a fórmula geradora que se encontra na origem do estilo de vida, conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos – mobiliário, vestuário, linguagem ou *hexis* corporal – a mesma intenção expressiva.” (Bourdieu, 2011: 165)

O requisito básico de reconhecimento do estatuto artístico e público de *arte* agrega competências individuais, formação e informação teórica e histórica para chegar a captar os sentidos da obra, entrando em sintonia com suas *intenções* não explícitas.

Aprender os códigos não significa ter o domínio da classificação, nem o poder para eleger ou descartar as obras apresentadas. E como nem tudo o que se apresenta numa instituição de arte é arte (pois muitos podem ser os caminhos que levam determinada “obra” a ser exposta), as dificuldades de valoração estão presentes em cada apreciação.

“Sempre que se cria arte existe um artista que a faz, mas um artista também cria para um *público* de algum tipo. Assim, o marco também inclui um papel para o público a que se lhe apresenta a arte.” (Dickie, 2005: 96)³⁵ Espera-se que o público tenha a capacidade e instrumentalização para compreender o tipo de arte que se apresenta, ter consciência de que está diante do produto de uma atividade intencional: a elaboração de uma obra de arte. Há, entre o artista e o público, uma compreensão compartilhada de que ambos estão comprometidos

³⁵ Mas nem por isso Dickie desconsidera a obra não apresentada, quer dizer, “uma obra particular de arte não tem que ser exposta a um público para ser arte. [...] A arte que se destina a um público, chegue a ele ou não, pressupõe claramente um público” (2005: 96).

com uma atividade prática estabelecida, dentro da qual há um conjunto de ações sociais envolvidas. O artista, “ao criar arte, cumpre um papel cultural historicamente desenvolvido para um público mais ou menos preparado” (Dickie, 2005: 97) e, ao contrário, ter um público é um elemento mínimo para a criação da arte.



Monitor fala ao público sobre obra de Rik Meijers, no Bonnefantenmuseum, Holanda, 2011. Foto: Homa Nasab.

“O rol de um membro do público tem [...] dois aspectos centrais. Primeiro, está o aspecto geral que é característico de todos os membros dos públicos da arte, a saber, a consciência de que o que lhes é apresentado é arte. O segundo aspecto do rol de um membro do público é a ampla variedade de capacidades e sensibilidades que permitem

perceber e compreender o tipo particular de arte que lhes é apresentado.” (Dickie, 2005: 103)

Se levarmos em consideração que o reconhecimento de que toda obra legítima tende a impor as normas de sua própria percepção, definindo, consciente ou inconscientemente, certa disposição e certa competência para tal legitimidade artística, devemos também considerar que todos os membros, queiram ou não, encontram-se objetivamente enquadrados por essas normas. Portanto, há uma relação direta entre a obra e a estrutura montada para apreciá-la.

3.2. A institucionalização teórica da arte

Em princípio, uma obra de arte é ativada (e efetivada) quando na presença do espectador, em outras palavras, uma exposição sem público é um “espaço vazio”. Mas também não é bem assim: o espaço expositivo, em si, já é significativamente importante, mesmo ainda vazio. Se for um prédio novo ou velho, grande ou pequeno, bem ou mal localizado, serão estes alguns dos primeiros indícios de valor que vão se associar à instituição que dá nome a este espaço. Esse nome, construído social e simbolicamente ao longo de muito trabalho, tempo e dinheiro, representa (ou deve representar) credibilidade, prestígio, profissionalismo e qualidade, que vão, de maneira muito eficaz, validar

as obras de arte que serão escolhidas para serem expostas neste determinado espaço.

A aceitação de uma obra em um museu cria um valor legitimador à referida obra (e seu criador). Em princípio qualquer coisa pode se converter em objeto museal, assim como qualquer pessoa pode se autointitular “artista”. Um longo percurso no campo das artes vai definir se um objeto ou pessoa são dignos dessa legitimidade. A comemoração em um *vernissage* é uma das instâncias de reconhecimento onde o público terá contato com a produção artística festejada e oportunidade de avaliá-la.

“É inegável que o museu, apesar das lutas, das fobias e das polêmicas, continua operando como o intermediário entre o público e o produto estético, seja este experimental, tradicional ou revolucionário. Mas o caráter ‘museável’ que adquire um objeto não se reduz à pura e simples exposição entre as paredes de tal instituição. Um objeto resulta ‘museável’ quando o gesto de exposição se encontra acompanhado e fundamentado por sua correspondente produção de valor. Trata-se do fenômeno de *solenização* da obra de arte [...] que inclui: comentários, reflexões e análises das obras, catálogos, revistas de arte, instituições de registro e de conservação, reproduções, etc., ou seja, operações que constituem o discurso da obra, não como mero aditivo que tem por finalidade facilitar e favorecer sua apreensão, mas como operação de produção da obra, de constituição de sentido e valor.

A fabricação material do objeto, o utensílio ou artigo de vestuário serão ‘museáveis’ se estiverem acompanhados por sua conseqüente produção

de valor. Tal produção de valor consiste em sua leitura e releitura, em sua decifração, que permite uma série de desocultamentos ou revelações, realizados por todos aqueles que formam parte do mundo da arte e que têm algum interesse material ou simbólico ao comentá-la, ao criticá-la, ao possuí-la ou ao reproduzi-la.” (Ares, 2008: 55)



Andy Warhol no supermercado Gristede's, comprando refrigerante, sabão em pó e sopa, antes desses produtos sofrerem uma transubstanciação museográfica. Déc. 1960. Foto: Bob Adelman.

O objeto de arte depende do cenário artístico em que é apresentado, e o que define uma obra como artística é, entre outras coisas, sua localização na sala de exposições ou no museu, no templo onde é sacralizada. “Essa dimensão ontológica é compartilhada pelo objeto [mínimo] com a concepção teológica da arte. Um ícone também reúne a dupla qualidade de simples pedaço de madeira e de encarnação suprema do Eterno.” (Subirats, 1989: 109) Rauschenberg dizia que é arte o que o artista chama de *arte* e que as galerias expõem. A aprovação do grupo é que difere e dá valor ao trabalho de arte, impede dele ser confundido com algo ordinário. O simples fato de o objeto ser consagrado em uma exposição, em um lugar também consagrado, é suficiente para torná-lo diferente dos demais. Como toda concepção teológica, a consagração cultural só se realiza quando se dirige a convertidos. Segundo a crítica de arte canadense Sarah Thornton, o mercado de arte é uma economia da crença.

“A noção de obra oscila, portanto, entre esses dois polos opostos: dos objetos e das pessoas. Por essa razão a sociologia da arte, antes de ‘falar das obras’, teria todo interesse em elucidar sob quais condições elas são tratadas como tais, e por quais atores” (Heinich, 2008: 130).

Quando o público é convidado à inauguração de uma exposição de arte, está implícito que aquilo que estará sendo mostrado é, em primeiro lugar, digno de ser mostrado, e, em segundo lugar, digno de ser comemorado. Uma exposição é, em si, uma comemoração. É um evento criado a partir de um esforço coletivo de um conjunto enorme de agentes do campo, que se unem para mostrar que

determinadas obras devem ser vistas e lembradas, devem participar da memória coletiva daquele público, que é convidado a visitar e comemorar essa participação. Ir a uma exposição nos ajuda a manter o amor pela arte e o hábito estético. Essa manutenção requer tempo.

“O tempo do trabalho, que nos separa e desagrega, se opõe ao tempo de congregação que é a festa. [...] toda celebração tem um definido caráter temporal, que é também próprio da arte. O tempo ‘normal’ está destinado ‘para algo’ [...]. O tempo festivo é um ‘tempo pleno’, próprio, que nos convida a demorarmos. [...] Do mesmo modo, a obra de arte aparece como um convite a demorarmos, a viver esse tempo pleno fora do tempo ordinário, no âmbito de uma celebração, de uma festa.” (Sarti, 2008: 183)

Podemos dizer que são os visitantes que fazem os *vernissages*, não apenas no sentido óbvio do termo, pelo simples fato de que se ninguém aparecer o *vernissage* não acontece, mas também pela atuação coletiva encenada no momento da festa, nas chegadas e saídas ao local de exposição, nos cumprimentos e comentários, na apreciação das obras em si e na sobrevalorização do artista naquela ocasião especial.

Se o gosto é resultado de uma época, poderíamos então considerar – com certo exagero – que o valor (estético, físico e conceitual) não está na obra em si, mas em quem a vê. Muitas obras desprezadas em certas épocas são admiradas em outras. Portanto, o público (cultivado ou leigo) tem um papel fundamental,

pois é o principal responsável pelo “resultado” da obra de arte. A fama, por exemplo, da Mona Lisa, não repousa nas características técnicas ou estilísticas daquela madeira pintada, mas no volume impressionante de capital cultural aplicado a ela nos últimos quinhentos anos. O público cria representações coletivas de obras e artistas, e por isso – sendo aqui um pouco maldoso – toda arte é, de certo modo, o resultado de um senso comum.

“Uma obra de arte não encontra espaço como tal a não ser graças à cooperação de uma rede complexa de atores, sem *marchands* para negociá-la, colecionadores para comprá-la, críticos para comentá-la, peritos para identificá-la, avaliadores para pô-la em leilão, conservadores para transmiti-la à posteridade, restauradores para recuperá-la, comissários de exposição para mostrá-la, historiadores de arte para descrevê-la e interpretá-la; ela quase não encontrará espectadores para contemplá-la, além de que, sem intérpretes, editores e impressores, ela não encontrará ouvintes para escutá-la, leitores para lê-la.” (Heinich, 2008: 88)

Cada visitante possui um determinado nível hermenêutico, pela capacidade de “ler” as obras apresentadas e pela vontade de buscar seu sentido.

“A obra é deste modo, *significante*, suporte de múltiplas significações, a do próprio artista, a do espectador, a do crítico de arte, em um livre jogo de encontros semânticos que produzem uma rica e vasta polissemia que falará da transcendência da obra.” (Gyldenfeldt, 2008: 25)



Pessoas fazem fila em frente ao Margo para ver a exposição *Arte na França 1860-1960: o Realismo*. A exposição recebeu cerca de 30.000 visitantes. Foto: Diego Vara.

Muito da atração que o público sente por ir a determinadas exposições está vinculado a um “gosto contemporâneo”, que é formado por um conjunto complexo de fatores geográficos, econômicos, culturais, linguísticos, políticos e sociais. Esse conjunto constitui a visão de mundo de uma dada época ou uma dada comunidade (num determinado tempo e espaço), e isso certamente é fator determinante do gosto. Além do público, as escolhas das galerias e instituições culturais também operam dentro dessa visão de mundo; as exposições são enquadradas dentro de certas demandas técnicas, administrativas, econômicas e artísticas de cada instituição cultural; no entanto, essas escolhas são feitas, em última instância, para o público.

Quando olhamos para trinta ou quarenta anos atrás vemos com maior clareza certos estilos, certos temas e certos modos de produção (claramente

ligados aos materiais daquele tempo) que dão, pelo olhar distanciado, uma “cara” para determinado período.³⁶ Também fica característico o modo de expor, de escrever e imprimir catálogos de arte, ou seja, aquilo que vemos hoje como natural nada mais é do que o constructo estético e social de uma época, ou seja, algo historicamente situado.

“Ademais, sendo a arte sintoma do tempo, e o nosso é o da contradição – um maior enriquecimento tecnológico, maior pobreza ou marginalidade – e o da especialização que cada vez mais divide as comunidades de pensadores e cientistas, como pretender que a arte seja para todos?” (Oliveras, 2008: 126)

Lembrando que numa mesma cidade, a diferença de condições financeiras e sociais produzem “realidades de mundos” muito diferentes. Não há um público único, mas vários públicos socialmente diferenciados conforme os meios sociais. Em consequência, há artistas, galerias e instituições culturais para muitos tipos de públicos, e há estruturas, objetivos e demandas diferentes para cada tipo de público. A frequência também difere, em número e em qualidade, conforme o local; e o trânsito entre os locais é muito restrito – não pelo valor do ingresso, geralmente gratuito, mas pelas barreiras sociais e culturais que são ainda muito mais visíveis do que aparentam ser.³⁷ As portas abertas do museu

³⁶ Vale conferir as questões sobre a noção de *sentença narrativa*, que Danto levanta a partir da afirmação de Wölfflin de que nem tudo é possível na criação da arte, pelo fato do artista estar, necessariamente, limitado às suas contingências históricas, ser resultado de seu tempo, dos limites do conhecimento narrativo pregresso (e sem a vivência de cada época) e do desconhecimento da história futura (cf. Danto, 2006: 27; 217).

³⁷ As grandes franquias de museus vivem um certo dilema: manterem seu valor através da exclusividade e ao mesmo tempo ampliar para o maior número possível de público. Neste sentido,

ou da galeria de arte não significam acesso irrestrito; sem o domínio dos códigos (de conduta, de linguagem e de gosto) fica muito difícil transpassar as fronteiras sociais e culturais que cada exposição invariavelmente expõe.

Bourdieu, no livro *O Amor pela Arte: os museus de arte na Europa e seu público*, explicita essa diferença de frequência pela diferença social, mostrando, por exemplo, que aqueles com maior formação (professores e especialistas em arte) frequentam até 819 vezes mais do que aqueles sem diploma (agricultores e operários) (Bourdieu, 2007: 43). Essa enorme diferença, neste caso, está no gosto pela arte, no sentido do costume e do contato que se tem com a arte, sendo muitas vezes quase nulo para os que vivem longe dela (0,2) ou sendo natural para os que vivem cercados dela (163,8).³⁸ Daí a importância da educação, da família, dos ambientes sociais, ou seja, das disposições cultivadas, incorporadas, que trazem os hábitos sociais do gosto.

“O bom gosto é a primeira virtude social que, no âmbito da vida mundana, refere-se tanto à interioridade quanto à aparência dos indivíduos. A polidez ou a eloquência se relacionavam com o comportamento dos indivíduos diante de outrem. O gosto refere-se ao que os indivíduos são, ao que sentem em sua relação com as coisas.”
(Flandrin, 2009: 303)

promovem paralelamente ações de abertura, com fortes ações de marketing para chamar leigos e turistas para suas exposições, e, ao mesmo tempo, criam eventos exclusivos para patrocinadores e colecionadores, tendo o vernissage como um desses eventos. No Brasil, é preciso considerar que muitos museus não possuem patrocínios nem dinheiro para estruturar uma campanha de marketing – alguns sequer têm recursos para a manutenção mínima de seu funcionamento.

³⁸ Estes números que Bourdieu utiliza são em percentagem em relação à expectativa matemática de visita, durante um ano, podendo passar de 100% para os casos de repetidas visitas.

O gosto pode ser considerado um traço de união entre um grupo social, que promove, ainda que inconscientemente, uma estratificação dos públicos, que determinam suas posições no campo. A qualidade na alta cultura acaba sempre por excluir os não iniciados. Esse pequeno número de iniciados é que qualifica, valora, e usufrui das obras que apreciam. O mundo da arte possui um público de elite – no mínimo, uma elite cultural.³⁹

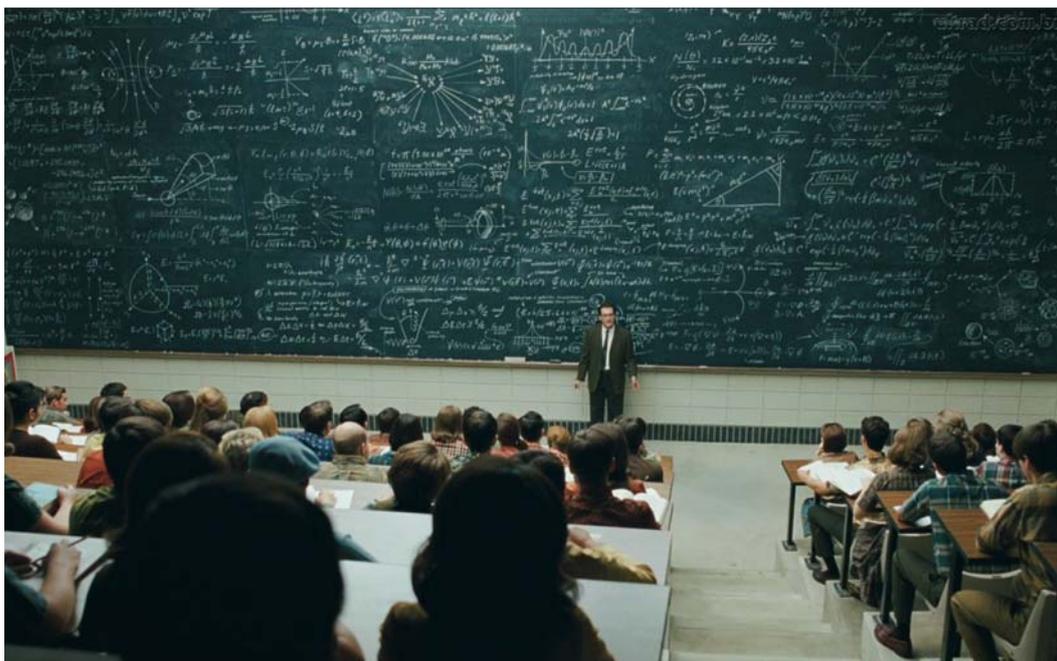
Acredito que não seja o foco desta pesquisa verificar se o elitismo e os inúmeros traços de distinção que estão envolvidos no sistema da arte gera, de fato, um problema social para as classes menos favorecidas, pois é muito perigoso “tratar como ‘privação’ o fraco acesso das classes populares à cultura dita ‘legítima’ e remediar [...] com o risco de proceder a uma ‘imposição de legitimidade’, considerando a cultura ‘dominante’ a única digna de investimento” (Heinich, 2008: 80) – concluindo que as classes populares ficam “sem cultura”. Por outro lado, dizer que o sistema da arte é um sistema “de elite” acaba por criar uma imagem pejorativa às ações e à produção desse campo específico, pela tendência marxista em ver a elite como má e, em contrapartida, o popular como bom.

“Legitimidade, distinção e dominação valem num mundo unidimensional, onde se oporiam de modo unívoco o legítimo e o ilegítimo, o distinto e o vulgar, o dominante e o dominado. Mas a

³⁹ “Os códigos estabelecidos pelos ‘manuais de civilidade’ entre os séculos XVI e XVIII tinham como finalidade a segregação social e a garantia de compartilhar momentos com aqueles que estivessem imbuídos de instruções semelhantes em todos os setores da vida, o que incluía afinidades culturais que eram dadas pela própria formação familiar. O ‘bom gosto’, desde épocas muito antigas, estava no domínio das altas camadas sociais, sendo construído dentro do seio familiar e [...] ainda hoje os hábitos refinados, pelo menos na Europa, são vistos como fruto da tradição oral familiar.” (Pereira, 2006: 112)

multiplicidade das ordens de grandeza, dos registros de valor, das modalidades da justiça introduz complexidades e ambivalências: os dominados num regime de valorização são dominantes em outro.”
(Heinich, 2008: 116)

Corre-se o risco de inverter a situação, generalizando a cultura popular como ode à democracia, ao livre gosto (coisa que não existe) e assim permitir que a qualidade se relativize a ponto de perder suas referências – as referências e valores construídos em cada campo, ao longo da história. Oferecer o acesso aos bens culturais da alta cultura sem dar os instrumentos para sua leitura é, no mínimo, injusto; e por essa razão tantas políticas governamentais falham. O livre acesso não está apenas nas portas abertas, no ingresso gratuito, mas na educação. Sendo um campo específico que exige uma série de disposições específicas, adquiridas através de um pesado investimento de tempo e dinheiro, o mundo da arte é frequentado por um número limitado de pessoas, munidos pelo gosto pela arte. Assim é com todos os campos, pois todos dependem de conhecimento específico para seu entendimento, para sua decifração: da agricultura à física molecular, da borracharia à universidade.



Aula de física.

O acesso aos bens simbólicos e o gosto pela arte estão mais diretamente ligados ao capital cultural do que ao capital econômico, ainda que sua união traga, sem dúvida, os melhores resultados. Basta lembrar que os novos-ricos não têm condições de adquirir, junto com sua conta corrente, o refinamento cultural (competência educacional, linguística e estética) necessário para usufruir aquilo que o campo da arte, de certa forma, exige.

O conjunto de disposições ou competências incorporadas – o sistema de disposições duráveis – pelo(s) público(s) é o *habitus* que Bourdieu tanto estudou, seja nos modos incorporados desde a infância, na família e na escola, seja na formação cotidiana com o ambiente social em que a pessoa vive. O *habitus* não é consciente, é “resultante de condições sociais, pelo ajustamento entre estruturas da atividade e disposições incorporadas” (Heinich, 2008: 113).

É algo sentido como natural, por ser constituído e constituinte das ações do indivíduo no meio social.

“Sem essa noção, seria difícil aprender o que faz a verdadeira ‘barreira à entrada’ nos locais da alta cultura: não tanto uma falta de meios financeiros nem mesmo, às vezes, de conhecimentos, mas a falta de naturalidade e de familiaridade, a consciência difusa de ‘não estar no seu lugar’, manifestada nas posturas do corpo, na aparência do vestuário, no modo de falar ou de se deslocar.” (Heinich, 2008: 76)

O gosto que avalia uma obra ou exposição é, muito além de individual, um gosto social – de uma determinada época –, porque afinal o público “é um conjunto de pessoas cujos membros estão até certo ponto preparados para compreender um objeto que lhes é apresentado” (Dickie, 2005: 116).⁴⁰ As escolhas e os projetos expográficos são, sem dúvida, resultado de um contexto que torna os espaços expositivos lugares que influenciam nosso modo de ver arte. Daí a importância do curador, daí a importância do museólogo, daí a importância do arquiteto.

No caso da arquitetura de um museu, a concepção errada de seu espaço é algo grave, porque em princípio o museu seria um lugar para todos, e o exagero na austeridade e requinte pode apenas trazer mais barreiras para o público iniciante. Prédios muito austeros devem ser “adaptados”, devem ter um “ar

⁴⁰ Dickie relativiza essa formação porque acredita que o público esteja mais instrumentalizado para apreciar e se relacionar com as obras de arte mais tradicionais, mas que isso não acontece com a mesma facilidade para obras contemporâneas, em que muitas vezes o artista propõe percepções novas para um público “pego de surpresa”.

jovem”, mostrar alegria, certo desprendimento e ser um convite à visita. Muitos museus antigos passaram por reformas ou complementações (ou intervenções) arquitetônicas contemporâneas para que seus prédios pudessem se adaptar às novas demandas de seus acervos e de seu público – como foi o caso do Louvre, do British Museum, da National Gallery, do Musée d’Orsay, do Reina Sofia, dentre tantos outros. Por outro lado, prédios muito contemporâneos devem trazer proximidade, calor humano, interatividade. O Museu Guggenheim de Bilbao, tão erroneamente criticado por sua fachada “espetaculosa”, é um bom exemplo dessa proximidade: no interior de seu navio fractal estão salas ortogonais, bastante proporcionais e adequadas às obras de cada segmento exposto, iluminadas com luz natural através de claraboias. Assim como o Pompidou, o impacto de sua configuração externa não prejudica os espaços internos de exposição.





Salas de exposição do Museu Guggenheim de Bilbao, no norte da Espanha. Fonte: <http://www.guggenheim.org/bilbao>.

No caso da arquitetura em galerias de arte, é preciso considerar que geralmente são planejadas para transmitir força e credibilidade; no entanto, se o projeto for concebido de forma exagerada, parte do público de um *vernissage* pode não se sentir confortável. Esse tipo de coisa acaba afastando certos espectadores que poderiam ser importantes para a galeria.

“Uma pergunta que talvez a maioria de nós se faça ao entrar numa galeria é se seremos suficientemente sofisticados para este espaço em particular, ou ainda, o que acontecerá se não mostrarmos um comportamento apropriado. [...] O visitante deverá entrar lentamente e com graça no espaço de exposição.” (Helguera, 2008: 100)⁴¹

⁴¹ Todas as citações de Pablo Helguera nesta pesquisa foram traduzidas por mim.

Nesse sentido, deve ser cuidadosa a escolha do arquiteto e do projeto que será implementado para o espaço expositivo, pois cada detalhe da construção, e depois, cada detalhe da museografia, agirá positiva ou negativamente no espaço. O galerista deve conhecer muito bem seu público, a fim de criar um ambiente elegante e convidativo, num equilíbrio que evite constrangimentos. O novo prédio da galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre – praticamente a única galeria comercial contemporânea da cidade, e certamente a mais profissionalizada – é um bom exemplo de uma feliz harmonia entre sofisticação e simplicidade arquitetônica: a partir de um antigo galpão de zinco, a galerista Marga Pasquali criou uma área com muitas possibilidades expográficas, com pé-direito de diferentes alturas, salas abertas que podem ser fechadas, mezanino, salas de estar, escritório, reserva técnica, copa e jardim, que criam um grande ambiente que, no fim das contas, é acolhedor. Já as galerias, que não têm a necessidade de inclusão massiva – muito pelo contrário –, devem saber dosar refinamento, exclusividade e pertencimento.



Galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre; exposição de Gabriela Machado, set. 2012. Fonte: <http://www.bolsadearte.com.br/site/pt/exposicao.asp?codConteudo=89>.

De modo geral, fora do evento do *vernissage*, o galerista é uma pessoa difícil de se aproximar, principalmente se você for artista ou estudante.⁴² Não se encontra facilmente o galerista na galeria, não se consegue marcar uma reunião, e tudo nos leva a crer que falar com sua secretária já é um privilégio. O esnobismo é uma ferramenta importante que, ao mesmo tempo que protege o galerista do constante incômodo de conversar com (“pedintes”) jovens artistas, dá a sensação, para o cliente – por exemplo, o colecionador – que aquela galeria é como um clube restrito ao qual ele pode pertencer.

⁴² Essa afirmação sofre variações, conforme o tamanho da cidade, a localização da galeria, o rol de clientes do galerista e sua necessidade de restringir ou ampliar sua carteira de clientes. A tendência é que, em cidades maiores, o galerista seja um personagem inacessível para os “comuns” enquanto que nas cidades menores o galerista seja muito mais solícito e presente. Pelas inúmeras barreiras e dificuldades que sofremos nesta pesquisa para contatar, por e-mail, fone ou pessoalmente, os galeristas das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro se mostraram os mais inacessíveis.

Durante o *vernissage*, o galerista deve ser o mais sociável possível e mostrar interesse nos mais diversos assuntos. Todas as pessoas são potenciais clientes. No entanto, a conversa pode ser interrompida abruptamente a qualquer momento, dependendo de quem entrar no recinto.

“As inaugurações [...] são acontecimentos cruciais que facilitam as transações e encontros que formam parte da dinâmica da arte. Ao estilo dos bailes do séc. XIX, nas inaugurações se apresenta uma complexa coreografia, e é um dos poucos lugares onde os grupos de interesse se entrelaçam de maneira harmoniosa e sofisticada. Diferente dos eventos sociais do passado, as inaugurações têm sempre um fundo comercial – quase todos os que vão ao evento têm, de alguma forma, algo para oferecer ou promover. Este fato pode confundir profundamente o visitante de uma inauguração que chega com o objetivo de ‘ver a obra’.

Um princípio importante que se deve ter sempre em mente é que no mundo da arte *todos pretendem não ver nada, mas todos prestam atenção em tudo*. Aparentar dissimulação e interesse é uma qualidade intrínseca dos membros do mundo da arte. Nos encontros sociais, particularmente, não há quem baixe a guarda, todos estão cientes de quem fala com quem, quem entra e sai do recinto, e que nível de transações ou relações parecem estar sendo feitos durante o evento. Por isso, deve-se estar preparado para o momento em que se descobre que cada um de seus passos e ações estão sendo esquadrihados por centenas de pares de olhos ao mesmo tempo.” (Helguera, 2008: 85)



Ensaio fotográfico da inauguração da Galeria Baró Cruz, em São Paulo. Fotos: Alexandre Dias Ramos.

Pela importância que o campo da arte dá às relações sociais, as pessoas são constantemente avaliadas pelo círculo social que frequentam. Um crítico que anda com artistas medíocres é imediatamente associado a eles (ainda que não seja um crítico medíocre), uma instituição que contrata curadores ruins é mal vista, e assim por diante. E, ao contrário, pessoas que andam com outras de alto nível são consideradas, por associação, também importantes. Para museus e galerias, a contratação de profissionais reconhecidamente qualificados traz muito mais do que boas exposições.

A concorrência entre pares acontece dependendo do tamanho do mercado local e da quantidade de agentes no campo. Numa região com poucas instituições culturais, a tendência é haver uma maior concorrência de curadores, críticos e artistas por espaço; já em cidades com uma grande quantidade de equipamentos culturais, a tendência é haver menos concorrência e mais colaboração – enquanto a curva demográfica de agentes não passar do ponto de equilíbrio. Ainda que artistas sejam, para o mercado, concorrentes entre si, precisam constantemente se unir para que o sistema os incorpore. Curadores precisam de parcerias constantes, diretores e galeristas também. Talvez apenas os colecionadores possam manter isolamento sem prejuízo de seus interesses. Com exceção destes últimos, o campo da arte é, em sua essência, um campo colaborativo, não apenas pelos interesses sociais envolvidos, mas também pela necessidade que o sistema tem de um conjunto enorme de agentes e profissionais que trabalham para que tudo funcione. “O papel que joga cada membro do meio artístico é, a sua maneira, fundamental para o funcionamento adequado do sistema em seu conjunto” (Helguera, 2008: 21), e é importante levar em conta que uma ação aparentemente individualista – e o campo da arte é

muito conhecido por seu egoísmo – na verdade desencadeia uma série de ações de um sistema que só funciona coletivamente.

“É importante ter em mente que o mundo da arte é muito mais amplo que o mercado de arte. Mercado diz respeito a pessoas que compram e vendem obras (ou seja, marchands, colecionadores, leiloeiros), mas muitos agentes do mundo da arte (críticos, curadores e os próprios artistas) não estão diretamente envolvidos regularmente nessa atividade comercial. O mundo da arte é uma esfera em que muitas pessoas não apenas trabalham, mas vivem em tempo integral. É uma ‘economia simbólica’, na qual as pessoas permutam ideias, e o valor cultural é mais debatido do que determinado pela pura riqueza.” (Thornton, 2010: 14)

O mercado de arte não é homogêneo e não segue uma lógica clara; é constituído por uma série de mercados secundários, com diferentes níveis de envolvimento e qualidade. Pensemos, por exemplo, em toda a rede de fornecedores das inúmeras etapas da produção de uma exposição: marceneiros, pintores de parede, *courriers*, transportadoras, despachantes, produtores, secretárias, bibliotecárias, museógrafos, restauradores, editores, jornalistas... Além, claro, de todo um mercado de sub-arte, digo, de arte ruim, que possui, como na arte de qualidade, galerias, revistas, “artistas”, curadores, representando, inclusive, um público muito maior do que na arte séria.⁴³ Há também os grupos de arquitetos, cenógrafos, decoradores, criadores de

⁴³ Há, sem dúvida, dificuldades em definir fronteiras entre artistas profissionais e amadores, críticos profissionais e amadores.

souvenirs e tantos outros subprodutos que participam de vários outros mercados.



Loja do Jewish Museum, Nova York.

Conforme nos afastamos do núcleo central de agentes e instituições mais significativos para o campo da arte, procedimentos, valores e conceitos vão sendo somados a vários outros, externos ao campo – algo que produz, sem dúvida, resultados interessantes, e muitas vezes ricos para um novo modo de pensar e olhar arte, mas em muitos casos essa distância produz teorias esdrúxulas e conceitos superficiais. Ao contrário, conforme nos aproximamos do núcleo central, a tendência é pelos resultados mais afinados com a produção globalizada, com as discussões mais atualizadas e com os conteúdos mais profundos, criados pelos agentes mais qualificados.

Na movimentação que surge dos produtores de maior qualidade em busca de novos públicos e dos produtores “populistas” – entendendo aqui como aqueles que abarcam grande público através da baixa qualidade em nome apenas dos interesses comerciais – em busca de prestígio e credibilidade, muitos agentes transitam de uma esfera à outra. Dentro da forte hierarquia que existe no mundo da arte, faz parte do jogo a bajulação constante a agentes superiores a sua posição no sistema. Tal procedimento, em princípio reprovável, infelizmente se tornou praxe no mundo da arte, adotado generalizadamente, principalmente pelos artistas, para conseguir concorrer ou mesmo sobreviver do seu trabalho. Aqueles que não utilizam desse expediente precisam encontrar outras formas, naturais ou artificiais, para se manter no campo.⁴⁴

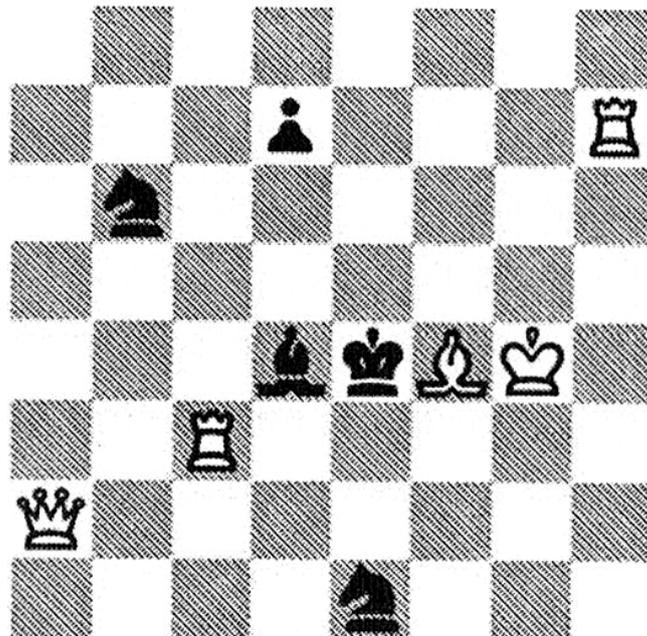
O aspecto geográfico também conta muito: participar do meio artístico em Nova York é muito mais promissor do que em Pirapora do Bom Jesus. A complexidade do meio será diretamente proporcional ao seu tamanho.

Apesar do mundo da arte ser um campo de muita competição, seus participantes devem manter uma boa relação social com o máximo de gente possível, e por essa razão devem aparentar nunca estar concorrendo com ninguém. No “mundo da arte se deve utilizar uma estratégia que é tanto de guerrilha como de sedução” (Helguera, 2008: 29). Seus atores devem aparentar apenas a dedicação do tempo para seu trabalho, para seus projetos e para suas reflexões (em nome de um bem maior: a arte). Ainda que dinheiro e prestígio andem quase sempre na frente das ações “desinteressadas” do mundo da arte, o objetivo deve (parecer) ser sempre voltado à arte e pela arte.

⁴⁴ Um exemplo de forma natural é circular com desenvoltura nos meios sociais da alta classe social, devido à condição econômica de sua família.

Fora o grande grupo de pessoas que fazem questão de ir aos *vernissages*, é preciso sempre levar em conta que uma parte importante dos agentes do campo da arte não frequentam esses eventos, por estarem realmente ocupados com seus projetos (dentro ou fora do país) ou por simplesmente não apreciarem essa aglomeração social. É o caso de curadores “globais”, cada semana numa cidade ou país diferente; colecionadores mais velhos, que não gostam da bajulação; professores universitários e críticos, ocupados com a pesquisa e produção de seus artigos. Portanto, os *vernissages* dão uma boa medida da demografia do campo da arte, mas não completamente.

Para aqueles que participam ativamente no campo da arte, o cenário lembra um grande jogo de tabuleiro. De maneira muito irônica, Pablo Helguera compara alguns agentes do mundo da arte como peças de um jogo de xadrez:



O mundo da arte representado como um tabuleiro de xadrez, de Pablo Helguera. Fonte: Helguera, 2005: 25.

- Os diretores de museu como o Rei, a peça mais importante do jogo, mas ao mesmo tempo a mais contraditória, uma vez que não tem muito poder por si só, podendo se movimentar para qualquer direção, mas sempre de maneira limitada. Depende muito do apoio das demais peças, principalmente a Rainha.
- Os colecionadores como a Rainha, sendo do mesmo “time” do Rei, é a peça mais poderosa e flexível, que possui mais recursos de mobilidade por todo o espaço do jogo, tendo forte influência nas decisões e estratégias dos outros componentes. Em grande medida, é quem define o resultado do jogo.
- Os curadores como as Torres, com poderes unilaterais, necessitam sempre do apoio da Rainha e de outras peças para seguir adiante.
- Os galeristas como os Cavalos, que são peças imprevisíveis e de longo alcance; ajudam na sobrevivência dos Peões e, conforme sua posição no jogo, podem trazer êxito para eles.
- Os críticos como os Bispos, que se movem sempre de forma diagonal e levam consigo o peso moral do jogo. Apoiam, de longe, os Peões e de perto a Rainha e o Rei.
- Os artistas como os Peões, as peças mais frágeis e irrelevantes do jogo, com poder de manobra limitado. Também são as peças mais populosas e as que mais precisam de ajuda de todas as outras peças. Conforme avançam no tabuleiro, adquirem mais notoriedade, a ponto de, no final, poder se transformar em qualquer outra peça (geralmente em Rainha) e determinar as regras do jogo.

Como no xadrez, vence o jogador que tiver as melhores estratégias. O curador, ao contrário do que o grande público acredita, tem poder muito limitado, e depende constantemente da infraestrutura e do apoio das instituições públicas e privadas, colecionadores e patrocinadores envolvidos nos projetos; sendo que, para cada um destes, o peso maior está no dinheiro e nos objetivos que sustentam estes apoios. Numa dinâmica bastante contraditória, o curador se torna mais conhecido e “poderoso” quanto maior for sua rede de relações com instituições e pessoas poderosas, que por sua vez determinam a ele como o jogo deve ser jogado. Além disso,

“Uma impressão generalizada nas relações entre o artista e o curador é que este último tem maior influência. Na realidade, na medida em que o artista seja reconhecido, pode obter gradualmente maior controle dos curadores com que trabalha, o qual por sua vez se converte em uma oportunidade para os curadores de ser validados no mundo da arte.”
(Helguera, 2008: 50)

Quanto mais importantes forem os artistas participantes de uma curadoria, mais prestígio terá o curador.

A comparação de jogo proposta por Helguera dá uma dimensão clara dos limites do raio de ação de cada agente dentro do sistema da arte, ao mesmo tempo que desmistifica a força do artista e do curador, geralmente indicados como as principais peças de uma exposição, e traz a figura do colecionador como aquele que exerce maior influência no mercado. Para nós que moramos fora dos

grandes centros de negócios do mundo da arte – leia-se, fora dos EUA e da Inglaterra, basicamente⁴⁵ – fica difícil imaginar o poder de um colecionador, por exemplo, sobre um museu. No entanto, se pensarmos que os grandes museus norte-americanos são financiados e mantidos por ricas famílias que tradicionalmente compram em feiras e leilões de arte e, entre uma doação e outra (de dinheiro ou obra) abastecem enormes coleções, podemos então imaginar a influência que alguns desses colecionadores detêm sobre museus e galerias de arte. No Brasil, os colecionadores possuem uma influência menor, não são os mantenedores de museus públicos – mas sim de suas próprias coleções que, aos poucos, estão sendo mostradas ao público em espaços expositivos construídos especialmente para isso. São geralmente industriais com pouca formação em arte, e por isso são assessorados por *marchands*, curadores e diretores de importantes instituições.

Dentre os muitos agentes do mundo da arte, o colecionador é aquele em uma das melhores posições; ser colecionador é fazer parte de um clube de apreciadores que podem adquirir, guardar e mostrar muitas das obras que apreciam; é poder compartilhar o amor pela arte e frequentar ambientes onde esse amor é valorizado (leilões, feiras de arte, inaugurações). Ao mesmo tempo, tal posição privilegiada exige, dentre as várias posições de atuação no campo da arte, a menor especialização – *grosso modo*, basta o gosto e o dinheiro para comprar as obras de arte. Essa constatação propositalmente afoita permite mostrar que o sistema pode ser fortemente influenciado por pessoas (em posições-chave) que não estão profissionalmente tão bem preparadas – quanto, por exemplo, críticos de arte ou professores universitários – e que podem, de

⁴⁵ Segundo George E. M. Kornis, em ampla pesquisa sobre o mercado de arte (ainda não publicada), aproximadamente 75% de todo o dinheiro da compra e venda de obras de arte no mundo é movimentado em somente dois municípios: Nova York e Londres.

acordo com seu gosto pelo azul, pelo tema de seu “*designer* de interiores” ou pelas lembranças frugais de sua esposa, adquirir ou rejeitar determinadas obras em seu acervo e, de alguma forma, conduzir a trajetória de certos *marchands*. Por outro lado, o mercado de arte costuma se balizar pela qualidade, e é certo que os colecionadores mais bem preparados, mais assíduos e estudiosos têm coleções mais relevantes e atuam no mercado de maneira mais profissional, comprando não por impulso, mas a partir de um conjunto de aspectos que leva em conta o gosto, mas também a procedência, a poética do artista e sua trajetória nos acervos de instituições culturais, tornando a compra um ato que afeta o mercado positivamente, pois faz sentido para todo o sistema.

Assim como faz diferença para um *marchand* ou artista se a obra vendida vai para um colecionador importante ou para um desconhecido – algo que pode fazer grande diferença curricular e, mais adiante, financeira –, também faz diferença para o bom colecionador o quê e de quem ele está comprando. Esse pequeno círculo de prestígio ajuda a manter o valor da obra a médio e longo prazo, no momento de novas transações.

“O artista é a mais importante procedência de uma obra, mas as mãos pelas quais ela passa são fundamentais para o modo pelo qual ganha valor. Como regra, todos os envolvidos com o mercado de arte chamam a atenção para sua origem.” (Thornton, 2010: 30)



Leilão na Christies, em maio de 2012. Foto: Hiroko Masuike.

Existem vários tipos de membros (agentes) no campo, cada um com um determinado objetivo; uns ajudam o artista nos processos de sua produção, como professores, técnicos de *atelier*, amigos e críticos que têm contato direto com a obra em seu estágio de criação; outros atuam para preparar o artista a expor seu trabalho, como galeristas, produtores, curadores e diretores de museus, juntamente com aqueles interessados em legitimar e divulgar o que está sendo exposto, como críticos, *marchands*, colecionadores, jornalistas e pesquisadores, unidos a uma rede de relações sociais que ajuda na contínua valoração daquele determinado artista ou de determinada produção. Sarah Thornton defende que uma obra de arte contemporânea significativa não é feita apenas pelo artista, mas também pelos curadores, *marchands*, críticos e colecionadores que apoiam a obra, durante e depois de sua finalização. A obra é parte de uma produção

coletiva. E quando George Dickie afirma que um artista “é uma pessoa que participa com entendimento na elaboração de uma obra de arte” (Dickie, 2005: 114), ele utiliza a expressão “com entendimento” para mostrar que o artista deve estar consciente do que faz e ter consciência de que sua criação está diretamente ligada a esse conjunto de atores sociais que fazem parte da sua produção.

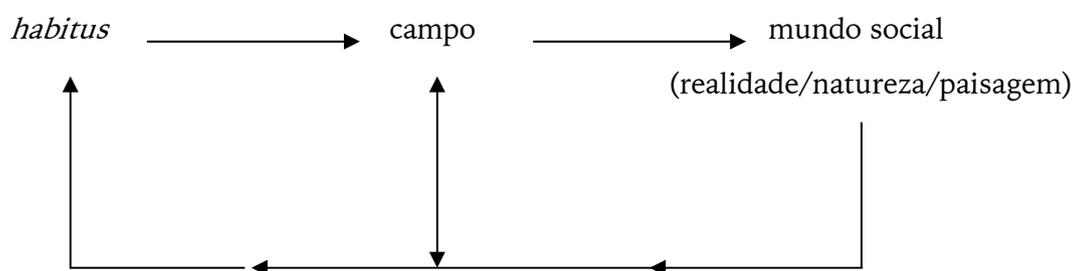
Todos estes atores sociais, assim como seus elementos, são interdependentes, um pressupõe a existência simultânea dos outros, existência que se plasma como a completa organização estrutural de um todo, tendo o artista e o público em seu núcleo.

