

REVISTA DO
CENTRO DE
PESQUISA E
FORMAÇÃO

n.09
nov./2019

sesc

SESC - SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO
Administração Regional no Estado de São Paulo

PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL

Abram Szajman

DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL

Danilo Santos de Miranda

SUPERINTENDENTES

TÉCNICO-SOCIAL Joel Naimayer Padula

COMUNICAÇÃO SOCIAL Ivan Giannini

ADMINISTRAÇÃO Luiz Deoclécio Massaro Galina

ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO Sérgio José Battistelli

GERENTES

CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO Andréa de Araújo Nogueira

ARTES GRÁFICAS Hércio Magalhães

REVISTA DO CENTRO DE PESQUISA E FORMAÇÃO

EDITOR Marcos Toyansk

ORGANIZADOR Gustavo Torrezan

REVISÃO Sérgio Molina

ILUSTRAÇÃO DE CAPA Deyson Gilbert

PROJETO GRÁFICO Denis Tchepelentyky

DIAGRAMAÇÃO Gabriela Gil e Ricardo J. Souza

EQUIPE SESC

Rafael Peixoto e Rosana Elisa Catelli

sescsp.org.br/revistacpf



APRESENTAÇÃO

4 Danilo Santos de Miranda

DOSSIÊ: MERCADOS DE ARTE: TRANSFORMAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

8 Mercado de arte global, sistema desigual

Ana Letícia Fialho

42 Exposições como arenas de poder

Mirtes Marins de Oliveira

52 Ação/Transação: sobre economia e mercado de arte

Guillermina Bustos e Jorge Sepúlveda T.

66 Mulheres artistas no mercado artístico internacional:
um olhar a partir dos índices do Artprice

Ana Paula Cavalcanti Simioni

82 A promoção da performance na SP-Arte e possíveis
repercussões no mercado de Arte no Brasil

Bianca Andrade Tinoco

99 Arte de vanguarda e a crítica de arte no Brasil (1950–1970)

Maria de Fátima Morethy Couto

118 *It's not you - it's your prices at auction*: Arte e mercado em Pablo Helguera

Henrique Grimaldi Figueredo

135 Psicanálise e arte: reflexões sobre valor

Luiz Eduardo de Vasconcelos Moreira e Daniel Kupermann

ARTIGOS

144 Discursos sobre a cultura: formulando políticas culturais

Valmir de Souza

155 Os imigrantes judeus dos países árabes e a cultura israelense

Luis S. Krausz

171 A trilha sonora de um crime em São Paulo (1905)

José Geraldo Vinci de Moraes

GESTÃO CULTURAL

187 Práticas de preservação de acervos digitais em instituições culturais

Bruno Corrente, Carolina Câmara e Elisa Ximenes

205 Paisagismo – a arte na natureza: áreas verdes no Sesc
como instrumento de bem-estar cultural

Alessandra Gonçalves da Silva

217 A lista do Juiz: análise de uma experiência cultural de mediação
e leitura compartilhada na Penitenciária Feminina da Capital

Gisela Colaço Geraldi

ENTREVISTA

236 Pedro Barbosa e Luiz Augusto Teixeira de Freitas

RESENHA

246 De uma exposição inesperada e bela

Antonio José B. de Menezes Jr.

FICÇÃO

251 Conversa-coletiva: dançando com artistas-etc

Ricardo Basbaum

NARRATIVAS VISUAIS

262 Photophobia

Deyson Gilbert

MERCADOS DE ARTE: TRANSFORMAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

As artes visuais e seus mercados estão em constante transformação. Acompanhando as dinâmicas econômicas e culturais globais, a valorização das obras e dos artistas contemporâneos – e a correlata extensão dos mercados de arte – derivam da articulação de sistemas complexos, que envolvem múltiplas instâncias: da produção artística às instituições culturais, da crítica aos veículos de comunicação e da curadoria às redes nacionais e internacionais de galerias. Ainda fortemente hierarquizado e oligopolístico, o quadro geral do mercado de arte resulta das ações e forças de um reduzido número de atores, os quais definem os valores da arte contemporânea e estruturam as redes por onde fluem as ideias e a materialidade da arte.

Num cenário em que os agentes implicados na produção artística nacional buscam manter e ampliar os mecanismos de fomento local, ao mesmo tempo que procuram consolidar a inserção internacional da arte brasileira, o esforço em refletir sobre o mercado da arte possibilita desvelar dimensões estruturais e estruturantes da economia da cultura. Tais dimensões revelam-se estratégicas para a formulação de políticas públicas, bem como para a gestão cultural.

Como instituição atuante no universo artístico-cultural, o Sesc São Paulo participa da valorização simbólica das artes e da cultura, além de desempenhar importante papel como propulsor econômico, abrindo espaço para diversas expressões artísticas e para os diferentes gostos e públicos a elas associados.

Nesse sentido, reunimos pesquisadores, professores e artistas que apresentam aguçados pensamentos em seus textos integrantes do dossiê “Mercados de arte: transformações contemporâneas”. Em “Mercado de arte global, sistema desigual”, Ana Letícia Fialho analisa informações atuais sobre a escala e as condições com que o sistema da arte contemporânea brasileira se internacionaliza, ou participa da cena global, por meio de iniciativas públicas e privadas.

Em “Exposições como arenas de poder”, a pesquisadora Mirtes Marins de Oliveira se debruça sobre o modo como são apresentadas as obras de arte em exposições emblemáticas de um sistema de disputas de poder institucional, tendo o campo curatorial como articulador das forças em jogo. Já Guillermina Bustos e Jorge Sepúlveda, no artigo “Ação/transformação: sobre economia e mercado de arte”, estabelecem bases conceituais e diferenças que permitem olhar para as especificidades da economia e do mercado de arte contemporânea na América Latina, além de traçar suas relações com o sistema econômico.

No artigo “Mulheres artistas no mercado artístico internacional: um olhar a partir dos índices do Artprice”, Ana Paula Simioni discute o mercado internacional da arte pela ótica da presença feminina. Por meio de dados, ela explicita a baixa representatividade de mulheres no mercado mundial, assinalando que, apesar da pulsão globalizante do sistema artístico, não há equidade entre os artistas do ponto de vista de gênero e/ou origem.

Ainda, em “A promoção da performance na SP-Arte e possíveis repercussões no mercado de arte no Brasil”, Bianca Tinoco analisa como esse gênero artístico é inserido no mercado, quais as implicações da inclusão desse tipo de obra em um museu brasileiro e a repercussão em torno do seu colecionamento. Já Maria de Fátima Morethy Couto examina, em “A arte de vanguarda e a crítica de arte no Brasil”, como essa produção identificada como vanguardista é “eficaz” e acolhedora de poéticas experimentais em um país periférico como o Brasil, para evidenciar as tensões políticas e sociais que assinalam o debate artístico dos anos 1960/70 no país.

Adiante, Henrique Grimaldi Figueredo contribui com o artigo “*It’s not you – it’s your prices at auction: arte e mercado em Pablo Helguera*”, no qual apresenta reflexão sobre o capitalismo corporativo, exemplificando, por meio da produção de charges de Pablo Helguera, a remodelação econômica que engendra a transferência progressiva de investimentos da esfera pública para a iniciativa privada.

Fechando o dossiê, Luiz Eduardo de Vasconcelos Moreira e Daniel Kupermann, no artigo “Psicanálise e arte: reflexões sobre valor”, exploram a questão da produção do valor e da precificação da obra de arte, valendo-se de contribuições oriundas do terreno psicanalítico.

Dialogando com o tema do dossiê, os colecionadores Pedro Barbosa e Luiz Augusto Teixeira de Freitas tratam do mercado de arte, falam sobre suas coleções e comentam o papel de suas ações nas políticas inerentes ao sistema das artes visuais.

A edição traz também três artigos acerca de temas relacionados ao campo da cultura. O professor Luis Krausz aborda a questão da absorção e assimilação em Israel dos imigrantes judeus procedentes do mundo islâmico, chamados *mizrachim*. Valmir de Souza, por sua vez, trata das concepções de cultura e aborda políticas públicas para a área no Brasil. Já José Geraldo Vinci de Moraes olha para o cenário urbano paulistano a partir de um inusitado caso de “crime de paixão” que envolveu dois músicos famosos no começo do século XX.

Na seção Gestão Cultural, ex-alunos do Curso Sesc de Gestão Cultural apresentam artigos relacionados aos seus trabalhos de conclusão de curso.

Antonio José Bezerra de Menezes Jr., professor de Poesia Chinesa e Sinologia da Universidade de São Paulo, resenha o livro *China: uma história em objetos*, de Jessica Harrison-Hall, publicado em 2018 pelas Edições Sesc, no qual a autora oferece um rico panorama da produção artística e cultural chinesa ao longo de cinco mil anos.

Esta edição conta também com a “conversa-coletiva, dançando com artistas-etc”, que o artista-etc Ricardo Basbaum produziu colaborativamente com Alexandre Molina, Cândida Monte, Cláudia Müller, Ivana Menna Barreto, Janaína Lobo, Kleber Damaso, Luciana Ribeiro, Paulo Caldas e Verusya Correia. Compõe o trabalho o diagrama “a produção de si como artista”, também elaborado por Ricardo Basbaum.

Ao final, os leitores encontram a série *Photophobia*, do artista Deyson Gilbert. Criada especialmente para esta publicação, a série reflete sua pesquisa sobre os pontos de tensão do imaginário social, propondo especulações a respeito da economia da imagem nos séculos XX e XXI.

Boa leitura!

MERCADO DE ARTE GLOBAL, SISTEMA DESIGUAL

Ana Letícia Fialho¹

RESUMO

No contexto de um mercado globalizado e desigual, em que medida e sob que condições o sistema da arte contemporânea brasileiro, suas diferentes instâncias e agentes, se internacionalizaram e passaram a participar da cena internacional? Neste artigo trataremos especificamente da internacionalização do mercado de arte primário, que se destacou na última década pelo protagonismo que conquistou no funcionamento do sistema das artes no território nacional e por uma crescente inserção no plano internacional. Analisaremos o contexto e as determinantes desse processo; as políticas públicas e o ambiente normativo e tributário que incidem sobre o sistema das artes visuais e impactam sua internacionalização; os dados quantitativos existentes sobre o mercado que evidenciam tal internacionalização e, por fim, um de seus desdobramentos mais recentes: a abertura de filiais de galerias brasileiras no exterior.

Palavras-chave: Mercado de Arte Contemporânea. Arte Contemporânea. Sistema das Artes Visuais. Políticas Culturais de Internacionalização. Marcos Legais das Artes Visuais.

ABSTRACT

In the context of the globalized and unequal contemporary art world, to what extent and under what conditions can the Brazilian contemporary art system, its institutions and agents, internationalise and take a more active role in the international art scene? In this article, we examine the

1 Gestora cultural, professora e pesquisadora. Atualmente é professora visitante do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Fez pós-doutorado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (2016), doutorado em Ciências da Arte e da Linguagem na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais - EHESS/Paris (2006), mestrado em Gestão Cultural na Universidade de Lyon II (1999) e Bacharelado em Direito na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1997). Foi diretora do Departamento de Estratégia Produtiva da Secretaria da Economia da Cultura/MinC de 2016 a 2018, gerente executiva e consultora do Programa Cinema do Brasil entre 2007 e 2019, consultora em inteligência comercial, Coordenadora de Pesquisa do Programa Latitude desde 2012 e curadora executiva do Fórum Permanente de 2007 a 2013. Participou de diversas publicações, entre elas, *Sociologia das artes visuais no Brasil* (Senac, 2012), *O valor da obra de arte* (Metalivros, 2014) e *Outras histórias na arte contemporânea* (Paço das Artes, 2016). É coorganizadora, com Leandro Valiati, do *Atlas econômico da cultura brasileira* (MinC/UFRGS, 2017), finalista do Prêmio Jabuti em 2018. E-mail: analeticiafialho@gmail.com.

internationalisation of the primary art market, which over the last decade has been notable for the leading role it has taken in the Brazilian arts system and for its increasing involvement in the international market. We analyse the context and the determining factors in this process, the public policies, regulatory and tax environment which impact on the visual arts system and its internationalisation, the numerical data on the market which demonstrates that increasing international involvement, and, finally, one of its most recent features: the opening of branches in other countries by Brazilian galleries.

Keywords: Contemporary Art Market. Brazilian Art Market.
Global Art

O funcionamento em rede e a circulação internacional são características intrínsecas ao campo da arte contemporânea. Sendo assim, sistemas nacionais se inserem num mapa internacional das artes cujas fronteiras se encontram, desde o final dos anos 1980, em constante redefinição.

Hoje, a disputa pela construção, consolidação e disseminação dos valores da arte contemporânea, no plano simbólico e econômico, se define, em última instância, pela capacidade de os agentes do campo reverberarem suas escolhas internacionalmente.

Alain Quemin (2014) observa que, ao mesmo tempo em que há uma clara tendência à internacionalização dos sistemas de arte contemporânea, cujos agentes se (re)encontram frequentemente nos mesmos lugares, independentemente do país de origem, há ainda uma forte hierarquia na organização da cena artística internacional, em que um número limitado de agentes e plataformas definem os valores simbólicos e econômicos da arte contemporânea.

Ou seja, a estrutura descrita por Annie Verger no início dos anos 1990 como característica do mundo arte contemporânea ainda não foi significativamente alterada, citando Willy Bongard, fundador do *Kunstkompass*:

Não é preciso realizar um estudo sociológico profundo (...) para identificar quem são os entendidos que estabelecem o valor e o não valor da arte contemporânea. Trata-se sobretudo daqueles que se dedicam profissionalmente aos negócios em torno da arte contemporânea, ou seja, diretores e responsáveis dos museus, curadores de exposições, críticos e proprietários de galerias, aos que se somam alguns colecionadores apaixonados (BONGARD, 1974, p. 252 apud VERGER, 1991, p. 30, nota 90).

A autora ressalta, ainda, a hierarquia existente entre as instâncias que detêm poder de legitimação: “O meio artístico aprecia de forma

desigual as instâncias de consagração e avalia à sua maneira a natureza dos serviços” (VERGER, 1991, p. 14).

Para Raymonde Moulin (2000), a valorização das obras e dos artistas contemporâneos repousa sobretudo na articulação de uma rede internacional de galerias e instituições. A autora observa que a especificidade da configuração artística na contemporaneidade reside na interdependência crescente entre o mercado, onde se dão as transações, e o campo cultural, onde se opera a homologação e a hierarquização dos valores artísticos, interdependência esta que nem sempre existiu (idem, 1997).

O sistema da arte, no entanto, é mais complexo, composto por quatro instâncias fundamentais, cujas dinâmicas são distintas mas inter-relacionadas: produção artística, reflexão crítica (história, crítica e curadoria), institucional (museus, bienais e equivalentes) e mercado (galerias, casas de leilão, feiras, plataformas digitais). Hoje, encontram-se sistemas de arte contemporânea em diferentes regiões do mundo, funcionando, em linhas gerais, de acordo com essa estrutura, mas o peso e o papel que tais instâncias têm no processo de construção de valores (no âmbito local, regional, nacional e internacional), a dinâmica e o funcionamento de cada uma, como se relacionam e qual seu grau de internacionalização são determinados pelos contextos específicos nos quais estão inseridos, assim como por macrodeterminantes, ou seja, fatores exógenos ao campo da arte (como oscilações da economia) ou ao seu território de origem (tendências de práticas curatoriais em instituições prescriptoras e revisões da história da arte universal, por exemplo).

Num sistema da arte há muito tempo consolidado, como o da França, objeto da análise de Moulin, há um equilíbrio entre as esferas de produção, as instituições e o mercado, e a construção dos valores artísticos se dá na articulação entre eles. Hoje em dia, creio que esse equilíbrio depende também de políticas públicas que fomentam os distintos elos do sistema e oferecem segurança jurídica e incentivos para o desenvolvimento do mercado e a participação da iniciativa privada. Já em sistemas menos consolidados, como no Brasil, tal modelo não se aplica inteiramente.

Já observamos anteriormente que aqui o mercado conquistou, na última década, papel estruturante no sistema de arte contemporânea. Galerias comerciais e colecionadores particulares fomentam ativamente a produção e a circulação de obras e artistas, organizam debates e publicações, apoiam a participação de artistas em exposições e residências no exterior e capitaneiam sua inserção internacional, incorporando algumas das funções que deveriam estar concentradas na esfera institucional, evidenciando um claro desequilíbrio entre as instâncias institucional, da reflexão crítica, o polo da produção e o mercado de arte.

Tendo como pano de fundo um mundo globalizado e desigual, tenho buscado avaliar em que medida e sob que condições não só a produção artística, mas o sistema da arte brasileiro, suas diferentes instâncias e agentes, se internacionalizaram e passaram a participar da cena internacional da arte contemporânea a partir dos anos 2000.

Neste artigo, discutirei unicamente a internacionalização do mercado de arte primário, segmento que tem sido objeto de minhas pesquisas mais recentes, e que se destaca pelo protagonismo que tem no funcionamento do sistema das artes no território nacional e por sua crescente inserção no plano internacional. Mas antes de passar à análise dos dados sobre o mercado, abordarei as políticas públicas que incidem sobre o sistema das artes visuais e impactam o seu processo de internacionalização.

POLÍTICAS PÚBLICAS E SEU IMPACTO NA INTERNACIONALIZAÇÃO DO SISTEMA DAS ARTES NO BRASIL

São recorrentes e pertinentes as críticas feitas por agentes do campo das artes acerca da falta de investimentos públicos em cultura e da inconsistência das políticas públicas voltadas ao setor. No atual contexto político e econômico brasileiro, a falta de investimentos, sobretudo da esfera federal, se acentuou, além de terem surgido ameaças ainda mais graves ao setor cultural, como a censura e o desmonte de programas e políticas consolidadas.

Não obstante, cabe destacar algumas iniciativas no âmbito federal, implementadas a partir de meados dos anos 2000 até recentemente, que tinham como objetivo contribuir para o processo de internacionalização de artistas e do mercado de arte nacional, algumas delas ainda vigentes.

Editais do Ministério da Cultura 2005–2015

Extrapolando o escopo deste artigo fazer uma análise abrangente da política de promoção internacional do Ministério da Cultura, mas gostaria de destacar uma de suas principais ferramentas, o Edital de Intercâmbio, implantado em 2005, e que ao longo de pouco mais de dez anos contribuiu para o intercâmbio e circulação de artistas e agentes do campo cultural no Brasil e no exterior.

Seu objetivo era “promover a difusão e o intercâmbio nas diversas áreas e linguagens artístico-culturais, a disseminação dos saberes populares e tradicionais, bem como a capacitação técnica”. Por meio desse instrumento, artistas, técnicos, gestores culturais, empreendedores criativos, mestres dos saberes e fazeres populares ou tradicionais e estudiosos da cultura, individuais ou em grupo, podiam obter apoio do Ministério da Cultura para

participar de eventos, festivais, cursos, produções, pesquisas, residências, feiras de negócios e outras atividades culturais, no Brasil ou no exterior.

Não existem dados consolidados sobre os resultados desse edital, nem é possível a segmentação para avaliar o impacto específico para as artes visuais, mas os números de 2015 dão notícia do seu possível impacto ao longo de dez anos: só em 2015, foram apoiados 121 projetos, 422 profissionais brasileiros que participaram de eventos em 32 países.

A ele veio se somar em 2014 o edital Conexão Cultura Brasil #negócios, que tinha como objetivo “fomentar a participação de empreendedores da economia criativa em eventos de mercado, para ampliar os espaços de difusão dos bens e serviços culturais brasileiros, bem como fortalecer suas bases de sustentabilidade de médio e longo prazo”.

O edital visava a democratização e ampliação do acesso de agentes da economia criativa a eventos estratégicos do mercado internacional e o incentivo à consolidação da cultura brasileira no exterior. Esse edital possibilitou, por exemplo, a participação de artistas e outros profissionais na feira ARCOmadrid em fevereiro de 2015, e de profissionais de museus no evento *Museum Connections* realizado em Paris em janeiro de 2016.

Ambas as iniciativas foram descontinuadas em 2016, em razão de contingenciamento dos recursos do Fundo Nacional de Cultura. Apesar dos esforços da equipe da Diretoria de Relações Internacionais, que reiteradamente apresentou proposta para sua reedição, tal projeto não logrou ser aprovado entre as prioridades de investimento elegidas pelos responsáveis pela pasta da Cultura.

O Projeto Latitude

A política de maior impacto para a internacionalização de setores da economia da cultura, e do mercado de arte em particular, não foi implementada pelo Ministério da Cultura, e sim pela Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil).

A Apex-Brasil promove a internacionalização de setores da economia da cultura desde 2005 e identificou que a arte contemporânea e o setor de galerias do mercado primário tinham potencial para internacionalização, dando início ao Projeto Setorial de Exportação voltado às galerias de arte do mercado primário em 2007, impulsionando a organização e profissionalização do setor e a criação da Associação de Arte Contemporânea (ABACT), entidade responsável pela execução do projeto desde 2011. Entre 2015 e 2019, a Apex-Brasil e a ABACT investiram conjuntamente mais de R\$ 10 milhões em atividades voltadas à internacionalização, entre elas, apoio à participação das galerias em feiras internacionais, convite a

agentes internacionais para participar de uma agenda das artes no Brasil (em geral organizada em sintonia com datas de feiras e bienais), inteligência comercial, missões prospectivas, promoção internacional e capacitação².

Graças a esse projeto, mais de duzentos convidados internacionais (diretores de instituições, curadores, colecionadores, consultores, pesquisadores e jornalistas estrangeiros) vieram ao Brasil para conhecer o circuito nacional e cumprir uma agenda de visitas a feiras de arte e bienais, e também a instituições, espaços independentes e coleções privadas. O programa vem gerando muitos desdobramentos, entre projetos de exposição, residências, aquisições por instituições públicas e privadas e publicações internacionais, reforçando o interesse internacional pela arte brasileira. O projeto também publica a Pesquisa Setorial Latitude sobre o mercado de arte contemporânea no Brasil, que desde 2012 disponibiliza informações sobre o setor.

O programa teve e continua a ter um impacto significativo na internacionalização das galerias, bem como nas demais esferas do sistema das artes, e em particular na internacionalização dos artistas. Recentemente, lançou uma nova linha de ação, o intercâmbio de curadores, voltado a apoiar pesquisas de curadores brasileiros em instituições internacionais³. O programa, voltado ao setor das galerias e com objetivo de gerar exportações, contrasta com a falta de outras políticas públicas, consistentes e continuadas, voltadas a internacionalização das demais instâncias do sistema das artes e de seus agentes.

Ambiente normativo e tributário e seu impacto no sistema das artes

Outra importante dimensão das políticas públicas, e que não requer necessariamente investimento direto, e sim uma compreensão das especificidades e necessidades de cada setor cultural, diz respeito à melhoria do ambiente normativo e tributário com vistas ao seu desenvolvimento.

No caso da internacionalização, especificamente, os processos necessários à circulação internacional de obras de arte, para fins institucionais e comerciais, poderiam ser mais ágeis e menos custosos. Algumas questões dependem apenas de iniciativas no âmbito administrativo, portanto são supostamente mais simples e rápidas para implementar, enquanto

2 Para mais informações: <<http://latitudebrasil.org/sobre-nos/estrategia/>>.

3 A primeira edição, em parceria com o Getty Institute de Los Angeles, permitiu à curadora Ana Avelar, selecionada via edital, um período de residência e pesquisa de dois meses na instituição norte-americana. Para mais informações: <<http://abact.com.br/blog/projeto-latitude-seleciona-curador-para-intercambio-de-pesquisa-no-gri-getty-research-institute-los-angeles/>>.

outras requerem mudanças legislativas, processo mais complexo e demorado, mas ainda assim necessário para corrigir aberrações do regime vigente, que prejudicam o funcionamento do sistema das artes e sua internacionalização.

Um importante gargalo diz respeito aos impostos que incidem sobre a importação de obras de arte no Brasil. Os impostos sobre as exportações não constituem obstáculo ao comércio exterior, já os impostos incidentes sobre a importação de obras de arte podem chegar a quase 50% sobre o valor da obra, afetando os principais agentes da cadeia das artes visuais: artistas, galeristas, colecionadores e, em tese, instituições. O funcionamento é explicado em detalhe pelo advogado Victor Gomes:

Qualquer entrada de bem estrangeiro em território brasileiro configura importação e pode estar sujeita à incidência de tributos.

É importante entender o conceito de bem estrangeiro. Para fins jurídicos e aduaneiros, é um bem produzido no exterior ou, ainda, um bem brasileiro que tenha sido objeto de uma exportação definitiva em momento anterior e retorna ao Brasil – o chamado bem desnacionalizado.

Para a Receita Federal, a noção de “bem produzido no exterior” é ligada ao aspecto físico e geográfico. Ou seja, qualquer bem fabricado ou criado fora do Brasil é estrangeiro, ainda que feito por brasileiro com materiais brasileiros, e deve ser tributado ao entrar no país, pois a entrada configura importação.

Isso significa uma carga tributária de aproximadamente 43%, com a incidência de Imposto de Importação, PIS, Cofins e ICMS – esse percentual pode variar para mais ou para menos de acordo com o endereço de residência do artista, porque os percentuais de ICMS variam de Estado para Estado (TEJO, 2018, p. 83).

A raiz do problema está em não haver um regime tributário específico voltado ao sistema da arte, e sim um regime tributário protecionista e genérico, que é aplicável às obras de arte sem considerar as suas especificidades. O regime tributário nacional visa proteger e estimular o mercado e a produção nacional dificultando as importações e favorecendo as exportações (o que é compreensível para outros setores da economia, mas altamente questionável em relação ao sistema das artes, e ainda mais quando essa tributação se aplica a obras de artistas brasileiros).

Os impostos incidentes sobre a importação de obras de arte afetam os artistas que produzem obras no exterior e que desejam nacionalizá-las, os colecionadores que queiram trazer para o país obras compradas no exterior (e poderia haver distinção e incentivo a depender da finalidade, como no caso de doação ou comodato para coleções institucionais), as galerias

que trabalham com artistas estrangeiros e queiram importar as obras e comercializá-las no Brasil, assim como instituições brasileiras que desejem (e tenham recursos) para adquirir no mercado internacional obras para seus acervos.

No regime atual, dificilmente seria viável a constituição de coleções internacionais como as que vieram a integrar os acervos do Masp, por exemplo. Recentemente, perdemos a oportunidade de receber a doação de obras da coleção de Patricia Phelps de Cisneros. Segundo o diretor da coleção, Gabriel Pérez-Barreiro, havia intenção de fazer uma doação importante para o Museu de Arte do Rio, quando Paulo Herkenhoff estava à frente da instituição, mas nas consultas prévias se depararam com a dificuldade dos trâmites para a doação e a alta incidência de impostos, o que inviabilizou o processo, enquanto doações para o Peru e para a Argentina foram feitas sem dificuldades (PÉREZ-BARREIRO, 2019, informação oral⁴).

Tal regime tributário tem efeitos preponderantemente negativos, pois isola não somente o mercado, mas o sistema das artes de forma mais ampla. O diálogo internacional que poderia se estabelecer no mercado e se consolidar nas coleções públicas e privadas contribuiria para estimular, desafiar e qualificar a produção nacional e a reflexão crítica sobre a mesma, ampliando as possibilidades de narrativas e cruzamentos (críticos, curatoriais, acadêmicos) e inscrevendo a história da arte brasileira num contexto mais global.

O que o Estado supostamente ganha em impostos é irrisório comparado aos ganhos que teria com um sistema das artes efetivamente internacionalizado. Além disso, há uma possibilidade de aumentar a arrecadação de forma indireta. Mercados estruturados e competitivos, como o dos Estados Unidos e Reino Unido, têm marcos legais específicos, incentivos fiscais e regimes tributários favoráveis à comercialização, importação e aquisição de obras de arte, com isso o Estado amplia a arrecadação, pois ganha em escala e volume de transações, além de favorecer o colecionismo institucional.

No entanto, agentes do sistema das artes no Brasil não lograram, até o momento, estabelecer um diálogo com as diferentes esferas públicas implicadas para uma efetiva melhoria do ambiente normativo e tributário incidente sobre o sistema das artes visuais. O que se logrou até o momento, por iniciativa das feiras ArtRio e SP-Arte, foi a obtenção, junto aos governos estaduais, de redução do ICMS para as transações realizadas durante o período das feiras, mas tal isenção é uma concessão excepcional e deve ser renegociada a cada ano.

4 Conversa entre a autora e Gabriel Pérez-Barreiro, *Senior Advisor* da Colección Patricia Phelps de Cisneros, via WhatsApp, em 12 de julho de 2019.

Estive à frente de duas iniciativas recentes que tiveram o intuito de fazer avançar a discussão sobre a melhoria do ambiente normativo e legal incidente sobre o sistema das artes no Brasil:

O 1º Encontro Artes Visuais: Em Busca de Soluções para Questões Normativas e Tributárias foi organizado pela Secretaria de Economia da Cultura do Ministério da Cultura, em parceria com a revista *seLecT* e o escritório Cesnik, Quintino & Salinas, e tinha como objetivo incentivar a organização setorial para a construção e defesa de uma agenda comum a ser negociada com os órgãos competentes na busca de soluções, adequações e melhorias do ambiente normativo e tributário incidente sobre o setor. A primeira mesa tratava do tema *Circulação internacional: Aspectos regulatórios e tributários da entrada e saída de obras de arte no Brasil*, com participação de Aline Akemi (Cesnik Quintino & Salinas Advogados), Ana Helena Curti (Associação Brasileira das Produtoras Independentes das Artes Visuais), Fábio Guimarães Rolim (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - Iphan), Felipe Isola (Fundação Bienal de São Paulo), Gregory Becher (CQS Advogados) e Luciana Brito (Associação Brasileira de Arte Contemporânea – ABACT), com mediação de Fábio Cesnik (CQS Advogados)⁵.

A galerista Luciana Brito resumiu na ocasião a agenda de prioridades do setor de galerias:

A isenção de taxas de impostos sobre a importação de obras de arte de artistas brasileiros. A gente não consegue trazer essas obras de volta para o Brasil, porque elas estão sujeitas a taxas de importação de 48%. É uma coisa totalmente absurda. Segundo, a redução das taxas de importação de obras de artistas estrangeiros. Hoje em dia, o intercâmbio é muito importante. Se não conseguimos trazer artistas internacionais porque importação é proibitiva, a gente também não consegue levar os nossos artistas para fora, porque não há intercâmbio entre galerias (...) a obra de arte não é reconhecida como um bem cultural, mas como um bem de luxo (MEIO..., 2018).

5 A mesa contou ainda com Alessandra D'Aloia (galerista), Anauene Soares (perita da Receita Federal), Fernanda Feitosa (SP-Arte), Eduardo Saron (Itaú Cultural), Maria Ignez Mantovani (International Council of Museums – ICOM Brasil) e Valéria Piccoli (Pinacoteca do Estado de São Paulo) como debatedores.

O Encontro foi uma etapa preparatória do *Mapa tributário da economia criativa: artes visuais, audiovisual, editorial, jogos digitais e música*⁶, cujo objetivo era a identificação e o endereçamento dos aspectos jurídicos e normativos relevantes que impactam os setores culturais, com especial atenção aos gargalos e medidas de aperfeiçoamento. Elaborado com base em pesquisa qualitativa realizada junto a agentes do sistema e análise da legislação vigente, o tema da importação de obras de arte aparece em destaque como um grave entrave para o desenvolvimento do setor de artes visuais. Há dois aspectos destacados pela publicação: a nacionalização de obras de artistas brasileiros que se encontram no exterior e a repatriação de obras mantidas no exterior que não tenham sido regularmente declaradas, uma vez que há previsão legal para estimular a repatriação de outros tipos de bens, mas não para obras de arte⁷, e cita o exemplo de uma entidade cultural que possui obras de coleção, cedidas em comodato pelo prazo de mais de vinte anos, que estão no exterior e não podem ser trazidas definitivamente ao Brasil. O mapa aponta para questões que devem ser prioritariamente tratadas:

A visão de obras de arte como produto de luxo é limitante e afeta o mercado e a preservação do patrimônio cultural. Por essa razão, o setor pleiteia a instituição de regimes especiais voltados para as obras de arte, para regularização de obras de arte de artistas brasileiros produzidas

6 Elaborado pelo escritório Cesnik, Quintino & Salinas, contratado no âmbito do Acordo de Cooperação Técnica firmado entre o Ministério da Cultura (MinC), a Agência Brasileira de Cooperação e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), visando ao fortalecimento de cadeias produtivas da economia da cultura no Brasil. A Secretaria da Economia Criativa (SEC), vinculada ao MinC, foi a pasta responsável pelo desenvolvimento do presente trabalho, articulando o mapeamento dos aspectos tributários para a geração de insumos destinados à formulação e implementação de políticas de fomento pelo MinC, cumprindo sua atribuição de planejar, promover, implementar e coordenar ações em todos os segmentos da cadeia produtiva para desenvolver a economia da cultura no país. A autora foi responsável pela formulação da demanda e acompanhamento do seu desenvolvimento até o final de sua gestão na SEC, em maio de 2018. Disponível em: <http://cultura.gov.br/wp-content/uploads/2018/12/Mapa_Tributario_da_Economia_Criativa_FINAL.pdf>.

7 Segundo o *Mapa*, o Regime Especial de Regularização Cambial e Tributária (Rerct), instituído pela Lei nº 13.254/2016, objetiva, nos termos do art. 3º, regularizar a situação dos bens remetidos ou mantidos no exterior, bem como os que tenham sido transferidos para o país, em qualquer caso, e que não tenham sido declarados ou declarados com omissão ou incorreção em relação a dados essenciais no exterior. Infelizmente a Lei nº 13.254/2016 sofreu veto presidencial em relação ao art. 3º, inciso IX, por solicitação do Ministro da Justiça, pelo qual foi afastada a possibilidade de regularização dos referidos bens sob a justificativa de “dificuldade de precificação dos bens e de verificação da veracidade dos respectivos títulos de propriedade, o que poderia ensejar a utilização indevida do Regime”. Nesse contexto, verifica-se certo desinteresse, pelo viés de quem cuida da administração tributária ou da Justiça, em relação aos setores de cultura e economia criativa. Nitidamente não existe um diálogo entre setores da administração, no sentido de compreender os bens da cultura e as artes visuais como objetos essenciais à dimensão estética e inerentes à sociedade.

no exterior e de obras de arte pertencentes a coleções brasileiras no exterior, como forma de fomentar o mercado das artes visuais e difundir a cultura no país (FREITAS; CARBONI, 2018, p. 28).

Por fim, vale mencionar o *Guia do artista visual: inserção e internacionalização* (TEJO, 2018)⁸, cujo escopo mais amplo era oferecer uma ampla gama de informações para artistas visuais com vistas a seu desenvolvimento profissional, abordando também questões relacionadas à internacionalização e orientações sobre procedimentos e oportunidades para os artistas brasileiros que atuam ou desejam atuar no exterior.

Esperamos que tais iniciativas do extinto Ministério da Cultura, concluídas em 2018, possam ainda constituir uma contribuição para a melhoria do ambiente normativo e tributário incidente sobre o sistema das artes e para a sua internacionalização.

A internacionalização das galerias

Podemos avaliar a internacionalização das galerias sob vários aspectos, nem todos de fácil mensuração: a representação de artistas estrangeiros, a participação em feiras internacionais, a realização de parcerias com galerias e outros espaços expositivos no exterior, o apoio à participação de artistas em residências, exposições institucionais e publicações no exterior, a participação em comitês de seleção de feiras internacionais, o volume de vendas feitas para o mercado internacional (relacionado ao número de colecionadores privados e institucionais que alcançam no exterior), a diversidade e quantidade de países para os quais realizam vendas, a repercussão de suas atividades e a visibilidade de seus artistas na mídia internacional, a existência de sedes no exterior.

Todos esses fatores somados contribuem para a reputação de cada galeria e ampliam sua capacidade de atuação no âmbito internacional, ou seja, impactam no papel e no peso que elas podem ter, na arena internacional, para a construção de valor, do ponto de vista simbólico e econômico, dos artistas que representam e também, em alguma medida e em circunstâncias específicas, no funcionamento do mercado e do circuito internacional de forma mais ampla. No jargão do mercado, é o posicionamento como um *player* relevante, reconhecido pelo meio e pelos pares, e capaz de influenciar e ser ouvido no diálogo sobre a arte contemporânea global.

8 O *Guia do artista visual: inserção e internacionalização*, publicado em 2018, foi concebido durante a gestão da autora no Departamento de Estratégia Produtiva no Ministério da Cultura, e contratado no âmbito do Acordo de Cooperação Técnica firmado entre o Ministério da Cultura (MinC) e a Agência Brasileira de Cooperação e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco), visando ao fortalecimento de cadeias produtivas da economia da cultura no Brasil. Disponível em: <<http://cultura.gov.br/wp-content/uploads/2018/12/Guia-do-Artista-Visual.pdf>>.