“Nenhuma parte de tal conjunto pode ser entendida separada de todos os outros conceitos do conjunto. Em consequência, ao chegar a entender um conceito que é parte de um conjunto se deve, até certo ponto, chegar a compreender também todos os demais conceitos.” (Dickie, 2005: 120)

Aqui Dickie apresenta uma noção para o sistema do mundo da arte que chamou de “conceitos flexionais”, para designar um conceito que é parte de um conjunto de conceitos que se dobram sobre si mesmos, pressupondo-se e apoiando-se mutuamente. É possível estabelecer uma relação direta com o *princípio hologramático* de Edgar Morin, em que a essência do todo está em cada uma de suas partes. Tal princípio compartilha da mesma raiz que o conceito

flexional, pois ambos chegam a uma *causalidade recursiva*,⁴⁶ caracterizada pela dificuldade de se dizer o que é causa e o que é efeito no processo que os gera. Em qualquer dos casos, o campo vai se constituir dessa dinâmica recursiva, flexional, estabelecendo uma espécie de ciclo auto-organizador da sociedade – que poderíamos também chamar de autogerador ou autorregulador, conforme a situação – que produz uma certa autonomia no sistema. “A sociedade é produzida pelas interações entre os indivíduos, mas a sociedade, uma vez produzida, retroage sobre os indivíduos e os produz. [...] Somos ao mesmo tempo produtos e produtores.” (Morin, 2007: 74)

As concepções estéticas, a compreensão do receptor da obra e as estruturas do mercado configuram um sistema que entrelaça, recursivamente, os elementos que os compõem. E aqui podemos retomar claramente as noções de *habitus* e de *campo* de Bourdieu, em que o campo é formador ao mesmo tempo que é formado pelo conjunto de *habitus* de cada indivíduo, que por sua vez é formado pela dinâmica do campo, configurando assim um sistema circular de recursividade. Criei abaixo um diagrama bastante simples de um sistema dinâmico constituído de elementos que são produto e gênese de si mesmos.



⁴⁶ E que Morin vai desenvolver numa série de publicações ao longo das últimas décadas.

Para podermos visualizar de maneira didática o entrelaçamento dos diferentes subcampos dentro do campo da arte, e de maneira ilustrativa o provável posicionamento dos agentes no campo, criei um esquema que ilustra melhor estes “rols”. Para isso, foi preciso considerar uma mudança de paradigma importante da sociologia como um todo, que nas últimas décadas passou a considerar não mais a arte *na* sociedade, mas a arte *como* sociedade, interessando-se pelo funcionamento do meio artístico na própria dinâmica social. Se aceitamos

“tratar a ‘arte *como* sociedade’, então, não existem mais fronteiras estanques entre esses polos, mas um sistema de relações entre pessoas, instituições, objetos, palavras, organizando as mudanças contínuas entre as múltiplas dimensões do universo artístico” (Heinich, 2008: 98).

Desta forma, é preciso dizer que a posição de um determinado agente no campo não é fixa: a mesma pessoa pode exercer uma determinada influência em algum ponto do sistema e, ao mesmo tempo, exercer outra num ponto diferente – para dar um exemplo, um colecionador de arte pode patrocinar a exposição de um artista que figura em sua coleção, fazendo com que a cotação de suas obras aumente no mercado; desta forma, o mesmo colecionador estaria no início e no fim do processo, concomitantemente. Se pensarmos que cada agente está circunscrito a um conjunto de rols do qual é integrante e que cada um desses rols é formado, por sua vez, pelo conjunto da ação dos agentes no campo; e se compreendermos que cada agente ocupa posições diferentes ao mesmo

tempo, num espaço dinâmico de atuação, então poderíamos dizer que o espaço do campo, graficamente, pode ser considerado quadridimensional.

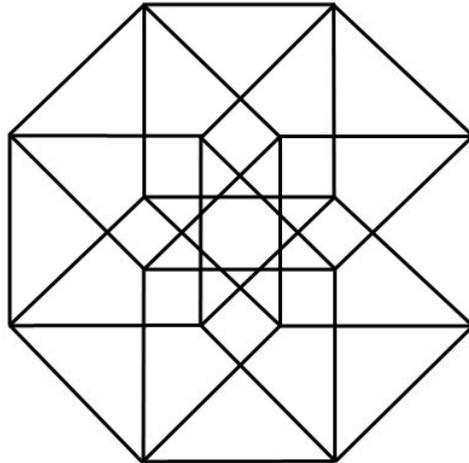
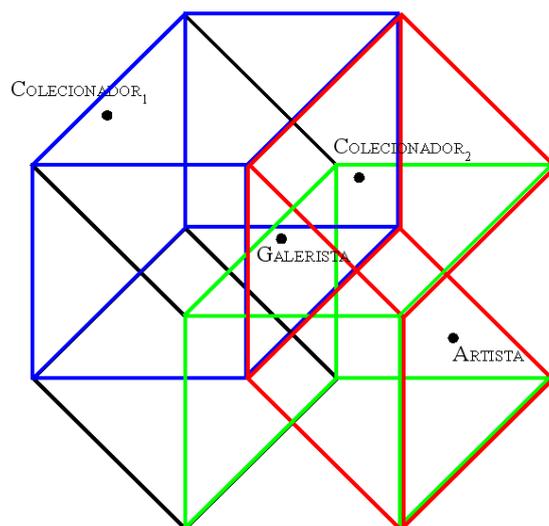


Diagrama quadridimensional – O sistema das artes

Proponho a representação do sistema da arte a partir de um diagrama no formato de um hipercubo (imagem acima), que em linhas gerais seria o desenvolvimento do quadrado (bi) ao cubo (tri) e do cubo à quarta dimensão. Matematicamente o hipercubo é um desdobramento a partir de cada aresta, formando um novo cubo (por isso pode se tornar n-dimensional).⁴⁷ A razão pela qual o hipercubo nos serve está na compreensão de que qualquer posição dentro dele nos coloca dentro e fora de um conjunto de outros conjuntos, simultaneamente.

⁴⁷ Há alguma similaridade com a ideia de fractal, em que cada parte é constituída de seu todo, infinitamente.



O acréscimo de cores facilita a visualização das diversas posições que determinado agente pode estar inserido dentro desse sistema, tomemos como exemplo um Artista, que está inserido num determinado espaço social que poderíamos chamar de 'subcampo dos artistas' (cubo verde) e ao mesmo tempo no 'subcampo das galerias' (cubo vermelho). Este artista está inserido em vários subcampos ao mesmo tempo, mas posicionado de modo diferente em cada um deles. Por exemplo, não está próximo o bastante do Colecionador 1 a ponto de fazer parte de seu subcampo (cubo azul), mas pode se relacionar com ele através das galerias. Os colecionadores, por sua vez, não estão inseridos diretamente no universo da produção dos artistas, mas têm contato com suas obras através dos galeristas. Um colecionador que mantivesse constante contato com artistas, *ateliers* e com esse universo de produção estaria posicionado numa zona de intersecção dos três subcampos (Colecionador 2). O galerista não cria obras, mas estabelece a intermediação entre o subcampo do artista e o subcampo do colecionador.

“Descrito de um modo mais estruturado, o mundo da arte consiste no conjunto de sistemas individuais do referido mundo, cada um dos quais contendo seus próprios rols artísticos específicos, somados a outros rols complementares específicos.” (Dickie, 2005: 106)

Pelo diagrama, é possível perceber que o “*mundo da arte* é a totalidade dos sistemas do mundo da arte” (Dickie, 2005: 116), onde há uma grande quantidade de outros subcampos ativos, que se entrecruzam de várias maneiras, e quanto mais próximo determinado agente estiver do centro, maior sua inserção e capacidade de atuar no sistema. Retomando o tabuleiro de Helguera, o Peão (artista) que consegue fazer o percurso completo transforma-se na peça que quiser e pode chegar a ter mais poder do que todas as outras peças, neste caso, estaria ele posicionado bem no centro do diagrama quadridimensional.⁴⁸ Um renomado curador, por exemplo, pode ter grande atuação como professor universitário, historiador da arte, crítico, colecionador de arte, escritor ou jornalista; desta forma, estaria ele posicionado mais ao centro do diagrama, dentro de uma quantidade maior de subcampos e conseqüentemente com maior influência sobre o sistema. Desta forma, o sistema vai se autoconstruindo, ou se autoconstituindo, dos diversos agentes que o regulam, direta ou indiretamente, mas de uma forma não isolada do restante da realidade – não só porque também faz parte dela, mas também porque se alimenta dos estímulos advindos do ambiente externo ao campo. Nesse sentido, podemos afirmar que o sistema das

⁴⁸ Como exemplo temos Damien Hirst, Takashi Murakami e Jeff Koons como artistas que, por sua trajetória, fama e prestígio, determinam muito das regras do sistema (e do mercado).

artes configura-se como um *sistema aberto*, em contraposição a um *sistema fechado*, que funciona em equilíbrio, sem necessidade de troca com o meio exterior.

“Indissociável do conceito de campo, é a noção de ‘autonomia relativa’, particularmente empregada por Bourdieu a propósito do campo artístico. Nenhum campo, na verdade, é totalmente autônomo, pois os autores vivem forçosamente em vários campos ao mesmo tempo, dentre os quais alguns são mais abrangentes ou mais poderosos que outros. Assim, o ‘campo’ das críticas de arte faz parte do ‘campo’ artístico, submetido a pressões de um mercado mais global que o mercado da arte, de leis elaboradas no ‘campo’ jurídico, de decisões dependentes do ‘campo’ político etc. Mas, ao mesmo tempo, nenhum campo é totalmente heteronômico, inteiramente submetido a determinações exteriores, não seria então mais um ‘campo’, mas uma simples atividade desprovida de regras ou estruturas específicas” (Heinich, 2008: 101).

Como um sistema aberto, o sistema das artes está sujeito a todo tipo de influência; suas leis de organização da vida não são de equilíbrio, estão expostas, todo o tempo, às variações do meio externo. Mesmo assim, a estrutura criada não se parece em nada com o desequilíbrio, mas sim com algo que se poderia denominar de *estabilidade dinâmica*.⁴⁹ Para a arte contemporânea esse tipo de sistema serve de combustível criativo, fundamental para a própria sobrevivência

⁴⁹ Morin afirma que, “a complexidade da relação ordem/desordem/organização surge quando se verifica empiricamente que fenômenos desordenados são necessários, em certas condições, em certos casos, para a produção de fenômenos organizados, que contribuem para o aumento da ordem” (2008: 92).

da arte. Essa relação dinâmica com o meio externo permite que elementos importantes do sistema sejam encontrados, ou reelaborados, também “do lado de fora” dele.

“A realidade está, desde então, tanto no elo quanto na distinção entre o sistema aberto e seu meio ambiente. Este elo é absolutamente crucial seja no plano epistemológico, metodológico, teórico, empírico. Logicamente, o sistema só pode ser compreendido se nele incluímos o meio ambiente, que lhe é ao mesmo tempo íntimo e estranho e o integra sendo ao mesmo tempo exterior a ele.” (Morin, 2007: 22)

Desta forma, fica mais claro que não é possível pensar o sistema das artes como um sistema isolado, assim como não é tão simples entendê-lo como previsível, uma vez que qualquer modificação externa (geográfica, política, social ou individual) pode modificar a trajetória ou a configuração do campo. Podemos, para fins didáticos, supor um grupo, supor um campo, desenhar um sistema (e o diagrama serve a esse exercício imaginativo) mas é preciso ter sempre em mente que qualquer construção dessa natureza terá, antes de tudo, um caráter paradigmático – e como tal, alguma dose de distanciamento com a realidade. Como sistema aberto e auto-organizacional, devemos considerar variados extratos de complexidade social – alguns bastante estruturados, outros muito baixos e simplificados, mas não menos importantes – e seus desdobramentos no que tange à autonomia, à individualidade, às relações com o meio e à

criatividade, que serão, mais das vezes, características incorporadas ao sentido das obras de arte.⁵⁰

Com o desenho do diagrama, não se tem aqui a pretensão de esgotar a representação do campo num sistema lógico, nem mesmo fazer crer que tal representação seja absolutamente coerente com a realidade, mas apenas de criar um rascunho que possa ajudar na compreensão desse espaço relacional de que é feito o mundo da arte.

3.3. A pesquisa de campo

“não pode haver senão múltiplas versões da realidade”

Norman K. Denzin⁵¹

A entrevista é um meio eficaz para coletar informações sobre as estruturas e o funcionamento de um grupo, uma formação social determinada. Para o caso do *vernissage*, que possui um material bibliográfico muito escasso, a coleta de informações através de entrevistas com seus agentes foi um caminho natural da pesquisa.

Logo de início a pesquisa quantitativa se mostrou imprópria para a coleta de dados que se fazia necessária, por sua estrutura fechada e por seu

⁵⁰ “[...] o objeto deve permanecer aberto, de um lado sobre o sujeito, de outro lado sobre seu meio ambiente, que, por sua vez, se abre necessariamente e continua a abrir-se para além dos limites de nosso entendimento.” (Morin, 2007: 44).

⁵¹ *Apud* Poupart, 2008: 246.

objetivo de tornar as entrevistas o mais padronizadas possível, ou seja, mais próximas do ambiente de laboratório. Muito pouco adepto dessa perspectiva positivista, de tentar excluir todo o elemento de subjetividade por parte do entrevistador para chegar a um resultado objetivo da realidade – claro, quando se acredita em “resultados objetivos da realidade” –, optei por uma metodologia mais aberta, mais orgânica em seu modo de construção, que considerasse as narrativas mais próximas das conversas comuns,⁵² acreditando encontrar ali informações mais francas (do ponto de vista daquele determinado ator social).

A entrevista do tipo qualitativa se mostrou mais apropriada para esta pesquisa porque nos permitiu alcançar com profundidade um conteúdo mais próximo da vivência dos atores; do ponto de vista sistêmico, abriu a possibilidade de conhecermos os dilemas internos enfrentados pelos atores sociais no interior do campo. Acreditamos que os discursos mais verdadeiros são aqueles menos afetados pelas intervenções do pesquisador, ou seja, mais espontâneos, enquanto que uma dinâmica mais fechada, que seria o caso de uma aplicação quantitativa, poderia levar a uma atitude mais passiva do entrevistado.

Ouvir os indivíduos que participam ativamente do campo é participar, pelo lado de dentro, dos valores que compõem esse campo. Longe de ser homogêneo, cada indivíduo tem para si uma imagem de seu próprio mundo que vem de uma composição de elementos e experiências internas e externas, um conjunto de posicionamentos que o coloca em determinado contexto da entrevista. Um crítico de arte que é professor universitário, por exemplo, pode falar ao seu entrevistador na posição de amante da arte, pessoa ligada aos jornais

⁵² Isso pode ser visto nas próprias transcrições (Anexos), que mantêm os erros e interjeições da fala oral, sem falsear a natureza das narrativas coletadas.

e catálogos de exposição ou ligada ao compromisso pedagógico com seus alunos ou sua universidade – disso depende o próprio contexto da entrevista ou os modos a se chegar a ela. De qualquer forma, o entrevistado pode ser visto como um informante-chave, um indivíduo que, pelo seu cargo e posição no campo, é representativo de seu grupo (ou uma fração dele); no entanto, há no perigo da generalização a vontade de inculcar àquele indivíduo todos os valores e opiniões de determinada “categoria”, como se ele pudesse ser porta-voz fiel de seus pares. Cada um tem, sem dúvida, suas próprias práticas e sua própria maneira de pensar. Ainda assim, o entrevistado é tido como “uma testemunha privilegiada, um observador, de certa forma, de sua sociedade, com base em quem um outro observador, o pesquisador, pode tentar ver e reconstruir a realidade” (Poupart, 2008: 222).

“A representatividade ou generalização se baseia, então, primeiramente, numa hipótese teórica (empiricamente fundamentada), que afirma que os indivíduos não são todos intercambiáveis, já que eles não ocupam o mesmo lugar na estrutura social e representam um ou vários grupos. Eles são, assim, portadores de estruturas e significações sociais próprias a esses grupos. É graças a um conjunto de características comuns, particulares a cada grupo, que se podem destacar algumas tendências e generalizar para todos os indivíduos em situação semelhante. Essa hipótese é, evidentemente, dosada pelos múltiplos pertencimentos do indivíduo e pelo fato de que ele não é a expressão de uma regularidade monótona determinada por seu lugar na estrutura social. Vê-se surgir, assim, a possibilidade de resultados inesperados e de zonas nebulosas.” (Pires, 2008: 200)

A subjetividade desses resultados inesperados leva, evidentemente, a críticas das mais variadas esferas. Pela visão pós-positivista de Bourdieu, as interpretações da realidade oferecidas pelos atores sociais numa entrevista não devem ser vistas como sua própria realidade, não podem ser confundidas com a realidade em si, ou seja, não há uma exatidão nas informações, pois estão contaminadas pelo próprio meio em que atuam (cf. Bourdieu; Chamboredon; Passeron, 2004). De fato, na entrevista não dirigida o pesquisador precisa lidar com várias interpretações de uma mesma realidade, já que cada pessoa pode dar uma interpretação diferente sobre ela; não são informações necessariamente realistas, são pontos de vista que alimentam e compõem uma realidade. Desta forma, é preciso desde o início ter claro que não teremos a exata “realidade do *vernissage*” mas uma “projeção” dessa realidade, uma vez que cada ator produziu, com seu depoimento, uma versão particular dela, de acordo com a posição que ocupa no campo social.⁵³ As informações “deturpadas” em parte foram superadas pelo cruzamento dos outros pontos de vista e das fontes teóricas que os analisou.

Há um segundo dado de intervenção: o próprio entrevistador, aquele que capta e analisa, que filtra sob “sua lente” as informações obtidas/produzidas nas entrevistas. Sempre haverá esse “problema” da relação que o pesquisador estabelece com o grupo pesquisado e do efeito que isto pode ter sobre a produção dos dados.

⁵³ Além disso, como diz Uwe Flick (2009: 125), a generalização não é a meta de um estudo qualitativo.

“[...] as atitudes e as características do entrevistador são capazes de marcar as falas do entrevistado. Da mesma forma, a percepção que o entrevistador tem da posição social do entrevistado pode igualmente influir sobre suas réplicas, e, mais globalmente, sobre a natureza de suas interpretações” (Poupart, 2008: 237).

É preciso levar em consideração, por exemplo, as questões estruturais, como as técnicas de coleta e análise de dados (bloco de notas, gravador, filmadora); as questões físicas, como o local escolhido para a entrevista (residência, trabalho, veraneio) ou as intervenções não verbais do entrevistador; e sociais, como a diferença de classe existente entre o entrevistador e o entrevistado – as percepções de ambos em função de suas características sociais reais e presumidas, que podem ser evidenciadas no modo de vestir, de se portar, de gesticular ou falar. Outro fator é a possibilidade de ambos se conhecerem – situação que poderá, na maior parte dos casos, trazer maior entrosamento à conversa. É preciso também considerar o próprio quadro institucional em que se desenvolve a pesquisa (universidade, doutorado, pesquisa de campo, publicação) e seu modo de aplicação, como a forma e conteúdo das questões. Sabe-se que as percepções que os entrevistados têm de uma entrevista podem afetar bastante o que eles têm a dizer – ou decidir não dizer. Todos esses elementos podem ser considerados fontes de vieses.⁵⁴

É ilusório querer suprimir ou anular os elementos que intervêm na constituição dos diagnósticos, uma vez que eles são inerentes ao seu próprio processo de produção. Ao contrário, é importante tentar compreender de que

⁵⁴ Entende-se por *vies* algum tipo de desvio ou interferência na metodologia de pesquisa.

maneira esses elementos agem na construção dos discursos. É preciso prestar “atenção à forma pela qual os discursos são socialmente construídos”, optando, desse modo, por uma corrente menos voltada para uma narrativa dita “verdadeira” e mais voltada para uma corrente pós-moderna, que mostre “que os discursos são indissociáveis de seu contexto de produção e de enunciação” (Poupart, 2008: 235). A posição pós-moderna

“defende que os pesquisadores deveriam, em seus relatórios etnográficos, não só tratar as pessoas como sujeitos capazes de analisar sua própria situação, mas igualmente produzir análises de ‘múltiplas vozes’; isto é, análises em que o ponto de vista dos diferentes atores que participam da pesquisa se encontra expresso. Em lugar de dar uma versão única sobre a realidade dos outros buscando se impor, as análises deveriam ser o resultado de uma construção mútua, o produto de um diálogo entre pesquisador e as pessoas pesquisadas” (Poupart, 2008: 219-220).

De uma maneira menos isenta, o entrevistador participa da construção de significados produzidos *em parceria* com os entrevistados. Assim como é importante revelar os diferentes pontos de vista de cada agente do campo estudado, também deve ser considerado o daquele que registra e escreve a pesquisa. Para Elliot Mishler (1991), os discursos produzidos nas entrevistas fazem parte de uma cooperação entre entrevistador e entrevistado, em que o sentido das perguntas e respostas também é construído mutuamente.

Empreendi na pesquisa empírica a “amostra por contraste”, ou seja, a comparação entre categorias de um mesmo campo, a construção de um mosaico a partir da mediação de um conjunto diversificado de grupos relacionados ao meu objeto de investigação (o *vernissage*). Estabeleci um número restrito de entrevistados por categoria e um determinado número de categorias, entendendo cada entrevistado como, em parte, um representante de sua comunidade – que sua fala não é uma fala neutra, está preenchida de “verdades”, valores e pontos de vista conformados por um *ethos* social – mas que ainda assim deve ser considerado relativamente.⁵⁵ O processo de pesquisa qualitativa foi realizado em etapas. Na primeira etapa, foram feitas algumas entrevistas-piloto, com pelo menos um indivíduo de cada uma das categorias inicialmente imaginadas, no intuito de empreender um estudo exploratório que ajudasse no melhor ajuste dos procedimentos que foram aplicados na continuidade da pesquisa. Conforme o resultado destas primeiras entrevistas, foi reavaliada a relevância de determinadas categorias; sendo inclusive questionada a necessidade da separação por categorias. Ocorreu, por diversas razões, tipos de resultados bastante simplificados, pouco aproveitáveis para uma posterior análise dos discursos dos atores sociais no campo estudado,⁵⁶ chamadas de “seleção secundária”; neste caso, certos indivíduos ou categorias foram descartados⁵⁷ – evidentemente que a própria exclusão de determinada categoria é, por si, um dado interessante. De qualquer modo, após a primeira etapa, foi possível promover ajustes e a consequente transformação da “amostra inicial” para a “amostra final”.

⁵⁵ Há um tanto de etnometodologia nesse tipo de entrevista.

⁵⁶ A exemplo da entrevista com o “ratão” Telmo Rodriguez Freire, por falta de conteúdo, ou de Dulce Helfer, com a perda de parte das gravações.

⁵⁷ A exemplo de Sonia Crisálida dos Anjos, proprietária da loja do Margs que, em seu discurso, não trouxe qualquer elemento para a pesquisa.

Partimos, portanto, de uma amostragem teórica, baseada no histórico dos indivíduos ou grupos escolhidos preliminarmente, que se acreditava serem compatíveis com os resultados que se desejava alcançar. Conforme a coleta de dados foi sendo realizada, a decisão relativa à seleção dos grupos ou indivíduos sofreu ajustes. Segundo Uwe Flick (2009: 157), a “seleção de entrevistados deve prosseguir gradualmente, a fim de consolidar a orientação do método pelo processo”. Desta maneira, o processo foi construído ao longo da pesquisa, conjuntamente com os dados coletados, que colaboraram para um melhor direcionamento do próximo passo a ser dado. Esse modo de trabalhar com a pesquisa de campo fez dela uma constante teoria em formação.

Em princípio, as categorias escolhidas foram:

- artistas

- curadores, gestores

- professores universitários

- galeristas

- funcionários de galerias, montadores, monitores

- colunistas sociais

- fotógrafos de colunas sociais

- seguranças de galerias e museus

- frequentadores aficionados [para não dizer “ratões”]

Pela lista, é possível notar a opção por incluir os agentes “de menor status”, que geralmente são simplesmente desconsiderados quando se fala em sistema das artes; essa opção foi chave para a pesquisa, pois a produção dos *vernissages* só é possível com a participação conjunta dos atores considerados “principais” (artistas, galeristas, curadores e colunistas) com a dos “atores coadjuvantes” (seguranças, montadores e fotógrafos de colunas sociais) – que geralmente trabalham para que o evento funcione, mas que nunca nos ocupamos em saber o que têm a dizer. Esta categoria secundária (que não deve aqui ser considerada de segunda categoria) participa de uma quantidade enorme de inaugurações de arte, portanto são observadores privilegiados – também pela invisibilidade da função que exercem – e por isso tiveram um papel fundamental nesta pesquisa. Entrevistar curadores e funcionários, artistas e seguranças – num caminho de cima para baixo e de baixo para cima – permitiu realizar um estudo de campo a partir de suas extremidades, para melhor entender o campo como um todo.

Dada a multiplicidade de funções (ou posições) que os indivíduos têm no campo da arte, foi preciso fundir categorias. A categoria “críticos de arte” não apareceu dentre os escolhidos para serem entrevistados (o que não representa uma afirmação totalmente verdadeira) e o motivo principal é que, não havendo hoje no Brasil pessoas que vivam exclusivamente da crítica, entendemos que ao entrevistarmos professores universitários, curadores e diretores de instituições de arte estaríamos entrevistando pessoas que também trabalham como críticos. Em contrapartida, houve o cuidado de escolher, dentre as categorias existentes, indivíduos que possuíam esse trânsito entre sua categoria e aquelas não explicitadas na pesquisa, para que o maior número possível de categorias (ou

funções) do campo fossem contempladas. Além disso, optou-se por indivíduos com circulação nacional, artistas reconhecidos em vários Estados brasileiros, curadores com experiência em instituições de importantes capitais, professores acostumados a viajar com certa frequência para várias regiões do país e galeristas que, apesar de terem suas empresas baseadas numa determinada cidade, tivessem bom trânsito em feiras e catálogos nacionais e internacionais. Desta forma, a pesquisa pôde ser mais abrangente e apresentar uma “configuração” mais nacional do *vernissage*. Para o caso de colunistas sociais, fotógrafos, seguranças, funcionários de instituições e frequentadores aficionados, entendemos que são categorias naturalmente restritas à determinada cidade, mas que ainda sim revelam muito do mundo da arte.

Para a qualidade da pesquisa, foi importante escolher indivíduos representativos de sua categoria, que pudessem trazer dados significativos – especialistas reconhecidos que já passaram pelo crivo do sistema, ou seja, por um filtro composto pelo conjunto de instituições, publicações, eventos e, talvez mais do que tudo, pelo tempo; todos elementos que trazem segurança com relação à fidedignidade dos dados obtidos. Um bom entrevistado deve ter, além de tempo e disposição para a entrevista, o conhecimento e a experiência necessários ao tema e a capacidade de refletir e articular sobre sua área. Por outro lado, a pouca especialização de determinadas categorias pôde também mostrar muito sobre sua posição no campo. De qualquer forma, foi importante escolher indivíduos diferentes dentro de cada categoria para poder revelar o alcance da variação dos resultados.

Outro aspecto importante da pesquisa foi seu recorte temporal e espacial. Uma investigação empírica ocorre sempre num determinado espaço e

num dado momento; pode-se dizer então que ela é historicamente *situada*. Foram entrevistados apenas brasileiros, portanto obtivemos nas entrevistas visões de *vernissage* a partir do Brasil. E como foram *entrevistas*, nosso material principal veio de pessoas ativas no sistema (com idade entre 37 e 74 anos), ou seja, uma visão contemporânea de *vernissage*. Desta forma, devemos considerar que as noções do “evento” *vernissage* narradas pelos entrevistados estão ligadas ao tempo de experiência prática deles no mercado, somadas às memórias apreendidas por cada um e por seus antecessores diretos (seus antigos professores e mestres), abarcando então um período também um pouco anterior a sua prática, ou seja, entre 50 e 70 anos.

Durante a etapa das entrevistas, foi necessário avaliar constantemente o número de amostras a partir dos resultados que eram obtidos, para detectar o chamado *momento de saturação*, ou seja, para que fosse possível saber o momento certo para a finalização das entrevistas e o início da etapa de análise dos dados. Ainda que após cada transcrição de entrevista se pudesse escrever um pouco sobre aquele determinado episódio, somente depois da coleta completa de dados, de todos os entrevistados, passamos para a generalização empírico-analítica – disso também dependeu o número de indivíduos e o cronograma das entrevistas, que muitas vezes ficou na dependência da disponibilidade dos entrevistados. As entrevistas tiveram um tempo aproximado de 30 minutos de duração cada uma, focadas especificamente no tema do *vernissage*.

As entrevistas foram não dirigidas, ou seja, baseadas numa condução mais livre por parte do entrevistador e do entrevistado. Por conta de sua flexibilidade metodológica, a pesquisa não dirigida teve a vantagem de obter um material de análise mais discursivo, fazendo do entrevistador um facilitador –

através de discretas intervenções – que permitiu ao entrevistado liberdade para narrar suas experiências da maneira que achou melhor. Tal liberdade também trouxe a riqueza de enfoques não imaginados, a princípio, pelo pesquisador. As informações novas que surgiram foram, muitas vezes, determinantes para a compreensão do objeto da pesquisa. Outra vantagem da entrevista não dirigida é que ela estimula, em sua liberdade, o entrevistado a falar o que é verdadeiramente importante para ele, ou seja, esse tipo de abordagem oferece a possibilidade de explorar com maior profundidade as diversas experiências do entrevistado em relação a determinado tema. É preciso ressaltar que este tipo de metodologia funciona bem se o entrevistado aceitar jogar o jogo, se se mantiver aberto à comunicação com o entrevistador, do contrário, muito pouco se consegue do material coletado.

Não é uma coisa fácil ficar entre a não diretividade e uma certa orientação, uma vez que o excesso do primeiro prejudica a generalização dos resultados (comparação dos dados colhidos) e o excesso do segundo anularia a espontaneidade que justamente qualifica tal tipo de abordagem. Por essa razão, a entrevista que empreendi foi semiestruturada (ou semipadronizada), ou seja, trabalhei com as regras livres que a não diretividade propõe mas calcado em um “guia de entrevista” (um roteiro de perguntas) que orientou o sentido da entrevista. Apesar do guia, a expectativa era de que as perguntas fossem livremente respondidas pelo entrevistado. Foi necessário estar aberto ao modo particular do entrevistado falar sobre o tema principal e outros temas que ele considerou relevantes – algumas vezes foram temas muito distantes do objeto principal de nossa pesquisa.

O guia de entrevista – que nunca foi mostrado ao entrevistado – foi configurado da seguinte maneira:

Categoria:

Dia da entrevista:

Horário da entrevista:

Local da entrevista:

Nome do entrevistado:

Data de nascimento:

Nasceu em:

Mora na cidade de:

- Fale-me, em poucas palavras, sobre sua profissão (cargo/função).
- O que você acha das festas de abertura das exposições de arte?
- O que você leva em conta quando decide ir ou não à abertura de uma exposição?
- Em que medida o artista, as obras ou o local de exposição são importantes quando você vai a um *vernissage*?
- O que você observa durante um *vernissage*?
- Há diferença em ver a exposição no dia do *vernissage* ou num outro dia?

Para os colunistas sócias também foi perguntado:

- Na sua opinião, qual a função dos *vernissages* nas galerias e museus de arte?
- Para o jornal, é mais importante o trabalho exposto do artista ou o público que vai vê-lo?
- De que maneira a coluna social participa da circulação da produção artística?

- Qual o critério para a escolha dos *vernissages* que serão divulgados na coluna social?

E para os galeristas, além das perguntas iniciais do guia, também foi perguntado:

- Quais os objetivos e motivações para se fazer um *vernissage*?
- Qual o custo para produzir um *vernissage*?
- Com que antecedência se deve começar?
- Quantas empresas/fornecedores são envolvidos na produção de um *vernissage*?
- Qual o número estimado e tipo de público que frequenta o *vernissage*?
- Qual o raio geográfico, a abrangência do evento?
- Há resultados durante ou depois do evento?

No início da entrevista era pedido que a pessoa se apresentasse e falasse um pouco sobre sua profissão, procedimento que ajudou a mostrar, sob o ponto de vista da própria pessoa, como ela se via (ou gostaria de ser vista) naquele contexto da entrevista – e conseqüentemente o quão próxima ou distante estava em relação à categoria a ela conferida.⁵⁸ A primeira pergunta, “O que você acha das festas de abertura das exposições de arte?”, não mencionava a

⁵⁸ Como exemplo, poderíamos escolher uma colunista social que na entrevista se apresentou como jornalista ou um curador que se apresentou como professor universitário. Para os dois casos, essa informação “em desvio” foi importante para a posterior análise das entrevistas.

palavra *vernissage* no intuito de entrar na questão aos poucos, de maneira genérica e aberta, sem pressupor que o entrevistado soubesse o sentido de um termo específico do vocabulário do campo da arte. Tal pergunta pretendia ser o sinal de partida para um depoimento que poderia ser longo ou muito curto, dependendo dos caminhos e das referências escolhidas pelo entrevistado para sua resposta. Conforme a resposta, era possível avaliar se as outras perguntas precisariam ser feitas e se a palavra *vernissage* poderia ser empregada sem constrangimento.

A pergunta “O que você leva em conta quando decide ir ou não à abertura de uma exposição?” revelou alguns dos motivos que fazem a pessoa se dispor a ir a uma exposição num dia específico (separar um tempo antes de seu jantar, arrumar-se, sair de casa), ou seja, revelou os estímulos e elementos que o entrevistado valoriza para tal escolha. A pergunta seguinte: “Em que medida o artista, as obras ou o local de exposição são importantes quando você vai a um *vernissage*?” traz nominalmente três elementos importantes num evento dessa natureza; e aqui sim, se não apareceu naturalmente no discurso da entrevista, o entrevistado poderia valorar, por assim dizer, a figura do artista, e se é por ele que se vai a uma exposição, a importância das obras, dependente ou independentemente do artista ou instituição e, finalmente, se a própria instituição colabora para sua visitação. As duas perguntas juntas ajudaram a compor e entender melhor o funcionamento das forças que movem o sistema da arte.

A penúltima pergunta, “O que você observa durante um *vernissage*?”, revela um pouco do que o público especializado presta atenção numa abertura de exposição, se são as pessoas, a comida, as obras, a presença de artistas e

conhecidos, se observam detalhes da montagem, da museografia ou da curadoria. Alguns aspectos expositivos que o galerista julga importante evidenciar, por exemplo, podem passar despercebido de um crítico ou, ao contrário, um determinado procedimento que o galerista só considerará bem executado se for invisível aos olhos de seu público, como a entrada e saída dos copeiros e a visão interna da bagunça da copa.

Passado o *vernissage*, quando o entrevistado se vê num outro dia, sozinho no espaço expositivo, é levado a refletir sobre essa diferença que o público faz numa exposição. Os inúmeros elementos que são suprimidos ou acrescentados nestes dois momentos poderiam trazer ao depoimento do entrevistado a importância das obras ou a importância da festa, com todas as contradições e meandros que uma escolha ou outra poderia revelar. Por essa razão, a pergunta “Há diferença em ver a exposição no dia do *vernissage* ou num outro dia?” foi tida, em princípio, como importante para o questionário; no entanto, no decorrer da pesquisa, tendo como resultado sempre a mesma resposta, tal pergunta quase perdeu sentido.⁵⁹

Alguns cuidados foram tomados durante as entrevistas: utilizei sempre roupas neutras, estabeleci um primeiro contato amigável, marquei as entrevistas no horário e local mais confortável para o entrevistado, e o deixei bastante à vontade para falar, evitando interrompê-lo e respeitando seus momentos de silêncio. Por segurança, o registro sonoro foi feito através de dois gravadores digitais, de marcas e qualidades de recepção diferentes – ainda assim, uma ou outra gravação foi perdida, mas felizmente conservada no aparelho reserva. As entrevistas sempre começaram de maneira bastante informal, com uma conversa

⁵⁹ Como é possível observar na leitura dos anexos.

leve e pequenos comentários introdutórios que levaram naturalmente para a questão central do *vernissage*. Desta forma, foi possível amenizar um pouco a rigidez que a formalidade do início da entrevista poderia trazer para o discurso do entrevistado. O tom de conversa sempre prevaleceu em nome da espontaneidade, chave para a franqueza.

Cada nova entrevista trouxe uma maior consistência às anteriores, um maior colorido ao conjunto; de modo que, à medida que os discursos se complementavam, a organização dos entrevistados por categorias foi perdendo sentido. A grande maioria dos entrevistados se encaixava, com muita propriedade, em mais de uma categoria profissional, e a imaginada “necessidade” de eleição de uma delas apenas retirava do entrevistado valores importantes para a pesquisa. Ao qualificá-lo ocorria, automaticamente, uma espécie de desqualificação (das funções não eleitas). Por conta disso, optamos por finalmente abandonar a ideia de categorização e trazer, junto ao nome do entrevistado, algumas das suas funções ou posições no campo da arte. Para o caso do Brasil, em que o sistema da arte é constituído justamente por pessoas que exercem, na prática, diversas funções no mundo da arte – cada uma delas mais ou menos reconhecidas, conforme a posição que ocupam –, a descategorização da pesquisa trouxe somente benefícios.

3.4. O *vernissage* para seus atores

É importante iniciar dizendo que, a partir da transcrição das entrevistas, seria possível desenvolver, melhor dizendo, destrinchar, uma série de assuntos transversais ao *vernissage*. Como poderá ser visto na leitura dos anexos, cada pessoa e cada resposta contém elementos importantes, muitos dos quais foram infelizmente deixados de lado neste capítulo, para que não desviássemos do nosso objeto principal de pesquisa. Portanto, as análises abaixo são, antes de tudo, um pequeno recorte de um conjunto enorme de aspectos que cada leitor poderá refletir através da leitura da íntegra dos depoimentos. Desta forma, gostaria que as entrevistas em anexo não fossem tidas como “anexas”, apenas um material complementar, mas como parte integrante das análises deste capítulo.

Bernardo José de Souza nasceu na cidade de Pelotas (RS) em 1974, vive em Porto Alegre (RS), e se define como curador e professor universitário; é especialista em fotografia e moda pelo London College of Fashion e formado em Publicidade e Propaganda pela PUC-RS; atualmente é coordenador de cinema, vídeo e fotografia da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre e professor na pós-graduação em moda, na Escola Superior de Propaganda e Marketing.

Na direção de uma sala de cinema (sala P. F. Gastal) e duas galerias de arte situadas na Usina do Gasômetro, Bernardo realiza, em média, 16 exposições por ano – “são quatro exposições selecionadas para a Galeria Lunara e quatro para a Galeria dos Arcos e, além dessas, outras quatro que são propostas, nossas,

minhas e da equipe de pessoas que trabalha comigo”. Durante a entrevista, Bernardo preocupou-se em falar do *vernissage* como um todo, não apenas na cidade de Porto Alegre, e estabeleceu, da mesma forma que a galerista Marga Pasquali, algumas diferenças entre Porto Alegre e outras cidades do país. Ele entende o *vernissage* como, fundamentalmente, um evento social:

“[...] além de um momento de dar abertura a uma exposição, de dar abertura a uma mostra, é um momento de estabelecer relações sociais mais amplas, do artista com o seu público, do artista com a crítica, da galeria com os artistas, da galeria com possíveis compradores, colecionadores, do curador com o artista, do artista com a imprensa; enfim, eu acho que é um momento de estabelecer contatos e relações. Então, por um lado, é um momento simbolicamente de validar um projeto, a trajetória de um artista, a trajetória de um curador, mesmo de prestigiar uma galeria ou um espaço [...]”.

Tem, portanto, a consciência dos valores institucionais envolvidos na inauguração, mas, mais do que isso, entende como um momento profissional chave, mas que muitas pessoas deixam de aproveitar para estabelecer maiores contatos para o sistema das artes:

“[...] eu interpreto esse momento como, sim, um momento importante para aproximar as pessoas, para estabelecer relações profissionais também. Acho que na verdade os *vernissages* deveriam, inclusive,

desempenhar essa função de uma maneira bem mais clara em Porto Alegre. Eu lamento que isso aconteça pouco. Eu acho que não há, salvo um espaço de maior prestígio ou outro – e eu acho que o Santander [Cultural] em algum período, a cada nova abertura, a comunidade artística estava lá presente, a Fundação Iberê Camargo que, enfim, tem um prestígio enorme, mas que isso não se traduz em presença massiva de público nas aberturas –, mas acho que é uma oportunidade desperdiçada das pessoas de estabelecerem contatos mais próximos: do designer gráfico com o artista, do jornalista com a obra de arte e com o artista, do curador com outros artistas, enfim, desses públicos que não são os públicos mais imediatos, acho que é uma boa oportunidade, do arquiteto que coleciona conhecer um pouco mais o trabalho de uma galeria... E acho que isso acontece muito pouco; eu acho que os *vernissages* aqui refletem as relações imediatas *daquele* artista ou *daquele* curador [...].”

Foram poucos os entrevistados que deixaram em segundo plano a questão do valor do artista ou da obra de arte em si e evidenciaram, sem preconceitos, a importância dos relacionamentos profissionais estabelecidos num *vernissage*. Bernardo acredita que essa perda de oportunidade social se deve, em parte, pela pouca profissionalização do mercado de arte da cidade, onde há pouco consumo de obras; ou seja, há pouca movimentação dos agentes num campo ainda em desenvolvimento. Por outro lado, Bernardo aponta duas das maiores instituições culturais da cidade, o Santander Cultural e a Fundação Iberê Camargo, como os locais de prestígio que melhor conseguem aglutinar uma

variedade de pessoas do mundo da arte, e, conseqüentemente, propiciar um cenário mais adequado às trocas profissionais.

O prestígio é, sem dúvida, um ingrediente importante do capital social; é nele que se pauta a imagem que um indivíduo passa para o outro, por seu modo de vestir, falar, mas principalmente por sua posição reconhecida no campo. É, em princípio, algo conquistado, e por isso valorizado. De modo geral, aquele que tem prestígio não fala sobre isso, o tem como algo natural e deve demonstrá-lo apenas de maneira indireta, pois são os outros, e não ele próprio, que devem elogiar ou valorizar sua pessoa – porque, pela ação desinteressada de sua certeza na posição que ocupa, não precisaria. Mas cada um tem uma visão de si e a projeta em sua relação com o outro.

“Eu acho engraçado, porque com muita frequência, aqui em Porto Alegre, as pessoas dizem ‘Eu vou na abertura da tua exposição, vou prestigiar’; eu acho isso engraçadíssimo, porque o *prestigiar* pressupõe ‘emprestar o teu prestígio’ a um evento. Então as pessoas se têm na mais alta conta, um prestígio enorme sendo emprestado!”

Bernardo tem em conta também sua posição como funcionário da prefeitura de Porto Alegre ou, como ele mesmo diz, “tenho de estar presente para representar a prefeitura de Porto Alegre, por uma questão quase que diplomática”. Apesar de dizer que a primeira razão na decisão de ir ou não a um *vernissage* é o interesse em conhecer a obra do artista, Bernardo coloca de maneira mais pontual sua posição como representante da prefeitura e,

“descompromissadamente”, a avaliação e o potencial relacionamento com as pessoas novas que podem surgir nessas ocasiões – sem dúvida, algo coerente com sua afirmação inicial, de que os agentes culturais deveriam aproveitar melhor os *vernissages* para estabelecer contatos. A dificuldade em ver as obras ajuda a direcionar sua atenção para o público:

“não gosto de ver as exposições nesse momento, em geral eu vou pelas relações próximas com o artista ou com a instituição, por essa questão diplomática do cargo. Porque não é um momento bom pra apreciar arte. Tem muita gente, as pessoas estão na frente das obras, se fala muito, é complicado”.

Apesar de compreender a importância de socialização, assim como Tadeu Chiarelli, Bernardo não gosta muito dos *vernissages*:

“Eu não acho que sejam particularmente agradáveis os *vernissages*, eu acho que são tensos; eu, apesar de não ser a pessoa mais tímida do mundo, tenho uma carga grande de timidez, então não gosto de ter que puxar conversa fácil com gente que eu tenho pouquíssima intimidade. [...] A gente está lá e, ou vai para olhar as obras e vai embora, ou, se se fica, se fica para bater papo. E que papo é esse? [...] para socializar descompromissadamente, acho que não é o lugar mais tranquilo, acho que sempre tem uma certa carga de trabalho”.