Aqui gostaríamos de contextualizar e destacar alguns dados que a nosso entender apontam de forma inequívoca para um alto grau de internacionalização de agentes do mercado de arte brasileiro, atestam o seu protagonismo na configuração do sistema da arte em território nacional e indicam o seu posicionamento no mercado internacional.

Para tanto, analisaremos dados quantitativos de pesquisas disponíveis sobre o setor, com destaque para a Pesquisa Setorial Latitude sobre o mercado de arte contemporânea. Além dos dados quantitativos da pesquisa setorial, utilizamos também notícias publicadas em jornais e revistas, *newsletters* enviadas pelas galerias, informações obtidas em conversas informais com agentes do sistema e entrevistas estruturadas, a fim de trazer também informações qualitativas atualizadas.

Pesquisa Setorial Latitude

No início da década de 2010, era nítida a impressão de que o mercado de arte contemporânea estava crescendo, muitas novas galerias estavam surgindo, mas não existiam dados objetivos que pudessem, de fato, mensurar ou atestar as determinantes desse desenvolvimento. Foi nesse contexto que se iniciou a Pesquisa Setorial Latitude sobre o mercado de arte contemporânea no Brasil, sob coordenação desta autora até a sua quarta edição, publicada em 2015. Parte de um projeto mais amplo de profissionalização e internacionalização do setor, a pesquisa foi encomendada pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT)⁹ no âmbito do Projeto Latitude, uma parceria entre a entidade e a Apex-Brasil, visando a internacionalização do mercado primário de arte contemporânea. A Pesquisa Setorial Latitude é aplicada sobre o universo das galerias associadas à ABACT e reúne informações a respeito do perfil e da escala das galerias, seu *modus operandi*, indicadores de crescimento e a inserção internacional das galerias e artistas representados. Mesmo restrita a um universo específico, seu conteúdo permite entender melhor como funciona o segmento do mercado que trabalha com os artistas em atividade e também, em certa medida, como o mercado se relaciona com outras instâncias do sistema, em particular com os artistas e as instituições, sobre os quais não existem pesquisas equivalentes¹⁰, razão pela qual se tornou uma referência importante para pesquisadores, além dos profissionais que atuam do setor.

9 A ABACT é uma entidade sem fins lucrativos que foi fundada em 2007 por oito galerias do mercado primário com a missão de promover o intercâmbio cultural, profissionalização e desburocratização do mercado de arte contemporânea brasileiro, além de fomentar o diálogo e a educação sobre arte contemporânea no país e valorizar os seus agentes (cf. ABACT, 2011). Atualmente, a associação reúne 47 galerias do mercado primário de arte, representando mais de mil artistas.

10 Em mais de uma ocasião, defendemos a necessidade de outras pesquisas complementares, para abarcassem o mercado secundário e as feiras de arte, pois só assim poderíamos ter uma visão completa do mercado de arte no Brasil. Ver FIALHO, 2013.

Infelizmente, a regularidade da publicação foi interrompida em 2016. A sua última edição, contendo dados de 2017, foi publicada somente em julho de 2019.

O crescimento do mercado e das exportações

Com a pesquisa setorial pode-se atestar um crescimento significativo do volume de negócios gerados pelo setor entre 2010 e 2016 (impulsionado sobretudo pelos colecionadores privados brasileiros, responsáveis por mais de 70% do volume de negócios realizados pelas galerias no período). Entre 2010 e 2013, por exemplo, a taxa média de crescimento das galerias ficou acima de 20% ao ano. Já em 2014, quando o cenário econômico nacional passa a ser menos favorável, mais de metade das galerias pesquisadas afirmou ter aumentado seu volume de negócios em comparação aos anos anteriores, mesma proporção registrada em 2017. Tais dados apontam para uma resiliência do mercado de arte mesmo em contexto econômico adverso. Anos de crescimento contínuo contribuíram para a capitalização das galerias e permitiram que elas investissem no aumento de sua presença no mercado internacional, investimento esse que vem dando resultados: os negócios internacionais cresceram em volume, houve uma diversificação dos países de destino das vendas e também das instituições internacionais que adquiriram obras das galerias brasileiras. Os dados disponíveis sobre as exportações indicam um aumento significativo de 2014 para 2015, passando de US\$ 34 milhões para US\$ 67 milhões em 2015, patamar esse que foi mantido desde então.

A partir das informações apresentadas pelas últimas pesquisas setoriais, percebe-se que, apesar das dificuldades causadas pela instabilidade político-institucional e pela retração econômica do país, o mercado primário de arte tem apostado cada vez mais na expansão de suas atividades no mercado internacional. Para tanto, muitas delas têm se dedicado à promoção de artistas já consolidados no campo artístico em detrimento de artistas estreantes, situação que pode ter implicações sérias para a capacidade de renovação do sistema de arte contemporânea brasileira.

Internacionalização: estratégias e objetivos

Para as galerias do mercado primário, a participação em feiras, o estabelecimento de relações com instituições internacionais e de parcerias com galerias no exterior e a representação de artistas internacionais são apontadas como as suas principais estratégias de internacionalização.

Entre os objetivos da internacionalização, a ampliação do mercado e a promoção da arte brasileira no exterior são os mais citados, embora a busca por reconhecimento e posicionamento da própria galeria seja um objetivo que não deva ser negligenciado, mesmo não sendo explicitado com frequência.

A representação de artistas brasileiros e estrangeiros

A internacionalização, como já observamos em outro momento, é uma via de mão dupla. A promoção de artistas brasileiros no exterior depende da capacidade de criar diálogos num contexto internacional e estabelecer parcerias com outras galerias, num esforço conjunto para a promoção de determinados artistas. A representação de artistas estrangeiros, no entanto, não é tão recorrente entre as galerias brasileiras. Segundo os dados da Pesquisa Setorial, o índice de artistas estrangeiros representados oscilou entre 20%, em 2012 e 17%, em 2017. Uma maior presença das galerias brasileiras no mercado internacional nos últimos anos não ampliou a representação de artistas estrangeiros no mercado nacional, ao contrário, os dados mais recentes apontam para um índice menor.

Vários fatores contribuem para isso: o colecionismo no Brasil ainda é fortemente voltado aos artistas nacionais, e são as vendas para o mercado nacional, ancorada nos colecionadores privados brasileiros, as que maior impacto têm no volume de negócios das galerias. Além disso, os obstáculos à importação de obras de arte no país são também determinantes relevantes para esse índice se manter relativamente baixo. As galerias que trabalham com artistas estrangeiros por vezes driblam esse obstáculo trazendo os artistas para que produzam no Brasil, mas isso nem sempre é viável ou desejável. Cabe ressaltar que, para as galerias que têm maior grau de internacionalização, o percentual de artistas estrangeiros representados tende a ser mais elevado, chegando a mais de 40% para galerias como Luisa Strina, Fortes D'Aloia e Gabriel e Mendes Wood DM, por exemplo.

As parcerias com galerias no exterior

A internacionalização também passa pela capacidade de se estabelecer parcerias com outras galerias no exterior, para somar esforços na promoção de artistas e ter acesso a novos mercados e colecionadores. As parcerias mais tradicionais dizem respeito ao compartilhamento de artistas, mas podem ocorrer também para dividir o custo de um estande em feira, realizar uma publicação, apoiar uma exposição institucional, hospedar ou ser hospedado por outra galeria com um programa/conteúdo próprio.

Os dados da Pesquisa Setorial confirmam a crescente busca de parcerias pelas galerias brasileiras. O percentual de galerias que estabeleceram parcerias com galerias no exterior cresceu de 29% em 2014, para 39% em 2015, quando foram estabelecidas 22 novas parcerias, a maior parte delas com galerias nos Estados Unidos (9) e Reino Unido (6), mas também com a Alemanha, Emirados Árabes Unidos, Espanha, França e Portugal. Em 2017, 42% das galerias pesquisadas informaram ter realizados novas parcerias com galerias no Brasil e no exterior, e indicaram São Paulo,

Nova York, Londres e Rio de Janeiro como os principais destinos das parcerias realizadas. No exterior, citaram ainda Bruxelas, Paris, San Geminiano, Antuérpia, Berlim, Havana, Lisboa, Los Angeles, Pequim, Porto, Roma e Tóquio, evidenciando uma grande diversidade de mercados em que se inserem dessa forma.

Condo¹¹ – um exemplo de projeto colaborativo

Condo é um projeto que incentiva a colaboração entre galerias de diferentes territórios e que tem sido muito bem-sucedido, com um número crescente de participantes e destinos a cada edição. Iniciado em Londres, em 2016, ele se diferencia por gerar um momentum na cidade onde ocorre, quando um grupo de galerias locais hospeda galerias estrangeiras, de forma coordenada e com estratégias de comunicação próprias, de forma a ampliar a visibilidade e criar oportunidades de vendas para as galerias envolvidas. Ele permite às galerias de fora terem uma experiência num prazo estendido, cerca de um mês, no mercado de destino. Além de Londres, Cidade do México, Atenas, Shangai, Nova York e São Paulo fazem parte do circuito. No Brasil, a representante do projeto é a galerista Jacqueline Martins. Na primeira edição brasileira, em 2018, ela não logrou engajar outras galerias de São Paulo¹² e acabou recebendo em seu espaço sete galerias estrangeiras: Carlos/Ishikawa (Londres), Grey Noise (Dubai), Kow (Berlim), Nuno Centeno (Porto), Pm8 (Vigo), Proyectos Ultravioleta (Cidade da Guatemala) e Simon Preston (Nova York). Na segunda edição em São Paulo, realizada no mês de abril de 2019 (coincidindo em parte com a SP-Arte), o projeto envolveu nove galerias de São Paulo e vinte galerias do exterior¹³.

Mercado Nacional x Mercado Internacional

De 2011 a 2014, o percentual médio de vendas realizadas para o mercado internacional sobre o total das vendas das galerias não apresentou variação, ficando entre 14% e 15%. Houve um aumento significativo das exportações, mas foi acompanhado de um crescimento das vendas para o

11 Criado por Vanessa Carlos, sócia da galeria londrina Carlos/Ishikawa, “Condo, que toma seu nome de *condominium*, é uma exposição colaborativa em larga escala de galerias internacionais. As galerias anfitriãs compartilham seus espaços com as visitantes – seja coorganizando uma exposição, seja dividindo suas galerias e alocando espaços. A iniciativa encoraja a reavaliação dos modelos existentes, reunindo recursos e atuando em comunidade para propor um ambiente mais propício à internacionalização das exposições experimentais em galerias”. (“Info” do projeto em: <http://condocomplex.org/>).

12 Caberia indagar sobre as razões da falta de disponibilidade das galerias brasileiras em receber galerias do exterior em seus espaços.

13 A programação completa da edição 2019 em SP pode ser visualizada no site: <<http://www.condocomplex.org/saopaulo/>>

mercado interno, e a proporção se manteve. Isso mudou a em 2015, quando esse percentual passou a 20%, voltando a um percentual próximo da série histórica em 2017: 16,35%.

Importante observar que esse é o percentual médio, mas para metade das galerias respondentes, esse percentual chega a 20%, e para um grupo menor (oito galerias), a 40%.

A série histórica da pesquisa indica que a cada ano as galerias vendem para mais de vinte países. Em 2017, foram citados 22 destinos, sempre com destaque para os Estados Unidos, o principal mercado das vendas internacionais feitas pelas galerias brasileiras. Outros destinos que aparecem de forma recorrente são Reino Unido, Espanha, França, Suíça e Colômbia.

As vendas para instituições internacionais

Embora o peso das vendas para colecionadores privados seja prevalente, tanto no Brasil quanto no exterior, as vendas institucionais são importantes para as galerias pela visibilidade e reconhecimento que proporcionam aos artistas adquiridos (impactando também na reputação e status que as galerias têm no circuito). Com base na série histórica da pesquisa, é possível identificar mais de 140 instituições ao redor do mundo que colecionam artistas representados pelas galerias brasileiras. O acesso das galerias a essas instituições também tem crescido.

Em 2014, 21% das galerias pesquisadas informaram a venda de 114 obras para 24 instituições internacionais.

Em 2017, 29% das galerias informaram ter realizado vendas de 80 obras para 30 instituições.

A maioria dessas instituições está localizada na Europa e nos Estados Unidos, principais destinos das vendas internacionais desde que iniciamos o monitoramento dos dados, mas nem todas as galerias respondem regularmente a essa questão; acreditamos que a expansão e diversificação das instituições que colecionam os artistas representados pelas galerias brasileiras é um processo em andamento e certamente mais abrangente do que a pesquisa setorial logra captar.

Além das vendas para instituições, as galerias também têm um papel importante no apoio à participação dos artistas que representam em exposições institucionais no exterior.

Apoio aos artistas que participam de eventos no exterior

O percentual de galerias que apoiam a participação de seus artistas em eventos internacionais tem crescido também: 51% das galerias

pesquisadas em 2017, contra 43% em 2015 e 37,5% em 2014. Em 2017, a maior parte dos eventos apoiados ocorreram nos Estados Unidos, mas é interessante ver a diversidade dos países onde se realizaram exposições apoiadas pelas galerias brasileiras: França, Espanha, Inglaterra, Alemanha, Colômbia, México, Portugal, Reino Unido, Argentina, Holanda, Itália, Japão, Rússia, Bélgica, Canadá, Chile, Índia, Indonésia, Peru.

Em 2015 foram citados: Estados Unidos, Reino Unido, França, Espanha, Suíça, Colômbia, Portugal, México, Venezuela, Alemanha, Argentina, Austrália, Bélgica, Canadá, China, Coreia do Sul, Emirados Árabes Unidos, Holanda, Hong Kong, Itália, Líbano, Panamá, Peru, Filipinas, Singapura, Turquia.

As feiras internacionais

Outra forma de se avaliar o grau de internacionalização de uma galeria é quantificando sua participação em feiras internacionais. Assim como no circuito das bienais, o circuito das feiras é altamente hierarquizado, sendo a feira Art Basel, realizada na Basileia, a mais prestigiosa entre elas.

A participação de galerias brasileiras em feiras internacionais cresceu muito na última década, e hoje a presença brasileira nas mais importantes feiras internacionais está consolidada. Na Art Basel, a presença brasileira cresceu ao longo dos anos 2000. Se em 1999 eram duas galerias participantes, em 2019 foram seis.

O mesmo ocorre nas filiais da Basel em Miami e Hong Kong, onde o Brasil também tem presença consolidada. A Art Basel Miami em 2018, por exemplo, contou com a participação de dezesseis galerias brasileiras.

Segundo a pesquisa setorial, as galerias participam de 4,2 feiras por ano, em média, havendo uma grande variação, desde galerias que participam de uma a duas feiras internacionais ao ano, e galerias maiores e mais internacionalizadas que chegam a participar de mais de dez feiras ao ano.

Os comitês de seleção das feiras internacionais

Outro indício de reconhecimento e importância dos agentes no mercado é a participação nos comitês de seleção das feiras mais importantes. Fazer parte do pequeno grupo que avalia e valida a participação dos pares nas principais plataformas de vendas é um indício incontestável de poder e prestígio no mercado internacional. Atualmente temos galeristas brasileiros nos comitês das mais importantes feiras internacionais: Márcio Botner, da Gentil Carioca, faz parte do comitê de seleção da Art Basel Miami; Daniel Roesler, da Galeria Nara Roesler, faz parte do comitê de seleção da The Armory Show; Márcia Fortes, da Fortes D'Aloia & Gabriel, da Frieze

Londres; Matthew Wood, da Mendes Wood DM, da Frieze Nova York e da Art Brussels. Luciana Brito, de 2008 a 2017, integra o comitê de seleção da ARCOmadrid e, de 2009 a 2014, do The Armory Show.

O modelo de funcionamento das feiras de arte vem sendo recentemente questionado, mas sua importância para os negócios das galerias é ainda essencial. Para as galerias que participam do mercado internacional, as feiras representam quase 50% do seu volume de negócios anual, mas o acesso às principais feiras é difícil e altamente competitivo, os comitês de seleção são pequenos e bastante rigorosos, portanto fazer parte desses grupos seletos e poderosos é, em si, um sinal de alta distinção no mercado internacional, além de dar acesso a uma rede de contatos que contribui para os negócios realizados pelas galerias ao longo de todo o ano.

Outros dados

Uma recente publicação do site Artsy¹⁴– “The Most in-Demand Artists at Art Fairs in the First Half of 2019” (SUTTON, 2019)–, traz, além do ranking de artistas que mais despertaram interesse no primeiro semestre do ano, outras informações relevantes sobre algumas tendências do mercado internacional.

A pesquisa se baseia em dados captados na plataforma que hospeda os estandes virtuais das galerias que participaram de 45 feiras no primeiro semestre de 2019, a partir das informações inseridas pelas galerias e da interação de colecionadores com a plataforma. O universo analisado contempla 2,3 mil estandes, 1,8 mil galerias, 35 mil obras e 8 mil artistas.

Alguns dados apresentados apenas confirmam outros estudos existentes sobre o mercado global, altamente concentrado nos Estados Unidos (onde estão baseados metade dos colecionadores, 40% das galerias, 20,1% dos artistas inseridos e 33% das manifestações de interesse mapeadas), e em alguns países europeus, mas outros são mais instigantes, e permitem relacionar o interesse por determinados artistas a exposições institucionais e popularidade nas mídias sociais, bem como indagar sobre a relação entre o mercado e algumas tendências observadas no campo curatorial, como questões de

14 O site Artsy é um dos novos e influentes agentes do mercado internacional; uma plataforma digital de promoção, comercialização e veiculação de conteúdo editorial, com presença crescente de galerias de todos os continentes e com mailing de colecionadores e profissionais que atuam no mercado. Em parceria com as feiras internacionais, Artsy oferece uma plataforma temporária onde são apresentados estandes virtuais das galerias participantes, ampliando sua visibilidade, alcance, e possibilidades de vendas.

gênero¹⁵ e origem étnica. Essas questões poderão ter um impacto na inserção da arte brasileira e nas estratégias das galerias no mercado internacional, mas seria necessária uma pesquisa mais aprofundada para tecermos algumas conclusões. Por essa razão, aqui nos ateremos apenas aos dados que dizem respeito ao interesse pela arte brasileira e à presença relevante de galerias brasileiras no mercado internacional, mesmo que no ranking geral dos artistas que despertam mais interesse o Brasil nem sequer apareça.

Entre as obras disponíveis na plataforma, 20,1% eram de artistas nascidos nos Estados Unidos, muito mais do que qualquer outra nacionalidade. Artistas britânicos formam o segundo grupo mais representativo, com 6,1%, seguidos pelos franceses com 4,11% e alemães 3,9%, respectivamente. Artistas brasileiros são os melhores representados, em termos de oferta, entre todos os artistas fora da Europa e América do Norte, representando 2,9% de todas as obras disponíveis na plataforma da Artsy para as feiras no período. Mais de um terço (33,9%) das consultas foram feitas a respeito de artistas norte-americanos (SUTTON, 2019).

Demandas de trabalhos a artistas britânicos, alemães, espanhóis e japoneses também foram destacadas pelo estudo.

A presença de um percentual significativo de artistas brasileiros disponíveis na plataforma se relaciona com a forte presença de galerias brasileiras nas feiras internacionais. Nesse sentido, tanto pela presença das galerias quanto dos artistas mapeados na plataforma, fora do *mainstream*, ou seja, fora da América do Norte e da Europa, o Brasil é o país que mais se destaca. O estudo ainda aponta que a galeria Mendes Wood DM está entre as vinte galerias que mais tiveram participação em feiras no primeiro semestre de 2019.

Galerias brasileiras com sede no exterior – um novo passo para a internacionalização

Um movimento bastante recente e inédito no mercado brasileiro tem sido observado a partir de 2015: a abertura de filiais de galerias brasileiras no exterior. As galerias precursoras foram Nara Roesler e Mendes Wood DM, que se instalaram em Nova York em 2015 e 2016. A seguir, Luciana Brito abriu uma sede temporária na cidade, entre setembro de

15 O estudo indica, por exemplo, que apenas 26,1% dos trabalhos inseridos na plataforma eram de mulheres, e 20,5% das manifestações de interesse foram por obras de artistas mulheres; elas estão pouquíssimo representadas nos rankings de artistas mais procurados, sejam *Blue chips*, estabelecidos ou emergentes, embora a primeira posição entre todas as manifestações de interesse tenha sido por Yayoi Kusama. Entre os artistas latino-americanos mais demandados, foram citados Carlos Cruz-Díez e Julio le Parc entre os artistas estabelecidos, e Jesús Rafael Soto e Fernando Botero, entre os artistas *Blue Chip*.

2017 e 2018. Também nos Estados Unidos, mas em Miami, a galeria Murilo Castro inaugurou nova sede em dezembro de 2018. Na Europa, Mendes Wood abriu sua segunda filial em Bruxelas em 2017, Fortes D'Aloia & Gabriel abriu escritório em Lisboa em 2018, e a galeria Kogan Amaro inaugurou filial em Zurique em maio de 2019.

O perfil das galerias difere bastante, mas a maioria delas – Fortes D'Aloia & Gabriel, Luciana Brito, Mendes Wood DM e Nara Roesler – são empresas com uma trajetória bastante consolidada no mercado nacional e internacional, têm uma base relevante de contatos e clientes nos mercados de destino, parcerias com outras galerias no exterior, representam artistas estrangeiros e compõem os comitês de seleção das mais importantes feiras internacionais. As galerias Murilo Castro e Kogan Amaro têm um percurso internacional mais recente, mas ainda assim parecem ter objetivos e estratégias bastante claros de inserção nos mercados onde acabam de chegar.

Assim como em relação ao processo de internacionalização num sentido mais amplo, a expansão de galerias brasileiras em mercados internacionais deve ser entendida num contexto mais amplo, relacionado tanto a macrodeterminantes econômicas e normativas quanto a dinâmicas próprias do campo da arte no plano nacional e internacional.

No mercado internacional, há cerca de dez anos passamos a observar um crescente número de galerias¹⁶, em geral de origem europeia e norte-americana e com trajetórias internacionais consolidadas, abrindo filiais em diferentes territórios, algumas passando a operar efetivamente em escala global, tendo como pano de fundo a crise econômica desencadeada nos Estados Unidos em 2008 e a recessão europeia.

No mesmo período, na Ásia, começam a despontar novos e importantes *players* e um potente mercado de arte se desenvolveu rapidamente, impulsionado por colecionadores com altíssimo poder aquisitivo, pela multiplicação de museus e instituições, políticas públicas favoráveis ao desenvolvimento dos setores da economia criativa e o estabelecimento de uma feira com a chancela de Art Basel em Hong Kong¹⁷, atraindo agentes de outros mercados, inclusive do Brasil, em busca de oportunidades.

16 Um levantamento que realizamos das galerias que participarão da sessão principal da próxima edição da Frieze London indica que, dentre as 165 galerias, 63 têm mais de uma sede, e dessas, apenas cinco são latino-americanas (Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo–Rio de Janeiro–Lisboa; Mendes Wood DM, São Paulo–Nova York–Bruxelas; Nara Roesler, São Paulo–Rio de Janeiro–Nova York; Travesia 5, Madri–Guadalajara; Revolver, Lima–Buenos Aires).

17 A presença brasileira se observa desde 2011, quando a Mendes Wood DM participou da Art Hong Kong pela primeira vez. A feira foi adquirida pela Art Basel, e em 2012, já sob o *label* Art Basel Hong Kong, participaram Mendes Wood DM, Nara Roesler e Casa Triângulo. Em 2019, participaram as galerias Bergamin & Gomide, Fortes D'Aloia & Gabriel, Mendes Wood DM e Nara Roesler.

No contexto brasileiro, a economia nacional estava em expansão, favorecendo o crescimento do mercado de arte¹⁸, uma maior participação de galerias brasileiras no mercado internacional e o conseqüente aumento do volume das exportações, impulsionados por uma política continuada de incentivo à internacionalização do setor. A busca de oportunidades no mercado internacional por parte das galerias brasileiras ganha novo fôlego a partir de 2015, quando se observa um arrefecimento do ritmo de crescimento do mercado nacional, atrelado a um cenário de instabilidade política e recessão econômica. Importante observar, contudo, que o mercado brasileiro tem demonstrado resiliência mesmo em contexto econômico adverso: se por um lado o ritmo de crescimento diminuiu, por outro, metade das galerias continuaram a registrar aumento no volume de negócios a partir de 2015 (FIALHO, 2015).

O movimento de se instalar em lugares considerados importantes, com um espaço expositivo, exige, além de fôlego financeiro, capacidade gerencial, equipes altamente qualificadas e uma rede de contatos previamente estabelecida. É portanto mais complexa, custosa e arriscada do que estratégias mais tradicionais de internacionalização, como a participação em feiras e o estabelecimento de parcerias com galerias no exterior, e os resultados só podem ser de fato mensurados a médio prazo.

A fim de compreender as motivações, as estratégias, o impacto até o momento e os próximos passos das galerias que abriam sedes no exterior nos últimos quatro anos, realizamos uma série de entrevistas com seus dirigentes. O conteúdo da discussão e os dados qualitativos que apresentarei a seguir permitem, por um lado, entender as especificidades de cada um dos casos e do mercado brasileiro e, por outro, identificar tendências do mercado internacional, onde essas galerias estão inseridas.

Nara Roesler¹⁹

Pioneira entre as galerias brasileiras, a Nara Roesler abriu um espaço em Nova York em 2015, com o objetivo de ampliar a presença no mercado norte-americano e estreitar os laços com as instituições.

18 Antes da abertura de sedes no exterior, algumas galerias brasileiras já haviam feito um movimento de ampliar suas operações em outras cidades, durante o período que se observou também a expansão do mercado em vários outros aspectos, como contratação de funcionários, ampliação do espaço expositivo e aumento do volume de negócios: Nara Roesler e Fortes, D'Aloia & Gabriel abriram filiais no Rio de Janeiro, enquanto galerias com sede em outras cidades abriram filiais em São Paulo: Bolsa de Arte, de Porto Alegre; Marcelo Guarnieri, de Ribeirão Preto; SIM, de Curitiba.

19 Realizamos entrevista com o galerista Alexandre Roesler por telefone, em 5 de agosto de 2019. Todas as citações nessa parte do texto se referem a ele, salvo indicação.

O impacto da presença em Nova York de forma contínua trouxe resultados institucionais importantes logo no primeiro ano, com destaque para a exposição dedicada a Julio Le Parc no Pérez Art Museum, em Miami, e para a grande visibilidade alcançada pela exposição dedicada a Abraham Palatnik, na galeria.

Na avaliação de Daniel Roesler, na época, o retorno foi mais rápido do que podiam imaginar:

O que vem acontecendo com Palatnik é incrível. Estávamos na Frieze, em NY, e recebemos o *Art Newspaper* que circulava durante a feira. Havia um programa do que estava acontecendo nas galerias e, num quadro separado, “Three to See”, três para não perder. O primeiro era Abraham Palatnik na Galeria Nara Roesler, NY. O segundo era uma exposição da Hauser & Wirth; o terceiro era outra superexposição. Estava além do nosso sonho. Com poucos meses em NY, a gente está colocado nesse lugar (STRECKER; NORBIATO, 2017).

No segundo ano de atividade, além do retorno institucional, a galeria passou a ser sustentável do ponto de vista comercial e mudou de endereço, passando a funcionar lado a lado das poderosas David Zwirner e Hauser & Wirth.

Na avaliação de Alexandre Roesler, a presença do irmão, Daniel Roesler, em Nova York a partir do segundo ano, foi fundamental para o posicionamento da galeria, evidenciando a importância dada ao trabalho e ao programa que estão desenvolvendo lá.

Nova York é um lugar central, onde se definem as tendências, do ponto de vista artístico e comercial, e isso tem um impacto importante no reconhecimento da galeria no mercado internacional e no desenvolvimento do negócio:

Estar em Nova York permite acompanhar de perto esses movimentos, o que ajuda a pensar melhor o programa de exposições, e na estratégia da galeria (...) Além disso, a relação de proximidade estabelecida com galerias de peso, como Gagosian, Pace, David Zwirner e Hauser & Wirth, possibilita troca frequente de informações e experiências.

Entre as tendências observadas no campo institucional, Alexandre destaca a busca dos museus por obras que venham a sanar lacunas de suas coleções, no que diz respeito a regiões como América Latina, África e Ásia, e também a questões de gênero e de origem étnica. Ele observa que há um crescente interesse pela arte brasileira e latino-americana: “A gente tem notado, nesse tempo, um interesse muito maior, da comunidade artística, pela arte brasileira e latino-americana, e não só um interesse, mas uma melhor compreensão”.

Há uma clara relação entre a tendência observada de maior interesse dos museus em sanar lacunas de suas coleções e o viés curatorial do programa da galeria, distinto do apresentado em São Paulo:

A programação da sede em Nova York está mais focada, num primeiro momento, em artistas “históricos”, com trajetória consolidada, como Paulo Bruscky, Julio Le Parc, Palatnik... ainda que a galeria também tenha feito exposições de artistas contemporâneos como Berna Reale, Cristina Canale e Cao Guimarães. No futuro, a ideia é trabalhar também com artistas norte-americanos, mas, por enquanto, o foco é levar artistas daqui para lá e ampliar sua presença nas coleções institucionais.

Em relação ao mercado, especificamente, Alexandre observa que existe um movimento de concentração, algumas galerias grandes se tornando cada vez maiores, passando a competir com as instituições em termos curatoriais, e pressionando as galerias médias, que perdem espaço, funcionários e artistas, e enfrentam muitas dificuldades para manterem suas atividades, programas e relevância na cena internacional. Outra tendência apontada é que há uma preocupação muito grande em utilizar melhor as redes sociais e a internet para ampliar os negócios das galerias. Novos modelos estão surgindo, plataformas como a Artsy, o uso do Instagram como importante ferramenta de vendas, galerias criando exposições virtuais e canais exclusivos de vendas online:

... quanto mais experiente o colecionador, mais facilidade ele tem para fazer uma aquisição sem ver a obra pessoalmente. (...) Talvez isso possa no futuro eliminar a necessidade de se participar em tantas feiras e estar em tantos lugares... [mas] tenho certeza que isso não substituiu a importância da relação presencial. O que estamos explorando são outras possibilidades para a ampliação do alcance do programa da galeria.

Nesse sentido, a galeria Nara Roesler fará sua primeira experiência com um *viewing room* na plataforma Artsy, lançado simultaneamente à abertura da exposição de Sérgio Sister na sede de São Paulo em agosto de 2019, com obras distintas da exposição que podem ser acessadas online exclusivamente²⁰.

Mas é a possibilidade de estreitar relações institucionais, de forma presencial, com mais tempo e fora do ambiente das feiras que é visto como o grande diferencial de se ter uma sede em Nova York: “O fato de estar lá, ter uma presença física, de estar mais próximo, tem melhorado muito as relações institucionais com os museus, seus diretores, curadores e patronos, personagens fundamentais para as aquisições”.

20 Disponível em: <<https://artsy.net/show/galeria-nara-roesler-sergio-sister-online-exclusive>>.

Indagado sobre os próximos passos, Alexandre Roesler informa que esperam ampliar o espaço da galeria em Nova York num horizonte próximo, consolidar a presença nos Estados Unidos, alcançando outras regiões como Chicago e Los Angeles, e, a médio prazo, ampliar a representação de artistas norte-americanos.

Mendes Wood DM²¹

O entendimento de Felipe Dmab é de que a expansão da Mendes Wood DM acompanha um movimento global de galerias, que na última década começaram a trabalhar com mais de uma sede, mas ele destaca o ineditismo da iniciativa no contexto regional: “Nós fomos a primeira galeria da América Latina a abrir operações formais em dois outros continentes”.

A abertura de duas sedes no exterior, uma em Nova York, em 2016²², e outra em Bruxelas, em 2017, permite, segundo ele, manter uma conversa linear com personagens pivotais do sistema e responde a um desejo de levar o programa da galeria para outros territórios, sem depender de terceiros, expandindo diálogos e abrindo novos horizontes para os artistas representados.

O programa da galeria é pensado de forma conjunta para as três sedes, e, num primeiro momento, o desejo é dar visibilidade aos artistas brasileiros: “Principalmente no começo, temos a vontade de mostrar mais brasileiros fora (...), temos a responsabilidade de levar o conteúdo para fora”. Mas o programa busca sempre colocar a produção em contexto e em diálogo, afinal, a internacionalização tem que ser uma via de mão dupla: “Não queremos ser exportadores de um produto local, o que buscamos é outro caminho (...) o que estamos fazendo é colocar nosso artista brasileiro, que vemos com relevância, num contexto e apreciação global”.

Segundo Dmab,

nem todos estão dispostos a trabalhar com artistas internacionais no Brasil, pois as condições para isso não são favoráveis. No entanto, se você quer de fato vender arte brasileira no exterior, tem que ser capaz de promover artistas de outros países também. (...)

A Mendes é uma galeria originalmente brasileira, que mostra artistas brasileiros e de outros territórios, e que hoje tem sede em três

21 Entrevistamos o galerista Felipe Dmab, um dos sócios da Mendes Wood DM, atualmente baseado em Bruxelas, por telefone, em 26 de julho de 2019. Todas as citações da seção foram extraídas dessa entrevista.

22 A implantação em Nova York começou com uma parceria com o galerista alemão Michael Weiner, com quem dividiram espaço e programação, mas, segundo Dmab, logo sentiram que havia necessidade de mais espaço para mostrar a programação, portanto buscaram um novo espaço e seguiram de forma independente.

continentes. (...) Partimos do entendimento de que a arte contemporânea é um assunto global.

Possuir uma base nos Estados Unidos e outra na Europa também facilita a operação da galeria em termos logísticos e de produção. Com obras armazenadas na Europa, por exemplo, diminuem muito os custos de transporte, e lá se tem acesso a materiais de qualidade e ótimos fornecedores de serviços que podem facilitar e baratear o processo de produção dos artistas.

A presença em três continentes permite também uma proximidade maior com a base de colecionadores, que hoje se divide entre Brasil, Estados Unidos, Europa e Ásia²³.

No período de dois anos de operação nos Estados Unidos e Europa, o impacto nas relações institucionais é grande. A possibilidade de manter relações mais estreitas com curadores e diretores de museus, bem como de oferecer uma experiência do programa da galeria em suas sedes, e não só no ambiente das feiras, é transformadora. “A feira é uma ferramenta preciosa, mas não se equipara à experiência que se pode ter na galeria”.

A abertura de novas sedes também amplia a possibilidade de trabalhar com outros artistas e gerar outros diálogos. Dmab cita como exemplo a representação da artista Otobong Nkang, nigeriana radicada em Antuérpia, cuja representação foi fechada depois de a galeria implantar sua sede em Bruxelas.

O retorno para os artistas já é evidente, segundo Dmab. Para a galeria, em termos comerciais, é um processo, sobretudo porque boa parte do ganho comercial tem sido reinvestido na empresa e nos artistas. Expandir requer mais energia, mais dinheiro e impõe desafios.

A expansão traz custos gigantescos, temos que trabalhar mais (...), mas agora temos uma plataforma mais completa e mais eficiente... o desafio é manter o programa brasileiro muito ativo e muito energizado, e todos esses três pontos estruturados e alimentados.

Luciana Brito e Fortes D’Aloia & Gabriel²⁴

Para as galerias Luciana Brito e Fortes D’Aloia & Gabriel, o movimento de abrir uma operação em Nova York e Lisboa, respectivamente, se

23 A Mendes Wood DM foi uma das primeiras galerias brasileiras a entrar no mercado asiático, a partir da sua participação na feira Art Basel Hong Kong. Dmab destaca a projeção do artista Lucas Arruda, que deverá ter uma exposição individual em um museu em Shangai neste ano. Segundo ele, a projeção do artista na China começou alguns anos atrás, com a apresentação de seu trabalho na feira de Hong Kong.

24 Entrevistamos as galeristas Luciana Brito e Alessandra D’Aloia, por telefone, em 12 de julho de 2019. Todas as citações a seguir correspondem a essas entrevistas.

deu de forma mais orgânica, em resposta a oportunidades que se apresentaram, e não como consequência de um projeto de expansão territorial e ampliação de mercado, como nos casos anteriores. A ampliação de mercado também motivou ambas as decisões, mas não foi seu ponto de partida.

Luciana Brito recebeu uma proposta de parceria, a oferta de um espaço numa localização e vizinhança que interessavam, e com o prazo determinado de um ano, o que permitiu o planejamento do investimento e programação de forma delimitada e mais tranquila (possibilitando uma experiência sem a pressão de um projeto definitivo). O saldo institucional e comercial foi avaliado positivamente, e ela destaca a excelente recepção da exposição de abertura, dedicada ao grupo Ruptura. O aprendizado também foi um ponto positivo da experiência: “Realmente percebi que Nova York é o lugar mais profissionalizado do mercado de arte mundial... é duro, custa caro, mas, se você trabalha, tem resultado”. No entanto, Luciana Brito não pretende repetir ou estender a experiência. Para tanto, precisaria de outro modelo de negócio, de uma parceria, pois a galeria dependente essencialmente de sua presença e proximidade com artistas e colecionadores baseados no Brasil.