Para aqueles que desejam apenas ver a exposição sem interferências, poder andar com tranquilidade no espaço, ler os textos e etiquetas em silêncio, o *vernissage* certamente não é o momento adequado – e foi unânime para todos os entrevistados que o dia da inauguração não é o melhor dia para ver as obras que estão ali expostas. Esse deslocamento da atenção, que ironicamente desvia o olhar do público do “assunto principal” do evento, leva o espectador para a própria plateia. E talvez esse seja o encanto do *vernissage*: colocar o público como atores principais da comemoração. Como diz a pesquisadora Paula Braga,

“é muito como ir numa festa de aniversário, você recebeu um convite e você vai celebrar. Então é uma celebração para mim. E, apesar da exposição ficar por um tempão, ir no *vernissage* é que é esse ritual de celebração, de você prestigiar o seu amigo, prestigiar a obra do amigo [...]”.

São os convidados que fazem a festa e é o público que faz um *vernissage*. Para Bernardo, mais do que a celebração, o momento é de trabalho, e são muitos os aspectos que ele levanta ao observar a presença ou a ausência de determinadas pessoas ou instituições nos eventos que promove na Usina do Gasômetro:

“Localmente, me interessa um pouco perceber e até fazer essa avaliação de quem está presente, quem *não* está presente, que tipo de mensagem essas pessoas estão dando, ou até a cidade. Se a gente não se restringir

especificamente ao nome: por que tal instituição não está presente nessa abertura, o Instituto de Artes, ou por que a Fundação Iberê Camargo não está presente. São recados que essas pessoas mandam. Então faço essa leitura, sem dúvida acho que ela é inevitável, mas em outros lugares, fora de Porto Alegre, [...] eu percebo muito isso: as pessoas realmente aproveitando esse momento para estabelecer contatos”.

Bernardo, junto com o artista Rogério Livi, foram os únicos entrevistados que mencionaram o significado da ausência; para o primeiro, a ausência de certos gestores ou funcionários de importantes instituições demonstra certo desdém ou falta de interesse na cultura da cidade como um todo – sem dúvida, os membros da Fundação Iberê Camargo pouco se interessam pelas exposições que acontecem em Porto Alegre, com exceção do Santander Cultural e o Margs. “Eu percebo ausências graves, eu até diria, em algumas situações. ‘Poxa, como que não tem ninguém *daquela* instituição?’ Tais e quais pessoas que a gente sabe que nunca são vistas em *vernissages*, então é um pouco, enfim, revelador”, afirma Bernardo. Para Livi, assim como para Paula Braga, a questão é mais pessoal do que institucional, sua presença como visitante significa incentivar o artista, comemorar junto com ele aquele momento importante de celebração e, ao contrário, a ausência no dia do *vernissage* representa uma pessoa a menos no espaço expositivo, que, dependendo da exposição, pode fazer toda a diferença. Paula observa que “faz parte do *vernissage* ter bastante gente, então você vai também desempenhar esse papel e ser ali mais um que vai preencher aquele espaço”.

Para Bernardo, não há problema em abrir uma exposição sem um evento de inauguração, principalmente se for uma produção interna da equipe da prefeitura; para ele, realizar um *vernissage* se justifica quando há a preocupação em celebrar com o público a introdução de um novo artista.

Com relação à organização dos *vernissages*, Bernardo não conta com uma rede ampla de parceiros, tendo apenas um que fornece bebida. Ao que parece, os recursos da prefeitura destinados à exposição dão conta apenas da montagem da mostra em si, ficando a festa de abertura como um extra desconsiderado pelo orçamento. Apesar do tempo de planejamento de uma exposição ser em média de um ano, a equipe da secretaria de cultura começa a preparar os *vernissages* (convite, divulgação, as letras da parede etc.) quinze dias antes da data da inauguração; segundo Bernardo, “às vezes até dez dias antes; dez dias é o limite para que a imprensa receba a informação, que se poste os convites no correio, nas redes sociais, maiores informações”. Para o caso da Bolsa de Arte, apesar de ser um espaço privado e possuir um funcionamento diferente do Gasômetro, o planejamento de suas exposições também é feito com uma antecedência média de um ano e também necessita de quinze dias para organizar o coquetel do *vernissage*: “a gente já tem isso organizado. Temos dois ou três formatos de coisas que a gente decide. [...] É um ‘kit’ já... vai ser isso, isso e isso”, afirma Marga.

O número de público que vai aos *vernissages* do Gasômetro e da Bolsa de Arte é de aproximadamente duzentas pessoas – o que mostra certa similaridade no público especializado que recebe os convites para os coquetéis. Em contrapartida, há uma grande diferença no número total de visitantes ao longo do período das exposições: a visitação no Gasômetro já chegou a 2.000

pessoas e da Bolsa de Arte a 1.000 pessoas. É preciso levar em consideração que a Bolsa recebe, após o dia do *vernissage*, um público muito específico do campo da arte, enquanto que o Gasômetro se beneficia de uma grande quantidade de público espontâneo, que visita a Usina como turista ou por conta das inúmeras atividades do local (incluindo inclusive a sala de cinema P. F. Gastal, que Bernardo também administra). Tem “o caderno de presenças, que a gente sabe que não é todo mundo que assina, mas ele permite ver que vêm pessoas do interior do estado, que vêm pessoas de fora do estado, pessoas até de fora do país, gente do Uruguai, gente da Argentina, e mesmo de outros países”, diz Bernardo.

O livro de presença, sempre utilizado nas exposições, retrata, de maneira simples, a quantidade (estimada) e a qualidade do público, tanto do *vernissage* quanto do restante do período da mostra. Numa galeria, cerca de 85% do público assina o livro; num museu cai para 35%, com alguma variação percentual, dependendo da localização do livro no espaço de exposição.

“Traços de um momento fugaz, por vezes esquecido, esses livros são de alguma forma portadores da memória das galerias e de suas exposições, mas também a prova escrita da presença de um público, materializado pelos nomes que esses visitantes assinaram sobre as páginas amareladas.” (Verlaine, 2008: 288)

O livro constitui uma importante fonte de informação, de onde se vê a frequência, o volume de gente e a identificação de muitos dos visitantes – são

eles, junto com as fotografias de *vernissage*, os mais importantes instrumentos de reconstituição da memória desses eventos; no entanto, não podemos considerar os livros como fontes primárias completas, muito por conta das lacunas que esse material contém. A pesquisadora francesa Julie Verlaine aponta três lacunas:

“a falta de completude (nem todos os visitantes assinam o livro); falta de confiabilidade (não podemos afirmar com certeza que o nome registrado foi feito pela própria pessoa); e, finalmente, uma falta de representatividade (considerada em si mesma, pois [o livro de presença] retrata uma imagem fixa num determinado momento, que não pode ser alargada nem entendida como sendo representativa de todos os apreciadores do artista nem de uma galeria)” (Verlaine, 2008: 288).

O livro de presença é mais importante para as galerias do que para os museus, pois é também um instrumento valioso de comunicação, em que se pode obter dados novos de clientes e opiniões fervorosas (positivas e negativas) da exposição em cartaz. Para quem trabalha em galeria de arte, são muitos os elementos que devem ser observados para que sejam feitos ajustes contínuos nos eventos.

Paula Braga nasceu e vive em São Paulo, é historiadora da arte, com ênfase na obra do Hélio Oiticica e outros artistas dos anos 1970; ministra cursos na escola do MASP, no Centro Cultural São Paulo, e trabalha para galerias de arte em projetos específicos, fazendo o texto, a curadoria ou trabalhando na

produção. Para ela há dois tipos de *vernissages*: o pessoal, que é uma celebração, quando é a inauguração da exposição de um amigo; e o profissional, quando é o resultado de um trabalho de equipe do qual fez parte.

“Eu poderia ir ver a exposição da minha amiga, do meu amigo dali a uma semana, mas não, eu vou naquele dia para fazer parte desse ritual, dessa celebração. E quando eu trabalhei [na exposição], eu vou como um compromisso profissional mesmo, para receber as pessoas, saber o que estão falando da exposição – porque nesse primeiro dia é quando vai mais gente – e para configurar que eu sou parte daquela equipe, então eu estou lá junto com aquela equipe, segurando a onda para o que precisar. [...] é como ir a uma festa de aniversário, eu vou porque acho que sou uma das convidadas, e para a pessoa celebrar ela precisa de convidados; ela não pode cantar *Parabéns* sozinha.”

O principal fator de decisão para ir ou não a um *vernissage* é, para Paula, o tempo e o esforço necessários para se locomover em São Paulo, principalmente nos horários comuns a esses eventos.

“Então têm dias que eu pagaria para ficar na minha casa, de pijama, lendo um livro, mas eu sei que é muito importante para aquele artista que eu apareça, porque eu acompanhei a carreira e a gente é amigo e eu tenho que ir lá dar um abraço nele. E São Paulo é uma loucura: para chegar num lugar às 8h da noite você vai enfrentar um trânsito, um

estresse no final do dia, depois que você já fez mil coisas e você queria descansar... Mas aí eu vou. Coisa que eu não faço – que tem muita gente que faz – que é o *hopping* pelas galerias, por exemplo, uma quinta-feira que abre três exposições, então você vai de uma para outra, e para outra. Isso eu não consigo, não tenho essa energia. Porque São Paulo drena a gente com o trânsito. Então eu levo muito em conta onde é.”

Se não for pela questão estritamente pessoal ou profissional, Paula não vai a um *vernissage* de modo algum: “[...] eu só vou quando eu conheço o artista. Pode estar abrindo a exposição, sei lá, do Bill Viola, eu não conheço o cara pessoalmente, mas se eu acho que tenho que conhecer a obra, eu vou na semana seguinte; eu não vou no *vernissage*”. A apreciação da arte está associada à contemplação: ao exercício da reflexão, do olhar demorado e do silêncio. As obras pedem um tempo para si, conforme sua complexidade, seu formato, seus conceitos ou, ainda mais importante, quando a tempo é elemento constitutivo do próprio trabalho, como um vídeo, por exemplo. Por essa razão, a maioria das pessoas diz que o *vernissage* não é o melhor momento para ver as obras.⁶⁰ Por outro lado, o artista Marcelo Monteiro indica um lado positivo em ver a exposição no dia do *vernissage*:

“Na real, eu acho que até o público que é acostumado a ir em abertura sabe que a abertura não é o melhor momento de ver a obra. Mas é um bom momento de ver a obra acompanhado de gente que entende do

⁶⁰ Todos os entrevistados nesta pesquisa responderam que o melhor momento para ver as obras é depois do *vernissage*, num outro dia.

assunto, e tu poder discutir sobre a obra, que eu acho que isso é o mais bacana. Aí é que está aquela porcentagem de gente que sabe o que está fazendo ali naquele local. Tu parar na frente de uma obra e ter uma pessoa do lado e tu poder trocar a informação, a sensação... que não aconteceria se fosse sozinho. Eu acho que isso é o mais bacana”.

Nos *vernissages* os trabalhos são vistos sob um ponto de vista coletivo.

“Como tal, a visibilidade do trabalho torna-se a condição *sine qua non* de sua existência pública, mas também seu valor artístico para toda a posteridade. Sua exposição é ainda mais importante, porque em alguns casos é a única vez que terá uma existência pública, entre a saída do *atelier* e a compra por um colecionador particular. O *vernissage*, tempo e evento, é também o batismo social das obras expostas, significando a sua entrada na realidade da produção contemporânea” (Verlaine, 2008: 285).

O artista plástico carioca Milton Machado concorda com todos os outros entrevistados, que afirmam ser absolutamente diferente ver a exposição no dia do *vernissage* ou num outro dia posterior; porém, ele fala que, apesar da multidão atrapalhando, algumas obras são muito melhores de ver no dia do *vernissage*, por conta de sua “exibicionalidade” (fazendo referência a Sônia Salzstein), ou seja, por levarem em conta em sua poética sua exposição/exibição ao público. Tem obras que funcionam melhor com a presença de mais de uma pessoa, com as percepções e reações que a coletividade traz para o trabalho, quer

dizer, para a percepção do trabalho no outro que também está vendo a obra. “Então tem lugares em que as pessoas presentes celebrando [...] fortalecem esse lado da exibição.” Essa apreensão coletiva acontece muito num *vernissage*.

“[...] têm trabalhos que vivem da presença das pessoas, inclusive com a celebração, com todo o baba-ovo, com todo o puxassaquismo e tal, porque o trabalho precisa disso. Alguns trabalhos. Outros não, outros precisam de um silêncio absoluto, e as pessoas atrapalham, mas daí se vai depois. Mas tem muito trabalho que celebra a presença das pessoas ali tomando um... [...] Então o museu fica diferente, o espaço fica dinamizado de uma forma diferente, principalmente quando é um artista interessante ou importante.”

Milton nos traz uma conclusão perfeita sobre o capital simbólico de um artista perante seu público, quando conta sobre a transformação da imagem do Vik Muniz em *super star*, atacado na rua por fãs: “ele foi envernizado, digamos assim”. Quando o artista atinge certo grau de notoriedade, quando chega do outro lado do tabuleiro, sua imagem pode valer mais que as próprias obras.

São importantes os artistas, as obras e o público que vai vê-los. Quando Paula vai ao evento, observa quem está presente, observa o comportamento das pessoas, o modo como se vestem, os sapatos que usam:

“E têm os tipos típicos dos *vernissages*, eu me divirto um pouco olhando o comportamento das pessoas. E eu lembro um pouco quando eu ia à missa – quando eu era criança me obrigaram a ir à missa –, então eu gostava de ficar olhando para o lado, para ver quem estava presente, com que roupa estava. Aí eu gostava daquela parte que você cumprimenta, porque aí eu podia olhar para trás, ver quem estava atrás, você podia ver aqueles rostos, eu gosto de ver os rostos. Eu me divirto um pouco com essa parte... essa parte visual, como as pessoas estão vestidas. [...] Eu sempre vejo uns sapatos muito interessantes, aí eu tenho o meu sapato, que eu chamo de ‘meu sapato de *vernissage*’, porque eu só uso em *vernissage* aquele sapato.”

Os *vernissages* possuem um som característico, e também uma espacialidade característica (relacionada à proximidade das pessoas num mesmo espaço expositivo). O corpo a corpo, físico, visual e sonoro, dá uma sensação prazerosa de coletividade, de compartilhamento de um mesmo prazer, de um mesmo amor pela arte. Apesar da situação da festa ser diferente da da missa, é boa a associação que Paula faz, estabelecendo uma aproximação em relação a um evento coletivo onde muitas vezes se unem para comemorar uma mesma coisa, despertando um forte sentimento de comunhão – isso acontece também nos *shows* de música, teatros e jogos de futebol. “Entre as galerias se desenham as comunidades de públicos, que correspondem às afinidades estéticas partilhadas” (Verlaine, 2008: 288). Essas práticas e gostos compartilhados não apenas identificam os membros do grupo, como também reforçam a manutenção dessas práticas e desses gostos. Dessa forma,

“ser convidado a responder ao convite, contemplar as obras e comentá-las, com alusões e referências, são todos atos e marcas que estabelecem a cumplicidade e, assim, formam a comunidade. O significado dessas atividades coletivas é duplo: a dimensão ‘prosaica’ das ações – ver, beber e conversar – é menos importante do que a dimensão simbólica – partilhar uma experiência artística e um julgamento estético com os outros” (Verlaine, 2008: 292).

Os grupos serão mais fechados quanto maior for a especificidade do evento e a necessidade de especialização do público para entender o que é apresentado. Isso acontece na arte contemporânea, mas também na arte política dos anos 1960, numa ópera ou num mundial de badminton. “A sociabilidade que se cria é sempre baseada em uma partilha de conhecimentos, de referências e valores que sustentam a pequena comunidade de entusiastas” (Verlaine, 2008: 294). Por essa razão, museus e galerias de arte são considerados lugares fechados, de elite.

Nascida em Guaporé (RS), Marga Pasquali é a proprietária da galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre, há 27 anos. A galeria foi fundada em 1980 e comprada por Marga em 1985.

“[...] eu morava na Inglaterra e daí vim para cá, e a cidade, na época, não tinha nada que fosse do meu interesse; e depois de sair de Londres então! Comecei a frequentar galerias, conhecer esse mundo, e acabei

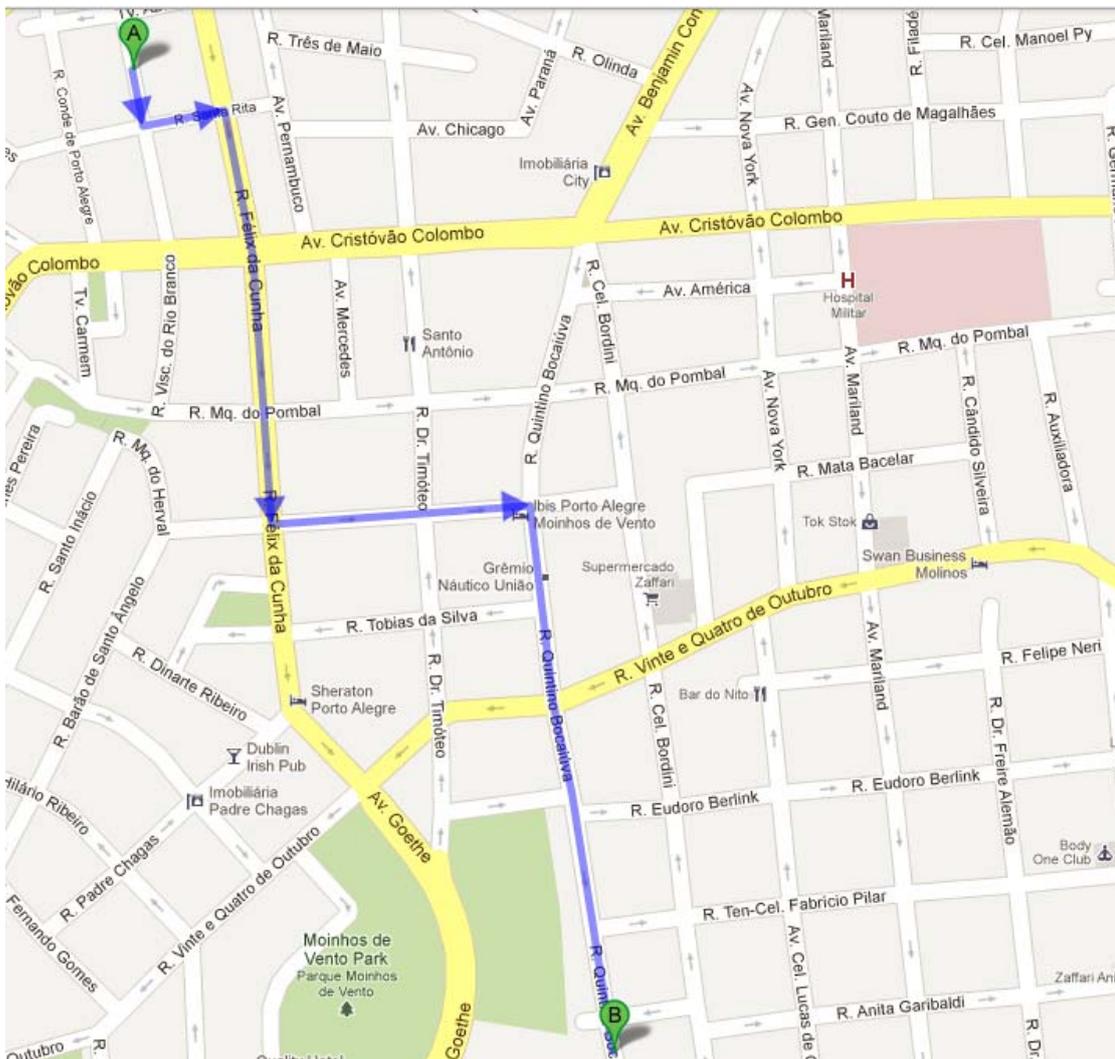
comprando a galeria porque ela ia fechar. Então eu aprendi fazendo, na verdade. Acho que sou uma pessoa intuitiva, exigente comigo. Estou conseguindo, na adversidade desse mundo pequeno, achar saídas para continuar. Mudar para essa galeria grande já foi uma prova disso, de que esse trabalho tem futuro, mas é lento”.

A Bolsa de Arte ficou sediada por 25 anos na rua Quintino Bocaiúva, 1115, no bairro Moinhos de Vento, num prédio que, aos poucos, foi sendo melhor adaptado para as exposições; no entanto, o crescimento da galeria e do número de artistas representados foi determinante para a decisão de mudar para um espaço maior no bairro ao lado. O novo espaço foi inaugurado em março de 2011 e tem mais de 800 m². Perguntada se o fato dela ter mudado a localização da galeria alterou alguma coisa de seu funcionamento, Marga respondeu que, apesar de, pessoalmente, ter sido uma mudança muito melhor, por um espaço certamente mais qualificado, percebeu que muitos de seus amigos e clientes não viram a mudança com bons olhos, pelo fato da galerista ter saído de um bairro nobre como o Moinhos de Vento e ido para um bairro como o Floresta.⁶¹

“[...] eu sinto que ainda tem muita barreira das pessoas, de cabeça conservadora, o fato de ter saído do estabelecido para um bairro novo, outro lugar da cidade. [...] Apesar de estar há 5 minutos do outro, eu vejo que ainda existe essa coisa de que a gente está perdendo: ‘Para baixo da [avenida] Cristóvão Colombo eu não frequento, é um lugar de roubos nesse bairro’. Muito pelo contrário, porque lá [no bairro de

⁶¹ Rua Visconde do Rio Branco, 365, bairro Floresta, Porto Alegre, RS.

Moinhos de Vento] é muito pior. Mas eu acho que não é problema meu e se eu for me preocupar com isso... [O Floresta é] espetacular, é muito melhor do que um bairro que só tem loja de cozinha e colchão, uma atrás da outra. A gente está do lado do centro, numa reta do aeroporto e a há 5 minutos caminhando do [hotel] Sheraton.”



Através do mapa é possível observar que a nova sede fica a um quarteirão e meio do bairro Moinhos de Vento (abaixo da avenida Cristóvão

Colombo), numa rua que, por conta de uma obstrução da engenharia de tráfego da cidade, atualmente não se interliga com o bairro vizinho. O fluxo de carros e pedestres na rua Visconde do Rio Branco fica limitado até a avenida Cristóvão (que poderíamos descrever como uma avenida semi-decadente), mas é possível mudar de bairro pela rua ao lado (a Félix da Cunha). Mesmo assim, ambos os bairros pouco se relacionam, e isso fica claro pela estética das ruas e das lojas; a diferença aparece na manutenção da “chiqueza” do Moinhos e da “pobreza” do Floresta.⁶² As diferenças são simbólicas, físicas – pelas muretas de concreto que separam os dois bairros na Visc. do Rio Branco –, mas também econômicas, com uma diferença enorme de preço nos imóveis e no custo de vida de cada região. O resultado é uma diferença social.⁶³

A localização, como um elemento de prestígio, de distinção social, pôde ser abdicada pela galerista em nome de um espaço melhor. Como a Bolsa é uma galeria estabelecida e seus clientes são do país inteiro, além da venda de obras nas feiras internacionais, de certa maneira a galeria não depende tanto das preferências de seus clientes de Porto Alegre. A necessidade de um espaço com melhor estrutura veio de uma demanda que é, sem dúvida, resultado da maturidade do trabalho realizado por Marga nos últimos 27 anos.

⁶² Há, inclusive, inúmeros moradores do bairro Floresta que afirmam categoricamente que moram no Moinhos de Vento, como um modo de se validarem melhor perante seus interlocutores.

⁶³ Na entrevista com a colunista Mariana Bertolucci (anexo), ela fala também das dificuldades que o público tem em frequentar determinadas localizações e as probabilidades desse público se interessar pelo capital social envolvido nesse local: “Porque eu não vou ser hipócrita, se é uma exposição, assim, muito maravilhosa, muito legal, muito lá no canfundó do não sei quando, em Guaíba, ah, eu dou uma força, adoraria, mas eu não vou encontrar gente interessante lá – até pode ser que encontre, mas não é um tiro certo, entendeu... No caso da nossa vida que é sempre corrida, com coisas assim mais... Ou então do lado de importância artística mesmo, ou do lado *pop* da coisa, de ser uma galeria transada ou uma *marchande* ou um *marchand* que conhece um monte de gente, que tem bastantes amigos, tudo isso meio misturado”.

“A gente tem clientes em todo o Brasil, porque a gente tem artistas bem conhecidos; e os que não são se beneficiam disso, porque tem o site, tem toda a estrutura da galeria. As pessoas levam isso em conta, quando compram um artista: que ele seja representado, que ele trabalhe profissionalmente, isso facilita possivelmente a continuação do trabalho do artista, a melhora de preço, a valorização do investimento e até uma possibilidade de revenda.”

A galeria representa aproximadamente 30 artistas, faz sete exposições por ano em sua sede e participa de quatro feiras de arte, duas nacionais e duas internacionais. São enviados cerca de 3.000 convites impressos e mais de 30.000 convites eletrônicos, para o mundo inteiro, a partir de um *mailing* criado dos contatos e relacionamentos cultivados pela galeria ao longo dos anos. Ainda assim, o *vernissage* é, nas palavras de Marga, “um mal necessário”, pois é um modo de mostrar a todos a movimentação da galeria mês a mês. O alcance do evento é limitado (efetivamente, apenas para o público de Porto Alegre), mas sua divulgação é o primeiro gatilho de *marketing* para que seus clientes, de qualquer outra cidade, possam lembrar da Bolsa de Arte e comprar as obras de seus artistas.

“Não, não é incômodo, na verdade é um mal necessário porque tem que fazer, naquele horário – cada vez está mais simplificado isso: a gente faz o *vernissage* às sete horas, já não é mais aquela bebedeira até a meia-noite, uma da manhã, como era antigamente – mas é uma festa que a gente precisa ficar lá esperando as pessoas, se não vem ninguém é

desagradável. Quando a gente faz com artistas de fora a frequência baixa muito, porque acaba sendo uma comemoração para conhecidos.”

Esse desinteresse por comemorar exposições de artistas de fora é, talvez, uma característica do público da arte porto-alegrense, pois são muitos os *vernissages* vazios, em inúmeras instituições de arte, quando os artistas da exposição não são locais, e, ao contrário, são lotados os *vernissages* de artistas da cidade. Enquanto *vernissages* de artistas locais podem chegar a 300 pessoas, o de um artista de fora, na mesma Bolsa de Arte, pode chegar a 30 pessoas. Muito mais do que fazer negócios ou ver as obras em si, o público da cidade vai para prestigiar seus artistas conhecidos. É preciso considerar que uma grande quantidade de convidados vai pelas relações pessoais que têm com o artista, ou seja, não chega a ser necessariamente um desinteresse pelo artista de fora, mas um interesse maior pelo “de dentro”.⁶⁴ A própria Marga escolhe ir a *vernissages* por motivos pessoais: “Eu geralmente vou em *vernissage* de amigos próximos, porque se eu fosse a *vernissage* como *evento* eu teria quase um por dia – porque como esse é o nosso foco de trabalho... Então eu vou como eu iria num aniversário”. Assim como Paula Braga, Mariana Bertolucci e Marcelo Monteiro, o *vernissage* é comparado a uma comemoração de aniversário. Mesmo prevalecendo as questões pessoais, e a mesma comparação com as festas de aniversário, é preciso levar em conta que em cidades como São Paulo, por exemplo, essa movimentação por artistas de fora é inversa, advinda do interesse do público da arte em conhecer artistas de outros lugares.

⁶⁴ Vale cf. a noção de *gaijin* que os imigrantes japoneses estabelecem com aquele que é “de fora”.

Marga explica que, ainda assim, é importante para a galeria sempre fazer o *vernissage*:

“Agora, quando a gente está com uma artista nova na galeria, é muito importante isso, porque vem menos gente, mas marca o início de um trabalho. Então tem todos esses aspectos. No nosso caso, nós não trabalhamos com aventura – por exemplo, ‘gosto desse artista então vamos fazer uma exposição’ –; para mim uma exposição é parte de um trabalho, é um casamento, a efetivação de uma trajetória que ela começa para ter uma continuidade ou ela está na hora, dentro dos nossos artistas, de acontecer uma exposição, ele tem um trabalho novo e tem de ser mostrado. É uma prestação de contas de um trabalho. Não é como simplesmente um evento que acontece aqui de alguém que vai embora. Isso não interessa para nossa forma de ver o trabalho. [...] Aí não é participação, eu tenho essa impressão. Mas a gente é muito solicitado para isso, que as pessoas querem usar uma galeria estabelecida e um espaço bonito, um espaço experiente para isso e que a gente avalia. Pode ser um artista maravilhoso, mas a gente não tem interesse.”

“O namoro entre um artista e a galeria pode durar anos antes que o contrato de representação se consolide.” (Braga, 2010: 72), porque a decisão por investir em um artista significa um trabalho a longuíssimo prazo, significa inseri-lo no mercado, associando suas obras ao nome da galeria e significa também um investimento contínuo para essa inserção.

“A representação não consiste apenas em expor obras do artista de tempos em tempos, mas em promover o trabalho daquele artista junto a instituições internacionais, apresentá-lo constantemente em feiras, mencioná-lo aos colecionadores e aos críticos que circulam pela galeria.” (Braga, 2010: 72)⁶⁵

Além do custo mensal de manter a galeria aberta, uma exposição na Bolsa de Arte custa, para a galerista, no mínimo, R\$15.000,00 e demanda cerca de quatro meses de planejamento; as feiras de arte custam, em média R\$200.000,00 e demandam cerca de três meses de produção: “tem inscrição, tem planejamento do estande, tem toda a papelada de exportação, liberação do patrimônio histórico, encaixotamento”, além de jantares, visitas e reuniões que são importantes para a manutenção do capital social do negócio.⁶⁶ Os *vernissages* também cumprem esse papel, mas, ao contrário do que muitos pensam, não é um momento em que se efetivam as vendas. Perguntada se o *vernissage* faz com que as obras sejam vendidas naquele momento ou imediatamente após, Marga respondeu: “Não necessariamente, não necessariamente”.

Com relação à divulgação dos *vernissages* da Bolsa, Marga aponta o *Jornal do Comércio* como o único “que dedica uma boa página para as artes

⁶⁵ “Grandes galerias têm em seus quadros pessoas que são indispensáveis na consolidação das carreiras dos artistas brasileiros mais renomados no exterior. Obras de Mira Schendel, Hélio Oiticica, Ernesto Neto, Beatriz Milhazes e outros que vemos em museus do mundo chegaram àqueles acervos frequentemente depois de um longo processo de negociação com as galerias que os representam.” (Braga, 2010: 67-71)

⁶⁶ Aproximadamente dez galerias brasileiras participam regularmente de feiras de arte internacionais, o que representa um número bastante reduzido, muito devido às inúmeras dificuldades de produção de um evento dessa natureza. Dessas dez, apenas a Bolsa de Arte, de Porto Alegre, e A Gentil Carioca, do Rio de Janeiro, são de fora de São Paulo.

plásticas sempre, com comentários sobre os eventos”. O referido jornal tem tradição na divulgação de arte; no entanto, é preciso explicar que o espaço dado e a qualidade dos textos são, no mínimo, sofríveis. Pode-se dizer o mesmo do jornal *Zero Hora*, o maior e mais importante de Porto Alegre, com artigos pequenos, incompletos, mal escritos, mal revisados ou até mesmo “copiados e colados” de trechos de jornais da região Sudeste (principalmente do jornal *O Estado de São Paulo*, com o qual o *ZH* tem convênio) ou dos *releases* que são enviados à redação.

As pequenas notas e as matérias-*release* substituíram a crítica de arte propriamente dita – com exceção de bienais e exposições de artistas famosos que são contemplados com matérias durante o período da exposição, pormenorizando os conceitos da curadoria ou noticiando alguma curiosidade ou incidente da mostra. Há uma grande falta de interesse dos jornais e uma ausência na imprensa de críticos de arte especializados. O colunista Tatata Pimentel diz que os “jornalistas de hoje não têm a menor condição de entrevistar o artista e falar sobre o quadro; eles têm a frase famosa: ‘Me fala um pouco sobre a tua exposição’, essa é clássica; o jornalista não está sabendo nem o que é que está exposto”. Além disso, acredita ser quase impossível exercer a crítica na cidade de Porto Alegre, pois os membros do setor artístico querem apenas ouvir elogios e é “por isso que os jornais, para não se incomodarem, não têm mais crítica de nada”. Falando de maneira mais ampla, José Carlos Durand descreve alguns dos motivos dessa falta de crítica especializada:

“Afinal, o mercado desenvolveu-se subitamente em um momento em que os escritores e outros intelectuais de projeção que se incumbiram da crônica e da crítica de artes visuais em jornais e revistas a partir do último pós-Guerra já haviam morrido ou aposentavam-se, deixando o ofício da crítica. Na ausência de outros interessados com os mesmos trunfos de currículo, de publicações, de titulação acadêmica e de colaboração na construção de bienais, museus e centros de cultura, os novos periódicos tiveram de desenvolver seus críticos entre o pessoal interno da redação. Daí resultou que alguns jovens jornalistas, partindo do noticiário, chegassem à crítica assinada mais cedo e sem o respaldo cultural inicial de seus predecessores.” (Durand, 1989: 238)

Como as revistas impressas fecham suas edições com muita antecedência, geralmente não conseguem dar a prévia da inauguração e tratam apenas de exposições que estão acontecendo; os jornais, ao contrário, dão a notícia no próprio dia do *vernissage*, convidando o público a comparecer (quase que por impulso, para aproveitar “o calor da hora”). Os visitantes do *vernissage* podem se considerar numa situação privilegiada de *primeiro público*, seja no sentido VIP do termo, nos casos de aberturas com convites específicos e listas fechadas,⁶⁷ seja por ser simplesmente a “primeira leva” de pessoas que tomam contato com a exposição. Em grandes mostras, a imprensa é convidada para ser uma espécie de *público zero*, dias antes da inauguração, no intuito de divulgar para o *primeiro público* informações importantes para fazê-lo ir à exposição minimamente “formado”. O jornal é ainda hoje, junto com o convite, o

⁶⁷ Quando a matéria do jornal avisa que a entrada da inauguração será “somente para convidados”, a exposição se torna ainda mais desejada. As instituições que promovem estes eventos avaliam, conforme suas estratégias, se o evento será restrito ou aberto ao público.

instrumento mais importante para a divulgação de um *vernissage*. É através dele que a sociedade, como um todo, fica sabendo e por isso possui um *status* relevante para o sucesso da exposição. É interessante perceber que, mesmo em tempos de internet, sair ou não no jornal pode significar o êxito ou fracasso da exposição, principalmente aquelas que dependem do público local. Marga afirma:

“A gente depende muito – e nem sempre pode contar – da informação da imprensa, que poderia fazer um comentário, como se faz de *shows*, como se faz de cinema, que é o informativo – a gente fornece todo esse material, que o artista tem passado e a gente está à disposição para isso. Infelizmente, não temos essa estrutura na cidade. [...] Aliás, as colunas sociais têm feito essa parte na cidade, muitas vezes, que são informativos, não são críticos, não são especializados, mas são informativos de coisas que acontecem”.

A coluna social de jornal noticia imediatamente após a abertura, no dia seguinte, e é um eficiente instrumento de prestígio, porque dá destaque a uma pessoa relevante numa exposição relevante. A coluna social de TV é ainda mais eficaz, mas muito mais rara, pela pequena quantidade de programas desse tipo e o restrito acesso ao colunista/entrevistador (que escolhe seus entrevistados por *n* critérios...).

“Às vezes há convidados mais importantes que o artista. Como vivemos de prospectar os eventos em busca de notícias, muitas vezes o conteúdo

dos convidados cobre a ausência dele nas obras. Mas minha produção está escolada em farejar onde haverá ação para nossa pauta. O artista é bom, estamos lá. Caso a lista de convidados tenha entrevistados interessantes, melhor ainda. É uma *vernissage* duas vezes colunável.” (Amauri Jr.)⁶⁸

O colunista social e apresentador de TV Amauri Jr. acredita que a função dos *vernissages* nas galerias e museus de arte seja, em primeiro lugar, para que o artista possa dar uma ampla visibilidade ao seu trabalho, reunindo possíveis compradores; em seguida, para a divulgação aos jornalistas (que poderão amplificar essa visibilidade) e finalmente a sua tribo. “Afinal, qualquer artista, tem a vaidade de expor àqueles que lhe são caros o resultado de sua criação. A crítica vem por último. Qualquer artista, anônimo ou consagrado, teme sempre a avaliação pública que será feita. Aí, só aí, pode ser uma faca de dois gumes as tais *vernissages*.” Para seu antigo colega, Cesar Giobbi, jornalista e colunista social, a função da imprensa é divulgar o trabalho do artista e fazer com que o público vá vê-lo, mas “para as colunas interessa mais o público, o movimento de gente da arte”; e confessa: “Assim mesmo, devo confessar que *vernissages* dão péssimas fotos”.⁶⁹ Ao contrário de Giobbi, em relação às fotos, o fotógrafo português Paulo Alexandrino vê o momento das aberturas como especial para observar a movimentação das pessoas:

⁶⁸ Em entrevista concedida ao pesquisador em 19 de janeiro de 2006 (anexo).

⁶⁹ Em entrevista concedida ao pesquisador em 7 de junho de 2004 (anexo).

“A cenográfica mundanidade das *vernissages* dos artistas famosos, com o respectivo desfile de figuras publicadas e a publicar, mais os canapés e a champanhota à descrição a fazer o seu papel, é das ocasiões favoritas de muitos estimáveis profissionais, pela intensidade fotográfica que proporciona.” (Alexandrino, 2009)

Para Nivaldo Narã, fotógrafo e colunista de Joinville, a coluna social participa da circulação da produção artística porque contribui para uma maior e melhor movimentação no contexto social e cultural do público, “motivando estas pessoas na maior parte do tempo a se fazerem presentes e daí colocando-as frente a frente com a obra e seu produtor”. Para sua coluna, tudo é oportuno e importante, tanto o público como o trabalho exposto. “O que pode ocorrer é um ou mais tópicos, como o artista e a importância do espaço, se sobrepor e ocupar maior destaque do que o outro, ou mesmo um público expressivo cultural e socialmente predominar até mesmo sobre o trabalho exposto.”⁷⁰

Mariana Alvares Bertolucci era, na época da entrevista, a colunista social do jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, chamada RSVIP, que saía diariamente no *Segundo Caderno* do jornal. Muito simpática e falante, acostumada, evidentemente, com os aspectos práticos de uma entrevista, rapidamente se prendeu ao microfone de lapela e se prontificou a falar, explicando-me que talvez não fosse a melhor pessoa para falar sobre *vernissage*, por não ser uma especialista. Durante toda a entrevista, foi muito respeitosa, sincera e disponível; falava com prazer da profissão e do gosto pela arte e de seu

⁷⁰ Em entrevista concedida ao pesquisador em 15 de julho de 2004 (anexo).

interesse em divulgar a cultura. O fato de explicitar logo de início que não era uma especialista é um dado interessante. Ela foi muito sincera ao explicar o modo como (recém) iniciou o contato com a arte, de maneira muito solta, sem grandes compromissos, de um interesse surgido no encanto de uma viagem à Europa, em 2000. É importante ver como alguns agentes-chave que ajudam na divulgação e, de certa forma, no posicionamento de certas pessoas no campo da arte, não são necessariamente *experts* em arte. E que a boa vontade é algo que contribui muito no meio.

Mariana diz que recebe cerca de mil e-mails por dia, com divulgação de eventos culturais, livro, arte, teatro e cinema, mas que não consegue responder a todos. Na medida do possível, tenta ir a alguns *vernissages*, ou ao menos divulgá-los em sua coluna:

“[...] artista plástico (é um público que me procura muito, para divulgar o seu trabalho). E eu acho bem digno, porque eu sou ex-bailarina, eu amo arte de paixão, acho que artista realmente é primo-pobre, não tem dinheiro, infelizmente. Eu procuro dar força nos trabalhos que eu gosto, às vezes, nem gosto tanto, mas acho que toda arte vale, e sempre tem espaço para todo mundo. E aí, à noite, muitas vezes eu chego em casa rápido, tomo um banho e já me ajeito – mais engraçadinha do que tu está me vendo hoje aqui – e vou para os tais dos *vernissages* e compromissos.”

São muitos também os *vernissages* e exposições que acaba não indo:

“[...] para ti ter uma ideia, não consegui, no ano passado eu acho, visitar a Bienal [do Mercosul]! Porque eu não consegui, porque passou, porque eu queria levar minha filha, porque estava chovendo, porque... porque eu sou uma incompetente, na verdade. É isso que eu estou com vergonha de te dizer. Mas só para tu ter uma ideia de quantas exposições, quantas *vernissages* eu tinha vontade de ter ido já, ao longo de toda a minha vida – eu estou com trinta e seis anos – e eu não fui. Porque as pessoas não vão. Porque eu acho que o Brasil não tem uma cultura artística forte de valorização da arte, como tem na França, por exemplo, em alguns países da Europa, e o fato de cobrir *vernissage* e arte me ‘força’ – entre aspas, né, porque não é uma obrigação, é uma coisa prazerosa –, mas eu vejo muito... mais coisas do que eu via, então eu tenho mais acesso a... sim, a artistas diferentes, a trabalhos legais e geralmente quando eu gosto – o que é muito comum – eu tenho que voltar, porque eu não consigo, porque *vernissage* é corrido, porque...”

Há uma consciência de que a visitação à *Bienal do Mercosul*, para uma jornalista de cultura de Porto Alegre, seria algo importante na sua agenda cultural. Haveria uma espécie de obrigação em ter ido. Ao mesmo tempo, seu depoimento revela que, mesmo numa exposição com entrada franca e duração de dois meses, existe um público interessado que acaba não indo. As facilidades de acesso, sejam físicas ou culturais (no caso da formação e do gosto do público pela arte) muitas vezes não são suficientes para a concretização da visita. Logo adiante ela fala de quantas exposições gostaria de ter ido e não foi. Fala também de seu gosto comum e a vontade de voltar com calma à exposição quando gosta

muito das obras do *vernissage*. É possível perceber que ela pouco conhece de história da arte do Brasil, seu modo de tentar “ver” o trabalho é um bom exemplo de como grande parte do público vê – o que, sem dúvida, é ótimo para o diálogo dela com esse público. Ao mesmo tempo, quando fala da exposição do Goya, mesmo em vocabulário não especializado, Mariana consegue extrair elementos fundamentais da exposição: “Tinha bastante coisa, ela é extensa, ela é pequena, ela é densa, ela é até dura, ela tem todo um entorno político”. É sincera em afirmar que não tem o conhecimento de um crítico e que por isso jamais faz crítica: “se eu gosto eu elogio para o povo ir, cultura sempre é bom, se eu não gosto eu fico quieta, eu falo para minha mãe, para os meus amigos, por telefone, entendeu? Eu não sou crítica, não ganho para isso, não tenho esse direito”. Vale lembrar que seria injusto exigir de um colunista social o conhecimento específico da arte, porque então seria preciso exigir o conhecimento dele também em casamentos, jantares, teatro, cinema e todos os outros eventos que uma coluna cobre. É preciso lembrar do propósito da coluna *social* e também do próprio espaço físico que ocupa na página de um jornal.

Ainda que o dia do coquetel não seja o melhor dia para olhar as obras de arte, Mariana acha sempre válido o contato que, de qualquer modo, o público tem com a obra no espaço de exposição.

“[...] eu acho muito válido que elas vão... Aí eu acho que meu papel também como colunista (eu ajudo nisso), porque tem gente que não vai lá porque quer ver a obra do fulano, vai lá porque quer peruar, quer tomar champanhe, encontrar gente conhecida, aparecer na coluna social – eu tô dando exemplos, né. Não sei, não é só isso que tem, é óbvio, mas

eu acho que essa pessoa também ela já acaba conhecendo, curtindo. E aí porque que eu vejo o problema de quem quer admirar um pouco mais, porque daí essas pessoas ficam ali, porque tem o papo, porque tem o burburinho, porque as pessoas estão na frente da obra... E é assim que tem que ser mesmo.”

Mariana sabe sua posição no campo, acredita que seu papel como colunista ajuda na frequência das exposições e na popularização da arte. Aliás, ela foi a única colunista que falou do papel da coluna social como instrumento de popularização, e não de distinção social. Ela sabe que, apesar da maior parte dos leitores de sua coluna ser das classes mais altas, está também falando para um público diverso economicamente, para a grande massa: “porque o jornal não é o *Diário Gaúcho*, ele não é para o público C-D, mas é um engano a gente achar que a *Zero Hora* dialoga só com uma elite”. Ela acredita que sua coluna é formadora de opinião e que “um grãozinho que tu conseguir atingir, já pode ser multiplicador”. Há, de certa maneira, uma intenção pedagógica, que sem dúvida faz parte do sentido de ser jornalista.