Já o projeto do escritório da galeria Fortes D’Aloia & Gabriel em Lisboa surge com o retorno para Portugal de Maria Ana Pimenta, responsável por muitos anos pela área de vendas da galeria em São Paulo. A ideia era manter o vínculo com a colaboradora portuguesa e ter alguém para representar a galeria, oferecendo assistência aos artistas em residência ou em atividade em território europeu. O momento era propício e convergia com a necessidade de se conectar mais com o exterior:

Portugal tem uma cena cultural forte e se tornou um ponto de encontro e destino para muitos agentes do circuito internacional. Tem também a proximidade cultural e os vínculos já existentes com artistas e colecionadores. (...) Além disso, Portugal está na metade do caminho do Brasil para o Oriente, o que facilita a participação da galeria na feira Art Basel Hong Kong.

No formato em que o projeto se concretizou, de um escritório e não uma galeria, onde se realizam apenas duas exposições por ano, uma aproveitando o período de alto fluxo de *players* durante a ARCOLisboa e outra de acordo com o calendário internacional de exposições, o foco tem se concentrado no fortalecimento das relações com artistas, colecionadores e instituições:

O mercado não está fácil em lugar nenhum, o momento exige estar com as pessoas, encontrar, receber, fortalecer os vínculos, investir em relações mais duradouras. Apesar da internet, dos deslocamentos, do meu ponto de vista as relações pessoais e a longo prazo são cada vez mais importantes.

Segundo D'Aloia, o retorno institucional é evidente; afinal, os artistas da galeria são muito internacionalizados e têm uma presença institucional forte, e a partir da nova sede é possível acompanhar essa agenda mais de perto. Já o retorno comercial é uma meta de mais longo prazo: “Há muito a ser feito, é um caminho que se constrói reforçando vínculos existentes e estabelecendo relações com novos públicos”.

Murilo Castro²⁵

A trajetória internacional da galeria Murilo Castro, fundada em Belo Horizonte em 2002, é menos consolidada e mais recente que a das empresas abordadas acima. A galeria participou, de forma intermitente, de algumas feiras internacionais²⁶, mas foi com o projeto de abertura de sede em Miami que a galeria definiu uma estratégia mais assertiva de internacionalização, motivada pela busca de ampliação do seu mercado de origem e a partir do entendimento sobre a importância de complementar ciclos de negócios.

A opção por Miami veio depois um ano de planejamento e avaliação de outras possibilidades, tanto no Brasil como no exterior. Pesou a favor de Miami a existência de uma rede de amigos colecionadores, o ambiente institucional e a existência de outras galerias com foco em arte latino-americana. O objetivo é promover artistas que têm um grande potencial de valorização e que lá não tinham representação comercial. Nesse sentido, o recorte do time de artistas inclui, num primeiro momento, aqueles que têm uma carreira consolidada no Brasil, representam algum movimento e já têm alguma inserção internacional.

Segundo Murilo Castro, trata-se de uma

estratégia empresarial de longo prazo, é uma iniciativa que requer investimento, trabalho, posicionamento. Não é uma iniciativa simples nem barata, tem uma audácia, sobretudo no atual contexto brasileiro, e com a desvalorização do real frente ao dólar como está.

A galeria abriu há muito pouco tempo, mas a percepção dos primeiros resultados é positiva, do ponto de vista da visibilidade institucional e também para o processo de inovação e aprendizado:

Conhecer outros artistas, outros agentes, agrega conhecimento e valor nas decisões que gente toma, isso tem nos permitido conhecer mais o mercado e o trabalho de outras galerias, o que beneficia também a galeria em Belo Horizonte, pois BH não é como São Paulo, que é um *hub* internacional.

25 Entrevistamos Murilo Castro por telefone, em 11 de julho de 2019. As citações a seguir provêm dessa entrevista.

26 ArteBA 2007–2012, ArteBo 2008, ArtDubai 2010, Pinta Londres 2013, Arte Lima 2014, The Solo Project Basel 2014 e Pinta Miami 2018.

A participação de Anna Bella Geiger numa exposição coletiva no Atchugarry Art Center e a venda de uma obra da artista a um membro do *board* do Pérez Art Museum são alguns dos primeiros resultados obtidos, segundo Castro.

O que percebo é que a arte brasileira é muito potente, tem muita inteligência (...), tem um currículo internacional; mas, por mais que os artistas tenham circulação internacional, existe um grande potencial internacional ainda a ser trabalhado. Anna Bella Geiger é um exemplo, é uma artista conhecida, mas sua obra foi pouco mostrada lá fora até agora.

Kogan Amaro²⁷

Novata não somente no mercado internacional mas também no Brasil, a galeria Kogan Amaro²⁸ abriu, em maio de 2019, uma sede em Zurique, num complexo cultural que abriga instituições importantes como a Kunsthalles Zürich, o Migros Museum, e a LUMA Foundation, além de galerias como Hauser & Wirth e Barbara Seiler.

O entendimento do mercado da arte como um mercado global e a busca de novas fontes de receita motivaram a expansão da galeria, segundo Marcos Amaro:

Comecei a sentir necessidade de extrapolar fronteiras e ter outras fontes de receita que não dependam do Brasil. A verdade é que a economia ainda não se recuperou e o mercado hoje funciona assim: os clientes compram uma obra no [site] Artsy que está numa feira na China, de uma galeria do México que vai te entregar em Nova York (SOMBINI; LONGMAN, 2019).

O objetivo é também contribuir para a internacionalização e o melhor posicionamento da arte brasileira no circuito internacional. A estratégia, nesse sentido, é trabalhar com artistas brasileiros renomados, e não só os artistas representados pela galeria em São Paulo. Nuno Ramos, que é

27 Realizamos entrevista com o galerista Marcos Amaro via WhatsApp, em 19 de julho de 2019. As citações se referem a essa entrevista, salvo se indicado de outra forma.

28 A galeria pertence a Marcos Amaro, artista, colecionador, mecenas, empresário, herdeiro de Rolin Amaro, ex-presidente da companhia aérea TAM, que em 2017 adquiriu a galeria Emma Thomas, rebatizada Kogan Amaro em 2019, em sociedade com a esposa, a pianista russa Ksenia Kogan. Escapa ao escopo deste artigo, mas o perfil de Amaro aponta para uma questão delicada e recorrente: agentes cujos papéis muitas vezes se misturam no sistema das artes. Marcos Amaro tem também um projeto institucional, a Fundação Marcos Amaro, sediada em Itu, onde abriga suas obras e sua coleção, realiza exposições, residências, publicações, apoia outros projetos institucionais e, desde 2017, oferece um prêmio de arte contemporânea em parceria com a SP-Arte (Ivan Grilo, Brígida Baltar e Marcelo Moschetta foram os artistas contemplados nas primeiras edições).

representado pelas galerias Fortes D'Aloia & Gabriel e Anita Schwartz, foi o artista escolhido para a exposição de inauguração da Kogan Amaro em Zurique. “Apresentar o que há de melhor da arte brasileira para o mundo posiciona a nossa galeria a nível internacional.” A ideia é também criar diálogos históricos, propiciando um contexto favorável para alavancar artistas contemporâneos e também a reputação da galeria: a próxima exposição, “A visita de Max Bill”, programada para agosto de 2019, apresentará Fernanda Figueiredo, artista brasileira radicada em Berlim, e alguns artistas concretos, “justamente para poder valorizar ainda mais o concretismo fora do Brasil e reforçar o nosso compromisso com a arte contemporânea”.

Ainda é muito cedo para avaliar o possível retorno em termos comerciais, mas a meta é que a galeria se torne comercialmente viável no prazo de dois anos. O retorno institucional e de posicionamento da galeria no cenário internacional já pode ser avaliado positivamente, segundo Amaro. Para uma galeria iniciante, sem histórico internacional, mas com alta capacidade de investimento, a aproximação com agentes que já gozam de um alto reconhecimento no circuito internacional é importante. Nesse sentido, a escolha da localização e da vizinhança foi uma estratégia-chave: “Dividimos o espaço com importantes *players*, como a LUMA Foundation e a galeria Hauser & Wirth, isso nos coloca numa posição de destaque internacional”.

Como se pode observar, as motivações, estratégias e formas de funcionamento das galerias brasileiras que abriram sede no exterior diferem. No entanto, há também questões convergentes que apontam algumas tendências do atual funcionamento das galerias brasileiras e do mercado de forma mais ampla.

As feiras de arte continuam a ser consideradas plataformas fundamentais para a atuação das galerias no mercado internacional, mas há um entendimento compartilhado de que é preciso aprofundar as relações com instituições e colecionadores, e para isso é necessário mais tempo, maior proximidade e frequência. As parcerias com galerias e instituições estrangeiras, a participação em projetos como o Condo, o aluguel de espaços temporários, mas que permitem uma permanência em determinado território por um maior período, aparecem como estratégias importantes para as galerias em busca de maior internacionalização. Talvez o crescimento da importância de plataformas digitais de promoção e comercialização também venha a ter um impacto no atual modelo de negócios a médio prazo. Por outro lado, é interessante observar a importância atribuída pelos agentes do mercado aos encontros e às relações com mais proximidade e continuidade. A abertura de uma sede no exterior é mais uma etapa desse complexo processo, só acessível àquelas que detêm o capital simbólico e econômico necessários.

A possibilidade de estreitar laços com instituições e colecionadores, assim como acompanhar mais de perto os artistas representados em atividades desenvolvidas na região onde se instalaram, é uma razão central para as galerias que passaram a operar em outros territórios.

Manter uma sede no exterior também traz ganhos do ponto de vista da gestão do negócio, permitindo a troca de informações e experiências e o acompanhamento das tendências que ditam os movimentos do mercado internacional. A localização e a proximidade de outros agentes relevantes da cena internacional também são elementos importantes considerados pelas galerias, e que afetam a percepção e a visibilidade que buscam nos novos mercados.

O Brasil tem custos operacionais e logísticos altos e está longe do eixo central do mercado internacional. Abrir uma sede no exterior tem, portanto, um componente relacionado à gestão logística, relevante para as galerias que participam de muitos eventos e têm um maior número de artistas residentes e/ou com alta atividade no exterior.

Por fim, embora algumas das galerias representem também um número significativo de artistas estrangeiros, a valorização da produção brasileira tem sido o foco central das atividades desenvolvidas em suas filiais no exterior até o momento.

CONCLUSÕES

“O Brasil tem um caráter insular, é longe, é caro, e o mundo globalizado tem suas limitações” (Felipe Dmab, Galeria Mendes Wood DM).

De fato, o mundo da arte contemporânea é global e desigual, e o seu centro de poder permanece localizado no eixo Estados Unidos-Europa, onde se constroem e negociam os mais altos valores da arte contemporânea internacional. Não obstante, alguns agentes do eixo central e de sistemas satélites passam a expandir sua atuação e conquistar novos territórios, o que se intensifica a partir de meados dos anos 2000. Desde então, sistemas da arte situados em outros continentes – Ásia, América do Sul, Oriente Médio e, mais recentemente, África – começaram a ganhar visibilidade e relevância, embora o peso e o alcance internacional que têm possa diferir. Nesse contexto altamente competitivo e hierarquizado, o Brasil vem disputando e conquistando um lugar de destaque.

Contribuiu para tal posicionamento o fato de o sistema da arte no Brasil ter vivenciado um período de grande dinamismo e expansão entre 2005 e 2015, quando, num contexto economicamente favorável, multiplicaram-se

iniciativas voltadas à arte contemporânea: novos museus, exposições, espaços independentes, residências, publicações, galerias, feiras de arte surgem no período, quando também agentes do circuito internacional se fizeram mais presentes no Brasil e agentes do circuito nacional passaram a circular mais internacionalmente, estabelecendo novos diálogos, intercâmbios, parcerias, projetos, cujos desdobramentos se observam ainda hoje. O atual contexto brasileiro já não é tão favorável, e a internacionalização pode ser também uma alternativa às adversidades enfrentadas pelo campo cultural.

No exterior, a visibilidade e o reconhecimento alcançados por artistas brasileiros de diferentes gerações são atestados por sua participação num crescente número de exposições, publicações, residências, e também pela inserção de sua produção em coleções institucionais.

Tal reconhecimento está vinculado à atuação das galerias brasileiras no mercado internacional. A crescente participação das galerias em feiras, a realização de parcerias com galerias e instituições no exterior e o apoio à participação de artistas representados em exposições têm resultado no aumento das vendas para o mercado internacional e na entrada de obras de artistas representados por essas galerias para coleções públicas e privadas, aumentando seu valor simbólico e ampliando o interesse por essa produção, o que se traduz em mais exposições, publicações, aquisições e assim por diante.

A capacidade das galerias de acessarem as feiras mais importantes e de estabelecerem alianças com outras galerias e instituições relevantes depende do reconhecimento que têm no circuito internacional. O que buscamos demonstrar neste artigo é que algumas galerias e galeristas brasileiros já conquistaram uma posição de destaque no mercado internacional, e continuam trabalhando pelo aumento do seu capital simbólico e econômico, e muitas outras estão num processo de internacionalização e disputa por melhor posicionamento. Esse posicionamento permite que elas participem, em certa medida, da disputa pela construção dos valores da arte contemporânea no âmbito internacional, contribuindo para o reconhecimento da produção artística brasileira num contexto mais amplo.

Os dados quantitativos apresentados, assim como a percepção dos agentes captada por meio de entrevistas, apontam para um maior interesse pela arte brasileira e latino-americana.

A busca por parte de instituições de referência por sanar lacunas históricas, ampliar e diversificar as narrativas a partir do modernismo, na

esteira de um discurso sobre a necessidade de se decolonizar²⁹ as instituições, pode representar uma nova etapa do processo de revisão do mapa da arte contemporânea internacional e uma boa oportunidade para que mais artistas conquistem visibilidade, reconhecimento e valor de mercado no plano internacional. Mas também há um risco de que tais produções apenas alimentem uma renovação controlada da oferta e que sejam apresentadas de forma pontual, superficial, simplificada, descontextualizada, exotizada³⁰.

Para que o Brasil possa de fato participar do diálogo internacional e do processo de construção e a revisão dos valores artísticos, no plano simbólico e econômico, e para que a produção brasileira alcance reconhecimento e não só visibilidade, é necessário que o sistema da arte e todas as suas instâncias e agentes participem do processo de internacionalização, compreendidas as dinâmicas de funcionamento no território nacional e a circulação internacional de seus agentes. É muito importante que os agentes que atuam na esfera institucional e de construção do pensamento crítico – curadores, pesquisadores, críticos, historiadores da arte, jornalistas, diretores de instituições –, que em sua grande maioria têm um grau muito incipiente de internacionalização, possam estabelecer diálogos com seu pares, participem de projetos curatoriais e da construção de narrativas no âmbito internacional.

A ausência de políticas públicas, em termos de programa, investimento e adequação normativa, voltadas à internacionalização do sistema da arte como um todo é uma realidade quase incontornável no atual contexto político e econômico brasileiro, o que demanda um maior engajamento dos agentes com maior capital simbólico e econômico, para que se possa fomentar e fortalecer todas as suas instâncias, de forma que o processo de internacionalização seja de fato uma via de mão dupla.

No atual cenário, nós, galeristas e colecionadores, teremos que nos posicionar e assumir uma maior responsabilidade frente a nossos artistas, fomentando a produção e assegurando a sustentabilidade do sistema de forma mais ampla. (MARTINS, 2019, informação oral³¹).

A fala da galerista Jaqueline Martins encontra ressonância no

29 A discussão sobre práticas e discursos decoloniais é complexa e recente, e mereceria um artigo à parte. Aqui, interessa observar a relação e o possível impacto de tal movimento verificado na esfera institucional sobre o mercado. Sobre a diferença entre descolizar de decolonizar, ver entrevista com Luciana Ballestrin (GALLAS; MACHADO, 2013). Sobre como o tema vem sendo tratado no Masp e nos museus pelo mundo, ver dossiê no jornal *Nexo* (DOMINGOS DE LIMA, 2019).

30 Já discuti anteriormente tais riscos na recepção da produção brasileira no exterior. Ver FIALHO, 2005.

31 Conversa informal com Jaqueline Martins, realizada em 20 de março de 2019.

posicionamento de Pedro Barbosa, colecionador que tem se dedicado a apoiar artistas, pesquisas, espaços independentes, preservação de documentação e arquivos. “Se não investirmos em espaços, pesquisas e práticas experimentais, e se não cuidarmos da documentação e dos arquivos, como, onde e que artistas colecionaremos no futuro?” (BARBOSA, 2019, informação oral³²).

Ele também fomenta iniciativas de instituições no exterior, mas exige contrapartidas, como no caso de uma instituição francesa que pediu ajuda para a realização de uma exposição, obtida em troca de uma residência oferecida para um artista brasileiro.

Demonstrações como essa, de consciência sobre as fragilidades de nosso sistema da arte e de comprometimento com o seu desenvolvimento, não são tão frequentes, mas apontam para um caminho possível para enfrentar o atual cenário, bastante sombrio.

Resta-nos esperar que os demais agentes do mercado entendam a dimensão cultural de suas escolhas e que seu crescimento e internacionalização possam ter um impacto positivo nas demais esferas do sistema, que não dispõem das mesmas condições e recursos.

REFERÊNCIAS

- ABACT – Associação Brasileira de Arte Contemporânea (site). “Missão”. 2011. Disponível em: <<http://abact.com.br/abact-missao/>>. Acesso em: 22 ago. 2019.
- BONGARD, Willy. “Zu Fragen des Geschmacks in der Rezeption bildender Kunst der Gegenwart” [Sobre as questões do gosto na recepção das artes visuais contemporâneas]. *Künstler und Gesellschaft*, Köln, n. 17 (edição especial), p. 252, 1974.
- DOMINGOS DE LIMA, Juliana. “Arte e descolonização no Masp”. *Nexo - Expresso*. São Paulo, 24 maio 2019. Disponível em: <<https://nexojornal.com.br/expresso/2019/05/24/Arte-e-descolonizacao-no-Masp.-E-o-tema-em-museus-pelo-mundo>>. Acesso em: 22 ago. 2019.
- FIALHO, Ana Letícia. “As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo”. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 20, n. 3, pp. 689-713, set.dez. 2005. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922005000300008>>. Acesso em: 22 ago. 2019.
- _____. “As pesquisas e suas lacunas. Os limites dos relatórios sobre o mercado de arte brasileiro”. *seLecT*. São Paulo, ano 3, n. 14, pp. 44-6, out.-nov. 2013.

32 Depoimento de Pedro Barbosa durante o encontro New Trends in Collecting Latin American Art, organizado pelo International Center for the Arts of Americas/Ideas Council, do Museu de Belas Artes de Houston, em São Paulo, em 10 de abril de 2019.