“Eu penso que eu sou *pop* também, eu não me acho assim *a metida*, sabe; eu gosto de tudo quanto é coisa, eu valorizo tudo, eu gosto de Fábio Júnior à música clássica. Assim na arte eu também sou assim bem eclética, então eu consigo me colocar como um leitor médio, mediano e amplo. [...] eu acho que não tem melhor, não tem pior, eu acho que tudo vale. Mas, eu sou também uma pessoa meio diferente, não sou uma

colunista normal, eu tento ser democrática, porque eu acho que a sociedade é maior do que a gente imagina que ela seja.”

Mariana sente certo preconceito até por colegas de redação, pelo fato de sua página não ter, aparentemente, assuntos sérios e apenas falar das futilidades sociais: “tem que meio que te fazer que sabe de tudo, embora tu não saiba muito de nada”. Ela acredita que o jornal já tem, nas outras páginas, bastante notícia ruim, e seu papel generalista cumpre outra função.

Mariana decide ir ou não a um *vernissage* conforme a importância do artista, a mobilização da comunidade artística e conseqüentemente o movimento que vai ter, “a peruada daí, daí é aquelas que vão só para se fresquiar, e daí eu também levo em consideração isso, se eu acho que vai ter bastante gente conhecida”. Exposições como *Arte na França 1860-1960: o Realismo*, no Margs, ou Mira Schendel e León Ferrari, na Iberê não podem deixar de ser divulgadas.

Natural de Santa Cruz do Sul, Dulce Helfer foi fotógrafa do jornal *Zero Hora*, em Porto Alegre, por 26 anos; trabalhou também na Secretaria de Cultura do RS, de 1985 a 1990, onde criou, junto com os escritores Tabajara Ruas e Carlos Urbim, o jornal cultural *O Continente*, do qual foi editora de fotografia. Fez dezenas de exposições individuais e coletivas e recebeu 23 prêmios. Iniciou no jornal no editorial de economia, indo em seguida para as páginas policiais e o caderno de cultura, onde passou a fotografar exclusivamente para a coluna social. Trabalhou ao lado dos colunistas Gasparotto, Fernanda Zaffari e Mariana Bertolucci.

Por ser fotógrafa, de todos os eventos que cobria para a coluna social, jantares, bailes, concursos, clubes, os *vernissages* eram os que ela gostava mais, pois era onde podia encontrar os amigos da área e ver as exposições. “É um encontro que é super gostoso de ir, não é como uma obrigação que tu vai, a própria *vernissage* já é isso, um congregamento.” Contudo, depois de cobrir tantas exposições, e durante tantos anos, hoje em dia é raro ela ir a algum *vernissage*, das dezenas de convites que recebe em casa (pilhas): “Eu tive nesses anos todos uma overdose de eventos”. Dulce acaba indo apenas nas exposições dos artistas mais importantes ou mais chegados.

O trabalho na coluna social é cansativo e é por isso que alguns colunistas acabam por valorizar mais sua vida privada do que sua vida social. Um bom exemplo é Tatata Pimentel, um colunista que, particularmente, detesta fazer social.

“Eu não como em público, não bebo álcool, há 15 anos, quando eu comecei a trabalhar de noite. Tenho uma preguiça muito grande de fazer o social, eu faço o social trabalhando, profissional, para o programa. Agora, fazer o social de livre e espontânea vontade!, termina a exposição, a televisão me deixa em casa, ‘boa noite, amor’. Eu tenho uma estante de vídeos para ver, tenho meia biblioteca que eu tenho que ler e reler, entende, fazer a social já cansei, já fiz muito. As gerações agora do social são muito jovens e com a cabeça de jovem, comportamento de jovem, e o pessoal da minha idade ou já morreu ou está aposentado completamente e retirado.”

Roberto Valfredo Bicca Pimentel nasceu em Santa Maria em 1938 e viveu em Porto Alegre até sua morte, no último dia 24 de outubro de 2012, aos 74 anos. Formado em Direito e Letras Neolatinas, Tatata era doutor em Teoria Literária, e apresentador de televisão e o colunista social mais conhecido de Porto Alegre. Desbocado e excêntrico, foi uma figura importante para o campo da arte local: na déc. de 1980 foi secretário de cultura de Porto Alegre, diretor do Margs, do Ateliê Livre e uma galeria de arte junto com Tina Presser. Sua galeria expunha artistas que produziam obras mais tradicionais, fundamentalmente pinturas – é possível ter uma ideia dos trabalhos através da galeria que Tina (agora Zappoli) dirige, ou de outras referências citadas por ele ao longo da entrevista, como os galeristas Vera Schneider e Décio Presser, ou artistas como Alice Soares, Alice Brueggemann e Vieira da Cunha –, misturadas com artistas de qualidade, como Iberê Camargo. Ainda que nos seja muito difícil aferir aqui a qualidade do gosto de Tatata, é possível perceber nele uma crítica feroz à produção mais comercial:

“[...] muda a economia muda a ideologia, muda a compra, muda a visão de arte. Vários artistas fenomenais descobriram que pintando igual a fotografia, bem parecido com a realidade, bem direitinho, vende muito, e deixaram a sua carreira e passaram para o figurativo, para fazer bem bonitinho para vender e estão vendendo, que tu vê quadros de determinados artistas, paisagem, retrato, ou então aquelas coisas horrorosas que é aquelas escolas de pinturas que alugam uma ala do *shopping*, como tem lá agora no Bourbon Country, aquela parte lá de cima”.

A visão de arte contemporânea que Tatata apresenta é bastante pessimista. Perguntado sobre o que acha das festas de abertura das exposições, ele respondeu “Não, hoje em dia não tem mais. O *vernissage*, o famoso”. E segue:

“Por quê? Porque as galerias... Bom, primeiro, o comércio de arte, pelo menos em Porto Alegre, praticamente inexistente. Comércio de arte, de telas, ninguém mais que eu saiba compra realmente uma tela, escultura, gravura, desenho, que se possa chamar de obra de arte. Tu vais nesta Casa Cor, Casa Companhia, nessas feiras de decoração – isso eu tenho dado muita gargalhada, porque eu sempre faço esse tipo de programa –, em vez de quadro na parede tem que ter sempre a tela de plasma, e eu pergunto para o decorador: ‘Agora então não tem mais quadro na parede?’.”

Tatata fala da diminuição do número de compradores e lembra de apenas dois grandes colecionadores na cidade de Porto Alegre: Rubem Knijnik e Jorge Gerdau Johannpeter. Vê o mercado como decadente e vai aos *vernissages* estritamente por conta do seu trabalho como colunista de televisão.

“Para mim o local, hoje, não importa, porque eu vou como repórter; o que importa para mim é a categoria da obra, tanto que tem umas exposições que eu não tenho nada a declarar. Aí eu converso com o

artista, com o dono da galeria, com as pessoas que estão ali. [...] eu tenho a maioria das noites ocupadas, e quando eu saio de noite eu atualmente, como eu tenho muita coisa a escutar e demasiadamente a ler, eu só saio para trabalhar, sempre, sempre.”

As exposições que tem vontade de ver ele aproveitava para fazer o programa. E quando vai aos *vernissages*, a única coisa que observa, segundo ele, são as obras: “O quadro, o quadro. Só o quadro”. Por essa razão, sempre teve o costume de chegar pelo menos uma hora antes, para poder ver a exposição sem a interferência do público, que “fica todo mundo encostado nos quadros da parede, a minha câmera não pode pegar absolutamente nada”. Vista a exposição e feita a gravação, o critério de escolha dos *vernissages* que serão divulgados segue os princípios básicos do jornalismo: os que geram uma boa notícia. Por essa razão, quanto maior o nível de capital social envolvido no evento, mais badalado, mais cheio de pessoas significativas para a cidade, mais interessante se torna a celebração.

Milton Machado é artista plástico e professor universitário, formado em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1970), mestre em Planejamento Urbano e Regional pela UFRJ (1985) e doutor em Artes Visuais no Goldsmiths College University of London (2000). Em 1969, participou da *10ª Bienal Internacional de São Paulo*, em 2009 da *7ª Bienal do Mercosul* e em 2010 da *29ª Bienal Internacional de São Paulo*. Lecionou no Centro de Arquitetura e Artes da Universidade Santa Úrsula (1979/1994) e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1983/1994); atualmente é professor de História e Teoria da Arte na Escola de Belas Artes da UFRJ.

Para Milton, os *vernissages* são celebratórios, são lugares de você se expor e conviver com aquela comemoração do artista, homenageando-o. Ao mesmo tempo, a exemplo do que acontece nas praias do Rio de Janeiro, são também lugares onde muitos negócios são combinados: “os *vernissages* têm essas características, muitas negociações são feitas, muitos acertos de contas, muitas inimizades, inclusive, são cultivadas ali”. Milton frequentou, no passado, uma imensa quantidade de *vernissages*; hoje diz que não tem mais “saco” e só vai em *vernissage* de amigo ou de aluno. “Então eu vou quando dá vontade, quando não está chovendo, quando eu sinto que devo isso à pessoa que está expondo. Quando é um trabalho que me interessa muito eu não vou, geralmente deixo para ir depois”.

Na entrevista, Milton fala muito sobre os ratões, da diferença entre *vernissages* mais simples e mais requintados, com patrocinadores que custeiam fartos bufês. “Tem gente que vai a todas, se sente obrigado a ir, como se você não for você não pertence; é como se você não tivesse batendo seu ponto.” E lembra que se divertiu muito quando jovem, tomando uísque até altas horas da madrugada;

“[...] o Rio tem uma tradição grande de *vernissage*. era comum servir uísque – aí vinha o lado ratão, porque o uísque é caro e quando eu era menor de idade a possibilidade de beber uísque era sempre aproveitada. Não tinha lei seca, então a gente ficava muito contente, muito alegre nos *vernissages*, então era uma festa que geralmente continuava...”

Marcelo Monteiro também admite sua fase de ratão, dizendo que “Quando eu era mais novo, eu ia em mmmuitas vernissagens para poder comer e beber, porque era uma maneira de eu me divertir de graça!”. Para Milton, ter comida e bebida cria uma festa muito mais agradável, porque fortalece a ideia de celebração: “você vai fazer qualquer coisa em volta de uma mesa, mesmo que não tenha uma mesa, tenha comes e bebes, cria uma coisa interessante”.

Telmo Rodriguez Freire nasceu em Bagé, em 1931; foi cronista de arte em jornais alternativos de Porto Alegre, como o *Terceira Margem*, *Então* e *Continente*. É uma figura lendária, conhecido como o mais importante ratão de *vernissage* de Porto Alegre. Nesses últimos 40 anos, Telmo cumpre uma agenda quase diária de visitaçãõ a *vernissages*, ou seja, provavelmente é o morador da cidade que viu tudo mais do que todo mundo.

No princípio, sempre acompanhado de Glécia Bertaso Avellanal, rezava a lenda que se estivessem no evento, era indicação de sucesso. “Se no começo os dois eram vistos como penetras, suas presenças acabaram se tornando sinônimo de bons presságios.” (Nascimento, 2008) Tal presságio ainda segue com Telmo.

Fui recebido com muita hospitalidade em sua casa de 1938, na rua Fernando Gomes, no bairro Moinhos de Vento. A entrevista foi feita junto com Noel Silva Dias, seu amigo de longa data, que também o acompanha no ofício de ratão.⁷¹ Talvez por conta da idade, a entrevista com os dois foi insólita, confusa, dispersa e taquigráfica, com frases soltas, constantes divagações e volteios a respostas já dadas. Infelizmente, muito pouco da entrevista pôde ser

⁷¹ Porto Alegre teve alguns outros colegas importantes de Telmo, como Glécia, que morreu em 1999, Paulo Lotário Hübner e Silvia, com quem ainda vai a muitos vernissages.

aproveitado. Telmo lembra de muitas galerias que fecharam, de nomes de galeristas e os endereços que tanto frequentou. Lamenta o fechamento de cada uma delas, entende que é consequência do mercado, com as dificuldades econômicas do negócio. Suas referências são de nomes (soltos) de galerias, artistas e jornais, ou seja, dos três elementos principais de cruzamento de seu “trabalho” diário.

Perguntado sobre essa decisão de se tornar um frequentador tão assíduo de *vernissages*, Telmo respondeu apenas que “Foi uma decisão de... fui gostando... sabe”. Prefere ir ao dia do *vernissage* porque é a estreia, o dia em que se combina o horário e as pessoas se juntam. Gosta das pessoas, mas afirmou diversas vezes que o importante de sua visita é ver as obras, principalmente os artistas conhecidos. Ele e Noel não gostam da pecha de “bicões” e da fama de visitarem as exposições apenas como forma de comer e beber de graça. Interessante notar que essa rotulação não é aferida ao casal Rogério e Silvia Livi, que vão a *vernissages* com a mesma intensidade que Telmo, mas que são considerados *habitués*. É provável que todos os valores, melhor dizendo, preconceitos de capital social estejam aí embutidos, pela aparência mais “bem-nascida” do casal em relação ao aspecto simples e o casaco roto de Telmo. De qualquer modo, como diz Milton Machado, “os ratões é que também dão um outro tipo de colorido para o *vernissage*”. E nunca poderemos duvidar da importância dessas pessoas que dedicam suas vidas diárias a ir a todas as exposições da cidade.

Nascido em Cachoeira do Sul em 1945, Rogério Livi é professor de física aposentado pela UFRGS; desde 1998 começou a ter aulas de arte no Atelier Livre, época em que ainda não frequentava *vernissages*, mas já possuía uma

razoável biblioteca de arte. Tem um interesse especial pelo processo de criação da obra, e a ida aos *vernissages* permite, eventualmente, conversar com os artistas sobre suas produções. Vê o convívio dos *vernissages* como uma “cadeia de encontros” que vai levando a outros e vai, principalmente, educando. “Como uma exposição educa a gente!” Esse interesse pedagógico certamente veio da docência, dos anos e anos de laboratório, e da importância que sempre deu ao aprendizado. É por essa razão também que nunca parou de estudar arte, continua frequentando o Atelier Livre, mas também uma série de cursos, palestras, oficinas, que ajudam nesse contato diário com as exposições. Junto com Telmo, Rogério e sua esposa são as três pessoas que mais frequentam *vernissages* na cidade de Porto Alegre.

Sua motivação teve início ao visitar exposições muito boas, mas com uma visitação muito pequena na abertura; sendo artista, Rogério entendeu a importância de cada pessoa ir ao *vernissage* de quem está expondo, e por isso, junto com sua esposa Silvia, se propôs a “ser público”.

“Existem alguns locais onde a frequência após [a inauguração] é muito maior, locais como a Casa de Cultura [Mario Quintana], a Usina do Gasômetro... Existe uma visita muito grande após, mas em outros locais, 90% da visitação é no *vernissage*, e depois 10%. [...] fazemos o que gostamos, nossa arte não é comercial, nós fazemos porque a gente gosta. Na medida em que nós mesmos queremos fazer, nós somos público, porque achamos muito importante. Fazemos certos sacrifícios para ir às exposições de artistas, porque eu acho que o artista merece isso, acho que é uma consideração, então nos dedicamos também a ser público. E

tornamos *público* isso. [...] Vale a pena pelas surpresas, tanto positivas como negativas. Mas as surpresas positivas compensam as negativas.”

Seu critério de escolha é absolutamente livre, “Às vezes a gente vai a três, quatro, até cinco num dia. A gente procura ir, eu procuro não botar filtros”.

Apesar de constatar, da mesma forma que Rogério Livi, que os *vernissages* são frequentados apenas pelo público da arte, e por associar, da mesma forma que Marga Pasquali, Paula Braga e Mariana Bertolucci, que estes eventos lembram uma festa de aniversário, Marcelo Monteiro tem uma visão negativa dos *vernissages*. “A maioria eu acho cafona. Eu acho brega. Muitas vezes a abertura é direcionada para um público que são os próprios artistas ou os parentes dos artistas; que, na verdade, fica parecendo mais uma festa de aniversário ou festa de fim de encontro de trabalho, de firma.”

Marcelo Monteiro nasceu em 1975; é artista plástico e dirige, junto com sua esposa, o Estúdio Híbrido, no centro de Porto Alegre, um espaço cultural para cursos, oficinas, festas e ateliê de gravura e moda. Marcelo tem experiência em monitoria e montagem de exposições, tendo trabalhado na produção de todas as *Bienais do Mercosul*.

Marcelo acha antiquado o formato usado nos *vernissages*: os comes e bebes, o serviço de bufê; e propõe que o ambiente seja mais convidativo, mais interativo com o público, de modo que o estimule, “eu acho que dá para aglomerar outros tipos de fazer artístico no meio da abertura de uma exposição: ter alguma coisa com *performance*, alguma música, algum vídeo, alguma coisa que interaja com o público ou faça o público se envolver”. Em muitos casos,

dependendo da exposição, pode haver certa contradição nisso, pois, com a desculpa de trazer outro público, se faria outro evento, sobreposto à própria exposição, como se fosse necessário criar um desvio, arrumar uma distração para que as pessoas se convencessem de ficar no espaço. São muitos os museus internacionais que alugam seus espaços para festas e eventos sociais para a arrecadação de dinheiro, mas também para a aproximação de novos públicos. Nos últimos dois anos, alguns museus brasileiros, como o MAM-SP e a Fundação Iberê Camargo, estão adotando esse procedimento; no entanto, esses eventos acontecem sempre fora do espaço expositivo, em *halls* ou salas especiais. Nos *vernissages*, as instituições mantêm a tradição, que se mostrou, até agora, mais adequada à comemoração de uma abertura de exposição. Para a conquista de novos públicos, os museus tem adotado outros tipos de procedimento, mais ligados à própria exposição, como cenografias mirabolantes, jogos interativos ou curadorias “espetaculosas” e esforçando-se em trazer artistas famosos, que potencializam os contínuos investimentos em *marketing*; as galerias têm apostado, essencialmente, na ampliação da divulgação de seus artistas para o público internacional, que tem maior poder de compra e está mais acostumado a consumir arte.

Marcelo e Rogério também acreditam que, além das obras em si, o *vernissage* dá a oportunidade de conhecer o artista pessoalmente e, como terceiro grau de importância, serve para encontrar os amigos:

“o que me faz ir a uma vernissage é a importância da mostra e se, no caso, está o artista presente – que na maioria das vezes, quando o artista não é local, ele só aparece na abertura –; então, eu acho que esse é o

ponto mais convidativo para ir numa abertura. Ou quando é a exposição de um amigo, então você sabe que, por consequência, vai encontrar outros amigos” (Marcelo).

Em seu processo de escolha, alguns lugares, independentemente do artista, sempre são visitados por Marcelo, e, ao contrário, outros não. Cada museus ou galeria tem seu perfil e esse perfil, relacionado à arquitetura do lugar, ao atendimento e ao público que frequenta, aproxima ou afasta determinada pessoa, conforme sua identificação. Marcelo tem claro os motivos que o aproximam ou afastam de uma exposição:

“O Museu do Trabalho eu gosto de ir sempre, nas aberturas, porque tem um clima, por si, mais descontraído, menos pomposo, e as pessoas mais alternativas, mais *undergrounds*, assim, vão estar presentes. É um bom lugar de encontro, num ambiente bacana, e que não tem aquela pomposidade de um museu privado, que é aquela coisa chique e tal. É isso aí. Porque o resto, vai depender muito do que está sendo mostrado, eu não vou num espaço específico... Acho que é mais fácil eu *não* ir porque eu não gosto do lugar, independente do artista que seja, porque eu não gosto do lugar. Isso pode acontecer. Tem lugares que eu não frequento. [...] Eu vou citar um, na verdade: um lugar que eu fui pouquíssimas vezes e só fui ou porque tinham me convidado ou porque realmente aquela obra eu não veria em outro lugar, que é a [galeria] Bolsa de Arte. É um lugar que eu não tenho a... Eu não me sinto convidado, eu não me sinto bem indo naquele lugar, acho ele distante do mundo que eu vivo. Tem outros lugares, tem outras galerias, que têm

uma questão comercial que eu também não vou, não prestígio, não vou e não procuro saber muito também do que acontece lá. Eu nem quero saber, não me interessa nem um pouco.”

Marcelo acredita que apenas um quinto das pessoas que vão ao *vernissage* sabem exatamente porquê estão ali, tirando proveito e interagindo da maneira que seria a mais adequada; os outros quatro quintos vão apenas para beber e socializar:

“Eu observo que tem muita gente que vai lá e a última coisa que eles pensam é sobre o que está sendo mostrado. As pessoas vão com vários interesses, mas eu acho que poucas vão com interesse de ver o que está sendo exposto, do que está sendo discutido. [...] Eu observo as pessoas... bebendo, bebendo o quanto podem e falando e se olhando e se medindo e se esnobando e, enfim, é mais uma demonstração pública de, sei lá, de convívio... sei lá, de uma coisa social.”

Tadeu Chiarelli é livre-docente pela ECA-USP, historiador da arte, crítico e curador; foi curador-chefe do MAMA-SP entre 1996-2000 e atualmente é diretor do MAC-USP. É um dos críticos mais importantes do país, com um trabalho consistente e respeitável, e por essa razão acaba sendo muito visado pelas instituições, pela imprensa e pelo público. Aparece constantemente em artigos e colunas sociais. Por outro lado, ele simplesmente detesta aparecer e detesta *vernissages*.

“Se eu for falar talvez as pessoas não acreditem: tem um dado concreto, que eu sou uma pessoa muito inibida, eu fico muito sem graça, eu sou muito caipira numas coisas assim. Não é um lugar que eu me sinta bem. Então isso sempre foi um estorvo para mim, em todos os sentidos. Eu fico muito constrangido; enfim, não me sinto legal, eu vou me encostando num canto, porque é muita gente... Quando eu ia inicialmente, ia, não conhecia ninguém, depois conhecia algumas pessoas... e aí eu parei de ir. Parei de ir à inauguração, depois só ia à inauguração de amigos, agora nem isso mais. [...] Porque eu acho que, além de tudo, nos anos mais recentes, quando o seu trabalho começa a ter uma dimensão mais pública e você começa a ficar mais conhecido, as pessoas também ficam muito em cima, e isso me desconcerta um pouco. [...] Eu não me sinto bem, é um lugar que me incomoda.”

Tadeu entende que, para uma pessoa que está inaugurando a exposição, é muito importante encontrar os amigos, é um apoio para o turbilhão de sensibilidades que o artista está passando; ainda assim, acredita que sua presença não é relevante naquele momento, por não poder conversar profundamente com ninguém a respeito dos trabalhos, e portanto ser uma ocasião apenas social, e não para sua participação profissional.

“Eu acho que é um espaço de atuação, você nunca é natural, você nunca está na sua lá, porque você está encontrando as pessoas, é muita gente ao mesmo tempo, e às vezes você começa a conversar sério com a

pessoa, e a pessoa não vai conversar sério com você, porque ela não está lá para isso. É claro que ela não está lá para isso, entendeu. [...] e eu não sou muito de chegar, sorrir, sair; sabe, então eu prefiro nem chegar.”

Vê como o lado positivo do *vernissage* o encontro com as pessoas conhecidas, mas isso não muda seu desconforto com o evento:

“É um espaço de encontro, mas é um espaço que exige muita disponibilidade sua e eu não sou uma pessoa disponível, nessa situação, eu fico muito tenso, eu fico... incomodado e tal. [...] Mas é um incômodo, cara, e isso é com tudo, eu acho que não é só a questão *do vernissage*, é a questão de espaços públicos, de conagraçamentos... Todos os jantares da véspera da Bienal [de São Paulo] eu não fui em nenhum, a inauguração da Bienal eu não fui; porque eu gostaria de ir para visitar a Bienal e não para encontrar as pessoas. Jantar eu gosto em *petit comité*. Jantar para você ficar blá blá... eu não...”

Em bienais, é comum acontecerem *vernissages* VIPs anteriores ao *vernissage* oficial, aberto ao público; ou jantares especiais na casa de colecionadores e galeristas, que ratificam a noção de exclusividade para convidados que, no *vernissage* aberto, estarão misturados ao restante do público. Na Bienal de Veneza, por exemplo, Thornton relata, por experiência própria, que as reuniões sociais “variam de idiossincriticamente inclusivas a desumanamente exclusivas” (Thornton, 2010: 220).

Antes, como diretor do MAM-SP, e agora, como diretor do MAC-SP, Tadeu é sempre muito solicitado a participar dos eventos oficiais das instituições. “Prefiro ficar em casa, prefiro estudar.” Mas comparece aos eventos sempre que a questão profissional exige, o que inclui os *vernissages* do museu que dirige e, principalmente, as inaugurações de alunos cuja formação estão sob sua responsabilidade.

“Mas eu não consigo ver a inauguração da Bienal de São Paulo como algo profissional; quer dizer, profissional é eu ir lá, visitar a exposição, entender a proposta dos meus colegas, dos artistas... Isso é profissional. Agora, dar um abraço neles naquela hora? Talvez fosse, mas eu tenho certeza que eles foram abraçados por tanta gente... que eu abraço eles outra hora. Agora, isso é muito pessoal, eu não tenho nada contra as pessoas que vão e que gostam.”

Num *vernissage*, o gosto pela arte é muitas vezes confundido pelo gosto de fazer o social. Bernardo José de Souza, assim como Tadeu, não gosta do constrangimento que o encontro com muitas pessoas pode trazer; no entanto, Bernardo gosta dos aspectos profissionais que o social do *vernissage* promove; Tadeu, ao contrário, não gosta, não vê sentido e não vai, prefere estudar em casa, pois para ele seu principal ofício é o de professor.

Como resultado geral das entrevistas, foi possível constatar que 46% dos entrevistados têm certa antipatia pelos *vernissages*, seja pelo constrangimento que causa, seja pelas obrigações sociais envolvidas ou ainda

pela cafonice de sua configuração. No entanto, com exceção de Tadeu Chiarelli, todos vão a *vernissages*: com pouquíssima frequência, como Milton Machado e Paula Braga, ou com uma frequência olímpica, como Telmo Rodriguez Freire e Rogério Livi. Quase metade dos entrevistados vai a *vernissages* por causa de amigos, de artistas importantes ou pela atração que certas instituições oferecem; e essa mesma quantidade afirma ter como foco principal de interesse observar a movimentação social, ou seja, as pessoas, mais do que as obras. Mas 50% dos entrevistados também dizem ir fundamentalmente por conta dos artistas. O interessante é que, nesses percentuais, os resultados se cruzam em situações quase contraditórias. A única unanimidade foi a percepção de que o *vernissage* não é o momento ideal para ver as obras, é o momento da confraternização, é o momento da celebração.

O social pode ser encarado como base, como “obra” ou como verniz de um sistema muito complexo, constituído por cada ator presente no *vernissage*.

4. Encerramento

As entrevistas puderam mostrar que são muitas as funções sociais dos *vernissages* no campo da arte, pela capacidade que estes eventos têm de juntar muitos atores da área num mesmo espaço de atuação, num momento agradável de celebração. Mais do que os elementos históricos envolvidos no comportamento, na *hexis* corporal, nos mecanismos de distinção social que os *vernissages* promovem, os depoimentos trouxeram para o presente a atualização desses elementos, através de um ponto de vista contemporâneo dos *vernissages*.



Vista geral do *vernissage* da exposição *Noites Brancas*, de Julião Sarmiento, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, na cidade do Porto (Portugal), em 23 de novembro de 2012. Foto: Fundação Serralves.

As entrevistas mostraram também que, por mais contraditório que possa parecer, o *vernissage* é a pior ocasião para se ver as obras, mas o melhor momento para alguém do mundo da arte ir à exposição. A comemoração que aparentemente comemora as obras ali expostas na verdade saúda o encontro em si, a oportunidade de juntar tantas pessoas do campo num mesmo momento e num mesmo local. E por mais que a maioria diga que é a obra o elemento mais importante, são as pessoas, os artistas, *marchands*, diretores, patrocinadores e colecionadores que são comemorados nesse dia de inauguração. E não há mal nisso: o orgulho do curador pelo dever cumprido, a emoção do artista que recebe seus amigos, a instituição que vê seu espaço ativado pelas obras e pela reunião calorosa de tantos agentes do mundo da arte, fazem do *vernissage* um momento muito especial.

Como legitimadores de qualidade, os *vernissages* colaboram para um envolvimento mais intenso dos agentes do campo com a arte e com o próprio campo. Embora o sistema permita um razoável trânsito social, levando em conta que artistas pobres podem ascender social e economicamente para as esferas mais altas da sociedade, é também um sistema com enormes barreiras (quase sempre invisíveis), pois é baseado fundamentalmente na distinção. Numa permanente avaliação, qualificação, inclusão e exclusão. A enorme rede de relações constituída pelas pessoas do mundo da arte, com seus mais variados propósitos, estabelece, de maneira orgânica, os valores que legitimam ou ignoram artistas, obras ou lugares que frequentam. A legitimidade é auferida pelos pares segundo critérios reconhecidos pelo próprio meio.

Pode parecer que o público de arte de uma cidade é sempre o mesmo; na verdade é, mas não para cada exposição. “Podemos dizer que existe *um*

público de arte? Em termos estritos, não. [...] o que existe *são públicos*.” (Oliveras, 2008: 123). Dentro de um círculo restrito de amantes da arte, há vários outros círculos, e há também os frequentadores constantes e os eventuais. A escolha para ir a um *vernissage* parte, em primeiro lugar, do entendimento de que é um programa prazeroso, um momento para encontrar os amigos, conversar, jogar conversa fora e falar sobre coisas do mundo da arte. O *vernissage* faz parte, portanto, de um tipo específico de gosto – como seria a escolha para ir a uma ópera ou a um boteco – que por si só já determina o tipo de público que ali se vai encontrar.

Os *vernissages* expõem muito mais do que obras de arte. Expõem muito das operações sociais desenvolvidas no campo. E a atuação de cada agente possui maior ou menor grau de influência no campo conforme sua posição – lembrando que as posições no campo são socialmente construídas. Nas palavras de Nathalie Heinich, o “regime de singularidades torna-se um sistema coerente de representações e de ações” (2008: 153). O sistema da arte é constituído das pessoas, dos locais e do mercado; um mercado que não segue uma lógica clara, pois se movimenta conforme um conjunto enorme de ações que ocorrem em feiras, leilões, galerias e museus de várias partes do mundo. “Em vez de ser uma cadeia de influência linear, cada jogador tem sua mão, e o resultado costuma ser um redemoinho” (Thornton, 2010: 159). Mas nem tudo é mercado, boa parte da movimentação da arte é feita através de relações sociais, e não com dinheiro, que é apenas parte do valor que aparece no final de algumas operações. O capital social e simbólico certamente são os que valem mais.

Portanto, é preciso observar não apenas as obras, mas o público que vai vê-las, e a rede de significados que transformaram o comportamento do

espectador de arte ao longo da história. A atuação dos convidados no espaço expositivo, fruto da vivência cultivada da experiência pessoal de cada um no campo artístico, traz elementos imateriais que conferem energia ao próprio campo. Daí entram os *vernissages*, o encontro de amigos, aquele assunto apalavrado de outro dia, aquele senhor que se gostaria de apresentar, um cumprimento a mais, uma taça de vinho a mais...

Tudo é celebração.

“Finalmente, é preciso ser dito que quando a conversa morre e as multidões vão embora, é uma bênção estar em uma sala repleta de boa arte.”

Sarah Thornton

5. Referências

ALEXANDRINO, Paulo. A propósito deste conjunto de imagens obtido na inauguração da Casa das Histórias Paula Rego, 2009. Disponível em: http://www.photoshelter.com/c/paulo_alexandrino/gallery/VERNISSAGE-PAULA-REGO/G0000WXsjfuVAWIE/. Acesso em: 4 mar. 2010.

ARES, María Cristina. “Lo museable”. In: OLIVERAS, Elena (ed.). Op. cit., 2008.

BERGSON, Henri. “Da polidez”. In: DHOQUOIS, Régine (org.). Op. cit., 1993, p. 147-153.

BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. 6 ed. Campinas: Papirus, 1996.

_____. *O Amor Pela Arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Edusp / Zouk, 2003.

_____; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. *O Ofício de Sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

_____. *A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. 2. ed., 1. reimpr. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. *A Distinção: crítica social do julgamento*. 2. ed. rev. Porto Alegre: Zouk, 2011.

BRAGA, Paula. “O curador e a galeria”. In: RAMOS, Alexandre Dias. *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010. (Arte: ensaios e documentos; 2).

CHARTIER, Roger (org.). *História da vida privada - v. 3: da Renascença ao século das Luzes*. Dir. Philippe Áries & Georges Duby. São Paulo: Cia. das Letras, 2009. (Companhia de Bolso).

DABUL, Lígia. “Conversas em exposição: sentidos da arte no contato com ela”. *Revista Arte&Ensaio*, ano XV, n. 16, jul. 2008, p. 55-63.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. “A filosofia da arte”. Entrevista concedida a Natasha Degen. *Novos Estudos*, São Paulo: Cebrap, n. 73, p. 127-132, nov. 2005a.

_____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus; Edusp, 2006.

DELLA CASA, Giovanni. *Galateo ou dos costumes*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DHOQUOIS, Régine (org.). *A Polidez: virtude das aparências*. Porto Alegre: L&PM, 1993. (Coleção Ética).

DICKIE, George. *Art and the aesthetic: an institutional analysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

_____. "The institucional theory of art". *Introduction to Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1997.

_____. *The art circle: a theory of art*. Chicago: Chicago Spectrum Press, 1997.

_____. *El círculo del arte*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Edusp, Perspectiva, 1989.

DURKHEIM, Émile. *Da divisão do trabalho social*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FLANDRIN, Jean-Louis. "A distinção pelo gosto". In: CHARTIER, Roger (org.). Op. cit., 2009, p. 263-304.

FLICK, Uwe. *Introdução à pesquisa qualitativa*. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009. (Métodos de pesquisa).

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. 36. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

FURIÓ, Vicenç. *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra, 2000.

GYLDENFELDT, Oscar de. "Cuándo hay arte?". In: OLIVERAS, Elena (ed.). Op. cit., 2008.

FURIÓ, Vicenç. *Sociología del arte*. Madrid: Ediciones Catedra, 2000.

HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Bauru: Edusc, 2008.

HELGUERA, Pablo. *Manual de Estilo del Arte Contemporáneo: la guía esencial para artistas, curadores y críticos*. 4 reimpr. México D.F.: Tumbona Ediciones, 2008.

KANT, Emmanuel. *Réflexions sur l'éducation*. Paris: Vrin, 1980.

MAFFESOLI, Michel. *O mistério da conjunção: ensaios sobre comunicação, corpo e socialidade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

- MAMMI, Lorenzo. “Mortes recentes da arte”. *Novos Estudos*, São Paulo: Cebrap, n. 60, p. 77-85, jul. 2001.
- MARQUES, Ester de Sá. “Comunidade, Identidade e Cultura Popular”. *Adiaspora.com*, Toronto. Disponível em: <http://www.adiaspora.com/_port/educa/trabalho/estercomunidade.htm>. Acesso em: 23 maio 2008.
- MAUSS, Marcel. “As técnicas do corpo”. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.399-422.
- MENSION-RIGAU, Eric. “A distinção nas elites”. In: DHOQUOIS, Régine (org.). Op. cit., 1993, p. 166-175.
- MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- _____. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- MISHLER, Elliot G. *Research Interviewing: context and narrative*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- _____. *Introdução ao pensamento complexo*. 5. ed. Lisboa: Piaget, 2008.
- _____. *O Método 4: as idéias – habitat, vida, costumes, organização*. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2008a.
- MOULIN, Raymonde. *O Mercado da Arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007. (Coleção Prospecção, 6).
- NASCIMENTO, Mirella. “Agitação e sossego no Moinhos de Vento”, ZH Moinhos, 6 mar. 2008.
- OLIVERAS, Elena (ed.). *Cuestiones de arte contemporáneo*. Buenos Aires: Emecé, 2008.
- PEREIRA, Daniela Scridelli. *Em busca do refinamento: um estudo antropológico da prática da etiqueta*. São Paulo: Annablume, 2006.
- PINTO, Céli Regina Jardim; GUAZZELLI, César A. Barcellos (orgs.). *Ciências humanas: pesquisa e método*. Porto Alegre: UFRGS, 2008. (Série Graduação).
- PIRES, Álvaro P. “Amostragem e pesquisa qualitativa: ensaio teórico e metodológico”. In: VV.AA. *A pesquisa qualitativa*. Op. cit., 2008.
- PONTES, Heloisa. “Apresentação - A etiqueta pelo avesso”. In: PEREIRA, Daniela Scridelli. Op. cit., 2006, p. 11-14.

POUPART, Jean. "A entrevista de tipo qualitativo: considerações epistemológicas, teóricas e metodológicas". In: VV.AA. *A pesquisa qualitativa*. Op. cit., 2008.

REVEL, Jacques. "Os usos da civilidade". In: CHARTIER, Roger (org.). Op. cit., 2009, p. 169-210.

SARTI, Graciela C. "Actualidad de lo dionisiaco". In: OLIVERAS, Elena (ed.). Op. cit., 2008.

SIEGEL, Katy; MATTICK, Paul. *Arte & Dinheiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SUBIRATS, Eduardo. *A cultura como espetáculo*. São Paulo: Nobel, 1989.

THORNTON, Sarah. *Sete dias no mundo da arte: bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

VERLAINE, Julie. "Soirs de vernissage : pratiques et publics autour de l'art contemporain à Paris, de la Libération à la fin des années soixante", *Hypothèses*, Sorbonne, 2008/1, p. 285-294.

VV.AA. *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Trad. Ana Cristina Nasser. Petrópolis: Vozes, 2008. (Coleção Sociologia).

6. Anexos: entrevistas

6.1. Bernardo José de Souza – Gestor cultural, Curador, Professor universitário

Data nasc.: 1974

Nascido em Pelotas; vive em Porto Alegre

Data da Entrevista: 24/08/2012 às 14h30

Local da Entrevista: Editora Zouk, em Porto Alegre

Tempo de Transcrição: 24 minutos

A (Alexandre): Fale-me, em poucas palavras, sobre a sua profissão. Como você se apresenta?

B (Bernardo): Atualmente eu sou coordenador de cinema, vídeo e fotografia da prefeitura de Porto Alegre, da Secretaria de Cultura da Prefeitura de Porto Alegre, e portanto gestor de pelo menos três espaços culturais da Secretaria: uma sala de cinema e duas galerias. Mas me definiria, num sentido um pouco mais amplo, como curador de exposições, exposições de fotografia, de videoarte, de exposições em geral – até porque eu tenho também um trabalho independente como curador em algumas outras instituições – e como professor universitário, eu dou aula no pós-graduação em moda, na Escola Superior de Propaganda e

Marketing. Então, a rigor, eu me definiria como: curador e professor universitário.

A: E o que você acha dos *vernissages*, das festas de abertura das exposições de arte?

B: Bom, descontextualizando esse tipo de prática, pensando nela não apenas em Porto Alegre, mas em qualquer lugar do mundo, me parece que é, além de um momento de dar abertura a uma exposição, de dar abertura a uma mostra, é um momento de estabelecer relações sociais mais amplas, do artista com o seu público, do artista com a crítica, da galeria com os artistas, da galeria com possíveis compradores, colecionadores, do curador com o artista, do artista com a imprensa; enfim, eu acho que é um momento de estabelecer contatos e relações. Então, por um lado, é um momento simbolicamente de validar um projeto, a trajetória de um artista, a trajetória de um curador, mesmo de prestigiar uma galeria ou um espaço – e isso eu acho engraçado, porque com muita frequência, aqui em Porto Alegre, as pessoas dizem “Eu vou na abertura da tua exposição, vou prestigiar”; eu acho isso engraçadíssimo, porque o *prestigiar* pressupõe ‘emprestar o teu prestígio’ a um evento. Então as pessoas se têm na mais alta conta [risos], um prestígio enorme sendo emprestado! [risos]

A: Essas relações comerciais também acontecem num espaço público de exposição, como na prefeitura?

B: Não. Em primeiro lugar nós não somos um espaço privado, portanto, nunca...

A: Digo em relação às pessoas, entre as pessoas.

B: Eu acho que sim. Como nós não nos encarregamos de tratar da comercialização das obras de arte, então isso não faz parte do nosso dia a dia, mas eventualmente alguém liga, procura e pergunta “O artista está vendendo as obras em exposição?”, e aí a gente encaminha ao artista ou à galeria. Mas isso não acontece com muita frequência; até porque eu acho que não se consome arte como se gostaria, aqui em Porto Alegre, então não é uma pergunta frequente. Mas, enfim, eu interpreto esse momento como, sim, um momento importante para aproximar as pessoas, para estabelecer relações profissionais também. Acho que na verdade os *vernissages* deveriam, inclusive, desempenhar essa função de uma maneira bem mais clara em Porto Alegre. Eu lamento que isso aconteça pouco. Eu acho que não há, salvo um espaço de maior prestígio ou outro – e eu acho que o Santander [Cultural] em algum período, a cada nova abertura, a comunidade artística estava lá presente, a Fundação Iberê Camargo que, enfim, tem um prestígio enorme, mas que isso não se traduz em presença massiva de público nas aberturas –, mas acho que é uma oportunidade desperdiçada das pessoas de estabelecerem contatos mais próximos: do designer gráfico com o artista, do jornalista com a obra de arte e com o artista, do curador com outros artistas, enfim, desses públicos que não são os públicos mais imediatos, acho que é uma boa oportunidade, do arquiteto que coleciona conhecer um pouco mais o trabalho de uma galeria... E acho que isso acontece muito pouco; eu acho que os *vernissages* aqui refletem as relações imediatas *daquele* artista ou *daquele* curador, mas não há aquela percepção de que ‘Ah, vamos transitar amplamente nesses espaços para...’ Me parece.

A: E o que você leva em conta quando decide ir ou não a um *vernissage*?

B: A primeira razão para eu ir a um *vernissage* é o interesse no artista, na obra desse artista; num segundo momento, talvez a importância de estar num determinado evento, até porque, por ocupar um cargo público, eventualmente eu tenho de estar presente para representar a prefeitura de Porto Alegre, por uma questão quase que diplomática. E num terceiro plano, acho que talvez isso: descompromissadamente, avaliar um pouco quem está presente, quem são as pessoas que estão lá, conhecer pessoas novas, e isso sempre acontece. Isso é uma boa razão para ir na abertura e não num outro momento, porque vem alguém de outra parte do mundo, do país, e estar em Porto Alegre e as pessoas convidam como um evento social, e vai haver bebida, enfim, são momentos que tende a conhecer novas pessoas.

A: E o que você observa quando vai a um *vernissage*?

B: Pois é, eu em geral não gosto de ver as exposições nesse momento, em geral eu vou pelas relações próximas com o artista ou com a instituição, por essa questão diplomática do cargo. Porque não é um momento bom pra apreciar arte. Tem muita gente, as pessoas estão na frente das obras, se fala muito, é complicado. Qual é a sua pergunta? Eu me perdi um pouco.

A: E o que você observa durante um *vernissage*?

B: Localmente, me interessa um pouco perceber e até fazer essa avaliação de quem está presente, quem *não* está presente, que tipo de mensagem essas pessoas estão dando, ou até a cidade. Se a gente não se restringir especificamente ao nome: por que tal instituição não está presente nessa abertura, o Instituto de Artes, ou por que a Fundação Iberê Camargo não está presente. São recados que essas pessoas mandam. Então faço essa leitura, sem

dúvida acho que ela é inevitável, mas em outros lugares, fora de Porto Alegre, eu acho que... enfim, é um momento interessante de observar as pessoas, observar comportamento, de observar... Eu não acho que sejam particularmente agradáveis os *vernissages*, eu acho que são tensos; eu, apesar de não ser a pessoa mais tímida do mundo, tenho uma carga grande de timidez, então não gosto de ter que puxar conversa fácil com gente que eu tenho pouquíssima intimidade.

A: Talvez pelo seu cargo, você fique mais exposto.

B: É, talvez, mas inevitavelmente tem essa situação. A gente está lá e, ou vai para olhar as obras e vai embora, ou, se se fica, se fica para bater papo. E que papo é esse? A conversa é um pouco... mas então... para socializar descompromissadamente, acho que não é o lugar mais tranquilo, acho que sempre tem uma certa carga de trabalho.

A: Você vê uma grande diferença entre ir no dia do *vernissage* ou num outro dia qualquer?

B: Ah, completa, completa.

A: Em relação à montagem, à organização e produção das exposições de vocês, quais são os objetivos, quais são as motivações pra fazer ou não um *vernissage*? Porque poderia simplesmente abrir a exposição, sem um evento, certo?

B: Sim, e se faz isso. Agora, recentemente, houve a última exposição em cartaz, na Galeria Lunara, era uma exposição que a curadoria era minha, as obras eram trechos de filmes de longa metragem, uma seleção de três sequências de três filmes de longa metragem... Bom, era isso, e não existia artista, não existia uma instituição que cedeu as obras, não existia... Poderia fazer uma abertura?

Poderia, mas isso significaria gastar dinheiro, significaria... Acho que isso se justifica quando há a introdução dessa nova pessoa, desse novo artista, a preocupação em celebrar com mais alguém.

A: Como são calculados os custos de produção? Com que antecedência se começa a pensar nisso? Porque é preciso ver se tem a bebida, ou em que momento comprar a bebida e quem paga. Quanto custa um evento deste?

B: Pois olha, na prefeitura nós trabalhamos com uma rede de apoiadores, que varia de ano para ano, de projeto para projeto.

A: Quantos apoiadores, mais ou menos?

B: Atualmente a gente trabalha com um e ele se mantém o mesmo desde o ano passado, mas já variou um pouco, e, enfim, já se fez em um ou outro evento um investimento um pouco maior, de ter alguém que buscasse uma rede de parceiros para ter, além da bebida, além do champanhe, ter algo de comer, canapés, etc., mas em geral são coquetéis bem simples: é bebida, champanhe e ponto. Na verdade é isso o que eu tenho me preocupado em oferecer: um champanhe razoável e ponto.

A: Com que antecedência se começa a preparar convite, divulgação, as letras da parede? Quando inicia a movimentação, partindo do tempo (prazo) final que é a abertura?

B: Eu diria que uns quinze dias antes, não mais do que isso, às vezes até dez dias antes; dez dias é o limite para que a imprensa receba a informação, que se poste os convites no correio, nas redes sociais, maiores informações. Eu diria que dez dias.

A: E a média do projeto todo, desde a ideia de mostrar até a mostra em si? Quanto tempo de antecedência entre não ter nada e ter uma exposição?

B: O tempo que antecede a organização de uma exposição? Não ao de um *vernissage*, mas de uma exposição? Olha, eu tento trabalhar com prazos cada vez mais longos, com bastante antecedência. Não é o que acontece na prática, mas eu tento fazer um planejamento com um ano de antecedência. Esse é, digamos, o ideal. Acho que o ideal seria dois anos de antecedência, mas isso é impensável na minha vida atualmente. Eu diria que alguns projetos começam com um ano de antecedência, primeira conversa, contato com o artista, uma galeria... Às vezes os projetos morrem, ficam engavetados por um tempo, depois são recuperados, mas eu diria que pelo menos um ano; mas já houve exposições que a tomada de decisão foi de uma hora para outra. Porque às vezes entram em contato e oferecem uma exposição e aí se faz todo esforço possível para remanejar datas previamente pensadas. Pode, de uma hora para outra, alguém apresentar um trabalho e o espaço adequado e o momento der dali há um mês, então isso ser realmente com muita pressa organizado ou, ao contrário, ter alguma coisa que estava na gaveta e em função de algum problema, de alguém desistir, tem um espaço, e então se desengaveta um projeto para tapar um buraco. Também já aconteceu. Mas em geral, com alguns meses de antecedência, pelo menos uns seis.

A: E qual o número de público que vocês têm? Há alguma estimativa da frequência das exposições?

B: Depende, isso varia bastante. Por abertura eu diria que a gente trabalha com um público em torno de duzentas pessoas, é a média nas aberturas. Mas

depende muito: têm exposições que se têm visitação de 2.000 pessoas, tem exposição que se tem mais, menos, varia.

A: Você tem ideia do raio geográfico que as exposições de vocês alcançam?

B: Não.

A: Porque tem galeria que o raio praticamente se restringe ao bairro, principalmente as comerciais, acabam servindo mais à determinada região; outras pegam a cidade inteira e às vezes têm galerias que atuam no país todo. Vocês têm ideia, do trabalho que a prefeitura faz na Usina do Gasômetro, quanto ela reverbera?

B: Eu tenho duas maneiras de controle: uma quando a gente prevê um mediador, quando se tem dinheiro para pagar esse tipo de profissional, ou pela necessidade de ligar e desligar equipamento, ou pela necessidade de alguém estar cuidando de determinada obra, dependendo da exposição, do risco, etc., aí se tem um controle um pouco mais qualitativo desse público. Porque aí eu pergunto “E aí, como é que foi, que tipo de pessoas eram, eram mais jovens, eram mais velhos? Vieram sabendo o que veriam, vieram desavisadamente?”. Então um pouco eu faço essa conversa, mas ela não se transforma em nada além de uma conversa, são dados que eu mantenho comigo e divido com meus funcionários, não fiz nunca um exercício de compilar esses dados. Mas tem o caderno de presenças, que a gente sabe que não é todo mundo que assina, mas ele permite ver que vêm pessoas do interior do estado, que vêm pessoas de fora do estado, pessoas até de fora do país, gente do Uruguai, gente da Argentina, e mesmo de outros países.

A: Em média, são quantas exposições por ano?

B: Em média são 16 exposições por ano. Porque como é um espaço público e nós trabalhamos com editais para pensar a agenda dessas galerias – são duas galerias, metade do ano elas são ocupadas por edital – então são quatro exposições selecionadas para a Galeria Lunara e quatro para a Galeria dos Arcos e, além dessas, outras quatro que são propostas, nossas, minhas e da equipe de pessoas que trabalha comigo. Até a frequência e o tempo de permanência de exposição lá é curto: um mês, que na verdade é o tempo de exposição em galeria comercial. A rigor é esse o tempo que se adota numa galeria comercial. A gente poderia permanecer mais tempo, mas teríamos que diminuir o número de exposições.

A: Quando você fala, em alguns momentos, da questão local, de uma característica local, você sente uma diferença de outros *vernissages*, quando você vai para outros lugares?

B: Sim, sim.

A: Que tipo de diferença?

B: Me impressiona um pouco como esses momentos são muitas vezes desperdiçados aqui em Porto Alegre, aqui no RS; eu percebo ausências graves, eu até diria, em algumas situações. ‘Poxa, como que não tem ninguém *daquela* instituição?’ Tais e quais pessoas que a gente sabe que nunca são vistas em *vernissages*, então é um pouco, enfim, revelador. Então isso eu percebo em outros lugares ao contrário, eu percebo muito isso: as pessoas realmente aproveitando esse momento para estabelecer contatos.

6.2. Paula Braga – Historiadora da arte, Funcionária de galeria

Data nasc.: 15/03/1968

Nascida em São Paulo; vive em São Paulo

Data da Entrevista: 22/09/2010 às 17h45

Local da Entrevista: editora Zouk, em Porto Alegre

Tempo de Transcrição: 9:33 minutos

A (Alexandre): Fale-me em poucas palavras sobre a sua profissão.

P (Paula): Eu sou historiadora da arte, eu pesquiso a obra do Hélio Oiticica e outros artistas dos anos 1970; e profissionalmente eu faço várias coisas: eu dou aula para cursos livres, como na escola do MASP, no Centro Cultural São Paulo, e eu trabalho para galerias de arte quando eu preciso, quando elas me chamam.

A: Dependendo do projeto?

P: Dependendo do projeto, dependendo da época, se eu estou com algum projeto mais acadêmico andando, aí eu não pego; quando eu estou com tempo livre, aí eu pego as coisas de galeria.

A: E os cursos acontecem conforme vão chamando?

P: Conforme vão convidando também. Tem épocas da minha vida que eu tenho um trabalho mais fixo, e esses cursos são um bico que eu às vezes aceito, às vezes não aceito; tem épocas que não: eu não tenho um trabalho mais fixo, então eu pego todos esses cursos que aparecem, que me chamam.

A: Vai acontecendo...

P: Vai acontecendo. Agora eu vou começar um pós-doc, então vai ser uma época mais de recolhimento e leitura.

A: Sim. E, e o que você acha dos *vernissages*?

P: Olha, eu vejo muito os *vernissages* de duas formas: uma quando eu sou convidada, por algum amigo ou por algum artista que eu conheço; e outra quando é um *vernissage* de alguma exposição na qual eu trabalhei, de alguma forma, para a produção, organização da exposição. Quando é o de algum amigo, é muito como ir numa festa de aniversário, você recebeu um convite e você vai celebrar. Então é uma celebração para mim. E, apesar da exposição ficar por um tempão, ir no *vernissage* é que é esse ritual de celebração, de você prestigiar o seu amigo, prestigiar a obra do amigo, porque faz parte do *vernissage* ter bastante gente, então você vai também desempenhar esse papel e ser ali mais um que vai preencher aquele espaço. Eu poderia ir ver a exposição da minha amiga, do meu amigo dali a uma semana, mas não, eu vou naquele dia para fazer parte desse ritual, dessa celebração. E quando eu trabalhei [na exposição], eu vou como um compromisso profissional mesmo, para receber as pessoas, saber o que estão falando da exposição – porque nesse primeiro dia é quando vai mais gente – e para configurar que eu sou parte daquela equipe, então eu estou lá junto com aquela equipe, segurando a onda para o que precisar.

A: Está se preocupando com outras coisas quando você está nessa condição, nessa posição.

P: Ah sim. Eu brinco que é a mãe da noiva, porque eu não sou a artista que estou

expondo a obra, então ou eu fiz alguma parte, como o texto ou a produção, às vezes da exposição ou às vezes – raríssimamente, que faço muito pouco isso – a curadoria, mas eu nunca sou a noiva. Então eu brinco que eu sou a mãe da noiva, porque as pessoas vêm me cumprimentar, eu falo “obrigado, mas ela é a artista”; mas tudo bem, eu recebo os cumprimentos como a mãe da noiva.

A: E o que você leva em conta quando você decide ir ou não a um *vernissage*?

P: A distância, onde é. Então têm dias que eu pagaria para ficar na minha casa, de pijama, lendo um livro, mas eu sei que é muito importante para aquele artista que eu apareça, porque eu acompanhei a carreira e a gente é amigo e eu tenho que ir lá dar um abraço nele. E São Paulo é uma loucura: para chegar num lugar às 8h da noite você vai enfrentar um trânsito, um estresse no final do dia, depois que você já fez mil coisas e você queria descansar... Mas aí eu vou. Coisa que eu não faço – que tem muita gente que faz – que é o *hopping* pelas galerias, por exemplo, uma quinta-feira que abre três exposições, então você vai de uma para outra, e para outra. Isso eu não consigo, não tenho essa energia. Porque São Paulo drena a gente com o trânsito. Então eu levo muito em conta onde é.

A: Em que medida o artista, as obras ou o local da exposição são importantes quando você vai num *vernissage*?

P: Então, eu só vou quando eu conheço o artista. Pode estar abrindo a exposição, sei lá, do Bill Viola, eu não conheço o cara pessoalmente, mas se eu acho que tenho que conhecer a obra, eu vou na semana seguinte; eu não vou no *vernissage*.

A: Você vai se você tiver uma relação com a pessoa.

P: Se eu tiver uma relação com a pessoa eu vou no *vernissage*, ou se eu tive uma relação profissional com aquela exposição. Eu não vou espontaneamente em *vernissages*.

A: O fato de você conhecer o artista é um estímulo, e se não for a questão profissional.

P: É o seguinte, é como ir a uma festa de aniversário, eu vou porque acho que sou uma das convidadas, e para a pessoa celebrar ela precisa de convidados; ela não pode cantar *Parabéns* sozinha.

A: E quando você vai num *vernissage*, quais os aspectos que você observa?

P: Bom, eu olho as obras, lógico, eu olho quem está lá – é uma coisa também que é importante em *vernissage*, quem foi no *vernissage*, quem foi naquela *vernissage*. E têm os tipos típicos dos *vernissages*, eu me divirto um pouco olhando o comportamento das pessoas. E eu lembro um pouco quando eu ia à missa – quando eu era criança me obrigaram a ir à missa –, então eu gostava de ficar olhando para o lado, para ver quem estava presente, com que roupa estava. Aí eu gostava daquela parte que você cumprimenta, porque aí eu podia olhar para trás, ver quem estava atrás, você podia ver aqueles rostos, eu gosto de ver os rostos. Eu me divirto um pouco com essa parte... essa parte visual, como as pessoas estão vestidas.

A: O que você falou dos sapatos?

P: Eu sempre reparo... Não sei, eu tenho essa impressão de que as pessoas usam sapatos muito exóticos nos *vernissages*, eu sempre vejo uma pessoa com um sapato com um salto absurdamente alto ou é um sapato que tem uma flor em

cima...

A: Movimenta o mercado...

P: ... Eu sempre vejo uns sapatos muito interessantes, aí eu tenho o meu sapato, que eu chamo de “meu sapato de *vernissage*”, porque eu só uso em *vernissage* aquele sapato. Então, eu não sei, eu tenho essa coisa.

A: E a diferença para você de ver uma exposição no dia do *vernissage* ou num outro dia?

P: Ah!, você vê muito melhor no outro dia. É muito diferente, porque eu gosto de ver exposição em silêncio, calma, eu não gosto de ficar falando muito; então, no máximo, pode estar uma outra pessoa do lado, mas também uma outra pessoa que tenha esse mesmo hábito que eu. Então, por exemplo, eu não gosto de alguém que vai e que fica falando muita coisa e fica criticando na hora, sem se dar um tempo para olhar. No *vernissage* não dá para fazer isso, não dá para olhar com calma as obras, é uma festa mesmo, você está indo na festa.

6.3. Marga Pasquali – Galerista

Nascida em Guaporé, RS; vive em Porto Alegre

Data da Entrevista: 27/09/2012 às 11h

Local da Entrevista: Galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre

Tempo de Transcrição: 21 minutos

A (Alexandre): Fale-me, em poucas palavras, sobre a sua profissão. Como você se apresenta?

M (Marga): Eu sou uma galerista de 27 anos de experiência; a Bolsa de Arte tem 32, foi fundada em 1980, eu entrei aqui porque eu era interessada, e acabei comprando a galeria porque ela ia fechar.

A: Mas já existia?

M: Já existia; foi fundada em 1980 e eu comprei no final de 1985.

A: Tinha outro nome?

M: Tinha o mesmo nome; eu comprei a empresa. Ia fechar e era a coisa que eu mais gostava de fazer na época, para essa cidade que eu vim morar também.

A: Você não é daqui?

M: Eu nasci em Guaporé, no RS, e eu morava na Inglaterra e daí vim para cá e a cidade, na época, não tinha nada que fosse do meu interesse; e depois de sair de Londres então! Comecei a frequentar galerias, conhecer esse mundo, e acabei comprando a galeria porque ela ia fechar. Então eu aprendi fazendo, na verdade. Acho que sou uma pessoa intuitiva, exigente comigo. Estou conseguindo, na adversidade desse mundo pequeno, achar saídas pra continuar. Mudar para essa galeria grande já foi uma prova disso, de que esse trabalho tem futuro, mas é lento.

A: Você ficou bastante tempo no outro prédio.

M: Fiquei 25 anos.

A: O fato de você ter mudado a localização da galeria alterou alguma coisa?

M: Eu acho que, pessoalmente, foi fundamental; principalmente numa época da vida que a gente precisa ter certeza de que quer continuar, e continuar para melhor. Então, pessoalmente, foi fundamental para mim; uma adrenalina vital, boa. Em relação à imagem, eu só posso perceber pelo que eu acho; eu acho que quem conhece a galeria nova percebe isso, mas eu sinto que ainda tem muita barreira das pessoas, de cabeça conservadora, o fato de ter saído do estabelecido para um bairro novo, outro lugar da cidade.

A: Apesar de estar a duas quadras do bairro antigo.

M: Apesar de estar há 5 minutos do outro, eu vejo que ainda existe essa coisa de que a gente está perdendo: 'Para baixo da [avenida] Cristóvão Colombo eu não frequento, é um lugar de roubos nesse bairro'. Muito pelo contrário, porque lá [no bairro de Moinhos de Vento] é muito pior. Mas eu acho que não é problema meu e se eu for me preocupar com isso...

A: E é um investimento a longo prazo, porque esse bairro é ótimo e vai crescer.

M: Espetacular, é muito melhor do que um bairro que só tem loja de cozinha e colchão, uma atrás da outra. A gente está do lado do centro, numa reta do aeroporto e a há 5 minutos caminhando do [hotel] Sheraton.

A: O que você acha dos *vernissages*?

M: Um mal necessário, na verdade para quem frequenta acho que não é um mal necessário, mas para a galeria é.

A: Por quê?

M: Primeiro porque todo negócio precisa de um *marketing* e esse é o primeiro gatilho para esse *marketing* acontecer. A gente mensalmente chega na casa de x clientes via computador ou correio – que é uma coisa que vai ser fatalmente eliminada no futuro – comunicando um novo evento. Então esse evento a gente faz uma comemoração, que é o *vernissage*, para mostrar para as pessoas que acabam vindo, as pessoas mais próximas ou da galeria ou do artista, que a nova exposição ficará aberta um mês e a gente estará a disposição das pessoas.

A: Quando você diz que é um mal necessário, de alguma maneira para você é incômodo?

M: Não, não é incômodo, na verdade é um mal necessário porque tem que fazer, naquele horário – cada vez está mais simplificado isso: a gente faz o *vernissage* às sete horas, já não é mais aquela bebedeira até a meia-noite, uma da manhã, como era antigamente – mas é uma festa que a gente precisa ficar lá esperando as pessoas, se não vem ninguém é desagradável. Quando a gente faz com artistas de fora a frequência baixa muito, porque acaba sendo uma comemoração para conhecidos. Eu vejo que as pessoas têm menos interesse de vir, mas marca porque, como todo mundo é muito ocupado, muitas vezes se as pessoas não vêm ao *vernissage* acabam esquecendo também.

M: E como é a frequência após o *vernissage*?

M: O boca a boca da exposição faz muito isso acontecer. Algumas exposições são muito visitadas, outras menos.

A: Qual é a média de público?

M: É bastante grande a média de público de visitação das exposições. Talvez também pela galeria ser nova e muita gente ainda não ter vindo conhecer. A gente não tem mais o contador, tentei usar. Mas deve dar umas 1000 pessoas ao longo do mês.

A: Incluindo o *vernissage*?

M: Se o artista é daqui passaria até disso.

A: No *vernissage* em si, quantas pessoas em média?

M: Umas 200 pessoas, 150 pessoas.

A: E convites, quantos são enviados?

M: Nós enviamos perto de 3000 convites, mais regionais agora, porque a gente tem que pensar em custos, atualização de mailing e tudo; mas nós enviamos mais de 30.000 convites eletrônicos para o mundo inteiro, que é uma lista que a gente cuida muito, atualiza, não é uma lista comprada, é uma lista feita por nós.

A: E você vê algum retorno disso?

M: Alguns. Já tivemos casos de bom sucesso com isso, inclusive a favor do artista, de ser convidado para exposições. Porque nós enviamos indistintamente para colecionadores, galerias, instituições, que são listas que a gente mantém através das nossas viagens e das nossas feiras e tal para atualizar essas listas.

A: E, pessoalmente, o que você leva em conta quando decide ir a um *vernissage*?

M: Eu geralmente vou em *vernissage* de amigos próximos, porque se eu fosse a *vernissage* como *evento* eu teria quase um por dia – porque como esse é o nosso

foco de trabalho... Então eu vou como eu iria num aniversário. Isso não significa que eu não veja as coisas, mas eu gosto de ver depois.

A: E influencia o fato do local que você é convidada a ir?

M: Não, eu vou mais por motivo pessoal. Mas existem locais que a gente sabe que tudo que faz fazem direito e isso obviamente gera maior interesse.

A: E quando você vai a um *vernissage*, o que você observa?

M: Eu tenho um olhar muito de organização. Além do trabalho do artista, que provavelmente ou eu conheço ou eu vou para conhecer, para mim é importante a montagem; às vezes dói nos olhos... Eu sempre olho tentando não criticar os outros, olho mais no sentido de aprender – ‘eu jamais faria isso etc.’ –, um olhar técnico. Sem dúvida, isso está no DNA da gente. Aprendendo, ou até aprendendo a nunca fazer igual, é super bom ver isso; é como ser arquiteto e passear para ver o trabalho dos outros.

A: E para você faz diferença olhar o trabalho no *vernissage* ou num outro dia?

M: Eu prefiro num outro dia, sempre. Exposição mais vazia é muito melhor.

A: Qual a média de custo de um *vernissage*? Quanto se gasta em média?

M: Provavelmente nunca se gasta menos do que uns R\$15.000,00, isso se a gente fizer coisas simples: transporte, seguro – a própria galeria tem toda a estrutura de montagem –, mas quando começa a ter vídeos, aluguel de equipamento...

A: Mas nesse valor você está incluindo a própria exposição? E só a festa em si, o coquetel?

M: Eu vejo que tem lugares que cada vez simplificam mais. A gente cuida disso, eu prefiro diminuir algumas coisas, mas não vou servir vinho ruim, então tudo isso é custo inevitável, a meu ver. A gente vender uma obra de um artista bom e servir vinho ruim, que as pessoas fiquem com dor de cabeça...

A: O *vernissage* ajuda, faz com que as obras sejam vendidas naquele momento ou imediatamente após, ou não necessariamente?

M: Não necessariamente, não necessariamente. Agora, quando a gente está com uma artista nova na galeria, é muito importante isso, porque vem menos gente, mas marca o início de um trabalho. Então tem todos esses aspectos. No nosso caso, nós não trabalhamos com aventura – por exemplo, ‘gosto desse artista então vamos fazer uma exposição’ –; para mim uma exposição é parte de um trabalho, é um casamento, a efetivação de uma trajetória que ela começa para ter uma continuidade ou ela está na hora, dentro dos nossos artistas, de acontecer uma exposição, ele tem um trabalho novo e tem de ser mostrado. É uma prestação de contas de um trabalho. Não é como simplesmente um evento que acontece aqui de alguém que vai embora. Isso não interessa para nossa forma de ver o trabalho.

A: Porque também é algo que não traz continuidade.

M: Aí não é participação, eu tenho essa impressão. Mas a gente é muito solicitado para isso, que as pessoas querem usar uma galeria estabelecida e um espaço bonito, um espaço experiente para isso e que a gente avalia. Pode ser um artista maravilhoso, mas a gente não tem interesse.

A: Com quantos artistas você trabalha?

M: Aproximadamente 30 artistas.

A: Bastante!

M: O que é bastante. A gente faz sete exposições por ano, quatro feiras: duas nacionais e duas internacionais. Isso fixo, eventualmente a gente entra em outras, então é muita coisa.

A: É muita coisa, porque tem um tempo de preparação antes, mas também depois.

M: Isso mesmo, leva dois, três meses antes, tem inscrição, tem planejamento do estande, tem toda a papelada de exportação, liberação do patrimônio histórico, encaixotamento.

A: Com que antecedência se pensa num *vernissage*, a partir do momento em que você precisa iniciar com os fornecedores de determinadas coisas para fazer o coquetel?

M: Bom, a agenda do ano que vem e de 2014 já está bem formatada. Para o *vernissage* tem alguns artistas que são organizados, outros são mais lentos, mas a gente precisa ter uns três ou quatro meses de planejamento, com planta... da exposição em si. As exposições do ano que vem a gente já manda a planta da galeria para o artista ir pensando, para depois haver uma decisão, 'vai ser isso, vão ser tantos trabalhos, vai ser uma instalação'.

A: Em alguns momentos vocês têm curadores também.

M: Em alguns momentos nós temos curadores. Semana que vem virá o Mario Gioia com a Shirley Paes Leme, que fez uma grande exposição no Vale do Rio

Doce, espetacular. É uma artista importantíssima. [A exposição dela] foi feita com um curador alemão e vai vir para cá. Não sei se a cidade tem noção desse trabalho espetacular que a Vale dedicou – tem dois artistas esse ano na Vale, e a Shirley vem para cá agora. Mas é uma artista que a gente trabalha há muito tempo, já fizemos uma exposição dela e já está na hora de fazer uma nova, e tem essa coleção linda, *Água-viva*. Então o curador vem na semana que vem para decidir o andamento da exposição, apesar da exposição estar feita já há muito tempo.

A: Mas é outro espaço...

M: É outro espaço, exatamente.

A: E com que antecedência a festa em si precisa ser pensada?

M: Com a gente aqui isso é muito rápido, com mais ou menos quinze dias a gente já tem isso organizado. Temos dois ou três formatos de coisas que a gente decide.

A: Vocês trabalham com uma média de quantos fornecedores?

M: Só para coquetel? Um, dois, três, quatro... cinco fornecedores. É um “kit” já... vai ser isso, isso e isso.

A: Qual o raio geográfico que você acredita que a galeria atinge mais diretamente?

M: Para o *vernissage*: local (o município); mas se for geral, seguramente o Brasil inteiro. A gente tem clientes em todo o Brasil, porque a gente tem artistas bem conhecidos; e os que não são se beneficiam disso, porque tem o site, tem toda a

estrutura da galeria. As pessoas levam isso em conta, quando compram um artista: que ele seja representado, que ele trabalhe profissionalmente, isso facilita possivelmente a continuação do trabalho do artista, a melhora de preço, a valorização do investimento e até uma possibilidade de revenda.

A: Você consegue perceber resultados que são decorrentes diretamente do *vernissage*? É algo perceptível?

M: Em alguns casos sim. Algumas exposições que a gente faz coisas muito especiais, como a última exposição da galeria, do Jorge Mena Barreto, onde nada estava na parede, o chão foi todo atapetado, como um jogo de memórias e tal, trouxe muita gente para a galeria, porque são eventos incomuns e as pessoas gostam do novo. Outras são mais no *vernissage*, um trabalho em que um grupo de pessoas se identifica com aquilo e gosta mais ou menos. A gente depende muito – e nem sempre pode contar – da informação da imprensa, que poderia fazer um comentário, como se faz de *shows*, como se faz de cinema, que é o informativo – a gente fornece todo esse material, que o artista tem passado e a gente está a disposição para isso. Infelizmente, não temos essa estrutura na cidade.

A: Mas também não é tão diferente nas outras cidades.

M: Não é tão diferente das outras.

A: Com raras exceções, e dependendo do artista, depois, os jornais retomam, com uma boa crítica, mas do contrário...

M: Lógico que um artista muito conhecido vai ter sempre esse retorno. É como vir o Caetano Veloso para vir cantar aqui.

A: Quando sai nas colunas sociais é positivo?

M: É positivo. Aliás, as colunas sociais têm feito essa parte na cidade, muitas vezes, que são informativos, não são críticos, não são especializados, mas são informativos de coisas que acontecem.

A: Você acredita que nós temos na imprensa críticos de arte especializados?

M: Não tem um, não tem. O *Jornal do Comércio* dedica uma boa página para as artes plásticas sempre, informativa, mas talvez seja o único jornal que faça isso regularmente, com comentários sobre os eventos. É o único que *sempre* faz.

6.4. Mariana Alvares Bertolucci – Colunista social

Data nasc.: 1974

Nascida em Porto Alegre; vive em Porto Alegre

Data da Entrevista: 26/05/2010 às 14h

Local da Entrevista: redação do jornal Zero Hora, em Porto Alegre

Tempo de Transcrição: 21 minutos

A (Alexandre Dias Ramos): Fale-me um pouco da sua profissão, do que você faz?

M (Mariana Bertolucci): Devo centralizar na coluna social? Não vou te contar minha história, se não...

A: Não, só na profissão.

M: Então tá... 2008, 2009, 2010... Agora em maio, nesse mês, justamente, está fazendo três anos que eu assumi a coluna como colunista. Eu fui durante outros momentos, eu fui interina da coluna, como colunista social, digamos assim. Que assina a coluna, de fato, faz três anos agora. E a minha rotina basicamente é até 13h30 – por isso que eu não podia conversar antes das 13h30 –, até 13h30 a gente fecha a coluna todos os dias. Hoje, agora às 13h30 eu fechei a coluna para amanhã, no caso. À noite, se eu fosse uma daquelas pessoas... se eu não tivesse uma filha de quatro anos e meio, e fosse uma pessoa que tivesse disposta a sair todos os dias à noite, eu iria tranquilamente, pelos convites que eu recebo, eu e todos os jornalistas, talvez eu um pouco mais – porque eu aglutino livro, arte, teatro, cinema, porque minha coluna é meio mixada –, todos os dias eu teria de três a quatro coisas para fazer à noite: muito *vernissage*, muito artista plástico (é um público que me procura muito, para divulgar o seu trabalho). E eu acho bem digno, porque eu sou ex-bailarina, eu amo arte de paixão, acho que artista realmente é primo-pobre, não tem dinheiro, infelizmente. Eu procuro dar força nos trabalhos que eu gosto, às vezes, nem gosto tanto, mas acho que toda arte vale, e sempre tem espaço para todo mundo. E aí, à noite, muitas vezes eu chego em casa rápido, tomo um banho e já me ajeito – mais engraçadinha do que tu está me vendo hoje aqui – e vou para os tais dos *vernissages* e compromissos. É basicamente isso, acordo mais ou menos umas 9h e venho para cá fazer a coluna. É puxado porque eu não tenho a ajuda de ninguém, eu faço tudo sozinha, eu recebo muitos e-mails – cerca de mil por dia –; de divulgação eu não respondo mais, eu não consigo, só quando é alguém me perguntando alguma coisa, eu tento responder aos leitores. Outra coisa que me procuram muito – mas isso

você não quer saber, né? –, é muita gente que casa. Tem mais gente que casa do que gente que faz *vernissage*, infelizmente, o que eu acho um equívoco. Mas, enfim. [risos]

A: E o que você acha dos *vernissages*?

M: Eu sempre gostei, e mais ainda depois que eu fui à Europa, em 2000. Foi a primeira vez que eu fui para a Europa. Aí eu voltei muito fascinada, muito interessada, eu comprei bastantes livros, eu comecei a, enfim, ler eu não digo, mas eu comecei a gostar, a admirar, a ficar numa exposição. Por exemplo, se eu vou no MARGS [Museu de Arte do Rio Grande do Sul], eu sinto a necessidade de ficar um pouquinho olhando cada coisa, de tentar entender o que o artista quis passar com aquela obra. E a coluna me aproximou ainda mais da arte. Por quê? Porque, mal ou bem... – é uma tristeza eu te dizer isso, mas se eu te contar... Acho que eu nem vou te dizer isso, se é uma tristeza é melhor eu não dizer, eu vou te dizer depois em *off*..

A: ... pode dizer as partes tristes também. [risos]

M: ... eu não consegui, para ti ter uma ideia, não consegui, no ano passado eu acho, visitar a Bienal [do Mercosul]! Porque eu não consegui, porque passou, porque eu queria levar minha filha, porque estava chovendo, porque... porque eu sou uma incompetente, na verdade. É isso que eu estou com vergonha de te dizer. Mas só para tu ter uma ideia de quantas exposições, quantas *vernissages* eu tinha vontade de ter ido já, ao longo de toda a minha vida – eu estou com trinta e seis anos – e eu não fui. Porque as pessoas não vão. Porque eu acho que o Brasil não tem uma cultura artística forte de valorização da arte, como tem na França, por exemplo, em alguns países da Europa, e o fato de cobrir *vernissage* e

arte me “força” – entre aspas, né, porque não é uma obrigação, é uma coisa prazerosa –, mas eu vejo muito... mais coisas do que eu via, então eu tenho mais acesso a... sim, a artistas diferentes, a trabalhos legais e geralmente quando eu gosto – o que é muito comum – eu tenho que voltar, porque eu não consigo, porque *vernissage* é corrido, porque...

A: Você vê muita diferença entre ver a exposição no dia do *vernissage* e ver num outro dia?

M: Ah, eu vejo. Por exemplo, a exposição do Goya – pode ser, né? – aqui no MARGS, que é difícil de entender, que é complicado... Tinha bastante coisa, ela era extensa, ela é pequena, ela é densa, ela é até dura, ela tem todo um entorno político – isso me fascina também, até acho que mais que a história plástica; as histórias, como todo jornalista que gosta de contar história e de saber das histórias. E aí eu dei uma sorte de o Voltaire Schilling⁷² estar ali por puro prazer, meio que passo a passo... indo, e claro que ele explicava para as pessoas (era uma ou duas que perguntavam) e eu fui grudada nele, porque eu queria saber aquilo, porque provavelmente tudo o que ele falasse seria novo para mim e eu queria ouvir vendo. E acabou e, olha, eu tive uma experiência toda diferenciada da maioria das pessoas. Mas, estava confuso, estava cheio, tinha gente na frente, as pessoas param...

A: No próprio dia?

M: No próprio dia [do *vernissage*]. Então eu quis voltar – mas acabei não voltando, claro. Mas, só para tu ter uma ideia, por mim seria uma exposição que eu voltaria, diferente de uma coisa menor, de uma galeria menor, que daí dá para

⁷² Historiador local não especializado em arte.

tu matar olhando mesmo. Mas é aí que eu vejo a diferença. Tem gente que no *vernissage* – e aí isso eu te garanto –, tem gente que não consome a arte e que não... (tá, daqui a pouquinho; vai ter que esperar mais um pouquinho, tá; pode, daqui a pouco eu vou ali, daqui a pouco eu vou ali) [respondendo a alguém chamando para uma reunião em 5 minutos].

... Ah, deixa eu terminar que eu acho que isso é importante: Então as pessoas sem querer... e eu acho muito válido que elas vão... Aí eu acho que meu papel também como colunista (eu ajudo nisso), porque tem gente que não vai lá porque quer ver a obra do fulano, vai lá porque quer peruar, quer tomar champanhe, encontrar gente conhecida, aparecer na coluna social – eu tô dando exemplos, né. Não sei, não é só isso que tem, é óbvio, mas eu acho que essa pessoa também ela já acaba conhecendo, curtindo. E aí porque que eu vejo o problema de quem quer admirar um pouco mais, porque daí essas pessoas ficam ali, porque tem o papo, porque tem o burburinho, porque as pessoas estão na frente da obra... E é assim que tem que ser mesmo. Mas eu acho que quando é uma coisa que é como essa exposição do Goya ou como outras, que tu tem que olhar mais... coisas que estão na [Fundação] Iberê, por exemplo – não fui ainda ver a Mira Schendel,⁷³ também é outro exemplo –, precisam de um pouco mais de tempo e aí essa mistura do dia do *vernissage* eu acho que atrapalha, por um lado, e acho muito saudável, por outro. Fico feliz de com o meu trabalho poder popularizar e dar mais acesso – se é que dá, né, tomara que dê – quando eu coloco uma notinha que as pessoas se antenem, vão até lá, ficam curiosas. Sendo que às vezes eu até perco o dia do *vernissage* e eu publico igual a exposição...

⁷³ Referência à exposição *O Alfabeto Enfurecido: León Ferrari e Mira Schendel*, realizada de 9 de abril a 11 de julho de 2010 na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre.

porque ela ainda fica um mês, entendeu? A pessoa se antena e vai lá durante aquele mês.

A: E o que você leva em conta quando decidi ir ou não a um *vernissage*?

M: Em primeiro lugar, o meu gosto. Se é uma coisa importante, assim, digamos, que está mobilizando a comunidade artística de Porto Alegre, que se dá prioridade – não é o meu gosto, falei tudo errado, é isso. E a segunda coisa, é o movimento que vai ter, a peruada daí, daí é aquelas que vão só para se fresquiar, e daí eu também levo em consideração isso, se eu acho que vai ter bastante gente conhecida.

A: E isso depende de qual é a instituição? Qual é o lugar que vai expor? Qual é o artista?

M: É, daí eu acho que o primeiro critério que eu te disse independe, né. Por exemplo, o Brasil na França, ou a França no Brasil – nem me lembro como era aquilo –, era França no Brasil, no MARGS: uma loucura, né! Tem que ir, porque é a primeira vez e está vindo o Matisse, está vindo não sei o quê. Essa da Mira Schendel, que eu dei um furo lá há mil anos atrás, que eu acompanho, acompanhando... O trabalho dela não é – também em *off* – lá a coisa mais maravilhosa do mundo, apesar de eu gostar de modernismo e de cubismo, mas... eu acho que eu vou gostar mais do outro, do outro cara [León Ferrari], então eu vou dar uma olhada na internet. Mas eu quero ir, eu quero ir porque eu também acho que porque eu conheço um pouco como foi a história dela aqui no Brasil, então isso para mim não é importante se eu gosto ou não daqueles cubos rosa, rosinha claro, azulzinho claro, entendeu; o importante é que eu compare, que eu entenda o que a mostra se propôs, que daí tu estimula até o raciocínio.

A: Eu acho que cada exposição faz com que a gente veja diferente.

M: E cada público vê diferente, isso que é fascinante. Então, primeiro são esses os critérios. Então primeiro o bem comum, digamos assim, e segundo, o que vai me render. Porque eu não vou ser hipócrita, se é uma exposição, assim, muito maravilhosa, muito legal, muito lá no canfundó do não sei quando, em Guaíba, ah, eu dou uma força, adoraria, mas eu não vou encontrar gente interessante lá – até pode ser que encontre, mas não é um tiro certo, entendeu... No caso da nossa vida que é sempre corrida, com coisas assim mais... Ou então do lado de importância artística mesmo, ou do lado *pop* da coisa, de ser uma galeria transada ou uma *marchande* ou um *marchand* que conhece um monte de gente, que tem bastantes amigos, tudo isso meio misturado.

A: Já estou finalizando, para não te atrapalhar.

M: Faz tudo que tu tem que perguntar, viu, não pula que... me chamaram mas você pergunta o quanto você quiser.

A: Obrigado. Qual a função dos *vernissages* nas galerias e nos museus de arte para você? Qual a função disso?

M: Acho que um dos motivos é atrair pessoas (no caso, como eu) para divulgar essa exposição na mídia. Vamos fazer um burburinho, oferecer alguma coisa, enfim, fazer um convescote para isso. A outra coisa, eu acho que é reunir essa gente. Os artistas se prestigiam muito, porque eles sabem o quanto é duro a vida do artista, mais do que ninguém. Eu sei quanto é duro a vida de um baterista, porque meu irmão é baterista e é uma tristeza. Então um artista, quando tu é filho de artista, quando teu tio é artista, um vai na coisa do outro para prestigiar

mesmo, entendeu, porque tem medo que não encha... Como tudo na vida da gente: tu vai fazer uma festa, um aniversário, um chazinho às cinco da tarde, tu quer ser prestigiado, tu toma todas as providência para que as pessoas venham. Então acho que essa é uma função, entendeu, trocar, fomentar a discussão aí e divulgar, para tornar a arte mais popular e mais acessível às outras pessoas.

A: E para o jornal é mais importante o trabalho exposto dos artistas ou o público que vai vê-lo?

M: Depende da editoria; para o *Segundo Caderno* é o trabalho do artista, para mim, que sou colunista social, apesar de adorar arte, é a o burburinho que vai ter no dia do *vernissage*, no caso de eu estar lá – porque se não eu vou outro dia, né, vou noutro dia se eu quero comentar o trabalho. E o que acontece? Eu tenho o meu olhar... sobre algumas coisas de arte, e eu coloco ali na coluna, ele não é... ele não é afiado, que nem o cara que escreve sobre artes plásticas; então muitas vezes, eu vou chover no molhado. Ou eu procuro alguma coisa nova, ou eu tento... ou eu tento sair daquilo que já foi dito, eu não boto de pata a gansa, entendeu, eu não vou de crítica de arte. Uma coisa que eu tenho muito em mente desde que eu comecei a escrever para *Zero Hora* (que foi sobre dança) é que eu não critico, eu não sou crítica de dança. Então se eu gosto eu elogio para o povo ir, cultura sempre é bom, se eu não gosto eu fico quieta, eu falo para minha mãe, para os meus amigos, por telefone, entendeu? Eu não sou crítica, não ganho para isso, não tenho esse direito, acho muito medíocre quem tenta.

A: E de que maneira você acha que a coluna social participa dessa circulação da produção artística?

M: Da movimentação? Então, é popularizando e divulgando isso para a grande massa; porque o jornal não é o *Diário Gaúcho*, ele não é para o público C-D, mas é um engano a gente achar que a *Zero Hora* dialoga só com uma elite.

A: Você acha que ali na sua seção o público que mais lê acaba sendo a massa mesmo?

M: Não, não acho.

A: Você acha que já conseguiu avaliar isso.

M: Eu acho que lê também. Acho que um grãozinho que tu conseguir atingir, já pode ser multiplicador; eu acho que é essa a importância. É uma coisa que eu percebo que é na cultura das pessoas: se nós, enquanto formadores de opinião, conseguirmos mostrar para todos os nossos leitores... aí então... a minha coluna tem mais meu público, a da política tem outra. Falo como um todo. Que isso é legal, que isso é bacana, que a pessoa estando lá vai se divertir, vai conversar com gente interessante, a gente ajuda a mudar a cultura do povo. Sair daqui, estressado do trabalho – que eu não estou dizendo que é errado, que eu adoro [a redação] –, de sair e ir para o bar, passar numa galeria – lá no centro tem tantas –, está com teu carro, está indo para a Zona Sul, pára na Fundação Iberê Camargo... isso não existe no Brasil, infelizmente, muita gente gosta, mas, assim... é um segmento, entendeu. Eu mesma, eu não sou uma admiradoora de arte; como eu te disse, eu gosto, mas eu não sou, vamos dizer assim... eu não entendo. Eu aprendi a consumir...

A: Mas todo público precisa ter seu especialista?

M: Nem deve... Porque eu acho que lá em Paris... uma coisa, por exemplo, uma artista que figura bastante nas minhas colunas, acho que foi a Arnilda ou a Olga [...] – ela faz um trabalho muito bonito com vidro –, ela diz assim: ‘Mari, o que é encantador em Paris, se vai vender, não vai vender’, não tem toda a repercussão que tem aqui, na *Zero Hora*. A gente é Pequenópolis, eu brinco, Porto Alegre é a Pequenópolis. ‘Mas é tão fascinante tu ver aquelas pessoas, não só na tua exposição’, quando ela está lá em Paris, ‘tu ver aquelas pessoas saírem do trabalho e irem olhar o jornal e ver: o que é que eu vou ver hoje, o que eu vou conhecer?’. Eles veem tudo, não passa nada.

A: Eles passam nas livrarias de rua aos sábados, por exemplo.

M: Também, também. Se eu conseguir, de uma maneira, assim 5%, fazer mudar esse pensamento das pessoas... depois tu vai no bar – é óbvio, tu acha que francês não vai no bar depois, no restaurante? –, vai mas inclui isso, levar teus filhos. Uma coisa que eu fui agora – eu voltei a Europa só dez anos depois – e aí fiquei mais fascinada ainda, e mais por arte moderna, fiquei encantada. Eu gosto mais de arte moderna, mas fiquei mais encantada ainda – e agora como eu tenho minha filhinha –, eu observei lá no MoMA, no MoMA não, na Tate Modern, toda a preocupação que eles têm com as crianças, em relação à arte: tem jogos, tem coisa lúdica. A gente passava pelas salas de exposição e tinha umas crianças desenhando e aí eu olhava e aí tinha espaço, tinha umas crianças de quatro anos (da idade da minha filha) desenhando o Picasso do jeito deles, ou então o Andy Warhol colorido, coisa mais bonitinha, sabe...

A: E tendo contato direto com essas obras...

M: ... pequenininho, entendeu? É difícil a gente torcer o penino de um adulto, sabe... E aí qual é o problema do Brasil e de todos os países que estão em desenvolvimento (graças a Deus)?... É incluir isso na educação do povo, porque a gente tem outros problemas... – aí também eu já tô indo longe demais... Mas daí tem coisas mais básicas que a arte acaba ficando secundária... Quando tem um surto fodido...

A: Você disse que recebe cerca mil e-mails. Qual o critério de escolha dos *vernissages* que serão divulgados na coluna?