- _____. (coord.). *Pesquisa Setorial Latitude 2015: O mercado de arte contemporânea no Brasil – 4ª edição*. São Paulo: ABACT / Apex Brasil, 2015.
- FREITAS, Aline; CARBONI, Guilherme (coord.). *Mapa Tributário da Economia Criativa*. Brasília: Ministério da Cultura, Secretaria da Economia Criativa, 2018. Disponível em: <http://cultura.gov.br/wp-content/uploads/2018/12/Mapa_Tributario_da_Economia_Criativa_FINAL.pdf>. Acesso em: 22 ago. 2019.
- GALLAS, Luciano; MACHADO, Ricardo. “Para transcender a colonialidade”, entrevista com Luciana Ballestrin. *IHU on-line – Revista do Instituto Humanitas Unisinos*. São Leopoldo, n. 431, 4 nov. 2013. Disponível em: <<http://ihuonline.unisinos.br/artigo/5258-luciana-ballestrin>>. Acesso em: 22 ago. 2019.
- MEIO artístico discute seus problemas. *seLecT online*, ed. 39, 3 jul. 2018. Disponível em: <<https://select.art.br/meio-artistico-discute-seus-problemas/>>. Acesso em: 22 ago. 2019.
- MOULIN, Raymonde. *L’Artiste, l’institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1997
- _____. *Le marché de l’art : mondialisation et nouvelles technologies*. Paris: Flammarion, 2000.
- QUEMIN, Alain. “L’évolution du marché de l’art : internationalisation croissante et développement de l’art contemporain”. In: COUTO, R.(org.). *O valor da arte*. São Paulo: Metalivros, 2014.
- SOMBINI, Eduardo; LONGMAN, Gabriela. “Novos colecionadores se desdobram entre papéis de mecenas e donos de museus”. *Folha de S.Paulo* (Seminários Folha, Economia da Arte), São Paulo, 25 maio 2019.
- STRECKER, Marion; NORBIATO, Luciana P. “Protagonistas do mercado de arte”. *seLecT online*. ed. 34, 20 mar. 2017. Disponível em: <<https://select.art.br/protagonistas-do-mercado-de-arte/>>. Acesso em: 22 ago 2019.
- SUTTON, Benjamin. “The Most in-Demand Artists at Art Fairs in the First Half of 2019”. Artsy (site), 17 jul. 2019. Disponível em: <<https://artsy.net/article/artsy-editorial-in-demand-artists-art-fairs-first-half-2019>>. Acesso em: 22 ago. 2019.
- TEJO, Cristiana (curadoria e conteúdo). *Guia do artista visual: inserção e internacionalização*. Brasília: Unesco / Ministério da Cultura, 2018. Disponível em: <<http://cultura.gov.br/wp-content/uploads/2018/12/Guia-do-Artista-Visual.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2019.
- VERGER, Annie. “Le champ des avant-gardes”. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, vol. 88, pp. 2-40, jun. 1991.

EXPOSIÇÕES COMO ARENAS DE PODER

Mirtes Marins de Oliveira¹

RESUMO

O presente artigo aponta para a construção de categorias fundamentais no campo da arte, tais como a própria definição de arte, de artista e, por consequência de outros agentes e suas relações. Independente das abordagens na elaboração do desenho do campo artístico, trabalha-se com a hipótese que a exposição de obras, ao longo do tempo e em diferentes contextos, tem um papel fundamental no enunciado institucional que busca afirmar as categorias em disputa, participando, portanto, de forma ativa das disputas de poder. Nesse sentido, também é apresentado um breve relato sobre a constituição do campo curatorial que caracterizaria o agente responsável pela elaboração de exposições.

Palavras-chave: Design Expositivo. Histórias das Exposições. Curadoria. Campo artístico.

ABSTRACT

The article points to the construction of fundamental categories in the field of art, such as its definition, its objects, the meaning of to be an artist and what are the function of other agents and their relations. Regardless of the approaches in the elaboration of the artistic field, the hypothesis is that the exhibition, over time and in different contexts, has a fundamental role in the institutional statement that seeks to affirm the categories in dispute, meaning that is part of a battle of power. In this sense, it is also presented a brief historical on curatorial field, characterizing the agent responsible for the exhibition making.

Keywords: Exhibit Design. Exhibitions Histories. Curatorship. Artistic Field.

¹ Doutora em Educação: História, Política, Sociedade pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Docente e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Anhembi-Morumbi. E-mail: mirtescmoliveira@gmail.com.

INTRODUÇÃO

A pergunta sobre o que é o que não é *arte* apresenta-se de forma recorrente não apenas no senso comum, mas também em elaborações acadêmicas, para as quais são exigidos delineamentos conceituais que encaram a questão. Apontar o que está dentro e o que está fora dessa categoria tem desdobramentos mais amplos e complexos, como, por exemplo, quais são os agentes e as instituições que participam do campo artístico e quais são suas equivalências ou diferenciações na determinação dessa noção, ou, em outras palavras, apontam em outro instante um perfil institucional. Ou ainda, do ponto de vista de uma narrativa histórica, como explicar que objetos e ações que não foram considerados *arte* no momento de sua produção passam, mais tarde a integrá-la? E, de maneira oposta, por que outros artefatos são desqualificados *a posteriori*? Embora pareça anacrônica, ainda perdura a dúvida sobre se produtos realizados a partir dos meios de comunicação de massa podem ser considerados *arte*. Entre muitos outros exemplos, resta investigar quem determina essas definições e por quê, mesmo entre quem determina, há discordâncias consideráveis ou até oposições?

A ideia de que o lugar/instituição no qual o trabalho é apresentado decreta a definição surge como hipótese cada vez mais repetida. Mas isso está longe da admissão de que não existem divergências sobre essas determinações, já que as próprias instituições são classificadas a partir da definição de seu perfil e práticas. Nesse sentido, claramente, independente do ranking e das variáveis de classificação, há a percepção de alinhamento entre a categoria arte, a instituição que a abriga, mostra e divulga e, muito importante, os públicos que a frequentam. Ainda que, de maneira recorrente, se pesquise e escreva sobre a dimensão de elaboração das obras ou práticas artísticas de uma perspectiva do próprio artista, há um esforço, na contemporaneidade para verificar a dimensão social dessas práticas e, nesse sentido, outros campos disciplinares são acionados como ferramentas importantes na compreensão do que trata o campo artístico e o que circula ali como produção, a partir de perspectivas críticas.

Uma possível resposta para o questionamento inicial, frequentemente, chega sob a forma de constatação: não saber distinguir entre o que é e o que não é *arte* e sua avaliação – positiva ou negativa – seria um problema *educacional*, de falta de informação e debate, que, se superada, certamente (segundo essa concepção) ajudaria aos públicos na compreensão, definição e exame do que instituições apresentam. É o mesmo diagnóstico que as fundadoras do Museum of Modern Art (MoMA) – Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan e Abby A. Rockefeller – elaboraram, em 1929, ao anunciarem a necessidade de oferta daquele museu, cujo objetivo era o da disseminação da produção artística moderna. Essa pode ser uma consideração; afinal, no caso específico brasileiro, a dimensão educacional, no que

diz respeito ao ensino de arte e apesar de todo o trabalho historicamente realizado, recebe atenção desigual de poderes públicos nos diferentes níveis administrativos e ao longo do tempo.

Mas outro lado desse embate também pode ser observado: que a questão surge como sintoma e as dúvidas classificatórias seriam resultado de uma disputa em que muitos agentes lutam pelo poder de determinação do que é ou o que não é arte, ou de quem é, ou não, artista e se o designado como tal produz arte *boa* ou *ruim*. A consequência, em geral, é a percepção, por parte dos públicos, de inacessibilidade dos conteúdos da arte, principalmente a contemporânea, e a avaliação sobre o mundo da arte como um universo paralelo e arbitrário.

Dessa forma, cabe a questão sobre quem determina de forma mais precisa o que seria arte, mas a partir de um filtro que busca verificar como operam essas definições, suas instituições elaboradoras e seus interesses. Formulada nesse contexto, a definição do que é *arte* e suas qualidades positivas ou negativas é um exercício sobre as lutas sociais pelo poder simbólico, no qual a exposição – em certa medida, espaço público e coletivo em que instituições, obras e observadores se encontram – tem importância máxima.

A CONSTITUIÇÃO DAS FORMAS EXPOSITIVAS NA MODERNIDADE E SUA IMPORTÂNCIA

Do ponto de vista histórico, é necessário apontar para o protagonismo da *visão* sobre os outros sentidos no contexto da modernidade, construído nas práticas e propagado filosoficamente. Além disso, as maquinarias, a circulação de mercadorias, a necessidade de esclarecer para que serviriam e como utilizá-las são parte da lógica do capital no século XIX, na Europa e no Ocidente de maneira geral. A ambiguidade possível na interpretação da produção visual colaborou para sua proeminência no campo cultural e para o entendimento do sentido da visão como um *universal* por excelência, descaracterizador de identidades culturais marcadas e, portanto, servindo aos projetos de expansão capitalista. O século XIX produziu uma

nova valoração da experiência visual: ela adquire mobilidade e intercambialidade sem precedentes, abstraídas de qualquer lugar ou referencial fundante (...), [gerando] uma percepção autônoma apartada de qualquer referente externo (...) [que é] não só uma precondição para a pintura modernista (...), mas também para formas da cultura visual de massas (CRARY, 2012, pp. 22-3).

Outro nó das transformações sociais ao longo do século XIX, no caso europeu, é a preocupação constante em relação a um fenômeno moderno urbano: a multidão. No início do século XIX, o fantasma que ronda as

monarquias europeias é o das multidões em fúria, capazes de violência sem limites na derrubada de antigos regimes. Essa multidão passa a ser foco dos governantes, no que diz respeito ao seu controle e possibilidade de doutrinação. A invenção dos registros de identificação de cidadãos (para a qual a fotografia foi uma ferramenta importante) e, principalmente, a domesticação de seus corpos foi elaboração sistematicamente construída, na qual as feiras – as Universais, em particular – têm papel fundamental (BENNET, 1995, p. 21), atuando sobre o controle dos corpos e imposição de uma homogeneidade perceptiva, por meio da administração da atenção (cf. CRARY, 2012, p. 27). Tony Bennett, em seu livro *The Birth of the Museum* (1995), elabora de forma minuciosa a constituição dessas exposições que alinham as estratégias de organização espacial e visual e os parâmetros de divulgação de mercadorias, inclusive em seus elementos simbólicos. Dessa forma, coloca o espaço expositivo em lugar privilegiado no projeto de adestramento dos corpos, com a finalidade de domesticar a multidão: as filas organizadas, o ritual de entrada e passeio pelo espaço, tudo contribui para o controle, ou autocontrole introjetado, daqueles corpos. As Exposições Universais foram uma espécie de laboratório dessa ordenação necessária para o controle social que gerou modelos e tecnologias para museus e outras mostras de forma geral. Apresentam, desde a primeira, em 1851, em Londres, uma elaboração de modos de ver aliados ao necessário estabelecimento de novas premissas comerciais e industriais que influenciarão as formas expositivas. O que está em jogo não é apenas a venda de mercadorias, mas de modos de vida, estratégias de convencimento, organizados segundo um novo mundo ordenado visual e espacialmente. Mas essa percepção de um mundo que precisa ser ordenado e que as narrativas visuais dessa ordenação não são desimportantes tem precedentes. Essa premissa fica muito clara na disposição espacial do Museu do Louvre, que articula desde então uma dupla, entre outras narrativa histórica, progressiva – científica –, e outra geopolítica, fundindo produções de regiões aproximadas. Essa última supõe que algo visualmente verificável pode ser apontado na produção artística realizada em um território identificado como região ou nação, ao longo de um período de tempo. Nasce assim o museu da Era Moderna, com o objetivo de ilustrar uma narrativa, aquela que identifica o Estado Moderno. (OLIVEIRA, 2018, p. 14)

Outro exemplo expressivo é o já citado MoMA, para o qual seus agentes criaram um formato – o *cuvo branco* – que se estabelece pela ampla disseminação e que demonstra uma sensibilidade construída e propagada, afinada com uma sociedade que se caracteriza pelo urbano, pela tecnologia, pela industrialização e pela suposta mobilidade social. Toda essa ambientação geraria uma nova perspectiva: a moderna, com sua forma única de compreender e pensar o mundo a partir de premissas nunca antes apresentadas (segundo seu próprio discurso). Claro que essa narrativa

encontrou nos museus modernos, em especial os artísticos, um lugar ilustrativo – portanto convincente – de seus propósitos. O denominado e disseminado modelo expositivo do *cubo branco* é inventado e se consolida a partir das operações culturais, políticas e econômicas daquele museu.

Outros projetos da mesma época da fundação do MoMA – anos 1920/1930 – também devem ser verificados para confirmar o quanto o projeto moderno depende de uma ambiência educacional ou, mais adequado, propagandista. O MoMA surge com o claro objetivo de educar a sociedade norte-americana para a arte moderna (compreendida aqui como a produção artística a partir da segunda metade do século XIX na Europa), mas não é o exemplo único (sem considerarmos a fundação dos Museus de Arte Moderna na América Latina, que são um desdobramento do projeto do MoMA nas décadas posteriores). Além do projeto do racionalismo arquitetônico que ofereceu a Mussolini uma plataforma moderna para corroborar a construção da Itália renovada do fascismo, também há experiências importantes das vanguardas históricas da parte dos artistas e intelectuais na desconstrução do estabelecido e na elaboração do espaço da exposição como um meio para a disseminação de ideias, valores e ações.

O impacto da Segunda Guerra Mundial, e seu desdobramento no período da Guerra Fria, dará relevo às exposições e apontará sua importância dentro do contexto cultural e político. Por exemplo, a fundação da Documenta de Kassel em relação à história nazista na Alemanha e antítese da Exposição de Arte Degenerada (ela mesma uma comprovação do entendimento da força expositiva como propaganda) ou a série de exposições de *Good Design*, realizadas em regiões de fronteira com a Cortina de Ferro como forma de contrapropaganda comunista. Ou ainda, a *American National Exhibition*, em 1959, realizada em Moscou como parte dos processos de aproximação entre os blocos comunista e capitalista, caracterizada como mostra cultural, exibição de avanços científicos e tecnológicos, modos de vida em prol da divulgação do capitalismo.

No que diz respeito ao campo mais específico da produção artística, ao final dos anos 1960, as exposições se desenvolvem sob o signo da constatação de alterações claras das experimentações de linguagem em um mundo estabelecido, abalado pela crítica juvenil, política, econômica e comportamental. As exposições, assim como a produção artística, passam a ser elaboradas de forma diferente daquelas que até então eram concebidas, ativando a influência interrompida das vanguardas históricas no sentido da desconstrução de convenções.

Essa abordagem da produção e de sua relação com o campo institucionalizado da arte traz uma novidade: a assunção de um agente, o curador independente, que surge a partir de várias demandas em diversas

dimensões do campo artístico. Não se trata mais de um organizador de exposições, funcionário de instituições, que seguiria premissas da História da Arte ou da Filosofia, mas um profissional liberal. As transformações significativas em termos de linguagem artística geraram um tipo de produção na qual obras já não eram mais objetos produzidos em ateliê e levados aos espaços expositivos, mas resultado de ações artísticas, muitas vezes não objetuais, das quais o que se apresenta são registros, projetos, documentos.

O curador independente era um intermediário entre artistas e instituições, mas nesse início da formação do campo curatorial é, também, um crítico, um intelectual cujo campo de pesquisa não é o gabinete, o museu ou a biblioteca, mas acompanhando em tempo real o que artistas, também jovens, estão produzindo, além de agenciar as demandas do polo institucional. Apesar de Harald Szeemann (1933–2005) ser considerado o inaugurador da profissão pela literatura sobre o tema, há uma lista de jovens curadores europeus e norte-americanos que atuam a partir das imposições ou características da nova produção artística e do debate em torno do tema de questionamento e renovação das práticas expositivas (O'NEILL, 2007, p. 27). Szeemann e colegas de mesma geração inauguram uma noção de curador como alguém que organiza uma mostra de obras de uma perspectiva crítica, a partir de uma tese, uma ideia, conceito ou tema que se desdobra arquitetonicamente, sendo, portanto, claramente uma produção intelectual que exigiria pesquisa, reflexão e um pensamento objetivado no espaço. Essa concepção de curadoria ainda é vigente, embora tenha ganhado novos contornos nas condições atuais do campo. Nos enunciados de Paulo Herkenhoff, é possível apontar esse pano de fundo, quando ele define a curadoria como

um processo de projeção temporária de sentidos e significados sobre a obra, [que] produz algum tipo de estranhamento, capaz de mover o conhecimento. No oposto, a curadoria do tipo modelo Chanel, isto é, nenhuma ousadia e só reiteração de certezas elegantes. Curadoria pode ser um jogo do sensível com a obra de arte, buscar um diálogo poético, mas sem perder a perspectiva crítica.

Acompanho Giulio Carlo Argan (1908–1992) quando ele diz que a arte é um significante à espera de significados projetados pelo *outro*. Eu, curador, também sou um *outro*, entre os *outros*. No entanto, curadoria é, sobretudo, um processo de negociação que possibilita ao significante estar aberto a novas projeções de significados pelo público em geral (HERKENHOFF, 2008, p. 24).

No Brasil, em relação ao período dos anos 1960 e 1970, ainda são fontes de estudo sobre a formação do campo curatorial as trajetórias de

Frederico Morais (1936) e Walter Zanini (1925–2013), também caracterizados pelo interesse nas experimentações e com forte posicionamento crítico e político.

O'Neill (2007), em seu sistematizado e detalhado estudo sobre a curadoria na Europa e nos Estados Unidos, aponta que esse momento inicial é movimentado pela crítica à autonomia artística que até os anos 1950 era compreendida como premissa do circuito artístico. Segundo o autor, essa característica crítica configurará a noção do *curador autor* que estará plenamente estabelecida nos anos 1980 e fomentará debates sobre a formação do profissional (p. 170). Ainda no período, aponta para o surgimento de antologias que analisam tanto a figura do curador quanto os aspectos críticos que envolvem a elaboração de exposições, envolvidas, desde então, no contexto das bienais, que abraçam o globalismo, transculturalismo e os modelos coletivos de curadoria (ibidem, p. 4). Estas contribuirão em muito para o que chama de *bienalização* das exposições de grande porte: eventos internacionais, coletivas, com considerável investimento financeiro e operando de maneira a constituir um circuito *glocal*, vinculado ao contexto de turismo cultural cada vez mais fortalecido. Esse protagonismo do curador nos anos 1990 também trouxe convergência entre procedimentos artísticos e curatoriais, que por vezes se confundem (idem).

MAS O QUE É UMA EXPOSIÇÃO?