M: Recebo muitos... às vezes me passa algum. O que eu acho absolutamente de mau gosto – o que é difícil – aí eu limo. Eu penso que eu sou *pop* também, eu não me acho assim *a metida*, sabe; eu gosto de tudo quanto é coisa, eu valorizo tudo, eu gosto de Fábio Júnior à música clássica. Assim na arte eu também sou assim bem eclética, então eu consigo me colocar como um leitor médio, mediano e amplo. Então eu limo se acontece isso; de resto, meu querido, tudo vai, tudo tem chance, tudo. Se tem um buraquinho, se eu não consigo botar num dia, eu boto depois, porque eu acho que não tem melhor, não tem pior, eu acho que tudo vale. Mas, eu sou também uma pessoa meio diferente, não sou uma colunista normal, eu tento ser democrática, porque eu acho que a sociedade é maior do que a gente imagina que ela seja. Então não me entra muito na cabeça que uma noiva lá tem que ter [espaço na coluna] e a outra lá que também é legal, que também é o momento mais importante da vida dela, não apareça. Então eu tento colocar. Eu não consigo tudo, mas eu tento fazer esse jogo assim... então eu acho que todo mundo tem um... tem gosto para tudo, tem espaço para todo mundo. Então eu tento colocar quase todos que eu recebo sim, nem todos, mas eu procuro, tento. Às vezes eu me passo, um convite fica velho,

um convite fica embaixo de uma gaveta. Aihhh, fico morrendo de pena!, porque eu sei o quanto é importante para aquela pessoa que saia uma linhazinha.

A: Sim, sim.

M: Que é importante a gente sabe, a gente não tem retorno, porque a gente não se explica, jornalista... a gente não lança os livros, a gente não recebe, a gente não sabe quando as pessoas falam, mas eu fico muito feliz quando as pessoas: “Bah!, tu não imagina o quanto me ajudou a repercussão”; aí então eu acho legal, aí eu fico feliz mesmo, porque eu acho que a gente tem um pouco de preconceito com o colunismo social, dentro do jornalismo, e acho que isso está mudando.

A: Você sente um preconceito?

M: Percebo um pouco sim, até mesmo aqui dentro da redação. Não ligo a mínima, porque eu acho que tem preconceito tão pior, que as pessoas sofrem tão mais... Mas fico tão feliz quando eu sinto que o meu trabalho... Eu sei, entendeu... Então ninguém precisa me dizer que é legal, que é *cool*, que é *cult*, eu sei que eu estou levando mais gente a ir lá na mostra, que as pessoas “de repente olha, ó quem sabe então não é legal” e vai, ou então a própria auto-estima do artista que está ali, daqui a pouco: “ah eu vi”, porque às vezes nem vai, “mas ah eu vi”, daqui a pouco já se motiva, já se empolga, já se inspira, aí já pinta outra coisa. Então por que é que a gente tem que fazer sempre o mal, contar notícia ruim, né? Já tem bastante nas outras páginas – não que eu ache que eu não tenha que falar coisa séria, que às vezes eu também procuro –, o problema é que uma generalista, no meu caso como colunista, como o Túlio também [...?], é um pouco generalista porque dá para se tapear em tudo quanto

é assunto, tem que meio que te fazer que sabe de tudo, embora tu não saiba muito de nada. Não estou te falando que eu sou uma imbecil que não sei de nada, mas, entende...

A: Tem que ter um conjunto de informações...

M: É... um equilíbrio e é isso aí mesmo, não tem muito mais...

A: Beleza, maravilha.

M: Ih... eu falei mais do que eu deveria.

A: Não, não. O que eu tenho para a pesquisa é não ter uma linha do que eu quero de resposta, entendeu? Eu quero a sua resposta do jeito que você quiser... Não tem problema nenhum. Eu quero construir uma ideia de *vernissage* a partir dessas falas todas.

M: E você deve saber muito melhor do que eu, mas eu acho que a gente ainda está muito atrás...

A: ... que inclui o segurança da galeria, que nunca é ouvido, imagina a pessoa que serve, que serve várias galerias e vê um monte de *vernissages*...

M: ... qual a visão dela. Você tem de entrevistar aqueles ratos de *vernissages*!

A: Eu fui hoje falar com o Telmo.⁷⁴

M: Tem um só que é vivo, né? Eu lembro do tempo dos outros dois, tinha mais um...

⁷⁴ Telmo Rodriguez Freire, lendário ratão (frequentador aficionado) de *vernissages*.

A: Então, falei com o Telmo hoje. Fantástico! E ele adora... E ele faz isso há 40 anos. Então ele fala “que a galeria tal foi a primeira, em 1930” etc.

M: Então ele tem história, uma memória boa.

A: Ele tem uma visão privilegiada de ter visto tudo mais que todo mundo.

M: Claro, com certeza. Eu acabei agregando isso para minha vida, entende, tem períodos que eu fico mais relaxada, outros eu volto... Mas, de uma forma geral, eu consumo mais, eu vejo mais. Agora, eu percebo o quanto é segmentado aqui.

A: Como assim?

M: Não tem a cultura, entendeu? Mas é entre os artistas, entre os amigos, é entre aquele povo que vai; a gente ainda não conseguiu atingir... acho que São Paulo, talvez... [faço um *não* com a cabeça] Também não, né? Isso é triste, são os quinhentos anos que nos separam do Velho Mundo.

A: Lá também é num grupo... um pouquinho maior, mas...

M: É um grupo, né? Aí é que eu acho importante, entendeu, o meu papel.

A: Sem dúvida.

M: Fico feliz, porque um pouquinho deve atingir, uma pobre pessoa deve passar ali, uma senhora, e ver alguma coisa, sei lá, tomara, né.

A: Te agradeço muito. Deixa eu te perguntar: no meio de Mariana Bertolucci tem alguma coisa?

M: Alvares

A: No meio?

M: No meio.

A: Al-va-res...

M: ... com s

A: Com acento, sem acento?

M: Acento...?

A: Não sei!

M: É que eu também não sei. Acho que não. Bota sem.

6.5. Dulce Helfer – Fotógrafa de coluna social

Dia da entrevista: 28/9/2012

Horário da entrevista: 19h

Local da entrevista: residência de Dulce

Data de nascimento:

Nasceu em: Santa Cruz do Sul

Mora na cidade de: Porto Alegre

A (Alexandre): Fale-me, em poucas palavras, sobre sua profissão. Como você se apresenta?

D (Dulce): Meu nome é Dulce Helfer, eu sou fotógrafa, natural de Santa Cruz do Sul. Trabalhei 26 anos no *Zero Hora*, para trabalhar com projetos, faço *freelancers*.

A: E no *Zero Hora* você trabalhava com todo tipo de notícia?

D: Na época, em 1985, as editorias eram setorizadas, e os fotógrafos eram por editorias, não é como agora nos últimos anos. Quando eu entrei, o fotógrafo que fazia economia ia ser operado, então eu fiquei três ou quatro meses só fazendo fotos de tudo o que envolve economia. Quando ele voltou, eu acabei ficando setorizada no *Segundo Caderno*, então eu fazia todas as fotos que saiam no *Segundo Caderno*. Mas dois, três anos depois acabou isso, e todo mundo fazia o que rolava. Mas como eu gosto, porque eu sou daquelas notívagas, acordo meio-dia, e eu gosto de trabalhar à noite, acabou que eu fiquei num plantão. Que ao mesmo tempo que eu fazia polícia, na época o *Zero Hora* torcia e saia sangue. Acabou que eu fui trabalhar no jornal na área de perícias, com mortos, acidentes, assassinatos, latrocínios, homicídios, tudo. Mas eu também fazia todos os *shows*; então tudo, durante uns 10 anos, todos os shows que alguém abria no *Zero Hora* eram fotos minhas; mas também tudo quanto era acidente que acontecia à noite, com foto de gente morta, era eu que fazia. Eu fiz pelo menos uns 500 mortos, tudo o que você imagina. Mas também ganhei a maior parte dos prêmios... Quando eu estava com uns dezoito anos de *Zero Hora*, eu comecei a me incomodar com essa coisa de horário, porque eu fazia trabalhos fora, livros, capas de CD, e estava a fim de sair da *Zero*. Daí a direção disse, “não, vamos fazer o seguinte, de agora em diante tu não precisa cumprir horário, tu vai fazer só coluna social da *Zero Hora*, com a Fernanda Zaffari. E você não precisa mais fazer jornal, pode ser somente para a coluna social”. Para o [colunista social]

Gasparotto. Eu já havia trabalhado com o Gasparotto quando o fotógrafo dele teve algum problema, e depois quando ele e o Guaracy se separaram. Eu gosto muito do Gasparotto, mas na época eu disse “não é minha vibe fazer coluna social”. [...] Mas eu comecei a trabalhar com o Gasparotto. Quando eu estava em Atlântida, fazendo uma coluna social, eu caí lá numa escada, num degrau que eu não vi, estava muito escuro e eu estava com um salto dessa altura, torci o pé e fiquei dois meses de licença. Aí eles tiveram que pegar um *freelancer* para fazer o Gasparotto, que era o Alex Ramires, amigo meu, excelente fotógrafo, e o Gasparotto se acertou bem e continuou fazendo. Eu gosto muito do Gasparotto, mas na época eu não estava muito a fim de fazer a social. Aí logo depois que o Gasparotto saiu da *Zero Hora*, foi quando eu quis sair também. Daí que a direção disse, “não, vamos fazer o seguinte, de agora em diante tu não precisa cumprir horário, tu vai fazer só coluna social da *Zero Hora*, com a Fernanda Zaffari”. Daí eu achei interessante, porque eu me programava, um evento está marcado às sete da tarde, se o cara chegar lá às 21h está rolando, porque vai até 22h30, 23h às vezes. Então eu achei que era muito mais maleável os horários, e segui fazendo durante esses últimos dez anos até o ano passado; eu saí em abril da Zero. [...]

A: O que você acha dos *vernissages*?

D: Era, de todas as coisas que rolavam, era o que eu gostava mais. Porque, pela coluna, eu tinha muito que ir em jantares, nas casas das pessoas, em clubes, bailes intermináveis, bailes de debutantes, aquelas coisas que deve ser muito legal para quem está ali na festa, mas que para a gente que... por exemplo concursos, que tem que esperar horas. De tudo isso, os *vernissages*, para mim, eram os mais interessantes, porque era uma coisa que tinha a ver comigo,

porque eu também fazia as minhas exposições, individuais e coletivas, que eu até já perdi a conta. [...] Então era uma coisa que eu encontrava as pessoas que eu convivia mais, que tinham mais a ver comigo. Na verdade a coluna social carrega esse preconceito de que tudo nela é muito superficial, mas nesses últimos dez anos eu fiz muitos amigos que eu conheci fazendo a coluna social.

A: O que você leva em conta quando decide ir ou não à abertura de uma exposição?

D: Pessoalmente, sem ser a trabalho? Na verdade, ali na frente da minha casa, eu vou te mostrar, todos os dias eu recebo convites de *vernissages*, e eu quase não vou. Eu tive nesses anos todos uma overdose de eventos. Tu vai num *show*, no Gigantinho, tu entra lá, vai andando e encontrando gente, e vai falando, vai falando, falando, e aquela multidão... Acontece que depois de trabalhar 26 anos no meio de tanta gente... [...] Porque tem sempre muitas acontecendo e diariamente a gente tem que fazer escolhas. Então acontece assim, se tem um artista de maior destaque, o Waltercio Caldas vai expor, então claro que vou, porque ele vem raramente. Ou quando tem Iberê, aliás aquela obra ali ele me deu, com uma dedicatória. Então Iberê... [...]

[...]

A: Na sua opinião, qual a função dos *vernissages* nas galerias e museus de arte?

D: É um encontro que é super gostoso de ir, não é como uma obrigação que tu vai, a própria *vernissage* já é isso, um congregamento.

6.6. Tatata Pimentel – Colunista social, Professor universitário

Entrevistado: Tatata Pimentel [Roberto Valfredo Bicca Pimentel]

Data nasc.: (16/04/1938 - 24/10/2012)

Nascido em Santa Maria da Boca do Monte; vivia em Porto Alegre

Data da Entrevista: 12/07/2010 às 14h

Local da Entrevista: residência no bairro Santana

Tempo de Transcrição: 29 minutos

T (Tatata): Vai perguntando tudo que tu quiseres que eu falo demais...

A (Alexandre): Eu queria que o senhor me falasse muito rapidamente sobre a sua profissão, o que que você faz?

T: Eu me apresento como professor, a vida inteira, embora eu tenha me formado em Direito em 1965, me formei em Letras Neolatinas.

A: Primeiro em Direito?

T: Eu fiz vestibular e passei nos dois ao mesmo tempo, eu sou da primeira turma do curso de arte dramática que hoje é o DAD [Departamento de Arte Dramática] lá da tua faculdade [Instituto de Artes da UFRGS]. Eu fiz vestibular, lá fiz Artes Dramáticas e passei nos dois, a família insistiu, embora eu quisesse Letras mesmo, me formei em Direito em 65; mas, em 62 eu fui morar na África [Dakar]. Eu passei dois anos e depois fui morar na Europa, e quando eu voltei o curso de Letras, o curso de Neolatinas não era mais Neolatinas, era curso de Letras. Então tu fazias uma língua estrangeira, português e várias outras cadeiras

que foram criando, então cada cadeira que criava eu voltava à universidade, cursava, eu voltava e cursava, tipo linguística, crítica literária, e isso não tinha quando era Neolatinas.

A: Foi complementando...

T: É complementando, complementando, complementando, daí demorou mais tempo, comecei a dar aula, sempre trabalhei com francês-português, sempre sempre. Comecei em Cachoeirinha num colégio fenomenal, era um internato, os alunos de primeira categoria. Fiz concurso, o último concurso, não é temático que se diz, objetivo para francês, com quatro provas, uma hora de duração cada uma, objetivos de concurso só na língua francesa, fui dar aula no Infante D. Henrique, fui diretor do Museu de Arte do MARGS, do Rio Grande do Sul.

A: Em que época?

T: Que época? Na época em que o Amaral de Souza era governador, isso é 1980 e alguma coisa. Depois passei do MARGS, passei para diretor do Atelier Livre da prefeitura, depois por um ano e meio por aí, como secretário de cultura de Porto Alegre, e quando eu volto faço mais dez anos no Júlio de Castilhos – que é bem perto aqui –, aonde eu me aposento. Mas no fim do Júlio, eu fui convidado a fazer meu doutorado na PUC e fui convidado para dar aula na FAMECOS, porque eu era o único professor de português disponível – porque era português aplicado à comunicação –, o único professor disponível que também transitava na mídia.

A: Você já transitava na mídia?

T: Já, eu comecei em 1973. Bem, bem, bem, bem antes daquele programa famoso que fez a fama de todo mundo, chamado Porto Visão, canal 10. E então aí fiquei 13 anos na PUC e aí caiu do céu, não sei como, até hoje ninguém sabe, me telefonaram me convidando – mas assim, imediatamente, de hoje para a amanhã – para trabalhar na TVCOM que estava abrindo, que tem 15 anos agora, da RBS, aí eu tinha aposentando no Júlio, mas a PUC me consumia manhã, tarde e noite. Eu dava aula para o básico, toda manhã, toda tarde, toda noite fazia o meu doutorado, e aí passei 13 anos na PUC. Aí começou a desenvolver a TVCOM, a RBS – já participei várias vezes do Jornal do Almoço, tudo isso aí – e chegou num ponto que eu não dava mais para juntar, esse programa que tenho, *Gente da Noite*, e depois foi criado o *Café TVCOM*, não dava mais para juntar com a PUC, e aí eu decidi – não, não decidi, um amigo meu que me faz o imposto de renda disse que eu tinha três fontes de renda: a aposentadoria de segundo grau, a PUC e a televisão, a RBS; e ele me disse “Um desses salários você está devolvendo integral para o imposto de renda”, eu digo “Ah, bom, isso não vale a pena”. Aí sim eu entrei em parafuso... Gosto muito, me divirto muito fazendo televisão, agora nos 15 anos ficou profissional, carteira assinada, porque antes era cachê, paga um mês, não paga outro, convida, participa, é percentagem de anunciante. Mas, agora é profissional mesmo com todas as categorias e aí eu digo: “Que que eu faço?”. Aí eu fui para Europa pensar, que eu não conhecia ainda Berlim, fui lá, pensei, pensei, não havia o que fazer, Berlim, Paris, aí eu digo “Não, vou deixar de funcionar, já estou há mais de 35 anos dando aula, é muita coisa”; e aula não é só o período que eu tenho de viajar daqui até a PUC, é o negócio de corrigir, propor, preparar, e eu era FAMECOS e Letras na PUC, Literatura Brasileira e Português Aplicado à Comunicação, depois inventaram a Semiótica, eu era o único que tinha conhecimentos de Semiótica e resolvi fazer.

Essa foi a minha, mas eu acho que o que te interessa é a minha temporada de museu de arte: Atelier Livre e principalmente a galeria de arte que eu fui convidado pelo dono, proprietário aí do centro comercial da João Pessoa, ali adiante, lá que eu tive como gerente da galeria de arte... Eu, a Tina Presser e a galeria que fomos responsáveis por trazer o Iberê Camargo de volta para Porto Alegre.

A: E isso em que época?

T: E isso lá pelo princípio dos anos 1980, quando ele vem definitivamente para Porto Alegre. Alí que então eu comecei a transitar... E já era televisão, ainda continuando a televisão, nessa mecânica que tu queres realmente conhecer.

A: Sim, para mim importa tudo.

T: Aham.

A: E o que você acha das festas de abertura das exposições?

T: Não, hoje em dia não tem mais.

A: O quê?

T: O *vernissage*, o famoso.

A: Por quê?

T: Por quê? Porque as galerias... Bom, primeiro, o comércio de arte, pelo menos em Porto Alegre, praticamente inexistente. Comércio de arte, de telas, ninguém mais que eu saiba, compra, realmente uma tela, escultura, gravura, desenho, que se possa chamar de obra de arte. Tu vais nesta Casa Cor, Casa Companhia,

nessas feiras de decoração – isso eu tenho dado muita gargalhada, porque eu sempre faço esse tipo de programa –, em vez de quadro na parede tem que ter sempre a tela de plasma, e eu pergunto para o decorador: “Agora então não tem mais quadro na parede?”.

A: Uma grande quantidade de vídeo clipes...

T: É... E todos os ambientes tem a tela de plasma no local de honra, acesa, e sempre passando um *rock*, um *show* musical. As galerias não têm mais... com excessão, que eu saiba, do Décio Presser, a Arte & Fato, e a Tina Presser, que são galerias nos moldes clássicos de vender obras de arte. As outras todas, a Gravura, por exemplo, só trabalha com múltiplo, escultura e gravura... pedra, pedra, madeira, metal. E os grandes pintores – que tem um ou dois em Porto Alegre, não mais do que isso... E agora o que se entende por obra de arte, não se entende mais, se entende por quadro na parede. E os quadros na parede são os leilões que aparecem na televisão.

A: Mas com relação às inaugurações das exposições?

T: Não, não tem. Convidam, por exemplo, a Vera Schneider, que tem a Galeria da Vera, terminou com a galeria que ela tinha no [Clube] Leopoldina Juvenil – o clube pediu as instalações e ela não tinha mais direito a estacionamento e aí, sem estacionamento, ninguém comparece a coisa nenhuma –, aí ela está fazendo nos corredores do primeiro andar do Blue Tree; ali na Lucas [de Oliveira] e ela vende em casa, ela vende por telefone, como turismo, por telefone, por internet, e-mail. Mas ela não fica sentada. A do Décio continua, a da Tina Presser, que é Tina Zapoli agora – que eu conheci quando era casada com o Décio Presser –, e uma que era casada com um rapaz de Sergipe há muito tempo e ele patrocina

muito arte popular brasileira, de preferência do Nordeste, que é a grande galeria nos moldes de galeria de técnica de galeria em Porto Alegre. O pessoal dá mais atenção para o abajur, para o tapete, para o estofado, para a piscina, não sei o que mais, do que para quadro na parede, então o quadro na parede deve ser sempre o mais baratinho possível, o maior e o mais colorido. Ninguém tá sabendo se presta ou se não presta, como é que é essa história aí.

A: E o que você leva em conta quando decide ir ou não numa abertura de exposição?

T: Isso depende da mecânica da galeria. Os artistas hoje, vários, vários, já estão bem aposentados. No meu tempo, na década de 1970 e 1980 – 1990 começa a declinar – os artistas faziam, os que produziam muito, uma exposição por ano; era sempre uma novidade. Os mais sérios faziam de dois em dois anos uma exposição. Era uma produção como hoje se faz na literatura. Quem escreve livro, poema, conto, oficina literária tem que estar assim... marca data: “em novembro vou lançar um livro, em abril do ano que vem vou lançar um outro, em julho vou lançar um outro, é na Feira do Livro [de Porto Alegre] vou lançar um outro”. Era mais ou menos assim nas artes plásticas, então as galerias tinham agendas completamente lotadas.

A: Mas e a sua decisão pessoal?

T: A minha decisão pessoal sempre foi estética, porque eu não sou comercial, e a decisão de *marchand* – *marchand* que eu não sou – eu não fui exatamente... Eu tinha penetração social, muito com os artistas que eu convivo com essa gente desde, o quê... de 17, 16 anos de idade, mas a decisão é “Vamos convidar ABC que vende muito e tem mais ou menos uma... um preço acessível”. Por exemplo,

Alice Soares e Alice Brueggemann. Iberê sempre foi muito caro, mas nunca deixou de vender, e houve uma época grande, por exemplo, com o Jorge Berg da Bolsa de Arte aqui de Porto Alegre, que patrocinou dois pintores, dois amigos íntimos meus, o Ênio Lippmann e o Antônio Carlos Maciel, que fazia gravura e depois fazia pintura. Ele morre e aí os artistas praticamente... o Maciel acho que não expõe há muito tempo e o Lippmann eventualmente. As Alices morreram. Quem vendeu muito e muito caro foi o Ado Malagoli, mas hoje em dia o preço caiu, não tem mais – foi um *marketing* muito bom, que inventaram que o Malagoli foi um dos grandes pintores do Brasil, o que nunca foi, foi sim um grande professor. Iná Fantoni, essa gente aí que eu tô te falando desapareceu assim do cenário. O [Paulo] Porcella está fazendo pouca exposição, muito eventualmente, que eu acho um ótimo pintor também, e o Vieira da Cunha, que é a melhor coisa aqui no Cone Sul – esse eu acho realmente fenomenal. Ana Alegria, que mora em Punta del Leste, eventualmente expõe. Muita gente saiu da tinta e papel para trabalhar em fotografia, agora mais de 90% trabalha em fotografia, que é barato, dá para reproduzir, essas coisas todas se alteraram nas galeria de arte, de 30, 40 anos atrás. Mudou completamente. Porto Alegre nunca teve... dois... na história de Porto Alegre teve dois ou três grandes colecionadores: o Rubem Knijnik, o Jorge Gerdau Johannpeter, quem mais... e olha aí eu vou contando nos dedos, a maioria já morreu, geralmente eram médicos e eram judeus, que sempre compraram muito, muito, muito.

A: E em que medida o artista, as obras e o local da exposição são importantes quando você vai num *vernissage*?

T: Quando eu vou hoje?

A: É.

T: Para mim o local, hoje, não importa, porque eu vou como repórter; o que importa para mim é a categoria da obra, tanto que tem umas exposições que eu não tenho nada a declarar. Aí eu converso com o artista, com o dono da galeria, com as pessoas que estão ali. As galerias raríssimas têm grandes sedes agora, não existe mais isso, é muito pequeno. Eu vou pela categoria da exposição. Quem rouba a cena hoje, quem rouba completamente a cena de obras de arte é a Fundação Iberê Camargo, que tem feito as coisas mais excepcionais em forma de exposição. O MARGS eventualmente tem uma grande exposição; a APLUB fechou e eu acho que pára por aí. O Atelier Livre eu tenho visto só exposição de aluno, mas meio engenbrada, porque desde a minha época o prédio vaza, o ateliê incendiou, caiu, depredaram... então está somente sobrevivendo.

A: Mas independente do trabalho, você vai a exposições?

T: Não, não vou.

A: Você sempre....

T: Não, não, não vou, eu só vou... primeiro, porque eu tenho a maioria das noites ocupadas, e quando eu saio de noite eu atualmente, como eu tenho muita coisa a escutar e demasiadamente a ler, eu só saio para trabalhar, sempre, sempre. Desde os meus primórdios da TV eu abri espaços imensos para... com opinião, com opinião porque tem umas exposições que eu acho “cafagestas”, como essa com o [Pedro] Weingärtner, que pinta em 1923 como se o mundo tivesse em 1812; ele é duzentos anos atrasado, agora vem a exposição do

Portinari que copia desvergonhadamente o Picasso, a série *Retirantes* é cópia de pedaços da *Guernica* completo.

A: Você diz “com opinião”...

T: A minha opinião, porque até os teus professores colegas do Instituto de Artes dizem que eu sou o único crítico de arte do Brasil, porque eu dou opinião, dou opinião, porque eu não tenho compromisso com nenhum... nada oficial; eu realmente sou... As minhas participações da televisão sempre foram opinativas. Acho algumas coisas excepcionais, outras eu acho completamente... O pessoal não entende, como uma exposição do Weingärtner, acharam maravilhoso, mas eles não têm a menor ideia do que seja maravilhoso: maravilhoso é pintar igual o retratinho... bem bonito. Outro grande pintor que continua por aí, mas ele é o agente dele mesmo, é o Fernando Baril, que eu acho excepcional. Essa última exposição dele que misturou gastronomia, eu acho fenomenal. Essa eu faço uma reportagem com o máximo prazer e é muito amigo meu, há muito tempo. Então, ir para ver uma exposição, as que eu quero ver eu aproveito e faço o programa, e só para ver não tenho interesse.

A: E quando você vai o que que você observa?

T: O quadro, o quadro. Só o quadro.

A: Certo.

T: Eu não como em público, não bebo álcool, há 15 anos, quando eu comecei a trabalhar de noite. Tenho uma preguiça muito grande de fazer o social, eu faço o social trabalhando, profissional, para o programa. Agora, fazer o social de livre e espontânea vontade!, termina a exposição, a televisão me deixa em casa, “boa

noite, amor”. Eu tenho uma estante de vídeos para ver, tenho meia biblioteca que eu tenho que ler e reler, entende, fazer a social já cansei, já fiz muito. As gerações agora do social são muito jovens e com a cabeça de jovem, comportamento de jovem, e o pessoal da minha idade ou já morreu ou está aposentado completamente e retirado.

A: E para você há diferença em ver a exposição no dia do *vernissage* e em outro dia?

T: No dia da *vernissage* tu não ves nada. Inclusive quando eu faço a reportagem, eu vou sempre uma, uma hora e meia antes que o público chegue, porque – isso inclusive eu mostro no programa – enche de gente na exposição, enche de gente e fica todo mundo encostado nos quadros da parede, a minha camera não pode pegar absolutamente nada. Quem vai não está interessado em artes plásticas, está interessado em comer e beber e fazer um social de amizade – “há muito tempo não te vejo” –, levar flores para o artista... tudo isso aí. Agora, isso tudo é hoje em dia.

A: Você acha que antes...

T: Não, na minha época que eu estou te falando, que eu tive a galeria de arte ali do Centro Comercial da João Pessoa, o pessoal todo ia para ver, o jornal fazia crítica e comentários da exposição e se vendia muito. Várias exposições que eu e a Tina Presser fizemos se vendeu 100% do que tava exposto. O pessoal ia porque a Tina tinha um convênio – que eu acho que serve bem para tua tese – para quem queria, aparecer em *vernissage* era o grande propulsor e fornecedor de fotografia para coluna social; tanto que a maioria dos cronistas sociais eram também *marchands* naquela época.

A: Sim.

T: Também eram, era a coluna social que ajudava a vender quadro. E tudo isso mudou radicalmente, entende, radicalmente. Na televisão, que eu saiba, não tem nenhum canal, nenhum programa que mostre um quadro (quadro, escultura e gravura) e entreviste artista. Eu sou a única pessoa que, e a televisão me diz, isso é para ti, somente tu podes e sabes fazer isso aí. Os jornalistas de hoje não têm a menor condição de entrevistar o artista e falar sobre o quadro; eles têm a frase famosa: “me fala um pouco sobre a tua exposição”, essa é clássica; o jornalista não está sabendo nem o que é que está exposto. “Me fala um pouco sobre a tua exposição”.

A: E para a galeria e para o museu, é fundamental o *vernissage*?

T: Não tem mais, não tem mais galeria hoje, elas não pesam mais no contexto. Para o museu é muito importante, por exemplo, a Fundação Iberê Camargo me adora, o Museu de Artes [MARGS] sou muito amigo do ex-direitor, que era o Cezar Prestes. Me receberam sempre muito bem. Mas praticamente eu transito nesses dois polos, já que galeria de arte não existe mais como peso em artes plásticas, no Rio Grande do Sul.

A: E você acha que para o jornal é mais importante o trabalho exposto do artista ou o público que vai vê-lo?

T: Para a coluna social, o público que vai vê-lo, independente da qualidade da pintura. Às vezes até gente que estuda, conserta, professora A, B, C e D e é gente de sobrenome. Então, para crônica social não sai retrato do quadro, nem da artista, mas das pessoas que frequentaram ali o atelier. E para o [jornal] *Zero*

Hora, no Segundo Caderno, às vezes, quando tem uma exposição, a *Zero Hora* sempre pelo menos noticia as exposições que têm – pelo menos, o que já é uma grande coisa.

A: Sim. E de que maneira a coluna social participa da circulação da produção artística?

T: Do sobrenome? A coluna social é o propulsor da venda das obras, da valorização do narcisismo do pintor ou da pintora, ou então do apadrinhamento do dono ou da dona da galeria. A coluna social, para as pessoas envolvidas – não a que escreve a coluna social, para quem aparece e que é noticiado – é fundamental comercialmente. Que na minha época, lá da década de 1970, 80, gerente de banco e bancos multinacionais se ajoelhavam na minha frente pedindo “pelo amor de Deus, me coloca um retrato, que eu sou o novo gerente de tal banco A, B, C, D”, e aí ficava um convênio com os jornalistas que noticiavam – já tinham imediatamente conta aberta no banco, com todas as facilidades, todos os empréstimos, aquilo. Mas só que hoje esses bancos famosos, como o Banco de Boston, praticamente não existem mais; então ficaram esses bancos monstruosos que não são mais personalizados como antigamente.

A: Qual o seu critério de escolha dos *vernissages* que serão divulgados?

T: Ah!, o critério, é o critério que eu vejo, por exemplo, fotografia: eu já fui a várias exposições de fotografia – porque agora estão expondo fotografia em tudo –, Usina do Gasômetro, museu, qualquer espaço, loja de decoração, livraria, corredor de qualquer coisa, Instituto Cultural Norte Americano, StudioClio... Tem um cantinho, quatro fotografias pequenininhas... Algumas são de

brincadeira, aquele negócio de interferir na fotografia e dependendo do espaço há fotografias que não dá nem para aparecer na televisão, porque têm vidro na frente, bem pequenininhas. E algumas são fenomenais, por exemplo, lá no Banco Santander, coisas do Cartier Bresson e o resto ali, que eu vou com o máximo prazer. Então a gente vê o que mais ou menos gera uma notícia e o que não gera uma notícia.

A: Sim. Tá bom, é isso.

T: É isso que tu querias?

A: Só vou te perguntar, você nasceu em Porto Alegre?

T: Não, 16 de abril de 38 em Santa Maria da Boca do Monte, é RS. Minha profissão que eu digo mesmo é professor, que é como eu gosto de ser apresentado.

A: 16 de abril?

T: É, 16 de 04 de 38 que é para saber que eu já passei por todas as revoluções. Sou do tempo da primeira galeria, que é a Casa das Molduras, que começou a aparecer no noticiário, com uma exposição do Ado Malagoli, e expôs até Portinari, chegavam lá e compravam Portinari.

A: E tinha público para isso?

T: Tinha, tinha porque eram pouquíssimos quadros e tinha aquela gente de origem alemã que estava fazendo muito dinheiro e comprava. Até a década de 1970, teve muito público que gastava bastante dinheiro para comprar quadro, quadro e escultura.

A: Você acha que essa mudança tem a ver só com a economia ou com o fato de ter mudado o...

T: Não, a economia... Ah, mas eu como marxista, muda a economia muda a ideologia, muda a compra, muda a visão de arte. Vários artistas fenomenais descobriram que pintando igual a fotografia, bem parecido com a realidade, bem direitinho, vende muito, e deixaram a sua carreira e passaram para o figurativo, para fazer bem bonitinho para vender e estão vendendo, que tu vê quadros de determinados artistas, paisagem, retrato, ou então aquelas coisas horrorosas que é aquelas escolas de pinturas que alugam uma ala do *shopping*, como tem lá agora no Bourbon Country, aquela parte lá de cima.

A: Um horror.

T: Não, é pior do que um horror, é um negócio que... E o pior é que estão enganando as pessoas, tão achando que é uma maravilha. Já trabalhastes com tinta e pincel? A gente se apaixona, porque fazem a gente achar ma-ra-vi-lho-so, que coisa bonita, que coisa linda! E outra coisa, Porto Alegre não pode ter crítico, nenhum artista de nenhum setor, o artista só quer elogio, não querem nenhuma crítica, absolutamente nada. Por isso que os jornais, para não se incomodarem, não têm mais crítica de nada. Não tem.

A: Isso tu percebe...

T: Isso é o que acontece.

A: Não só dos jornais eu percebo das pessoas...

T: Das pessoas! Eu escrevi durante um ano ou dois no Caderno Cultura da *Zero Hora* crítica de artes plásticas. Quando eu era dono de galeria, cada exposição eu

ganhava [quadros] de presente, vários que eu já vendi, já fiz tudo, todos buracos ali aparecendo [apontando para uma parede de sua sala]. Passei para ser comentarista ou crítico de artes plásticas, nunca mais ganhei um quadro de presente, nada, nada. Quer dizer, que para eles é muito mais cronista ganhar de presente do que alguém que entendesse do babado e do riscado para ganhar. Nunca mais. Aquilo ali que tu tá vendo, tem duas Alice Brueggemann, a de cima é da primeira produção dela, que inclusive descascou por falta de técnica, ganhei como presente de uma exposição dela, e da última exposição que ela fez na nossa galeria é aquele alí de baixo, ele está bem bonito, está bem lindo, que também ganhei de presente dela – ela pintou quatro ou cinco ou seis ou sete diferentes, é pintado, mas do mesmo tamanho, e deu cada um para um cronista social de Porto Alegre.

A: Em que ano fechou a sua galeria?

T: Ah, eu acho que lá no princípio de 1985, por aí, pela metade, pela metade o...

A: Já se sentia a baixa do mercado?

T: Não, não, é que o centro comercial mantinha a galeria e mantinha maravilhosamente bem, sem queixa nenhuma, mas precisou do espaço. A galeria era muito pequenininha e nós não tínhamos lugar para guardar as telas – não é só o lugar de expor, você tem que ter um lugar adequado tecnicamente para guardar as obras –, estava ficando muito difícil, nós não podíamos aumentar porque todas as lojas ocupavam todos os lugares disponíveis e aí a Tina Presser já tinha ideia de abrir uma galeria só para ela, só para ela. Eu estava dirigindo o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, também não podia tomar a peito trabalhar, e dando aula (eu dei aula minha vida inteira), sair às 10h da manhã e voltar à

meia-noite ou às 2h da madrugada, quando tinha *vernissage*. Entende? E tinha que ter empregado, e contabilidade, entrega, boy, montador de exposição, tudo isso aí.

A: É...

T: É.

A: Mas, é isso, eu agradeço muito.

T: De nada. À tua disposição.

6.7. Milton Machado – Professor universitário, Artista plástico

Data nasc.: 09/01/1947

Nascido no Rio de Janeiro; vive no Rio de Janeiro

Data da Entrevista: 25/08/2010 às 20h

Local da Entrevista: editora Zouk, em Porto Alegre

Tempo de Transcrição: 32 minutos

[ao som da abertura de muitos Bis de chocolate]

A (Alexandre): Fale-me um pouco da sua profissão.

M (Milton): Qual delas?

A: A que você quiser.

M: É porque quando eu preencho ficha de hotel, por exemplo, eu coloco professor universitário, dependendo da condição, eu coloco artista plástico, mas quase nunca eu coloco artista. Porque eu acho que isso não é, não define profissão nenhuma... É uma condição, né. Bom, deixa eu te contar como é que eu virei: Eu estudei um ano de engenharia na PUC no Rio, e lá pelo meio do ano eu percebi que aqueles problemas de geometria analíticas no espaço eram excessivamente abstratos. Já que é abstrato, eu prefiro arte. Eu já frequentava o MAM, sentia o cheiro daqueles quadros, cheiro de terebentina que eu adorava. E via muito cinema, estava estudando cinema também. Aí cheguei para minha mãe – e além de custar caríssimo na PUC: “Ah, tô afim de mudar”. “Pra onde?” “Pra arquitetura.” Meus amigos faziam arquitetura. Eu fiz aqueles testes vocacionais e passei para arquitetura.

A: Você foi migrando: engenharia... arquitetura...

M: Daí me formei em 1970 como arquiteto. Mas eu comecei a estudar música, estudei violão clássico durante sete anos. Teve uma época que eu achava que poderia virar músico. Eu virei músico amador, toco violão e tamborim também. Mas o meu trabalho é um trabalho que passa, por exemplo, pela universidade; as aulas que eu dou, que não tem separação nenhuma para mim. Porque – eu não falei isso lá [no congresso] hoje – para mim arte é produção de discurso, sabe? Então é, para o nosso caso, um discurso mais poético. Então eu misturo essas coisas todas. Eu tenho muita relação com a arquitetura, muita relação com a música, no próprio trabalho. E a atuação acadêmica é fundamental.

A: E que você acha dos *vernissages*?

M: Dos *vernissages*? Têm *vernissages* que são celebratórios – quinta-feira agora

vai ter um, do Waltercio –, que são maneiras de você se expor, conviver com aquela celebração, do próprio Waltercio, no caso, ou de outro artista qualquer, que é meio compulsório. Tem algumas *vernissages*, no MAM, que é necessário de vez em quando frequentar e comparecer, ser visto e tudo mais. E num outro nível, homenagear o artista que está expondo. Mas são lugares como, por exemplo, a praia no Rio de Janeiro, muitos negócios são feitos na praia, muitas combinações. Não que deem certo, entendeu? Mas, muitas combinações são combinadas na praia. E, às vezes, imediatamente esquecidas. Mas, é um lugar onde acontecesse mesmo assim. E os *vernissages* têm essas características, muitas negociações são feitas, muitos acertos de contas, muitas inimizades, inclusive, são cultivadas ali. Mas eu já fui muito mais frequentador de *vernissages* do que sou hoje. Hoje em dia eu não tenho muito saco, só vou em *vernissage* de amigo ou de aluno. Mas eu acho que enchi o saco. Agora, tem alguns *vernissages* que é o melhor lugar para você ver o trabalho, mesmo que você não veja bem o trabalho, que o trabalho fique um pouco escondido pela multidão ou pelo número de pessoas...

A: Por que é o melhor?

M: A Sônia Salzstein tem um negócio muito interessante, que até eu falei hoje lá [no congresso]: o negócio da “exibicionalidade”, que são trabalhos que são produzidos... não que sejam produzidos para isso, mas que levam muito em conta o fato de estarem sendo expostos. Vou te dar um exemplo: em Londres eu vi uma exposição da Mona Hatoum, na verdade não era uma exposição dela não, era uma exposição da Tate onde tinham alguns trabalhos dela incluídos. Esse trabalho, eram dois na verdade, era uma câmara de vídeo que ela introduzia no corpo dela, pela boca, e essa câmara gravava as entranhas dela. Eu sabia, já

tinham me descrito o trabalho, que era assim. Eu fiquei preparado para ir lá e, talvez, sentar num sofá ou ficar de pé olhando uma tela, mas tinha um certo dispositivo que era o cilindro com três aberturas e a projeção do vídeo era feita no chão. Então criava uma outra situação, percebe?, que levava em conta o fato de você estar num lugar de exposição e de ter duas pessoas ali junto com você. E era então uma economia do trabalho que eu estranhei, no caso desse exemplo aí. Tinha um outro trabalho dela que era de novo um vídeo dela nas entranhas, que era servido num prato, em cima de uma mesa com talheres, entendeu? Então tem lugares em que as pessoas presentes celebrando, comendo aquele corpo ali, fortalecem esse lado da exibição.

A: E não é da mesma forma num outro dia.

M: E têm outros trabalhos que precisam de um silêncio. Esse negócio da exibicionalidade me interessa muito. Não tem muito a ver com a *vernissage*, mas – não sei se é o caso falar – tem uma exposição do Kabakov que eu vi em Londres, que eu fiquei impressionado, porque – eu estou mudando de assunto, né? – era genial a exposição: ele colecionou ideias das pessoas mais diversas, motoristas de táxi, empregada, bombeiro, passava na rua e ele chegava “Você tem uma boa ideia?”, “Tenho, tenho uma boa ideia”, “Qual é a sua boa ideia?”, “Ah, não sei, podiam todos os mortos, de todos os tempos, poderiam ressuscitar”, “Posso anotar a sua ideia, posso usar a sua ideia?”, “Pode”. Ou então, assim, as pessoas poderiam ter uma escada que as levassem a conversar com seu próprio anjo da guarda. “Hum, interessante a ideia”. Então, essa exposição era no Round House⁷⁵ – lugar onde o bonde fazia a curva, onde o chão

⁷⁵ Espaço londrino originalmente construído para manobras de bondes, depois transformado em casa de *shows* nos anos 1970, e posteriormente em galeria, nos anos 1990.

vira. Muito legal! É, literalmente. E que nos anos 1970, quando eu fui lá pela primeira vez, era um lugar onde havia os *shows* de *rock* mais excitantes, Jimi Hendrix, Rolling Stones etc. etc. Eu cheguei a ver alguns *shows* lá legais – porque eu fiquei lá três meses em 1974. E aí virou uma casa de exposição, e a curadora falava na televisão, em uma entrevista, que naquela época, quando você dava descarga, você não ouvia chuááá, você ouvia plin plin plin, que eram as agulhas descendo pelo tubo. [risos] Mas por que eu estou falando isso?, porque a exposição...

A: E é um galpão...

M: E é um galpão mesmo, uma casa redonda, uma *gare* que foi reequipada para receber exposições. E essa exposição do cara era interessante de ter um monte de gente entende, porque era uma espécie de uma espiral, de madeira, meio tosca – a exposição era completamente tosca, era tudo extremamente mal feito –; no entanto, belíssimas as esculturas. E fazia parte, por exemplo, até do divertimento, implicar de você compartilhar com o cara a precariedade. Sabe como era esse dos defuntos? Era uma caixa de papelão, com um monte de terra em cima, dentro assim, e os bonequinhos cortados com tesoura branquinhos, de papel. A coisa mais precária. Então havia a necessidade de os trabalhos serem transparentes, entendeu? Não tinha presença os trabalhos, eram extremamente precários, mas muito muito bonitos. Então, o riso, a troca entre as pessoas, era legal. Não fui no *vernissage*, mas por ser o Kabakov, por ser aquele espaço, tinha sempre gente, cada dia estava sendo inaugurada de um jeito. Então têm trabalhos que vivem da presença das pessoas, inclusive com a celebração, com todo o baba-ovo, com todo o puxassaquismo e tal, porque o trabalho precisa disso. Alguns trabalhos. Outros não, outros precisam de um silêncio absoluto, e

as pessoas atrapalham, mas daí se vai depois. Mas tem muito trabalho que celebra a presença das pessoas ali tomando um... E aquilo que a gente estava conversando ontem, tem gente que são os bicões...

A: Os ratões.

M: Os ratões é que também dão um outro tipo de colorido para o *vernissage*. Outra coisa interessante no *vernissage*, eu me lembro do Bonnard, famoso por nunca terminar os trabalhos – não sei se você sabe disso. O Bonnard ia para os próprios *vernissages* com sua palheta e ficava pulando de um quadro para o outro, e as pessoas dizendo “Pô, pára, tá na hora de envernizar”, “Não, peraí, eu tenho que dar um retoque aqui, outro retoque lá”. Incrível, não parava o cara, não parava.

A: E o que você leva em conta quando escolhe ir ou não a um *vernissage*?

M: É o que eu te falei, eu vou nos *vernissages* de pessoas que, em princípio, eu não poderia recusar de ir, são pessoas amigas ou alunos. Ou tem vezes que eu vou como, como é que é, picão?

A: Ratão?

M: Como ratão; porque, por exemplo, no MAM costumam ser generosos [em se tratando de comes e bebes] quando tem um bom patrocinador, e isso é claro que cria uma festa muito mais agradável. E então por que não, né? Por que, por exemplo, nos seminários que eu coordeno lá na pós é obrigatório um café da manhã? Então você vai fazer qualquer coisa em volta de uma mesa, mesmo que não tenha uma mesa, tenha comes e bebes, cria uma coisa interessante.

A: Inclusive pensado um horário para que isso aconteça.

M: Isso, exato. Então eu vou quando dá vontade, quando não está chovendo, quando eu sinto que devo isso à pessoa que está expondo. Quando é um trabalho que me interessa muito eu não vou, geralmente deixo para ir depois. Mas o Rio tem uma tradição grande de *vernissage*: era comum servir uísque – aí vinha o lado ratão, porque o uísque é caro e quando eu era menor de idade a possibilidade de beber uísque era sempre aproveitada. [risos] Não tinha lei seca, então a gente ficava muito contente, muito alegre nos *vernissages*, então era uma festa que geralmente continuava... Hoje quase não tem mais isso. O *vernissage* era continuado. Ainda tem sim, a Laura Marsiaj ela faz isso, outros que fazem isso...

A: Isso é uma coisa muito do Rio?

M: Muito do Rio, e quando eu fui para Londres eu fiquei chocado com a diferença, porque em Londres, em muitos *vernissages*, você tem que comprar a sua bebida. Aí tem lá um terceirizado que vende lá uma lata de cerveja e tal. E mesmo nos *vernissages* mais chiques, era tudo muito contido, tem o discurso, geralmente tem um discurso, mas no Rio tem essa coisa da festividade.

A: E em que medida o artista, as obras ou o lugar, o local de exposição, são importantes para você ir num *vernissage*?

M: Foi o que eu te falei, uma exposição no MAM, geralmente é uma exposição muito espaçosa – se for uma individual, mas pode ser uma introspectiva. No caso do Waltercio – eu não vi ainda, inaugura amanhã – eu imagino que seja um complexo de instalações. Então o museu fica diferente, o espaço fica dinamizado de uma forma diferente, principalmente quando é um artista interessante ou importante. E, mais uma vez, a presença das pessoas também muda, porque você

consegue ver exatamente a... Eu sei exatamente quem vai estar lá, mas não sei totalmente quem vai estar. Mas têm pessoas que eu sei que obrigatoriamente vão estar lá, porque é uma questão de legitimação, de celebrar o colega, enfim. Então muita gente da minha geração vai estar lá, e os meninos e as meninas que vão lá para ver se o Waltercio existe mesmo. [risos] Vão lá, para ver se não é um grande mito, entendeu, para ver se o cara faz xixi e cocô; enfim, esse tipo de coisa assim. E têm outros *vernissages* que têm um outro tipo de implicação, que é, por exemplo, o *vernissage* do Vik Muniz. Eu não fui no *vernissage* dele, lá na exposição dele, mas eu soube que depois, alguns meses depois, ele foi atacado que nem um *super star* pelas pessoas que o reconheceram.

A: Na rua?

M: Não, dentro do MAM. Foi o Reynaldo Roels Jr., antes de morrer [em 2009], que me contou, “Pô, rasgaram a roupa do cara”, entendeu, é então assim: ele foi envernizado, digamos assim. É, então, não sei, eu acho assim a coisa do lugar que você perguntou... Têm lugares em que o lugar interno é exíguo, e no Rio é muito favorável isso, então as pessoas se reúnem do lado de fora, às vezes tem um pipoqueiro, vendendo, dando de graça, isso acontece muito lá. No Museu da República, por exemplo, onde a Marta Niklaus dirige, tem um pipoqueiro que está sempre lá fazendo plantão. Mas eu acho que varia, conforme o envolvimento da instituição, se é uma galeria particular. Sabe que eu nunca refleti sobre essa coisa do *vernissage*, nunca pensei muito nisso. É uma coisa muito... Tem gente que vai a todas, se sente obrigado a ir, como se você não for você não pertence; é como se você não tivesse batendo seu ponto. Eu acho que eu já fui assim também, porque ir ao MAM nos anos 1970 – não necessariamente para os *vernissages*, mas os *vernissages* faziam parte – era um grande programa. Porque

o MAM do Rio, o restaurante – a sucursal do restaurante que era mais um bar –, além de ser um belíssimo espaço, aquilo virou uma espécie de ponto de encontro, onde havia discussões muito interessantes entre os artistas. E, na época da ditadura, aquilo virou uma espécie de esconderijo, digamos assim, um refúgio. Até num texto muito jocoso que eu escrevi uma vez eu inventei que havia lá uma quadrilha de malfeitores e fazedores de vídeos muito insuportáveis, liderados pelo Kid Thanatos; isso quando, nos anos 1980, o meu saudoso amigo Roberto Pontual escreveu um livro chamado *Explode Geração*, em que ele dizia que a arte dos anos 1970 era Thanatos e a dos anos 1980 era Eros, eu reclamei com ele “Pô, tu tá separando? Não dá para separar, pô, o Freud não vai gostar”. Mas tinha essa celebração lá, as pessoas se encontravam lá, eu até nem frequentava muito, porque eu ainda não era do ramo, era estudante de engenharia, depois eu era estudante de arquitetura. Então eu não era... Eu entrei assim de “gaiato no navio”, entrei meio de carona no circuito das artes plásticas, eu era um arquiteto que desenhava.

A: E aos poucos você foi...

M: Era uma coisa que as pessoas me falavam e “Eu virar artista?”, é uma coisa que foi meio fortuita; um encontro com o Gilberto e, enfim, eu fiz minha primeira exposição em 1975. Gilberto Chateaubriand, que comprou lá uma leva de trabalhos meus. Mas eu não tinha projeto, eu nunca fiz curso de artes plásticas, nunca estudei arte. Eu era desenhista contumaz, sou até hoje. Mas é uma coisa assim, entrei pela porta do lado, sabe. O que é uma vantagem também, porque a minha multidisciplinaridade, acho que vem muito daí.

Tem umas *vernissages* que são obrigatórias. Por exemplo, exposições que só

existem como *vernissages*. Vou te dar exemplos: no Cais do Porto, que são espaços, sei lá, com 3.000m², 6.000m², que tem um dia que acaba virando uma festa e que depois, no dia seguinte, está tudo vazio e vira uma outra coisa, vira uma exposição, entendeu? Quando antes era um evento, um encontro, uma troca. Outra coisa é Orlândia, que foi um evento, uma iniciativa lá da Márcia X – da falecida Márcia X, muito divertida a figura – e o Ricardo Ventura. Você sabe disso da Orlândia? Chamava Orlândia porque era na rua jornalista Orlando Dantas, em Laranjeiras, uma das pioneiras exposições alternativas, que depois geraram...

A: E, que época isso?

M: Nos anos 1980, de repente beirando os anos 1990 – é, pode ser que já fosse anos 1990. O pai do Ricardo Ventura tinha uma casa e essa casa ficou vazia um tempo e ele fez duas ou três edições do Orlândia. Então eram coletivas que ele chamava as pessoas para ocupar aquela casa. Uma vez foi nessa casa, outra vez foi em São Cristóvão, então você ia lá no dia seguinte, virava uma exposição convencional, entendeu? Era um tipo de exposição que vivia da presença daquelas pessoas naquele dia, bebendo aquela cerveja, ficando doidonas, entendeu, e atrapalhando o trânsito na rua, então era uma coisa que...

A: Fazia parte...

M: Fazia parte, e movimentava muito mais do que uma contemplação, uma discussão intelectual sobre trabalhos, inclusive com algumas interferências (não tão desejáveis), com um grupo que soltava aquelas bombas de sinalização, sabe, aquelas coisas vermelhas de navio? Interferências indesejáveis, mal-educadas...

A: De vizinhos?

M: Não, não, tem muita coisa feita em nome da arte que é sacanagem, que é putaria, é crime – acabei de contar sobre o cara que comprava cadáveres. Então era um mal-entendido, porque esse tipo de exposição era muito, digamos, convidava muito à liberdade, ao “libertalismo”, levava também à libertinagem. Então o cara achava que, se tudo pode ser arte, então eu vou botar uma bomba aqui. Teve uma época lá no Rio que andaram explodindo umas bombas nos contextos de arte. Uma vez a gente estava lançando o *Arte&Ensaíos* no Centro Hélio Oiticica e um grupo lá – eu não vou nem identificar, embora eu saiba exatamente quem são essas pessoas –, que puseram uma bomba no banheiro e deslocou a privada. Se tivesse uma criança lá ou mesmo um adulto! Ia ficar muito machucado, porque a privada foi parar longe. Grupos alternativos que não compreendiam essa coisa que eu falo, se tudo pode ser arte, como diz o Danto, se aumenta o grau de liberdade, aumenta juntamente o grau de responsabilidade. Então, isso não é muito bem entendido não. Então é isso com relação aos *vernissages*, têm *vernissages* que precisam mesmo... Não são *vernissages*, porque perdem esse caráter de inauguração no sentido de passar o verniz, é uma coisa assim, como se fosse aquele tiro da corrida: “Páá!, foi dada a partida, invadam o espaço, habitem isso aqui, façam o que bem entenderem”. Desde que não joguem bomba no banheiro, claro. Então, tem assim manifestações interessantes sobre... E tem outras coisas que não é um *vernissage*, mas, são inaugurações. Tem uma experiência de Santa Teresa, que eu brinco de chamar de “Santa Teresa de pernas abertas”, acho que é “Santa Teresa de *portas* abertas” – que agora tem no Jardim Botânico, eu não sei se tem em São Paulo, acho que já houve em São Paulo –, que é um *vernissage* que ocupa vários

números de alqueires, porque toda Santa Teresa – tem muitos artistas, são artistas, artesãos, e tal – que abrem os seus espaços para visitas públicas. E fica aquele monte de gente, aquelas procissões entrando, tem um guia...

A: Num determinado dia?

M: Num determinado “três dias”, é um fim de semana: sexta, sábado e domingo. E aí, isso cria, não um *vernissage*, mas uma inauguração, um ritual curioso, porque engarrafa [o trânsito], não pode subir ônibus, e cria uma coisa que seria uma outra escala de *vernissage*. Não sei se eu estou respondendo coisas que tem a ver.

A: Sim. Você responde o que você quiser, não o que “tem a ver”.

[mais Bis]

M: Ah, quer ver uma coisa, vale a pena ver o documentário – está ligado ainda [o gravador]?

A: Um deles está.

M: O documentário da inauguração da exposição do Damien Hirst, na Gagosian de Nova York. É inacreditável. A exposição eu me lembro que o Agnaldo Farias – que eu tava com ele quando eu vi –, o termo que ele usou é que era uma exposição obscena. Porque era um excesso, ocupava tantos espaços, não tinha um milímetro da parede que não fosse ocupado por um papel, uma coisa assim qualquer. É o que eu falei hoje lá, alguns trabalhos eram interessantes, mas era, na verdade, um exercício de prepotência que faz parte da atuação do cara. E aí eu gravei da televisão, um documentário de uma hora, muito interessante, mostrando a vida, o cotidiano do Damien Hirst, mostrando o ônibus que ele

tem, que ele leva uma *entourage*, desde o contador, que faz as orações na hora das refeições – o contador! –, a mãe, os filhos e todo o mundo mais. E aí, uma hora, tem toda a preparação da exposição, problemas com os animais empalhados que não podiam vir, que a alfândega prendeu, um monte de coisas muito interessantes; e aí tem um momento em que ele está se aproximando, que está tudo pronto – custou 2 milhões de dólares a montagem, e em um mês ele vendeu 10 milhões – e tem um sujeito (que pode ser um vietnamita, um oriental, mas ele parece um vietnamita) completamente afetado, um cara gay, com um pezinho assim, sentado em cima da mesa e ligando para as pessoas – deve ser relevante, porque incluíram na edição do vídeo –, e ele falava assim: “Você *tem* que vir”, e ele enumerava as pessoas que vinham. E de fato, vieram todas as pessoas. “Madona virá, você tem que vir”, e não sei quê e tal. E aí chove torrencialmente em Nova York nesse dia, e tem uma fila que dá a volta no quarteirão para entrar na *vernissage*, chuva torrencial, todo mundo molhado lá fora e tinha alguns agentes que iam lá buscar as pessoas na fila, que não deveriam ficar na fila, Richard Serra, Jeff Koons e Andres Serrano. São convidados a entrar...

A: Imagina o Richard Serra na fila, no meio da chuva...

M: ... E tem alguns que são entrevistados imediatamente. Entrou, pum, é entrevistado: “O que você achou?”; o Jeff Koons, “É ficam comparando ele comigo, é outro tipo de projeto” e não sei quê e tal. Muito interessante. E aí você vê um *crescendo* do clima da *vernissage*, porque no início está todo mundo chegando, daqui a pouco já está todo mundo ali, e daqui a pouco já está todo mundo indo embora *sem ir*, ou seja, indo embora é o seguinte: transformando aquilo em uma outra coisa. Aí tem uma fala que é sintomática disso, que um

amigo do Damien Hirst fala assim “Inglaterra dez, Nova York zero”. Enfim, vai virando, vai dando uma confiança tal – inclusive a bebida, claro, ajuda muito para o cara ficar confiante – que no fim você revela o que vai sendo *vernissageado*, entendeu? Que inauguração é aquela, não é tanto daquelas peças, mas muito mais dessa corrida, digamos, dessa partida entre os Ingleses...

A: Essa valoração...

M: Mas essa fila e esse cara falando no telefone com aquele pezinho esticado é muito revelador, cara, eu pensei “que coisa impressionante”!

A: E isso tem num vídeo?

M: Eu tenho esse vídeo. É sensacional. O Damien Hirst fala coisas incríveis, acontecem... Tem um ônibus onde vai toda essa *entourage*, onde vai a mãe dele, a mulher, os filhos e o contador, que é o cara que faz as orações na hora das refeições, e mais os assistentes – deve ser muito divertido, um mesão, assim, e ficam lá todos comendo, tal. E toda a preparação da exposição, ainda em Londres, ou seja, a manufatura dos trabalhos, é genial o documentário. E o *gran finale* é a inauguração, a trilha sonora é uma cuíca, é uma escola de samba, é incrível. Tchan tchan tchun tchan tcham tcham tcham.

A: Qual o nome do documentário?

M: Eu acho que é o nome da exposição, não me lembro, pode ser *Damien Hirst... não sei quê*. É uma efeméride, entendeu, é uma celebração.

A: Chega num ponto dessa consciência da própria estrutura do mercado – que acontece com o Koons, mas certamente mais com o Hirst –, quando você diz assim “Bom, então tá, todos entendemos tudo, então é assim, então vamos

brincar com isso...”. Claro, Duchamp já tinha visto isso. Ah!, preciso te mostrar o artigo que escrevi, que eu te falei, contra o Affonso Romano de Santana.

M: Ah é, você escreveu!? Que ótimo! O homem cujo nome não deve...

A: ... ser pronunciado.

6.8. Telmo Rodriguez Freire – Frequentador aficionado

Entrevistado: Telmo Rodriguez Freire (com intervenções de seu amigo Noel Silva Dias)

Data nasc.: 1931

Nascido em Bagé; vive em Porto Alegre

Data da Entrevista: 26/05/2010 às 10h30

Local da Entrevista: residência no bairro Moinhos de Vento

Tempo de Transcrição: 26 minutos

T (Telmo): ... da galeria que teve, 77 anos do *Jornal do Comércio*, lá na FIERGS, tu conhece a FIERGS, né?

N (Noel): Mas, por exemplo...

A (Alexandre): Sim, sim.

T: Eu fui lá, tava lotado de gente. Lotou de gente.

N: A Tânia Carvalho, por exemplo, tinha galeria de arte, quando começou...

A: Ela teve galeria?

T: Teve. A Tânia Carvalho teve, foi uma das primeiras galerias que teve, ela começou na rua Florêncio Igartua. A Tânia Carvalho...

N: ... antes, na Florêncio Igartua. Depois...

T: ... a primeira galeria. Sabe como é que ela dirigia? Ela dirigia a galeria numa mesa, sentada na mesa, era *marchande*...

N: Depois, depois passou pra praça Japão.

T: Isso é muito depois. Ela é de Bagé.

A: Bastante tempo.

T: Bastante tempo. A Tânia Carvalho é de Bagé.

N: ... aulas de arte e tudo.

T: Ela é uma espécie de *free-lancer*, ela não tirou jornalismo, sabe como é. Mas ela se entrosou no meio...

A: Ela está na televisão há muitos anos.

T: Há muitos anos. Desde o início é...

N: Jornalista, mas a...

T: É. Agora, a essa altura já [ela] tá com mais de sessenta anos... mais de sessenta anos.

N: Quando teve nessa [rua] Dr. Timóteo era pequena.

T: Ela teve várias galerias, dirigiu várias galerias, sabe.

N: Galerias de arte.

T: Galerias de arte.

A: Tinha uma época que tinham muitas galerias.

T: Muitas galerias, muitas fecharam, a da Marisa Soibermann fechou, tava há 20 anos aqui na [rua] Castro Alves com a Ramiro Barcelos. Foi fechada a galeria.

N: Galeria, galeria...

T: Essa uma aqui de perto, Mosaico na [rua] Pe. Chagas fechou também... e essas galerias eu conheci todas.

N: Aqui na rua Pe. Chagas.

A: Sim.

T: Não deu ponto, né, aí fecharam a galeria.

N: Não deu certo.

T: O aluguel muito alto, né. Nessa zona o aluguel é muito alto.

N: Muito alto.

T: É. [incomodando-se com as intervenções de Noel] Ele vai falar agora, pode...

A: É um mercado difícil, né.

T: É, é difícil.

A: E o senhor trabalha em quê?

T: Eu agora sou aposentado, do INPS.

A: E antes o que o senhor fazia?

T: Antes eu fazia parte de arte também, né, em jornais de arte, né, eu fazia colunas de jornais, fazia coluna, mas depois acabou o jornal. No MARGS e no *Terceira Margem*?

N: Que era jornal alternativo.

T: *Terceira Margem*, ele vai botar aqui. Jornais alternativos, sabe.

A: *Terceira Margem*. Não existe mais?

T: Não existe mais. O [jornal] *Então* também, eu fazia o *Então* da Maria Tomaselli Cirne Lima. É, aí ele me convidou pra fazer uma coluna de arte e era mensal. Mensal.

A: Mas daí o senhor se aposentou como jornalista?

T: Não, eu me aposentei pela idade, me aposentei pela idade, não peguei por jornalista. Eu não terminei o curso.

A: Mas, sempre trabalhou com isso.

T: Eu sempre gostei de arte.

N: E escrever...

T: E escrever também. E eu escrevi pro *Continente* também, aquele do...

A: *Continente* era...

T: Era o jornal do museu de arte. Terminou também o *Continente*, era o jornal do estado, aliás, do município.

N: Era do MARGS, né.

A: Era do MARGS.

T: É, era do MARGS, o *Continente* era editado pelo MARGS.

N: Era do museu de arte?

A: O que para mim é importante é saber é o que você acha das aberturas de exposições?

T: Que que eu acho... teve muitas galerias em Porto Alegre e muitas não puderam sobreviver, muito devido à crise econômica. Várias galerias fecharam que eu conheci, várias, sabe. Houve uma época que seguidamente eles estavam inaugurando galerias de arte, teve até no [bairro] Menino Deus, fechou também... um espaço de arte, né. Espaço alternativo de arte.

A: Sim. E qual sua opinião sobre as exposições, sobre as *vernissages*?

N: As aberturas.

T: Sobre as aberturas? Teve uma época muito boa que teve exposição de várias, e outra coisa, gente do exterior e de várias partes do país vieram expor em Porto Alegre, vários artistas, né: São Paulo, Rio de Janeiro... vieram expor em Porto Alegre.

N: Pessoal do interior. E aí vieram pra Porto Alegre pra inaugurar...

T: Pra expor aqui no Sul.

T: [miados] Temos uns gatos aqui, sabe. Você tem gato? Tem uma galeria que eu ainda vou seguidamente que é a da Tina Presser na rua Paulino Teixeira, que sobreviveu, tá há mais de 20 anos. Continua.

N: Tina Presser.

T: Tina Presser, era Galeria Tina Presser, agora é Tina Zappoli, mudou, porque ela teve com o Décio Presser... [miados] Bota o gato pra fora [pede ao amigo].

A: E o que te leva a escolher e ir a uma determinada exposição ou a outra? Como é que você escolhe isso?

T: Eu escolho da seguinte maneira: a pessoa vai pra conhecer o ambiente todo e conhecer também os artistas que participam, né; quase todos, esses artistas que tiveram em Porto Alegre, quase todos eu conheci, quase todos eles – daqui, né – o Danúbio Gonçalves, que está com 83 anos, que é bageense... que é bageense, ele é trineto do Bento Gonçalves... é trineto do Bento Gonçalves. De Bagé... Eu to fora de Bagé há muito anos, eu vim com 10 anos aqui pra Porto Alegre para estudar.

A: O senhor é de Bagé?

T: Sou de Bagé. É. Vim estudar em Porto Alegre no [colégio] Anchieta, no Anchieta antigo, sabe... No Anchieta antigo.

N: O artista aquele... o Iberê.

T: O Iberê Camargo, eu cheguei a conhecer o Iberê Camargo; casualmente ele expunha, quase sempre ele expunha na galeria da Tina... o Iberê Camargo.

A: E você conheceu o Danúbio em Bagé?

T: Não, eu conheci o Danúbio em Porto Alegre, mas eu conheci a família dele que era de Bagé. Descendente do Bento Gonçalves, ele é trineto do Bento Gonçalves. O pai do Danúbio é desses chefes políticos de Bagé, tem o mesmo nome do Bento Gonçalves, ele é bisneto, esse aí seria o trineto.

N: E o Iberê Camargo, ele foi um grande artista.

T: Eu conheci o Iberê Camargo. Conheci o Vasco Prado também, que dirigiu o Museu de Arte [MARGS]. Ele é de 1914, ele teria hoje 96, e eram da mesma idade, o Iberê Camargo era da mesma idade do Vasco Prado, é um dos mais antigos. São os pioneiros da arte. Só que o Vasco Prado era escultor.

N: O Iberê era...

T: O Iberê Camargo é um grande pintor figurativo, né.

A: O que te faz escolher ir a uma *vernissage* de uma exposição e não ir na outra?

T: Às vezes eu não tenho tempo de ir em quase todas; vou em uma ou duas, né. E sempre fico... Ontem mesmo teve uma exposição na galeria da [rua] Quintino Bocaiúva.

A: Na Galeria Bolsa de Arte.

T: Bolsa de Arte. E eu sempre tenho recebido convite da Bolsa de Arte, da Vera Chaves Barcellos e do [clube] Leopoldina Juvenil, que agora não tem mais, funcionou 20 anos aqui no Leopoldina, a Galeria da Vera [Schneider]. Tão lá na [avenida] Lucas de Oliveira, agora.

N: A Bolsa de Arte agora foi...

T: É a Galeria da Vera, tá há mais de 20 anos... teve aqui no Leopoldina Juvenil, agora passou lá pra Lucas de Oliveira num hotel.

N: É da Vera Schneider.

T: ... ela é *marchande* de galeria, a Vera é *marchande*... Schneider

N: Se mudou pra Lucas de Oliveira.

A: Sim. E daí você...

N: Alternativas...

A: E daí você resolve ir numa *vernissage*... E como é que você fica sabendo?

N: Pela imprensa.

T: Pelo jornal. Sim, através da imprensa. Pelo [jornal] *Correio do Povo*... no *Diário [Gaúcho]*... no *Jornal do Comércio*, no [jornal] *Zero Hora*.

N: Qualquer imprensa. Pela imprensa.

A: E daí...

T: E daí eu fico sabendo através da imprensa. E outras vezes, outras galerias eu recebo convite, umas quatro, cinco eu recebo em casa.

A: E daí o senhor tem que escolher qual ir...

T: Eu tenho que escolher qual...

A: E qual que você escolhe?

T: E às vezes coincide que é no mesmo dia e no mesmo horário... tem essa parte tudo que às vezes eu não consigo... Eu não consigo ir em todas.

N: Escolhe mais ou menos... a melhor.

A: E aí como é que você escolhe?

T: É, daí eu vou numa.

A: Mas quando precisa escolher, qual te dá mais vontade de ver, como é que você decide?

T: Eu decido devido aos artistas que fazem, né... quando são conhecidos.

N: Conteúdo, né...

T: Eu vou nos mais conhecidos, nos mais conhecidos.

N: Tradicional.

A: Sim.

T: É. Eu conheço quase todos os expositores daqui, gaúchos.

A: Influencia também dependendo do lugar que é?

T: Do lugar também, porque muitas vezes é longe, né, depende de condução. Muitas galerias que eu fui funcionavam na Tristeza e Ipanema, que não existem mais, [os bairros de] Ipanema e Tristeza é longe, né.

A: Não existem mais?

T: Não tem, acabou, essas da Tristeza e Ipanema. Teve galeria de arte lá, teve várias galerias aqui e não puderam sobreviver, não sobreviveram. O próprio

Menino Deus também teve, se chamava Galeria Espaço e funcionava na [av.] Getúlio Vargas. É.

A: E quando você vai num *vernissage* o que você observa?

T: Eu observo os trabalhos todos, o trabalho dos artistas todos. O conteúdo das exposições.

A: Isso é o principal?

T: É o conteúdo. E essas exposições geralmente que eu vou, são pessoas, artistas conhecidos, né. De quatro ou cinco [artistas] eu recebo convite sempre e outros eu vejo através do jornal.

N: É, a maioria é...

T: Porque o *Correio do Povo* tem uma parte só de galeria de arte, crítica de arte. Um crítico de arte que eu conheci, que não existe mais, é o Aldo Obino, que é professor...

A: Obino?

T: Aldo Obino. É, já faleceu; teria na base de mais de 90 anos, era professor do [colégio] Júlio de Castilhos. Aldo Obino era cronista de arte. É advogado...

N: Família Obino.

T: É.

A: Tem alguma diferença em ver uma exposição no dia da inauguração ou depois, no outro dia?

T: No outro dia, no outro dia.

N: Ah, sim...

T: Porque tem caso que coincidem no mesmo dia e no mesmo horário e não posso ir na outra, eu só posso ir numa, né. Daí eu visito depois.

N: Vai nas maiores, mais tradicionais.

A: Aí o senhor visita depois?

T: Visito depois.

N: As maiores... as maiores... acho que é no dia também, as mais importantes.

T: Aí são verssinages [sic] ali no Museu de Arte, eu tenho ido seguido lá.

A: E faz diferença ir ao dia que tem um monte de gente?

T: Quando tem muita gente aí é diferente... Aí já tem menos pessoas, no dia da verssinage [sic]...

A: Faz diferença para olhar os trabalhos?

T: Faz diferença para ver o trabalho, porque às vezes a pessoa não pode olhar tudo.

A: O que mais o senhor vê de diferença nisso?

T: A diferença mesmo é que vai muita gente e daí a pessoa não pode apreciar todo trabalho.

N: É.

T: Aí eu vou outro dia.

A: Acontece de você voltar?

T: Acontece. De voltar pra ver o trabalho, é.

N: E às vezes dá pra ir... dá pra ir em duas no mesmo dia.

T: É difícil, sempre é muito difícil, às vezes tem duas, até três no mesmo dia e no mesmo horário. Coincide, né.

N: Dá pra primeiro dia....

A: E há quanto tempo você vem fazendo isso?

T: Ah o tempo, ah o tempo, questão de mais de 30 anos; mais de 30 anos que eu frequento galeria de arte.

N: Mais, eu acho.

T: E o lançamento de alguns livros, da parte do Rio Grande do Sul, que eu gosto muito da parte do Rio Grande do Sul, livros históricos.

N: Desde 1970...

T: Vários artistas plásticos fizeram livros da vida deles.

A: E aí você vai no lançamento?

T: É, e aí eu vou nos lançamentos, vou nos lançamentos também.

A: Mas, e como foi essa decisão?

T: Foi uma decisão de... fui gostando... sabe.

N: Desde 1970...

T: Sabe o que que foi: eu fui a primeira vez... a primeira galeria de arte funcionou no *Correio do Povo*, eu não cheguei a conhecer, eu fui depois, quando começaram o Ciclo, o Ciclo das Artes, né. A primeira galeria funcionou do *Correio do Povo*. Mas, eu conheci depois. Quando começaram a inaugurar várias galerias.

A: Quais?

T: Quando começaram a inaugurar outras galerias.

N: Na Caldas Júnior.

T: Caldas Júnior, essa foi a primeira, eu não cheguei a ir. A primeira foi a galeria do *Correio do Povo*.

A: Como se chamava?

T: Chamava Galeria do Correio do Povo. Espaço de Arte do Correio do Povo. Funcionava no primeiro andar. Eu não cheguei... essa eu não fui, eu comecei a ir depois...

A: Foi depois?

T: Eu comecei a ir na época de 1960 e poucos... Várias galerias, galeria Espaço, galeria da Tina Presser. A da Vera Chaves Barcellos eu fui na galeria sempre.

N: A da Vera foi na rua da Praia, né?

T: Na Galeria Chaves, que agora tão reformando a Galeria Chaves, casualmente foi a primeira galeria que eu conheci em Porto Alegre, quando eu vim de Bagé: a

Galeria Chaves. Um parente meu foi médico e tinha consultório na Galeria, durante 50 anos, mas morreu, né – casado com uma parenta minha. Foi médico, nunca mudou de consultório, tinha o consultório na Galeria Chaves, no segundo andar, aonde a Vera tem o espaço dela...

A: E você acompanha...?

T: Acompanho.

N: Do lado da livraria, onde era a Livraria do Globo, ali entra... é a entrada da Galeria Chaves.

A: Sim. E daí a essa altura você decidiu ir a vários *vernissages*?

T: É, em vários, aí tem a ver com conhecimento de várias pessoas que eu não conhecia, e as pessoas que eu ia conhecendo através dessas exposições.

A: E sempre você prefere ir aos *vernissages* do que nas exposições depois?

T: É, eu vou sempre nas *vernissages*...

N: É *vernissages* que é o primeiro dia... o primeiro dia.

T: Eu prefiro sempre no primeiro dia.

N: *Vernissages* que é o...

T: É o dia que movimenta muito...

N: É o primeiro dia...

T: ... as exposições.

A: Mas, por que você prefere?

T: Eu prefiro ir no primeiro dia. Sabe por quê? Porque... é dia que marcam, né... que as pessoas marcam o horário, geralmente é às sete horas, às 19 horas...

N: E às vezes é só... É a estreia.

T: E aí junta muitas pessoas.

A: E você acha interessante?

T: É, mas, o interessante pra conhecer os trabalhos tem que ser depois, né, porque os dias de *vernissage* [sic] vai muitas pessoas... é, muitas pessoas, né.

A: E pra você é interessante ver a exposição com muitas pessoas?

N: Vários tipos.

T: Gosto mais sozinho, eu vou pra *vernissage* [sic] pra abertura, né.

N: Nós vamos juntos.

T: Ele acompanha há pouco tempo, eu que tô mais...

A: É, pra mim o importante é...

T: É o livro que tu vai fazer, né?

A: É, eu estou pesquisando sobre...

T: ... pesquisando... Eu já dei várias entrevistas.

A: ... sobre a ideia de *vernissage*...

T: ... *vernissage*...

A: ... construída pelas pessoas que frequentam.

T: ... frequentam. É, eu dei várias reportagens, até na *Zero Hora*, na *Zero Hora*, várias entrevistas, né.

N: Óbvio.

T: No *Jornal do Comércio* e na *Zero Hora*, que eles pediram entrevista.

A: Por que é interessante a gente escolher ir ao dia que tem mais gente?

T: É no dia que tem mais gente é que eu vou sempre, né, no dia da exposição mesmo. Ontem mesmo eu não fui na Bolsa de Arte, que eu recebi o convite, teve esse lançamento da churrascaria Santo Antônio e coincidiu no mesmo horário, sabe.

A: E por que você preferiu ir à churrascaria?

N: A comida.

T: Preferi sabe por quê? Porque, porque lá foi o restaurante de... O restaurante e a Bolsa de Arte sempre eu vou, eu sempre recebo convite da Bolsa de Arte. É na Quintino Bocaiúva, ali em cima. Você conhece, né, a Bolsa de Arte?

A: Sim, sim.

T: Eu me dou com a que dirige a Bolsa de Arte, se chama a *marchande* da galeria. E a Vera Schneider também é *marchande* de galeria; ela não é artista plástica, ela dirige a galeria.

N: A Marga, o nome dela, a Marga, aquela da Bolsa de Arte, Marga... né.

T: Pasquali.

N: Pasquali.

A: Certo.

N: E isso aí vai sair por uma editora seu livro?

A: Agora não, é...

T: Agora.

A: ... é uma pesquisa...

T: É uma pesquisa.

A: ... de doutorado.

T: De doutorado, ele tá fazendo doutorado.

A: ... então eu vou juntar esses depoimentos

T: ... esses depoimentos das pessoas.

A: ... para apresentar...

N: Pra apresentar... o trabalho.

A: ... para a faculdade.

T: Tá fazendo jornalismo?

A: Não, na parte de arte, na parte de história da arte.

T: Sim, história da arte.

A: É isso. E daí depois, a ideia é transformar num livro.

T: Um livro, interessante um livro, né.

A: Mas, aí um livro que mostre os depoimentos...

T: ... que mostre os depoimentos, saiu vários livros sobre arte também.

N: Você tá na... qual é a... qual é a universidade?

A: Na Federal...

T: A Federal...

A: No Instituto de Arte.

T: No Instituto de Arte. Tem uma galeria no Instituto de Arte, seguidamente eles fazem exposições também; muito poucas fazem lá.

N: A Fabico?

A: Não, é ali na rua Senhor dos Passos.

T: É Senhor dos Passos, pois é, é lá.

N: No Instituto de Arte, lá nós vamos na exposição de arte e também tem muitas exposições de arte.

T: Lá também fazem exposições. Tem uma lá, e ampliaram o espaço de arte, no Instituto de Arte.

N: O Instituto de Arte, na 248.

A: Isso.

N: E tu tá fazendo...

T: Pesquisa.

N: Não, a primeira etapa...

A: A primeira etapa é o doutorado...

T: Doutorado...

A: Tá bom, te agradeço...

T: Foi bom tu me telefonar, eu lembrei de quando eu falei contigo, que dei meu telefone pra ti.

N: E o livro vai demorar pra...

T: Não, o livro ele... pesquisa...

N: ... redigir o livro?

A: Sim, na verdade quando acabar o doutorado já vai ter o material do livro.

T: É até na Associação Riograndense de Imprensa... – ele não é jornalista é metido a jornalista e escritor, chamado Caltom – ele vai fazer um livro, e vai fazer matéria a meu respeito.

A: Caltom.

T: Caltom, é, Caltom o nome dele. Ele é escritor, ele fez um livro sobre o filho do Getúlio: o Manoel Vargas.

A: Ele trabalhou na *Zero Hora*.

T: Ele trabalhou na *Zero Hora*.

A: Ele trabalha aonde?

T: Ele não tá trabalhando, é mais escritor, escritor é, é de origem italiana, sabe como é, é um cara assim, estourado, qualquer coisa ele se incomoda, é até com a pessoa...

N: Getúlio, Getúlio Vargas.

T: É. Então ele quer fazer um livro dele, na Feira do Livro, a meu respeito contando algumas histórias, histórias, né. Caltom é o nome dele, é Serafino Corrêa.

A: Eu acho importante conversar com você porque...

T: É, eu conheci essa parte toda.

A: ... imagina, são poucas pessoas que conseguem ir...

T: Em todas verssinage [sic]... em todos os locais...

N: Pois é.

A: Eu sempre fico imaginando a quantidade de coisa que você pôde ver.

T: É eu vi muita coisa que eu nesse tempo todo acompanhei...

A: Acompanhar.

T: ... acompanhar a trajetória das galerias, e umas que fecharam todas, né, na [rua] Senhor dos Passos funcionou uma galeria também, uma galeria de arte muito tempo, eu até não me recordo agora... mudou tanto o nome.

N: O nome era a galeria a Esfera.

T: A Esfera também, funcionava na Senhor dos Passos, uma das galerias mais antigas, de 30 anos atrás. A galeria fechou, não puderam sobreviver, eu acho devido a essa crise econômica que tá, né. Porque essas galerias elas têm prédios alugados, eles alugam, né.

A: Sim.

T: Prédios alugados. E uma das últimas que eu tinha ido era da Vera Chaves Barcellos, que eu sempre recebo convite, e da Tina Presser também.

A: Sim.

N: E o museu do Iberê, que agora é o novo Iberê Camargo.

T: Fizeram uma remodelação lá, né, no museu de arte.

A: Sim.

T: Foi o secretário de cultura que dirigiu.

A: O senhor foi lá?

T: Fui, eu vou seguidamente lá. O que dirigiu o museu de arte [MARGS] agora é o secretário de cultura.

A: E o que você acha das inaugurações?

T: Muito boas, bem organizado agora, organizaram muito, o museu de arte do estado.

A: Sim, essa divisão que não sei se você percebeu, nos últimos anos, eles dividiram o espaço de comer, do espaço da exposição.

T: Exatamente, eles fazem isso.

A: Alguns lugares.

T: Alguns lugares.

A: O que você acha?

T: Eu acho uma coisa interessante, como é que se diz, como é, na parte de...

N: Alimentos.

T: ... de coquetel ser chamado de *coquetel*, e às vezes a parte de coquetel se restringe apenas a champanhe, tomar champanhe e não tem nada de...

T: Sim, champanhe. E é considerado *coquetel* pra eles.

A: Sim, e...

N: Dividiram o...

T: E fizeram essa divisão.

N: Isso eu sei. Eles... é normalmente.

A: Numa galeria, por exemplo, é junto.

T: Claro, pra atrair os clientes. E eu assisti também a vários leilões de arte, no Plaza São Rafael, agora não tenho ido em leilões de arte.

N: Leilões é...

T: Numa galeria...

T: É tem uma praça, a praça Cândia Gomes, só de objetos de arte, leilões, né, e quadros, objetos antigos, antiquários... se chama antiquários.

N: Se chama...

T: Cândia Gomes. Fazia leilões, né, e o Gasparotto fazia leilões no Plaza São Rafael, agora não tenho ido lá no Plaza.

A: Certo.

T: Leilões de arte; eu assisti vários.

N: O Gasparotto, por exemplo, é leiloeiro também...

T: Ele é cronista social e leiloeiro também o Gasparotto.

N: O jornal da... o jornal dele.

T: [o jornal] *O Sul*, ele foi da *Zero Hora*, agora ele tá no *O Sul*, na parte de arte, né. Ele tá com 77 anos, trabalhou 30 anos no *Zero Hora*.

N: O Gasparotto ele... é conhecido.

A: Eu não sabia que ele estava n' *O Sul*.

T: Tá n' *O Sul*, tá n' *O Sul* agora, passou pr' *O Sul*; teve 30 anos na *Zero Hora*, e o fotógrafo dele agora tá fazendo...

A: O que ele fazia na *Zero Hora*?

T: Ele era cronista social, cronista social; ele tinha uma página, né, de coluna social.

N: Cronista e...

T: Colunista de arte e... coluna social.

T: E aí teve 30 anos na *Zero Hora* e foi pr' *O Sul*, contratado.

A: Bom, deixa eu te perguntar: é Telmo...

T: ... Telmo Rodriguez Freire.

N: Fala o nome é Telmo...

T: Telmo Rodriguez Freire, com z. Freire, Freire: F-R-E-I-R-E. Exatamente.

A: O senhor nasceu...

T: Em Bagé, mas eu vim pra Porto Alegre com pouca idade, vim estudar aqui.

A: Que ano que o senhor nasceu?

T: Eu nasci em 1937 [1931], em Bagé, aí vim pra cá, mas já conhecia Porto Alegre de várias partes, eu vim aqui a passeio. Mas, que eu decidi foi na época de 1940 e poucos, é 1940 e poucos que eu vim pra cá.

A: Tá bom, eu te agradeço muito.

T: Foi bom, né, essa entrevista. Eu dei várias entrevistas.

A: Sim, cada entrevistador quer uma coisa diferente, né, de um jeito.

T: De um jeito, eu dei pra *Zero Hora*, *Jornal do Comércio* também.

A: Eu prefiro deixar de uma maneira mais informal.

T: Mais informal é melhor mesmo, né. Mas, esse que eu te falei do livro, o cara é metido, é estourado, não é formado em jornalismo ele. Ele trabalhou em jornal e

é escritor de livros, mas não é livros importantes. Ele fez entrevista com o filho do Getúlio [Vargas], lançou um livro dele. Caltom o nome dele, é italiano.

A: Caltom.

T: Ele trabalhou no *Correio do Povo* também.

6.9. Rogério Livi – Artista plástico, Freqüentador aficionado, Professor universitário de física

Data nasc.: 1945

Nascido em Cachoeira do Sul; vive em Porto Alegre

Data da Entrevista: 29/08/2012 às 10h30

Local da Entrevista: casa do entrevistado, em Porto Alegre

Tempo de Transcrição: 1 hora

A (Alexandre): Fale-me, em poucas palavras, sobre a sua profissão. Como você se apresenta?

R (Rogério): Agora eu estou envolvido com artes plásticas, mas de 1964 até 2003, 39 anos, eu estive ligado a UFRGS. Quando entrei em 64, já no primeiro mês, eu era bolsista do Instituto de Física, então eu era estudante de física e já auxiliava os pesquisadores nas experiências que ocorriam, no Instituto de Física da UFRGS. Depois me formei no final de 1967, bacharel em física. Naquele tempo, o curso de física era da Faculdade de Filosofia da UFRGS, universidade do

RS, ainda não era Federal do Rio Grande do Sul. Durante esse período, além de bolsista do Instituto de Física, eu precisava lecionar em cursos; então lecionava em colégios... para ter dinheiro suficiente para viver. Sempre o ganho era ali ali, para viver até o fim do mês, mas para estudar e me formar. Então eu já era professor desde o ano de 1964.

A: E daí você seguiu a carreira acadêmica?

R: Segui a carreira acadêmica, entrei imediatamente, em 68, eu estava matriculado no mestrado em física, ainda na Faculdade de Filosofia, não existia o Instituto de Física, e também tinha uma bolsa de mestrado e havia uma complementação do plano Funtec BNDES, para que alguns alunos do mestrado lecionassem na Faculdade de Filosofia, no curso de física. Então eu implantei um laboratório de óptica, já em 68. Então eu já estava assinando caderno da Faculdade de Filosofia, de cursos; graças a isso depois, através de um processo administrativo, reconheceram meu tempo como professor na UFRGS, desde 68; porque eu só fiz concurso e entrei mesmo em 73; mas contou, porque efetivamente os professores recebiam um complemento, além da bolsa... e era uma coisa que o BNDES estava envolvido. Era uma coisa interessante.

Depois terminei o mestrado, doutorado, lá por 1979, e aí comecei a formar os meus mestres e doutores... Eu me aposentei formalmente em 1995, mas continuei com bolsa de pesquisa do CNPq trabalhando até 2003, quando eu formei o meu último estudante de doutorado, aí eu me aposentei. E como eu já estava no Ateliê Livre desde 1998, eu continuei. Hoje minha atividade é arte e administrar alguma coisa da família.

A: O que você acha dos *vernissages*?

R: Como artista, eu digo que é importante para o artista e existe uma realidade em Porto Alegre que muitas exposições que você vê, pelo livro [de visitas], que aquelas pessoas que foram no *vernissage*, em muitos locais, esse número é muito maior do que o número de pessoas que visitam a exposição após o *vernissage*. Existem alguns locais onde a frequência após [a inauguração] é muito maior, locais como a Casa de Cultura [Mario Quintana], a Usina do Gasômetro... Existe uma visita muito grande após, mas em outros locais, 90% da visitação é no *vernissage*, e depois 10%. Dizem que o livro de visitas é assinado por 1/3 das pessoas que veem a exposição, eu não sei se essa estatística é correta.