Os estudos, escritos e práticas de Herbert Bayer (1900–1985) buscaram, na primeira metade do século XX, organizar o campo expositivo da perspectiva da profissão dos designers, já então consolidada conceitualmente, desenvolvendo a caracterização daquilo que denominaria Design Expositivo. Em uma abordagem que privilegiava a comunicação a partir dos elementos visuais e do fluxo facilitado dos visitantes, sua proposta é a da melhor adequação entre propósitos da exibição (sejam comerciais ou culturais) e sua materialização, ficando clara a importância, nos textos de Bayer, da caracterização da exposição como uma linguagem mediadora de obras, ideias, públicos, instituições (BAYER, 1939, p. 17) e a relação entre os elementos que funcionariam como apelo ao observador para convencê-lo da mensagem expositiva. As proposições de Bayer se configuraram em mostras nem sempre bem recebidas pelo público ou crítica, mas sua abordagem claramente considera a multidisciplinaridade do meio com um objetivo pragmático, dentro das premissas modernas, de metodologias e objetivos alcançáveis e de qualidade, segundo as normas do *bom design* modernista.

Na contemporaneidade, a passagem crítica pelas teorias pós-modernas trouxe a desconstrução de narrativas que também influenciariam a

compreensão crítica sobre as ações expositivas funcionando, muitas vezes, a própria curadoria como crítica curatorial.

A definição de Pablo Lafuente (2012, p. 12) de *display* implica exatamente uma perspectiva crítica que indica que a exposição é basicamente a organização de um movimento de inclusão e exclusão (a partir da visão de mundo de quem elabora mostras) que conduz os públicos visitantes em um fluxo narrativo. O resultado é materializado na articulação de um conjunto de relações entre objetos, pessoas, ideias e estruturas dentro do formato expositivo. Para Lafuente, é na análise dos diferentes discursos e materialidades apresentadas é que é possível acessar *a luta de identidade* – às vezes contraditórias – que uma mostra apresenta.

O horizonte crítico de Lafuente busca exatamente revelar aquilo que por muito tempo foi pouco percebido, não do ponto de vista de quem organiza as exposições (isso – a consciência das operações – fica claro com as elaborações de Bayer), *mas pelos visitantes das mostras: o investimento institucional na invisibilidade curatorial*, o apagamento de *quem* fala na exposição e *do que* fala, algo que os curadores dos anos 1960 já haviam acusado e buscaram desmistificar e desconstruir (O'NEILL, 2007, p. 30). A ideia de que a exposição seja um espaço objetivo e neutro é impensável na perspectiva contemporânea, e todo o esforço está em demonstrar seu caráter construtor de narrativas e em luta pelo protagonismo no campo, definindo suas categorias como as *mais* precisas. *A invisibilidade* – a ideia da exposição neutra – é necessária ao debate sobre o que é arte, o que não é, o que é bom e o que não é, porque busca um consenso ilusório que apaga relações classistas, interesses, censuras. Daí a indicação de Lafuente: *a luta identitária* que uma mostra apresenta. Luta travada entre os diferentes agentes que compõem uma instituição ou a organização de uma exposição: trabalho de equipe e nunca um consenso monolítico.

Martí Manen indica um horizonte comum. Ao tentar definir a exposição, estabelece que

nada mais é que uma série de elementos quase invisíveis que terminam gerando uma estrutura por meio de conteúdos diversos. Por meio de obras, textos, documentação, objetos e elementos vários que geram um contexto – e um tempo – que pode permitir uma recepção e uma interação com o trabalho dos artistas e outros agentes culturais. A exposição nada mais é do que o dispositivo de apresentação mais destacado no campo da arte (MANEN, 2017, p. 9).

Ao comentar e criticar o *cujo branco*, Manen também afirma o quanto a exposição – quando apresentada em sua limpeza daquele formato – “é também uma representação do poder que se encontra por trás dela” (*ibidem*, p. 13) e que delimita claramente os limites da interação do público.

Para o autor, “o poder, assim como a exposição, se encontra em pequenos detalhes que dirigem o olhar sem que, quase, sejamos conscientes disso. As obras se convertem em um sistema para esconder quem fala, para esconder quem dita” (MANEN, 2017, p. 14), por meio do “enfoque individualizado que dirige o olhar para cada uma delas por vez, colaborando para a ocultação do discurso que as une” (idem).

A condição globalizada do circuito artístico tem impacto considerável no que se compreende como arte, seus agentes, regras de funcionamento, entre outros elementos que o compõem. Como exemplo dessa transformação, verifica-se a pulverização dos centros de arte e cultura, historicamente situados em metrópoles como Paris ou Nova York, e agora alinhados à lógica *glocal* – para a entrada na/da ordem global, faz-se necessária uma negociação com as condições locais. Nesse sentido, o surgimento das exposições em formato *bienal* é parte do turismo cultural importante nessa estratégia. “Bienais não são apenas lugares de mostra mas também eventos políticos e econômicos”, utilizados como forma de ressaltar cidades na busca por investimentos e fomento ao turismo internacional (DAY; EDWARDS, 2012, pp. 285-6), levantando a “bandeira da diversidade cultural, que na realidade funciona como fachada para processos econômicos e políticos muito desiguais” (ibidem, p. 288). Obviamente, essa lógica se desdobra em produções artísticas alinhadas ao projeto espetacular e turístico, mas o oposto também ocorre, gerando trabalhos que se caracterizam por uma postura política e ativista (idem). Novamente voltamos ao embate, com diferentes instâncias do sistema artístico lutando pelo protagonismo simbólico/econômico e em definições do campo. Aparentemente, essas disputas constantes são impossíveis de superar porque o próprio sistema do capital implica nessa instabilidade permanente, mas a percepção é a de que as exposições em seus formatos institucionais mais estabelecidos, mas também em uma situação crítica ou mesmo de enfrentamento dos formatos, é a arena dos embates pelo protagonismo de definições.

REFERÊNCIAS

- BAYER, Herbert. “Fundamentals of Exhibition Design”. *PM*, Nova York, v. 6, n. 2, pp. 17-25, dez. 1939–jan. 1940.
- BENNETT, Tony. *The Birth of the Museum: History Theory, Politics*. Nova York: Routledge, 1995.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- DAY, Gail; EDWARDS, Steve. “Global Dissensus: Art and Contemporary Capitalism”. In: EDWARDS, S.; WOOD, P. (org.). *Art & Visual Culture. 1850–2010: Modernity to Globalisation*. Londres: Tate & Open University, 2012.

- HERKENHOFF, Paulo. “Bienal 1998: princípios e processos”. *Marcelina*, São Paulo, v. 1, n. 1, 2008.
- LAFUENTE, Pablo P. “From the Outside In: ‘Magiciens de la Terre’ and Two Histories of Exhibitions”. In: STEEDS, L. et al. *Making Art Global (Part 2): ‘Magiciens de la Terre’ 1989*. Londres: Afterall, 2013.
- MANEN, Martí. *Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*. Bilbao: consonni, 2017.
- MARINS DE OLIVEIRA, Mirtes. *Abordagens educacionais em museus de arte da cidade de São Paulo: narrativas e estratégias de convencimento em programas públicos*. Relatório de estágio de pós-doutoramento, sob supervisão de Maria da Graça Jacintho Setton. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2018.
- O’NEILL, Paul. *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s): The Development of Contemporary Curatorial Discourse in Europe and North America since 1987*. Tese de doutorado – Middlesex University, 2007. Disponível em: <<http://eprints.mdx.ac.uk/10763/>>.

AÇÃO/TRANSAÇÃO: SOBRE ECONOMIA E MERCADO DE ARTE¹

Guillermina Bustos² e Jorge Sepúlveda T.³

RESUMO

O artigo a seguir estabelece as bases conceituais e distinções relevantes que nos permitem compreender as especificidades da economia e do mercado de arte contemporânea na América Latina e sua relação com o campo do conhecimento como um sistema econômico, político e ideológico. Propomos que a instalação da institucionalidade e sua crescente complexidade estão diretamente relacionadas aos ciclos e contraciclos econômicos. Com base em sua análise conseguimos descrever: o funcionamento do sistema da arte em termos econômicos estruturais, a complexidade da produção de valor na arte e a relação com vários tipos de mercado.

Palavras-chave: Economia. Mercado. Finanças. Arte Contemporânea. América Latina.

ABSTRACT

This article establishes the relevant bases and distinctions that will allow us to understand the specificities of Contemporary Art Economy and Market in Latin America, and their relations with the field of knowledge, as an economic, political and ideological system. We propose that the installation of the institutionalization and its crescent complexity it is directly related to the economic cycles and counter-cycles, and, based on its analysis we describe: the Function of the Art System in economical structural terms, the complexity of the production of value in art, and the relation between several types of market.

-
- 1 Este texto foi preparado com base no material de apoio da residência ACCIÓN / TRANSACCIÓN (Buenos Aires, maio 2018) e revisado para ACCIÓN / TRANSACCIÓN II (São Paulo e Buenos Aires, abril 2019).
 - 2 Artista e pesquisadora de arte. Mestre em Artes Visuais pela Universidade do Chile. Atualmente trabalha na equipe de pesquisa de arte contemporânea Curatoria Forense – Latinoamérica, na coordenação de residências e produção de seminários na Cooperativa de Arte. É coordenadora do centro de pesquisa e residências da Uberbau_house (São Paulo, Brasil), e da comunidade VADB – arte contemporânea latino-americana, entre outras iniciativas. E-mail: guillermina.bustos@curatoriaforense.net.
 - 3 Curador, pesquisador e crítico de arte contemporânea. Coordenador e fundador da Curatoria Forense – Latinoamérica (2005), Cooperativa de Arte (2015), do centro de pesquisa da arte Uberbau_house (São Paulo, Brasil 2016.) e da comunidade VADB – Arte Contemporânea da América Latina (2016) entre outras iniciativas. . Publicou artigos em várias mídias internacionais, incluindo *Documenta 12 Magazine*, *SalonKritik*, *Artenlinea*, *Arte y Crítica*, *Revista Plus*, *Alzaprima*, *Terremoto e Esfera Pública*. E-mail: jorge.sepulveda.t@curatoriaforense.net.

Keywords: Economy. Market. Finance. Contemporary Art.
Latin America.

A neutralidade é uma ficção. Uma ficção interessada.

Pierre Bourdieu

A economia, assim como a arte contemporânea, é instável, muda e se alimenta de crises. Assim como a economia, a arte contemporânea também pode ser descrita em ciclos e contra ciclos; interferências e recorrências.

Neste artigo apresentaremos antecedentes históricos e conceituais que colaboraram na formação e estruturação da instituição da arte⁴ na América Latina, um fato fundamental para compreender como isso possibilita a constituição da economia e do mercado de arte contemporânea, suas finanças e suas condições de trabalho.

Como nosso trabalho como pesquisadores de arte é sermos explícitos – pornográficos –, a partir de uma compreensão ampla dos fenômenos, traremos aqui uma série de noções e conceitos de economia e arte contemporânea para descrever e tentar compreender essa relação. Noções e conceitos que nos permitem assinalar, delimitar e descrever seus ciclos, e também como eles estão intimamente relacionados à capacidade de produção da arte contemporânea: produção de objetos de arte (obras, textos e relações), produção de valor e produção de mercado, entre outros.

Esperamos estabelecer certas bases para a análise conceitual e prática dos processos que na América Latina, nos últimos trinta anos, têm possibilitado fenômenos que são consequência do que é descrito neste artigo, tais como:

- **Surgimento, decadência e especialização de feiras de arte**, sua relação com o turismo, construção da marca do país etc.
- **Multiplicação e especificação das bienais de arte**, sua relação com a estratégia de carreira (em artistas, curadores e galeristas) e mútua validação internacional entre instituições de prestígio⁵ (museus, ministérios e fundações). Adicionalmente, a produção de mercados paralelos (não artísticos) para produtos e serviços.

4 Referimo-nos à conceitualização de Peter Bürger, que afirma que não se trata dos locais que abrigam as instituições, mas da totalidade do repertório que determina a existência do sistema de arte (seus agentes, suas organizações etc.). Com seus conceitos refere-se “tanto ao aparato de produção e distribuição da arte como às ideias sobre arte que predominam em uma dada época e que determinam essencialmente a recepção das obras” (BÜRGER, p. 63, tradução nossa).

5 Para informação específica sobre bienais de arte, consultar BUSTOS e SEPÚLVEDA T. (2018a). Disponível em: <<https://terremoto.mx/estructuras-vivientes-el-arte-como-experiencia-plural-xiv-bienal-de-cuenca-ecuador/>>.

- **Geração de modelos pedagógicos paralelos**, desde grupos de estudo (clínicas de arte⁶) até residências de produção de obras e pesquisa de arte.
- **Mudanças nos modelos de trabalho e de gestão da arte**; no social, das *intervenções no espaço público* até a *arte socialmente comprometida*; no econômico, da *autogestão* até a *autoexploração*; no institucional, da *estruturação de instituições* até o *funcionariado*⁷.
- **Aparição de Cenas Locais de Arte**⁸, como polos alternativos de produção e circulação, em relação de tensão com a hegemonia das grandes capitais.

Alguns antecedentes históricos

Para contextualizar a relação entre processos econômicos, políticos e sociais com as modificações no sistema da arte contemporânea na América Latina, mencionaremos alguns deles que servem para identificar pontos de inflexão em cada país:

- Na Argentina, a crise econômica chamada *Corralito* (2001) gerou não apenas o total desfinanciamento das instituições públicas estatais, como o Fundo Nacional das Artes - FNA⁹ (criado em 1958 pelo ditador Pedro Aramburu), mas também a perda de confiança no Estado nacional. Como consequência direta ocorre o surgimento do modelo de trabalho *Gestões Autônomas de Arte*¹⁰ (iniciado em 2004 aproximadamente), que se debilita notoriamente no momento em que é subordinado pelas políticas públicas estatais, através de uma *estratégia de cooptação*¹¹ implementada pelo FNA entre 2011 e 2014.

6 Para mais informações sobre modelos pedagógicos paralelos, ver SEPÚLVEDA T. Disponível em: <<http://www.curatoriaforense.net/niued/?p=284>>.

7 Para mais informações sobre o conceito de *funcionariado*, ver PASTOR MELLADO.

8 Para mais informações sobre o conceito de Cenas Locais de Arte, ver BUSTOS e SEPÚLVEDA T. (2018b). Disponível em: <<https://vadb.org/articles/escenas-locales-no-todo-esta-hecho-afortunadamente>>.

9 Mais informações em FNA - Argentina <https://es.wikipedia.org/wiki/Fondo_Nacional_de_las_Artes>. Acesso em: 1 ago. 2019.

10 Conceito consolidado no trabalho realizado por gestões de arte contemporânea durante o Primeiro Encontro de Gestões de Arte (EGA) em Córdoba, Argentina, 2011. Os textos desse encontro foram reunidos em PETRONI e SEPÚLVEDA T. (2013).

11 Para mais informações sobre esse tema, ver idem (2012). Disponível em: <<http://curatoriaforense.net/niued/?p=1917>>.

- No Brasil, a criação da lei do mecenato conhecida como Lei Rouanet¹² (1991) e a Carta da Paz Social¹³ (que cria o Sesc em 1945) construíram as condições para as políticas públicas estatais dos governos de Lula e Dilma Rousseff, como o Proac de espaços independentes.
- No Chile, o fim da ditadura de Augusto Pinochet (1973–1989) demandou a criação de uma nova institucionalidade para a cultura e as artes. Criou-se o fundo público concursável Fondart¹⁴ (1992) para financiamento de arte, que privilegiou a experiência curricular, consolidando uma estruturação acadêmica dos critérios de seleção dos projetos a serem realizados.
- No Equador, a crise econômica (2000) mudou a moeda nacional em curso para o dólar americano, essa decisão transformou o Banco Central em um organismo encarregado do colecionismo estatal.

Em termos continentais, podemos também apontar outras influências:

- A Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento AECID¹⁵ (1988) e a criação de Centros Culturais da Espanha¹⁶ na América Latina influenciaram as políticas públicas estatais dos países onde está presente, no financiamento de Centros de Arte Contemporânea¹⁷, nas linhas editoriais dos espaços independentes e no desenvolvimento de versões locais do *Manual de boas práticas* (Espanha, 2008) no Chile (2010) e Equador (2014).

12 Mais informações sobre a Lei Rouanet (Brasil): <https://pt.wikipedia.org/wiki/Lei_Rouanet>. Acesso em: 1 ago. 2019.

13 Mais informações em: <http://www.sesc.com.br/portal/sesc/o_sesc/A+Carta+da+Paz+Social/>. Acesso em: 1 ago. 2019.

14 Mais informações sobre Fondart (Chile) em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Fondo_Nacional_de Desarrollo_Cultural_y_las_Artes>. Acesso em: 1 ago. 2019.

15 Mais informações sobre AECID em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Agencia_Espaola_de_Cooperación_Internacional_para_el Desarrollo> Acesso em: 4 ago. 2019.

16 Os principais países que foram influenciados por essa política internacional para a arte foram: Brasil (São Paulo), México (DF), Argentina (Buenos Aires, Rosário e Córdoba), Uruguai (Montevideu), Guatemala (Cidade da Guatemala) e Chile (Santiago). Essa política foi também implementada em Porto Rico, Honduras, El Salvador, Nicarágua, Costa Rica, Panamá, Peru, Paraguai e Bolívia.

17 Entre os quais podem-se destacar o Centro de Arte Contemporânea (Quito), fundado em 2011, e o Espaço de Arte Contemporânea (Montevideu), fundado em 2010.

- Os financiamentos institucionais europeus, como Prince Claus (Holanda), Arts Collaboratory - Fundação DOEN (Holanda), Hivos (Holanda), Daros (Suíça), Goethe Institut (Alemanha) afetaram diretamente a criação, a sobrevivência e a linha editorial de espaços independentes na América Latina¹⁸ (1990 em diante).

O surgimento dessas organizações coincide com o fim das ditaduras em todo o continente e um ânimo voltado às novas estratégias de globalização neoliberais. Compreendemos como a partir deste momento passa a existir uma influência óbvia no desenvolvimento das políticas públicas estatais para a arte nas formas de produção e circulação de agentes, obras e organizações. Além disso, há uma relação direta entre a autonomia de um grande grupo de gestões de arte, que, ao fazerem contrapropostas às linhas editoriais nacionais (e ao seus financiamentos), se resguardam e trabalham em relação a apoios internacionais e outras redes¹⁹.