Agora, eu e a Silvia, além de nos envolvermos com arte, fazemos o que gostamos, nossa arte não é comercial, nós fazemos porque a gente gosta. Na medida em que nós mesmos queremos fazer, nós somos público, porque achamos muito importante. Fazemos certos sacrifícios para ir às exposições de artistas, porque eu acho que o artista merece isso, acho que é uma consideração, então nos dedicamos também a ser público. E tornamos *público* isso. Porque achamos que é importante.

E existe essa questão da arte, do que é a arte, acho que felizmente não temos resposta, porque a arte é muito importante também. Além dessa questão do ponto de vista do artista, de ser público e tal, é muito importante ir, e aí temos o artista à disposição para conversar um pouco; não que ele deva, que a gente tenha que cobrar dele conversar, eu respeito muito – eu já vi entrevistas de artistas com muita idade, com 80 anos, falarem que o artista não tem nada que falar de sua obra, alguns dizem isso; Franz Weissmann era um que dizia isso. Eu respeito muito; mas se ele quiser falar... Eu sempre me interesso muito pelo

processo, porque para mim o processo é muito importante aquela construção, aquele desafio, eu gosto quando as pessoas falam sobre isso.

A: E o que você leva em conta quando decide ir a um *vernissage*? Ir ou não àquela determinada abertura de exposição?

R: Às vezes a gente vai a três, quatro, até cinco num dia. A gente procura ir, eu procuro não botar filtros. Não botar filtros, porque muitas vezes a gente se surpreende. A arte é uma coisa que muitas vezes nos surpreende. Tanto num sentido como no outro, não é. Eu sempre aposto, eu procuro apostar.

A: E há quanto tempo você tem essa frequência intensa?

R: Olha, eu entrei no Atelier Livre em 1998, e aí foi que eu comecei a ter mais contato com arte. Quando eu era só físico, professor pesquisador e divulgador da ciência, a gente já tinha na biblioteca uma área razoável de arte, que a gente sempre acompanhou em museus, mas não tínhamos a frequência a *vernissage*. Algumas grandes exposições a gente ia. Mas a partir daí nós começamos a ter mais contato, educar o olhar e prestar atenção. Eu escutei uma frase há muito tempo... talvez desde esse tempo... no Atelier Livre – que foi toda a minha escola, no Atelier Livre eu comecei a estudar. Estudei anos história da arte com a Niura Ribeiro; eu comecei a ter contato com a escultura com a Eleonora Fabre com a Ana Peccini, e com a bibliografia que essas pessoas foram me dando acesso, e isso foi começando a aguçar o meu olhar. E tem uma frase que me chamou atenção, uma coisa que as pessoas falavam, uma coisa muito simples: “artista-antena”. Quer dizer, à medida que o artista vai se envolvendo com a arte, os nossos sentidos começam a se aguçar nessas direções, então a gente começa a perceber coisas. Eu vou te dizer o seguinte, a arte do Iberê Camargo eu

levei dois anos namorando, olhando, não tendo coragem de comprar um livro, até começar a assimilar as coisas, entende; para mim era muito complicado. Então a gente muda muito em dez, doze anos, acho que catorze anos já quase que eu entrei no Atelier.

A: E o fato de ver muita coisa?

R: Muita coisa. E aí a gente ia num certo tipo de museu, mas depois a gente começou a espalhar, ampliar o leque dos museus para outras coisas que a gente procurava, chegou ao ponto de a gente estar na Holanda, no Museu Van Gogh, e “puxa, tem uma exposição do Max Ernst em Dusseldorf, puxa vida, não tínhamos nenhum plano de ir lá, vamos lá”. Daí procura hotel, não existe, tem uma grande feira, mas não tem nem hotel. O hotel mais perto que conseguimos foi em Born. Nós então fomos a Born para ver uma exposição em Dusseldorf. Pegava o trem e ía.

A: Acaba sendo até uma desculpa para se movimentar de uma outra maneira. E em que medida o artista, as obras ou o local de exposição são importantes, quando você vai visitar?

R: Existem locais que conquistam a gente com o tempo. Num certo ano, não sei bem quando, acho que em 2006/2007, eu comecei a ir às aberturas e ver exposições na Subterrânea, por exemplo. Em 2007 o Subterrânea era para mim um templo ao desenho contemporâneo. Eu já estava fazendo contemporâneo, eu já tinha encontrado meu caminho no desenho contemporâneo. Inclusive há pouco nós estávamos falando [antes da entrevista] em dois artistas, Anico Herskowits e Rubem Grilo, em 2002/2003, esses dois eram dois heróis meus – além do Calder, Weissmann e Amilcar na escultura –, na área de desenho e do

ofício da gravura, era a Anico e o Grilo, por causa daquela delicadeza. E o meu trabalho com as bolhas eu estava buscando aquela delicadeza que eu via nos trabalhos deles. Então as exposições da Anico e do Grilo foram importantíssimas, porque aquilo me conquistou, aquele traço fino do Grilo, aquilo que ele foi atrás, um desafio, por exemplo, gravuras com um traço preto numa xilo significa que tem um ressaltado fininho, então uma gravura que tem só um desenho gestual, quase, significa a retirada de 99,9% do material, e sobra 0,1% para ser entintado... Aquilo é uma coisa! Eu não consegui com a minha artefaria nada parecido, mas eu consegui domesticar bolhas de sabão, de maneira que elas fizessem desenhos que se assemelham... têm alguns pontos daquela delicadeza do desenho deles. Você veja como é gozado os caminhos, como foi importante eu ver e ter conversado com aqueles artistas. [...] Quando eu estive no Rio, fui convidado para ir lá, na casa dele [do Rubem Grilo], entre o Pavão e o Pavãozinho, e a gente viu lá todas as peças deles, no próprio local...

A: Que é uma coisa que muda também, porque dá uma outra percepção do trabalho, quando você entende o processo.

R: Exposições desses dois artistas me levaram a encontrar... Claro que nessa busca do desenho contemporâneo eu tinha feito algumas oficinas: eu fiz oficina com o Carlos Costa, eu tive uma grande professora de desenho no Atelier Livre, chamava-se Gisele Menezes, que nos incentivava muito na procura do caminho. Durante o ano que eu estava com ela me veio a ideia de fazer as bolhas e desenhar com as bolhas.

Mas nós estávamos falando dos locais, e eu estava falando do Subterrânea, que eu considerava um templo do desenho contemporâneo. O que eu via ali eram só

coisas de pesquisa sobre o desenho contemporâneo. Eu já havia feito uma oficina com o Cadu no Atelier Livre uma vez e depois fiz uma oficina lá na Subterrânea. E depois, no final de 2007, eu estava expondo um trabalho, uns desenhos no espaço, feito com galhos finos, que eu comecei a fazer numa oficina da Ana Flávia, lá no Atelier Livre, depois que eu li *Cidades Invisíveis* do Calvino, que ela sugeriu: “Leiam o *Cidades Invisíveis*, escolham uma daquelas cidades e comecem a fazer trabalhos baseados nisso”. E foi gozado, eu li aquele livro e achei maravilha, escolhi uma cidade, e usei para fazer um trabalho sobre isso. Eu comecei com uma folha de papel A4, uns galhinhos finos de folhas de pitangueira, e de Cambuí, e comecei a desenhar com os galhos sobre papel, usando cola, e os galhos saindo do papel, ficou no espaço e tal. Eu fiquei contente e comecei a fazer outro no espaço, e mais outro no espaço, e aí começou a se multiplicar. [...] Primeiro tinha aquela ligação com o que eu via daquela cidade, mas depois já sumiu isso e o trabalho teve uma autonomia. [...] À medida que você vai trabalhando numa coisa, o trabalho vai te ensinando, vai te dando uma direção e você vai indo. E quando os trabalhos foram expostos na inauguração de um espaço chamado Sala X, do Atelier Livre, em julho de 2007, eu acho, ou 2006, depois, na *I Bienal B*, o júri que estava selecionando os trabalhos colocou esses trabalhos. Eu me lembro que o André Venzon e o Leandro Selister me colocaram com jovens artistas do IA, onde tinham praticamente só desenhos convencionais, mas aceitaram a minha ideia de desenho no espaço, feito com os galhinhos, e me colocaram junto. E lá nessa *Bienal B*, quem me ajudou a montar essa exposição, que se chamou *Designos*, foi a Teresa Poester; e na *vernissage* dessa exposição da *Bienal B* – para tu ver como algumas coisas são importantes – ela olhou o trabalho [...] e me perguntou se eu fazia outros tipos de desenho. Eu disse: “faço, já faz alguns anos que eu desenho

com bolhas de sabão”; daí os olhos dela se abriram: “mas eu preciso ver isso!”. “Tudo bem, podemos marcar um local.” “Semana que vem, tal dia eu vou na Subterrânea.” “Tudo bem, eu vou lá e levo algumas coisas para te mostrar.” E eu cheguei lá, com minha pastinha debaixo do braço e estava a Teresa, estava o Antonio Augusto Bueno e o Gabriel [Neto] e mais uma outra pessoa que não fazia parte do grupo da Subterrânea. Daí teve uma movimentação ao redor daquela mesa, eu senti o interesse e aí... Esse trabalho das bolhas eu mandava para muitos lugares e não era aceito [...]; na Subterrânea foi a primeira vez, além dos meus colegas que viam e gostavam muito do trabalho das bolhas – mas nos salões que eu mandava, nada –; ali eu vi um interesse grande e já logo o Antonio Augusto e o Gabriel disseram “tu és um forte candidato a expor aqui, eu e o Antonio já podemos te dizer que gostaríamos que você expusesse aqui”. E aí depois eles tinham que levar para os colegas, e eles levaram quase seis meses para me dizer quando eu exporia. Mas quando me disseram, eles falaram “Rogério, pela primeira vez os seis votaram sim por uma exposição, foi a primeira vez que teve unanimidade aqui”. Então para mim foi uma coisa...! Mas isso aconteceu por causa de um *vernissage* de uma exposição minha, uma coletiva, mas que a pessoa que ajudou a montar a exposição se interessou por algo mais que eu estava fazendo. Quer dizer, isso é uma cadeia que vai levando, levando, levando e chega. [...] Como essa cadeia de encontros vai indo e a gente vai se educando. Como uma exposição educa a gente! [...]

A: E quando você vai num *vernissage*, o que você observa?

R: Acho que o trabalho é a coisa mais importante. Existem *vernissages* que a gente vê que são mesmo acontecimentos sociais, acredito que algumas pessoas que vão não estão preocupadas com o trabalho – algumas pessoas, a grande

maioria está. *Vernissages* são, em grande parte, encontros de artistas. Público que não trabalha com arte é raro em *vernissage*. Não sei se você concorda com isso ou não. Eu e a Silvia, nesse sentido, procuramos não colocar filtro antes e vamos para ver o trabalho.

A: Com o tempo, não aconteceu de vocês cultivarem uma maior preferência por determinados locais e do que de outros? Pela frequência de tipos de exposição que acontecem em determinado lugar, vocês não acabam sabendo que sempre ali vão ter trabalhos bons, ou sempre ali vão ter trabalhos ruins, ou não *bom e ruim*, mas que vocês gostam mais ou gostam menos?

R: Na fila, quando têm muitas [*vernissages*] no dia, talvez a gente diga: “olha, aquela nós temos que ir lá”, depois, se a coisa está interessante, e a própria conversa no local, e a gente fica mais tempo ali, talvez sobre menos tempo para outra e fique alguém lá no fim da fila que a gente nem vá. Isso pode acontecer. Claro que se dá preferência a algumas, você tem toda razão.

A: E qual o critério?

R: Não sei te dizer. Porto Alegre... somos província em muitos sentidos, mas acontecem algumas coisas interessantes, que a gente não quer perder. Mas já aconteceu, por exemplo, uma exposição que fomos ver no último dia, por problemas pessoais [...], mas é muito raro isso, normalmente a gente vê as exposições nos *vernissages*.

A: E você vê diferença em ver a exposição no dia do *vernissage* ou num outro dia qualquer?

R: Pode ser muito melhor ver depois, nem sempre. No *vernissage* da Iberê Camargo nós vemos a exposição muito *en passant*; vamos para conversar com as pessoas e os artistas; procuramos assistir as palestras que acontecem com os artistas [...]. Mas nessas instituições a gente prefere ver as exposições depois, quieto, em silêncio. Ou às vezes, quando há oportunidade de ter um *tour* com o curador ou com o artista, a gente vai.

A: E é comum vocês irem mais de uma vez às exposições?

R: Sim. Já houve exposições que eu fui uma meia dúzia de vezes. Existem exposições, por exemplo, Flavio Gonçalves na Reitoria [da UFRGS], aquilo é uma retrospectiva de desenho incrível, para se ir algumas vezes. Existem muitas exposições, tanto de escultura como de desenho que eu fui muitas vezes, e normalmente eu assino o livro. Se você for olhar...

A: E vocês acham que nos últimos anos – vocês têm um bom panorama do que acontece em Porto Alegre – melhorou a estrutura de produção de arte? Vocês têm notado, nos últimos cinco ou dez anos, uma grande diferença no campo das artes? Porque para quem vai a uma ou outra exposição talvez não consiga ter essa noção, mas para vocês que vão muito – eu também vou bastante, mas não tanto quanto vocês – conseguem ver, por exemplo, o histórico do Margs, o histórico da Reitoria, enfim, o histórico desses lugares todos.

R: Acho que a Reitoria, apareceu um espaço lá que não existia. O volume das coisas que são feitas lá é pequeno, mas muito significativo. Quer dizer, vi uma retrospectiva do Achutti, por exemplo, acho importante que a instituição faça uma exposição desse tipo. [...] A do Flavio Gonçalves esse ano foi excepcional. Antes do Achutti teve uma pessoa da área de escultura, Nico Rocha, também

professor da universidade. Apareceu um espaço que não existia, e existe uma interação também com o público, com palestras e educativo.

Eu continuo vendo coisas importantes em Porto Alegre. Em Porto Alegre nós procuramos tudo. [...] De música, de cinema e de arte, nós vemos coisas muito boas no Santander [...]. Em arte, nesses anos, as coisas têm mudado, têm dado saltos, as próprias bienais têm mudado muito o enfoque, mas a gente sempre encontra coisas boas. Claro que a gente também encontra coisas ruins, mas eu respeito muito, eu tenho a minha antena e os outros têm a sua. [...] Existem muitos saltos, muitas coisas diferentes, muitas coisas mudaram. A Bolsa de Arte a gente vai praticamente sempre, raramente a gente não vai à Bolsa. Por exemplo, a própria Gestual [...], a Tina Zappoli a gente tem ido menos. Realmente, talvez as coisas estejam mudando mesmo. Mas tem muitas coisas boas. [...]

A: Por que essa escolha de vocês, essa opção por visitar sempre e bastante as exposições, essa frequência massiva e contínua? Por que essa opção? Quando que vocês decidiram tomar como um uso contínuo, quase obrigatório, do tempo essa frequência de exposição? E manter isso, porque eu vejo lugares que eu frequentava, mas depois de um tempo eu não gostei mais das exposições e parei de ir. Depois de um tempo você acaba tirando, tirando e acaba ficando somente com alguns lugares – a gente acaba fazendo essa seleção. Mas o fato é que vocês mantêm. Por que essa decisão de criar esse hábito tão intenso, essa agenda tão intensa?

R: Dentro do possível, para incentivar os artistas. [...] Nós já estivemos em exposições muito boas, mas com uma visitação muito pequena no *vernissage*.

[...]. Eu diria que, desde 2007, a gente começou a se conscientizar que nós estávamos sendo público. Vale a pena pelas surpresas, tanto positivas como negativas. Mas as surpresas positivas compensam as negativas.

6.10. Marcelo Monteiro – Artista plástico, Montador, Monitor, Gestor cultural

Data nasc.: 09/09/1975

Nascido em Porto Alegre; vive em Porto Alegre

Data da Entrevista: 21/08/2012 às 15h30

Local da Entrevista: Estúdio Híbrido, em Porto Alegre

Tempo de Transcrição: 15 minutos

A (Alexandre): Fale-me, em poucas palavras, sobre a sua profissão. Como você se apresenta?

M (Marcelo): Eu sou artista visual, trabalho com gravura, xilogravura, litografia; também trabalho com fotografia e vídeo.

A: E o que você acha das festas de abertura das exposições de arte, dos *vernissages*?

M: A maioria eu acho cafona. Eu acho brega. Muitas vezes a abertura é direcionada para um público que são os próprios artistas ou os parentes dos

artistas; que, na verdade, fica parecendo mais uma festa de aniversário ou festa de fim de encontro de trabalho, de firma. [risos]

A: Por que você acha cafona? Que aspectos você considera?

M: Tem um formato da produção desse tipo de evento que já passou, está fora de uso já. A questão de ter alimento junto ou muita bebida, serviço de bufê, de garçom, eu acho que isso já não cabe mais. Essa indústria que se tem por trás de um vernissage, eu acho que já está ultrapassada, na verdade.

A: E você vê uma alternativa? Como é que para você seria agora mais natural...?

M: Se se quer fazer de uma vernissage um ambiente mais convidativo, para um público que não seja o de sempre – aquele que sempre vai ou dos próprios artistas e parentes –, eu acho que dá para aglomerar outros tipos de fazer artístico no meio da abertura de uma exposição: ter alguma coisa com *performance*, alguma música, algum vídeo, alguma coisa que interaja com o público ou faça o público se envolver. Mas uma questão artística, não de festa, que tenha que ter bebida e comida, mais o lance da ação mesmo, de criar um clima, um ambiente de descontração. Depende, claro, também da própria exposição que está sendo mostrada, e onde está sendo mostrada, porque eu acho que é difícil isso mudar no aspecto dos museus e instituições públicas – eu acho que é bem complicado tentar mudar esse tipo de ação deles. É difícil tentar mudar nesses lugares, mas em lugares que são privados ou alternativos, galerias e ateliês, eu acho que a gente pode testar outras possibilidades.

A: E o que você leva em conta quando decide ir ou não a um *vernissage*?

M: O que eu levo em conta? Na verdade, o que me faz ir a uma vernissage é a importância da mostra e se, no caso, está o artista presente – que na maioria das vezes, quando o artista não é local, ele só aparece na abertura –; então, eu acho que esse é o ponto mais convidativo para ir numa abertura. Ou quando é a exposição de um amigo, então você sabe que, por consequência, vai encontrar outros amigos. Mas eu, pelo menos assim, na minha fase... adulta [risos], eu não vou mais numa vernissage para beber, para comer. Quando eu era mais novo, eu ia em mmmuitas vernissagens para poder comer e beber, porque era uma maneira de eu me divertir de graça! [risos]

A: Agora que você é um respeitável senhor...

M: Um senhor, pai de família, eu não faço mais isso. Aliás, eu nem bebo mais, então não tem mais nem porquê.

A: E em que medida o artista, as obras ou o local de exposição são importantes quando você vai a um *vernissage*?

M: Sim... pois bem, olha... meio difícil não generalizar... Repete a pergunta...

A: E em que medida o artista, as obras ou o local de exposição são importantes quando você vai a um *vernissage*? Por exemplo: 'A Fundação Iberê Camargo eu sempre vou porque tem determinado perfil que me interessa sempre ir' ou 'Não importa onde está acontecendo, mas é determinado artista, então eu vou'. O que é que para você acaba pesando mais?

M: Pois é, eu acho que na verdade tem alguns locais que realmente, aqui em Porto Alegre... O Museu do Trabalho eu gosto de ir sempre, nas aberturas, porque tem um clima, por si, mais descontraído, menos pomposo, e as pessoas

mais alternativas, mais *undergrounds*, assim, vão estar presentes. É um bom lugar de encontro, num ambiente bacana, e que não tem aquela pomposidade de um museu privado, que é aquela coisa chique e tal. É isso aí. Porque o resto, vai depender muito do que está sendo mostrado, eu não vou num espaço específico... Acho que é mais fácil eu *não* ir porque eu não gosto do lugar, independente do artista que seja, porque eu não gosto do lugar. Isso pode acontecer. Tem lugares que eu não frequento.

A: Isso tem mais a ver com o público que frequenta esses lugares ou com o lugar em si?

M: Eu acho que com o lugar em si. Eu vou citar um, na verdade: um lugar que eu fui pouquíssimas vezes e só fui ou porque tinham me convidado ou porque realmente aquela obra eu não veria em outro lugar, que é a [galeria] Bolsa de Arte. É um lugar que eu não tenho a... Eu não me sinto convidado, eu não me sinto bem indo naquele lugar, acho ele distante do mundo que eu vivo. Tem outros lugares, tem outras galerias, que têm uma questão comercial que eu também não vou, não prestígio, não vou e não procuro saber muito também do que acontece lá. Eu nem quero saber, não me interesso nem um pouco [risos].

A: E quando você vai a um *vernissage*, o que você observa?

M: Eu observo que tem muita gente que vai lá e a última coisa que eles pensam é sobre o que está sendo mostrado. As pessoas vão com vários interesses, mas eu acho que poucas vão com interesse de ver o que está sendo exposto, do que está sendo discutido.

A: Mas quando *você* vai, o que *você* observa?

M: Eu observo as pessoas... bebendo, bebendo o quanto podem e falando e se olhando e se medindo e se esnobando e, enfim, é mais uma demonstração pública de, sei lá, de convívio... sei lá, de uma coisa social.

A: Mas esse convívio também não pode, de alguma maneira, ser uma coisa positiva?

M: Sei lá, eu acho que tem alguma coisa positiva sim, mas mais pelo público que tem noção da onde está, do que é que está acontecendo. Mas é pouco, perto do todo: acho que um quinto das pessoas dentro de uma exposição estão ali realmente sabendo o que é que estão fazendo ali, e tirando proveito e interagindo com o espaço da maneira que seria mais adequada; as outras quatro partes desse quinto aí estão lá para se divertir, para socializar, para namorar, para beber, para... não sei. Eu tenho vivenciado aqui no Estúdio [Híbrido]: a gente tem testado umas coisas... esses encontros, essa coisa de misturar música eletrônica com projeção, às vezes transforma a exposição numa festa, com música, bebida – mas aí a bebida não é de graça, o pessoal vai lá e paga pela bebida. Porque eu acho uma babaquice, uma caretice, um artista ter que pagar bufê e bebida para convidado; eu acho isso ‘de última’. Eu acho que se a prefeitura, o estado ou o governo federal quiserem bancar, dentro de um edital, para o artista esse tipo de regalia, daí está lindo!, está lindo porque o artista não está gastando. Mas a gente sabe muito bem que isso não acontece, que quem paga – pode ser em espaço público, da prefeitura, do estado –, quem realmente está pagando comida, bebida ali é o artista, 95% das vezes. São poucas as vezes que cai para outra pessoa esse tipo de investimento, então não acho correto. E eu tenho visto aqui muita gente que, quando vai a uma exposição e não tem o vinho e não tem a cerveja, reclama, como se fosse um “dever” tu proporcionar

esse tipo de coisa. “Ah, mas não tinha *um* vinho para beber!” E aí, foi pra beber ou pra ver a obra de arte?

A: E você vê alguma diferença em ver a exposição no dia do *vernissage* ou num outro dia qualquer?

M: Sim, total. Na real, eu acho que até o público que é acostumado a ir em abertura sabe que a abertura não é o melhor momento de ver a obra. Mas é um bom momento de ver a obra acompanhado de gente que entende do assunto, e tu poder discutir sobre a obra, que eu acho que isso é o mais bacana. Aí é que está aquela porcentagem de gente que sabe o que está fazendo ali naquele local. Tu parar na frente de uma obra e ter uma pessoa do lado e tu poder trocar a informação, a sensação... que não aconteceria se fosse sozinho. Eu acho que isso é o mais bacana. Mas em relação à minha visão como artista, eu expondo meu trabalho numa exposição que dure... um mês, eu sei que o público mesmo vai somente na abertura, o resto do mês não. É muito raro. Só se o lugar tiver uma circulação muito grande já no seu dia a dia, porque é difícil tu ver o público se deslocar para ver uma exposição fora da data de abertura.

6.11. Tadeu Chiarelli – Professor universitário, Gestor cultural, Curador

Data nasc.: 1956

Nascido em Ribeirão Preto; vive em São Paulo

Data da Entrevista: 22/9/2010 às 16h

Local da Entrevista: Editora Zouk, Porto Alegre

Tempo de Transcrição: 16 minutos

A (Alexandre): Fale-me em poucas palavras sobre sua profissão.

T (Tadeu): Eu sou professor. Assim que eu me apresento. Eu acho que tudo o que eu faço é decorrência disso, da minha atividade como professor, desde dar aula, escrever texto, fazer exposição, é assim que eu penso, na verdade.

A: E o que você acha dos *vernissages*?

T: [risos] Eu hoje em dia não vou a *vernissage*. É difícil, muito difícil, eu não gosto. Primeiro, há uns anos atrás, eu comecei a ir apenas em *vernissages* de amigos – sabe, quando um artista amigo meu inaugurava uma exposição, eu ia –, hoje em dia, nem isso. É muito raro eu ir à inauguração de uma exposição.

A: Mas por que essa decisão?

T: Se eu for falar talvez as pessoas não acreditem: tem um dado concreto, que eu sou uma pessoa muito inibida, eu fico muito sem graça, eu sou muito caipira numas coisas assim. Não é um lugar que eu me sinta bem. Então isso sempre foi um estorvo para mim, em todos os sentidos. Eu fico muito constrangido; enfim, não me sinto legal, eu vou me encostando num canto, porque é muita gente... Quando eu ia inicialmente, ia, não conhecia ninguém, depois conhecia algumas pessoas... e aí eu parei de ir. Parei de ir a inauguração, depois só ia a inauguração de amigos, agora nem isso mais. Quer dizer, dos últimos anos, que eu me lembre, a única exposição que eu fui de um amigo – acho que foram duas –, uma da inauguração de um espaço de um amigo, do Oswaldo Corrêa da Costa, lá em

São Paulo, que foi na primeira metade desse ano, e a outra foi na exposição da Mônica Nador, na Pinacoteca [do Estado de São Paulo]. Todas as outras eu não fui, entendeu? [risos]. Porque eu acho que, além de tudo, nos anos mais recentes, quando o seu trabalho começa a ter uma dimensão mais pública e você começa a ficar mais conhecido, as pessoas também ficam muito em cima, e isso me desconcerta um pouco. Eu tenho esse problema na minha perna, então isso me deixa mais vulnerável, sabe. E uma coisa que eu detesto participar – mas aí eu sou obrigado a participar – são as inaugurações que eu faço. [risos] Porque aí eu sou obrigado a ficar... Mas eu não fico, eu não tenho ficado, eu fico um pouquinho, depois eu vou para um canto, para outra sala ou para o jardim. Eu não me sinto bem, é um lugar que me incomoda. Eu lembro que na exposição que eu fiz do Nelson Leirner, há uns anos atrás – sei lá, há uns 3 anos – no [Centro Cultural] Maria Antônia, foi muito desagradável, porque eu estava tão tenso de estar lá; e aí eu esperei o Nelson chegar, quando o Nelson chegou eu fui embora, sabe.

A: Foi só para cumprimentá-lo.

T: Foi só para cumprimentá-lo ali, para agradecê-lo, que ele tinha sido super legal. Na exposição do Fulvio Pennacchi também eu fui para o café da Pinacoteca. Enfim, porque daí começa a doer minha perna, eu começo a ficar irritado, aí começa gente, gente, gente, e eu caio fora. Segall também; no [Lasar] Segall, em São Paulo, foi mais... eu tive que ficar lá, não podia escapar. Mas eu não gosto, cara, me sinto muito mal, muito mal.

A: Tem alguma coisa do evento em si que você não gosta? Porque em parte é esse constrangimento, esse sentido pessoal, mas também em relação ao que você vê...

T: Eu acho que uma coisa que me incomoda pode ser fruto dessa questão pessoal. Eu acho que é um espaço de atuação, você nunca é natural, você nunca está na sua lá, porque você está encontrando as pessoas, é muita gente ao mesmo tempo, e às vezes você começa a conversar sério com a pessoa, e a pessoa não vai conversar sério com você, porque ela não está lá para isso. É claro que ela não está lá para isso, entendeu.

A: E as interrupções...

T: É, e eu não sou muito de chegar, sorrir, sair; sabe, então eu prefiro nem chegar. Então acho que é muito um ambiente superficial. Para uma pessoa que está inaugurando uma exposição, se ela encontra uma pessoa amiga, se algum amigo vai lá, é muito bom para ela, é quase como se fosse um naufrago que encontra uma tábua, porque a pessoa está muito sensibilizada, insegura – por mais velho que seja o artista, tal. Então eu reconheço que às vezes eu estou aprontando uma deslealdade com os amigos, de não aparecer, mas para mim é um esforço muito grande.

A: Mas acho que também, com o tempo, os amigos entendem.

T: Sei lá, por exemplo, eu estou super ocupado agora, foi a inauguração do Mauro Restiffe: “Eu vou, eu vou, eu não sei se eu vou, eu acho que eu não vou... eu não vou”. Foi domingo, eu não tinha nada que não ir, tinha todas as possibilidades para ir, é um artista que eu admiro, uma pessoa que eu gosto,

mas é algo que não me mobiliza, eu acho que é meio constrangedor, sei lá, eu acho que eu sou meio caipira. Eu não gosto, não gosto.

A: E quando você vai a um *vernissage*, que aspectos você observa?

T: Quando você chega mais cedo, dá para ver os trabalhos, se você chega um pouco mais tarde, já não vê mais. Então eu acho que têm alguns pontos positivos: de repente você encontrar os amigos. Eu lembro que (não era bem um *vernissage*, era alguma coisa que estava acontecendo) estava inaugurando uma exposição, lançamento de livro... e eu fui na Pinacoteca de manhã, no sábado de manhã, e eu penso assim, “putz, cara, eu tenho que ir”, porque era um livro, catálogo, tinha um texto meu, um livro com texto meu – não sei o que é que era [risos], eu não me lembro – e aí não tinha escapatória. E aí eu fui lá e encontrei amigos, encontrei o Rodrigo [Naves], que eu não via há muito tempo, tal, e foi ótimo! E foi bacana, porque aí a gente sentou, bateu um papo, a gente saiu do lugar... É um espaço de encontro, mas é um espaço que exige muita disponibilidade sua e eu não sou uma pessoa disponível, nessa situação, eu fico muito tenso, eu fico... incomodado e tal.

A: Como é que você fazia no MAM [SP], com aqueles inúmeros eventos?

T: Eu era obrigado. Eu era obrigado. Agora vai acontecer no MAC [risos], entendeu. Então, por exemplo, as exposições que inauguraram no MAC [USP] que foram agendadas *antes* da minha entrada eu não compareci. [risos] Mas agora, a próxima exposição, a exposição das curadoras, da Helouise Costa... daí eu vou, eu acho que é importante que eu vá, enfim. Mas é um incômodo, cara, e isso é com tudo, eu acho que não é só a questão *do vernissage*, é a questão de espaços públicos, de conagraçamentos... Todos os jantares da véspera da Bienal

[de São Paulo] eu não fui em nenhum, a inauguração da Bienal eu não fui; porque eu gostaria de ir para visitar a Bienal e não para encontrar as pessoas. Jantar eu gosto em *petit comité*. Jantar para você ficar blá blá... eu não... Coquetel, é tudo a mesma coisa. Imagina a época da Bienal – você sabe isso, né – , o coquetel e jantar na casa do cônsul de... eu ja-ma-is iria, entendeu. “Ah, mas você vai conhecer...!” Mas eu não quero conhecer. O que é que eu vou fazer lá? Eu converso muito com a Silvia, minha mulher, sobre isso, e eu lembro, uma vez teve um jantar na casa de um cônsul, porque estava chegando uma artista do país e tal. Daí eu disse: “não vou”. Ela disse, “Vai, aproveita, você nunca vai, aproveita”. E foi muito legal! Aquele dia foi muito legal. Eu não sou uma pessoa de fazer contatos, sabe.

A: Fazer social.

T: Fazer social. Eu não sei fazer, eu não gosto de fazer.

A: É que no fim das contas você sempre ficou nessa posição. Quando você está na posição de diretor, você acaba sendo alvo desse tipo de situação. As pessoas te solicitam.

T: Não sei, se você falar para mim assim: “Você quer conhecer o *não sei quem?*”. “Não, eu não quero conhecer.” Sabe, não por nada, é que tem um artista que eu admiro muito o trabalho dele, mas não necessariamente eu quero conhecer a pessoa. Se eu quiser fazer uma exposição dele... “Você quer conhecer o diretor do museu tal?” “Não, eu não quero.” Eu sou sincero, não por nada, pela pessoa, mas eu não sinto essa... “Ah, mas é um contato importante pro MAC.” Sei lá, se eu tiver interesse, não vai ser num coquetel, não vai ser numa troca de cartão num *vernissage* – onde ninguém está olhando para ninguém – que isso vai

resolver. Isso não faz minha cabeça, literalmente não faz. Então eu acho que isso é muito de uma índole pessoal, e é extrapolado para tudo (por exemplo, jantares). Eu lembro até de uma brincadeira, quando eu era curador do MAM, por exemplo, a Milú [Villela], que era a presidente do museu, falava assim: “Ah, vai ter um jantar *x* na minha casa, você vai?” Eu falava assim: “É um convite ou é uma convocação?” “É um convite; eu gostaria que você fosse.” “Olha, Milú, então eu não vou. Prefiro ficar em casa, prefiro estudar.” Daí ela dizia assim: “Não, olha, Tadeu, é uma convocação [risos], é importante.” Daí eu ia, entendeu, se é uma questão profissional. Mas eu não consigo ver a inauguração da Bienal de São Paulo como algo profissional; quer dizer, profissional é eu ir lá, visitar a exposição, entender a proposta dos meus colegas, dos artistas... Isso é profissional. Agora, dar um abraço neles naquela hora? Talvez fosse, mas eu tenho certeza que eles foram abraçados por tanta gente... que eu abraço eles outra hora. Agora, isso é muito pessoal, eu não tenho nada contra as pessoas que vão e que gostam.

Eu fui... eu falei que não fui em nenhum, eu fui a última vez na exposição do Artur Lescher, na inauguração da exposição do Artur, que foi meu aluno, enfim, que eu tenho uma afinidade, e eu já estava na rua, falei “vou mesmo”. Quer dizer, fui. São coisas que eu acho que são minha obrigação. Por exemplo, eu tenho um grupo de estudos em curadoria, e tem dois garotos, um garota e um garoto, que fazem parte desse grupo, e que inauguraram uma exposição lá na Paulista, no Instituto Cervantes. Aí é minha obrigação, entendeu. Se são pessoas que pelo menos parte da formação deles está sob minha responsabilidade, é minha obrigação estar lá. Agora, eu não fiquei lá tempo suficiente para visitar a

exposição inteira, porque eu não conseguia, porque as pessoas vão e falam e encontram, e aí começa a me dar uma angústia... Caí fora.

A: Depois você consegue se programar para ver as exposições?

T: Na maioria das vezes sim, na maioria das vezes sim. Mas eu gosto de ir num dia que ninguém está lá. Poder visitar com calma. “Ah, Tadeu, eu estou com uma exposição em tal lugar, você não quer marcar comigo para gente ver junto?” Eu não vou ver junto com o artista! Porque perde o meu momento de ver, de poder apreciar, de poder entender... Então é complicado, não sei, eu não sou muito chegado não. Mas acho que isso é uma coisa pessoal. Eu não gosto.

6.12. Cesar Giobbi – Colunista social, crítico de arte

Vive em São Paulo

Dia da entrevista: 7/6/2004

Entrevista por e-mail

A (Alexandre): Na sua opinião, qual a função dos *vernissages* nas galerias e museus de arte?

C (Cesar Giobbi): O *vernissage* é a festa do artista. É a hora que ele recebe os amigos e os admiradores de sua arte. É também o momento em que os colecionadores correm para escolher antes dos outros. É mais importante para o

artista e o *marchand* do que para a imprensa e a crítica, que não precisa ir exatamente neste dia. As colunas aproveitam o movimento para fotografar.

A: Para o jornal, é mais importante o trabalho exposto do artista ou o público que vai vê-lo?

C: A função da imprensa é divulgar o trabalho do artista e fazer com que o público vá vê-lo. Para as colunas interessa mais o público, o movimento de gente da arte. Assim mesmo, devo confessar que *vernissages* dão péssimas fotos.

A: De que maneira a coluna social participa da circulação da produção artística?

C: Exatamente noticiando *vernissages* e leilões, preços de mercado, trânsito e sucesso dos artistas brasileiros no exterior.

A: Qual o critério para a escolha dos *vernissages* que serão divulgados na coluna social?

C: Na minha coluna, a escolha é minha, já que tenho formação no setor e pertenço à Associação Brasileira de Críticos de Arte.

6.13. Nivaldo Narã – Colunista social

Nascido em Santos; vive em Joinville

Dia da entrevista: 15/7/2004

Entrevista por e-mail

A (Alexandre): Na sua opinião, qual a função dos *vernissages* nas galerias e museus de arte?

N (Nivaldo Nara): As vernissagens são um ótimo momento de relacionamento e conhecimento do público com o artista, derivando em estreitamentos pessoal e comercial entre os convidados e também do próprio artista, somados às oportunidades que todos têm em lazer e conhecimento nestes maravilhosos recantos culturais.

A: Para o jornal, é mais importante o trabalho exposto do artista ou o público que vai vê-lo?

N: Para o veículo, tudo é oportuno e importante, tanto o público como o trabalho exposto. O que pode ocorrer é um ou mais tópicos, como o artista e a importância do espaço, se sobrepor e ocupar maior destaque um do outro, ou mesmo um público expressivo culturalmente e socialmente predominar até mesmo sobre o trabalho exposto.

A: De que maneira a coluna social participa da circulação da produção artística?

N: No meu modo de ver, a coluna social voluntariamente acaba, na grande maioria das vezes, contribuindo para uma maior e melhor circulação da produção artística. Porque ela consegue produzir quase sempre uma maior movimentação e motivação no contexto social cultural do público, motivando essas pessoas na maior parte do tempo a se fazerem presentes e daí colocando-as frente a frente com a obra e seu produtor.

A: Qual o critério para a escolha dos *vernissages* que serão divulgados na coluna social?

N: Creio que isto seja um particular de cada colunista, mas, no geral, o que mais influência, quero crer, é a qualidade do trabalho e a importância do espaço e do artista, somando-se aí o espaço disponível no veículo e da agenda e datas.

6.14. Amauri Jr. – Colunista social, Apresentador de televisão

Data nasc.: 28/9/1950

Nascido em Catanduva; vive em São Paulo

Dia da entrevista: 19/1/2006

Entrevista por e-mail

A (Alexandre): Qual a função dos *vernissages* nas galerias e museus de arte?

Am (Amauri Jr.): Em primeiro lugar, para que o artista possa dar uma ampla visibilidade ao seu trabalho, reunindo possíveis compradores; depois, os jornalistas (que poderão amplificar essa visibilidade) e, finalmente, a sua tribo. Afinal, qualquer artista tem a vaidade de expor àqueles que lhe são caros o resultado de sua criação. A crítica vem por último. Qualquer artista, anônimo ou consagrado, teme sempre a avaliação pública que será feita. Aí, só aí, pode ser uma faca de dois gumes as tais *vernissages*.

Antes que me esqueça: a maioria delas só serve bebidas e comidas ruins. É o abismo das *vernissages*. E não sei lhe dizer por quê; de cada dez, salva-se uma.

A: Para o programa é mais importante o trabalho exposto do artista ou público que vai vê-lo?

Am: Ambos. Às vezes há convidados mais importantes que o artista. Como vivemos de prospectar os eventos em busca de notícias, muitas vezes o conteúdo dos convidados cobre a ausência dele nas obras. Mas minha produção está escolada em farejar onde haverá ação para nossa pauta.

A: De que maneira a coluna social participa da circulação da produção artística?

Am: De várias maneiras. Divulgando os autores, antecipando eventos e colaborando na sua realização. Quando Dona Lily Marinho fez o jantar em sua casa no Cosme Velho, com a presença do ministro Gilberto Gil, lá fomos nós convocados por D. Lily para divulgar que o evento era para arrecadar fundos com a finalidade de facilitar a ida de artistas para o ano do Brasil na França. Minha divulgação estimulou a reserva de mesas para a festa em Versailles. E olhe que eram 6 mil euros a unidade!

Orgulho-me de ter sido responsável pela primeira oportunidade de muita gente, exibindo suas obras e interessando algum *marchand* no dia seguinte. Estamos também nos leilões, criando clima favorável para que as obras sejam arrematadas, especialmente quando há raridade. O telespectador adora ver preciosidades.

No meu caso, ainda mantenho um quadro semanal com Cesar Giobbi, só falando das exposições mais importantes da cidade [de São Paulo].

A: Qual o critério para a escolha dos *vernissages*?

Am: Fácil. O artista é bom, estamos lá. Caso a lista de convidados tenha entrevistados interessantes, melhor ainda. É um *vernissage* duas vezes colunável.

7. Índice de imagens

- p. 9 *Vernissage* da exposição *Noites Brancas*, de Julião Sarmento, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, na cidade do Porto (Portugal), em 23 de novembro de 2012. Foto: Fundação Serralves.
- p. 20 Ainda no séc. XVI, os costumes dos moradores das cidades não eram condizentes com a conduta ideal de ‘civilidade’. *O burro na escola*, de Pieter Bruegel, gravura sobre papel, 23x30cm, 1556, Staatliche Museen zu Berlin.
- p. 24 *Siamese embassy to Louis XIV, in 1686*, de Nicolas Larmessin, gravura, 1686, Musee Cognacq.
- p. 27 Escola Nacional Rathfarnham, 1963, com imagem de Saint Jean-Baptiste De La Salle na parede ao fundo.
- p. 32 Sarau burguês, séc. XIX. Museu Imperial de Petrópolis.
- p. 39 *Exposición pública de un cuadro*, de Joan Ferrer Miró, óleo sobre tela, 60x85cm, 1888, Museu Nacional d’Art de Catalunya.
- p. 53 *Brillo Box*, de Andy Warhol, acrílico e silk-screen sobre papelão, 43.5x43.5x38.4cm, 1964. Coleção particular.
- p. 56 *Copo com água comum ao lado de copo com água-benta*, de Deyson Gilbert, 18x40x13cm, 2009.
- p. 62 Monitor fala ao público sobre obra de Rik Meijers, no Bonnefantenmuseum, Holanda, 2011. Foto: Homa Nasab.
- p. 65 Andy Warhol no supermercado Gristede’s, comprando refrigerante, sabão em pó e sopa, antes desses produtos sofrerem uma transubstanciação museográfica. Déc. 1960. Foto: Bob Adelman.
- p. 69 Pessoas fazem fila em frente ao Margs para ver a exposição *Arte na França 1860-1960: o Realismo*. A exposição recebeu cerca de 30.000 visitantes. Foto: Diego Vara.
- p. 74 Aula de física. Fonte: <https://picasaweb.google.com/lh/photo/9qV9LEAQQEIB12AENcpqr9MTjNZETYmyPjy0liipFm0>
- p. 76-77 Salas de exposição do Museu Guggenheim de Bilbao, no norte da Espanha. Fonte: <http://www.guggenheim.org/bilbao>.

- p. 79 Galeria Bolsa de Arte, em Porto Alegre; exposição *Cadência*, de Gabriela Machado, 26 set. - 26 out. 2012. Fonte: <http://www.bolsadearte.com.br/site/pt/exposicao.asp?codConteudo=89>.
- p. 81 Ensaio fotográfico da inauguração da Galeria Baró Cruz, em São Paulo. Fotos: Alexandre Dias Ramos.
- p. 84 Loja do Jewish Museum, Nova York.
- p. 86 O mundo da arte representado como um tabuleiro de xadrez, de Pablo Helguera. Fonte: Helguera, 2005: 25.
- p. 91 Leilão na Christies, em maio de 2012. Foto: Hiroko Masuike.
- p. 93 Diagrama representando o *habitus* de Bourdieu, de Alexandre Dias Ramos.
- p. 95-96 Diagrama quadridimensional – O sistema das artes, de Alexandre Dias Ramos.
- p. 134 Mapa com percurso da galeria Bolsa de Arte, entre os bairros Floresta e Moinhos de Vento, em Porto Alegre. Fonte: <http://maps.google.com.br/>.
- p. 166 Vista geral do *vernissage* da exposição *Noites Brancas*, de Julião Sarmiento, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, na cidade do Porto (Portugal), em 23 de novembro de 2012. Foto: Fundação Serralves.