Em termos continentais, podemos observar a aparição, desenvolvimento, expansão, contração e mútua afetação dos processos de instalação da instituição de arte nos seguintes pontos, que consideramos sintomáticos de sua complexização:

- Políticas públicas estatais / leis de patrocínio;
- Bienais de arte contemporânea;
- Conceitualizações de arte contemporânea latino-americana;
- Histórias de arte contemporânea (nacionais);
- Feiras de arte contemporânea;
- Gestões autônomas de arte contemporânea;
- Residências de arte contemporânea, inicialmente de produção e posteriormente de pesquisa;
- Histórias de arte contemporânea (locais);
- Publicações de massa e revistas especializadas;
- Iniciativas de arte e comunidade, arte socialmente comprometida e de arte e processos sociais.

No diagrama a seguir, apresentamos uma visão geral em nível continental das últimas décadas:

18 É notável a influência desses financiamentos no Brasil (Rio de Janeiro e São Paulo), Colômbia (Bogotá, Medellín e Cali), Bolívia (Santa Cruz de la Sierra), Porto Rico (San José) e México (DF, Oaxaca)

19 Como Residencias en Red (2008 a 2012) e Conceptualismos del Sur (2007).

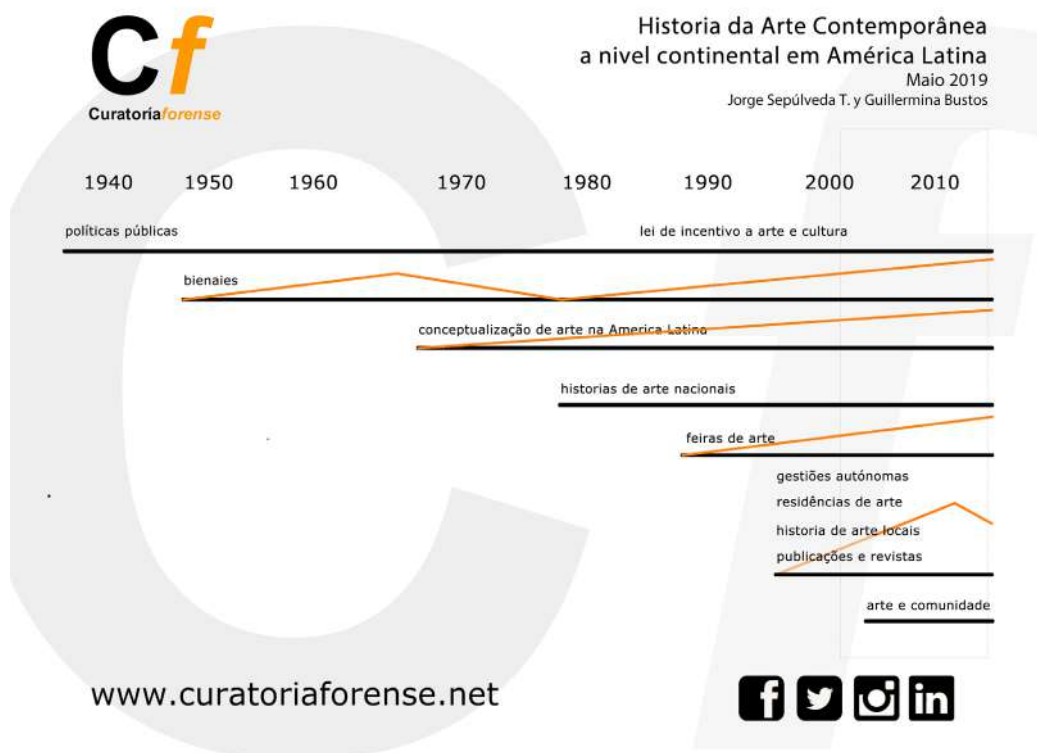


Diagrama História da Arte Contemporânea. Fonte: imagem própria.

OPACIDADE E ECONOMIA NO SISTEMA DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Na América Latina mostrou-se eficiente estabelecer uma relação de opacidade entre a arte contemporânea e a economia, construída principalmente com base em argumentos morais que desabilitam as ações e pretendem eliminar a concorrência.

Essa imposição taxativa sustenta uma crença que pretende excluir a análise econômica da produção de arte contemporânea restringindo-a a questões denominadas estéticas ou poéticas, velando assim o funcionamento do sistema capitalista que segue operando – sempre de forma eficiente e permanente se ajustando às mudanças – para o benefício daqueles que conhecem melhor seu funcionamento e ocultam esse conhecimento.

Em primeiro lugar, afirmamos que a arte contemporânea é um sistema e um campo de conhecimento específico, seguindo a conceituação de Pierre Bourdieu (p. 3): interesse, *illusio*, regras de jogo, *habitus*, capital (material e simbólico) etc.

E, portanto, entendemos que se trata de um sistema que reúne uma multiplicidade de papéis e funções que atuam coordenadamente (e em disputa) para administrar o que foi produzido (objetos, textos e relações) e, especificamente, determinar seu valor.

A arte contemporânea é um sistema e, portanto, um sistema econômico, porque todos os sistemas são simultaneamente econômicos, políticos, sociais, em resumo, ideológicos. Todo sistema implica uma intenção ideológica e uma disputa entre outras ordens possíveis (entre ideologias divergentes); e isso está planejado em sua implantação.

VALOR POR ENUNCIÇÃO E/OU POR INTENCIONAMENTO

No sistema da arte contemporânea conjugam-se pelo menos dois tipos de economias: uma economia dos símbolos (simbólica) e uma economia das transações financeiras (finanças), que se influenciam mutuamente e geram codependências na produção e na circulação dos bens valorados.

Em ambos os tipos de economia, as coisas (objetos, práticas e discursividade) e os critérios de valor se cruzam. O uso dos objetos de arte (obras e textos, por exemplo) – embora não seja especificado qual necessidade se satisfaz – estabelece um tipo de valor: qualitativo. O esforço (material e mão de obra) que sua produção demanda estabelece outro tipo de valor: quantitativo. Nesse sentido, a arte contemporânea demonstra, em seus processos de produção de valor, que não existe relação entre valor de uso e valor de troca conforme descrito a seguir.

Existe uma disputa entre a arte moderna e algumas ordens econômicas de arte contemporânea sobre se o valor está determinado por alguma propriedade inerente ao objeto de arte (a aura²⁰, por exemplo) e/ou a quantidade de trabalho/conhecimento necessário para produzi-lo (artesanato ou ofício) ou independente disso, usando o conceito de valor subjetivo²¹, isto é, produzir o valor em relação à importância que se dá ao objeto (individual ou coletivamente) para alcançar determinados objetivos ou interesses.

Isso põe a produção de valor na arte contemporânea em termos paradoxais de enunciação ou intencionalidade.

Ou seja, quando os objetos da arte contemporânea são valorados, dois procedimentos simultâneos e coexistentes de avaliação entram em tensão contraditória:

- 1) *O objeto de arte valorado como um objeto privilegiado e isento por si só (como belo, verdadeiro, transcendente, significativo ou fetichizado etc.) que o converte em um bem comercializável (mercadoria) que constitui um patrimônio a ser preservado e protegido.*

20 Conceito trabalhado por Walter Benjamin para se referir a uma qualidade imane das obras.

21 Mais informações sobre a noção de valor subjetivo em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Teoría_del_valor_subjetivo>. Acesso em: 1 ago. 2019.

2) *O objeto de arte valorado como objeto interessado* ou procedimento demandante de arte, pois causa, modela ou organiza outros processos na cultura, e é entendido como uma ferramenta de ação política²², econômica e ideológica.

Na arte moderna, a produção de valor é realizada quase exclusivamente como um objeto privilegiado e isento, enquanto na arte contemporânea se realiza como objeto em disputa entre ambas as formas de produção de valor.

Assim, e sabendo que ambas as formas se contaminam mutuamente, a questão que surge é: qual a opção escolhemos quando definimos o valor de um objeto de arte contemporânea? E depois disso: quais são os excedentes e ordens que essa decisão acarreta?

Qual opção favorecemos quando definimos o valor de um objeto de arte?

Valor do <i>Objeto Privilegiado</i>	Valor do <i>Objeto como Ferramenta</i>
ENUNCIÇÃO	INTENÇÃO
Espaço de <i>prestígio</i> e transações <i>financeiras</i> .	Espaço de <i>intervenção</i> e transações <i>simbólicas</i> .
NORMATIVIDADE	NARRATIVIDADE
O campo do conhecimento atua de maneira <i>hegemônica</i> .	O campo do conhecimento atua de forma <i>pragmática</i> .
Institucionalidade <i>formal</i> (museus, bienais, feiras de arte).	Institucionalidade <i>não formal / temporária</i> (espaço público, organização esporádica).
Colecionismo, acumulação de patrimônio e capital. Discurso coeso da identidade homogênea.	Procedimentos e dispositivos de <i>uso mútuo consensual</i> . Processos identitários.

- Artes definidas por técnicas (pintura, escultura, performance etc.).
- Arte autônoma.
- Arte do sistema. Arte-terapia.
- Arte política, pedagógica ou doutrinária. Arte socialmente comprometida.

²² Para um desenvolvimento mais extenso desse conceito, ver BUSTOS e SEPÚLVEDA T. (2015). Disponível em: <<http://curatoriaforense.net/niued/?p=2731>>.

Mais adiante falaremos sobre como diferentes prioridades e ênfases nestas decisões constroem seus mercados.

O CAMPO DO CONHECIMENTO E A PRODUÇÃO DE SEUS OBJETOS, TEXTOS E RELAÇÕES

Essa situação que descrevemos como a produção paradoxal de valor deve-se à condição da arte contemporânea de ser um campo de conhecimento sem axiomas. Isto significa que, ao contrário de outros campos do conhecimento, não tem proposições assumidas como verdadeiras que sustentam outros raciocínios e as proposições que se deduzem deles²³. Periodicamente, teóricos e curadores de arte contemporânea propõem argumentações axiomáticas sobre o campo, mas limitam-se a descrever recorrências de procedimento (na produção) ou recorrências retóricas (na discursividade).

Isso é fácil de comprovar na prática: cada proposição axiomática se apresenta como um questionamento da discursividade anterior e como uma hipótese falsa da discursividade proposta, sendo mais relevante a estruturação argumentativa, a seleção de casos (objetos de arte) e suas inferências para uma construção crível. Seu valor é a ficção crítica e as metodologias de validação, não a afirmação de uma proposição que sustente tudo o que é argumentável no campo.

Essa condição coloca o campo de conhecimento da arte contemporânea em uma posição privilegiada no sentido de intencionalismo ideológico: é um sistema que pode participar, contrariar e auditar outros campos do conhecimento e ideologias.

Então, o que é que chamamos produção de arte contemporânea? Certos objetos, sua condição de uso e seu contrato de leitura, a gestão de conotações simbólicas, outras ordens possíveis do imaginário, validação ou obsolescência de normatividades naturalizadas, apenas para começar.

Em resumo, o sistema produz capacidade e ordem através dos próprios objetos, das relações possíveis entre os objetos e aqueles que os investigam e das conceitualizações que são ativadas nessa relação.

Para tanto, utiliza uma série de procedimentos recorrentes, uma caixa de ferramentas em busca de um método de aproximação e interação com a cultura e com sua própria epistemologia.

Procedimentos que podemos historicizar, validar argumentativamente e que são testados na experimentação de sua influência e ingerência contextual.

23 Na matemática, por exemplo, os axiomas são o *número* e o *universo* (o conjunto de todos os números possíveis).

Uma ordem específica de procedimentos produz institucionalidade, isto é, uma capacidade normativa-prescritiva de regulação, reprodução e administração dos esforços de capital e mão de obra e dos intercâmbios fora da instituição.

É aí que surge a possibilidade do mercado: entre instituições, exige-se a formalização dos objetos para convertê-los em mercadoria, precificá-los (estabelecer um valor e um preço) e negociá-los (estabelecer condições de transação). Antes disso, há apenas uma produção impulsiva e demanda esporádica para um mercado desintegrado.

A primeira questão a assinalar é que o mercado da arte contemporânea só é possível se for capaz de gerar um sistema de equivalências entre diferentes instituições (porque são o produto de diferentes ordens de procedimentos) que permita as transações, garantindo o valor das negociações através do estabelecimento de uma confiança geral.

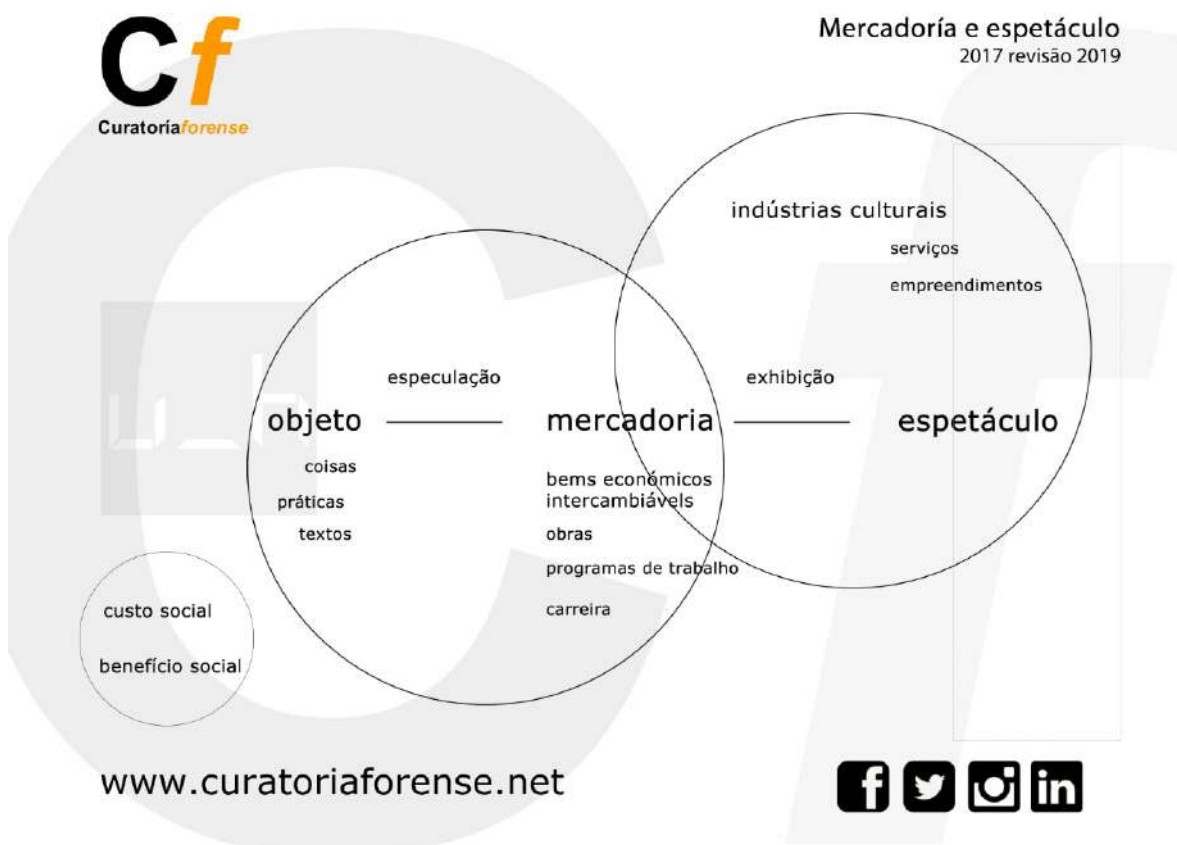


Diagrama mercadoria e espetáculo. Fonte: imagem própria.

Assim, o capital na arte contemporânea é a capacidade de produção especificável, a linha editorial (uma ordem específica) e a confiabilidade geral. O patrimônio, por sua vez, é a capacidade de acumulação desse capital.

As condutas em relação ao capital e ao patrimônio definem o papel (das pessoas e instituições) no sistema de arte.

Prioridades do uso do capital e do patrimônio: alguns exemplos

coleccionadores (instituições e pessoas)	acumulação de objetos / definição da linha editorial
universidades / pedagogias	patrimonialização do conhecimento / padronização de procedimentos
galerias / marchands	gestão de relacionamento / padronização de equivalências
curadores	estruturação argumentativa (discursividade) / produção de confiabilidade (negociação)
publicações	inscrição e historização

O ponto seguinte é como a produção da arte contemporânea participa do mercado. A princípio, toda produção é e pode se transformar em um objeto – em sentido amplo: obras, discursividade, relações – e atua como um fenômeno, isto é, como um fato que aparece à percepção através de sua experimentação. A criação de equivalências converte objetos e fenômenos em mercadoria, tornando-os bens comercializáveis.

Um exemplo da integração desse tipo de pensamento econômico no senso comum é a questão “quanto você me quer?”, formulando a questão em termos quantitativos e perguntando por sua equivalência. Muito diferente disso – conceitual e perceptivamente – é perguntar “como você me quer?”, isto é, formulando-a em termos qualitativos que não são equivalentes e, portanto, não comercializáveis.

Por sua vez, essas mercadorias encontram seu lugar de maior eficiência (de enunciação de valor) no espetáculo, no qual se prioriza sua exibição pública e em função da qual a concorrência (quantidade de público) se converte em ferramenta de negociação de seu valor.

Então, quais são os bens comercializáveis no mercado de arte contemporânea? Em termos gerais, são produtos que chamaremos de objetos de arte (obras, publicações etc.) e serviços (como curadoria, montagem, pedagogia, mediação etc.).

- Por um lado, os *objetos de arte* podem ser definidos como excedentes de produção e pesquisa, que necessariamente foram revestidos pelo prestígio que acarreta terem sido negociados por pessoas, espaços e instituições reconhecidas dentro do campo da arte.

Por outro lado, os serviços referem-se às atividades que permitem a produção, consumo e distribuição de objetos de arte. Incluímos aqui a produção de linhas editoriais (publicações de arte) e a produção de infraestrutura (organização conceitual e ideológica para o sistema de arte). É preciso

aqui assinalar que esses excedentes comercializáveis (objetos e serviços) são resultado dos procedimentos de produção material e conceitual que apontamos acima, mas não são necessariamente seu objetivo ou prioridade.

Os procedimentos de produção geram, enquanto fenômenos, processos simultâneos, tais como: produção de subjetividade ou afetação do Imaginário; e atuam paralelamente ao mercado de arte contemporânea, principalmente porque são difíceis de estruturar e quantificar em termos financeiros. Entre eles, o benefício social excedente das práticas artísticas contemporâneas.

No entanto, esses fenômenos não estão fora do sistema econômico, que opera na economia da arte, ainda que não necessariamente nas finanças da arte. Esse é o ponto de ocultamento que as análises moralistas pregam ou que utilizam para tentar encobrir aqueles que participam dos privilégios do sistema, gerando a opacidade que os favorece.

TIPOS DE MERCADO DE ARTE E ESTABELECIMENTO DAS CONDIÇÕES PARA A PRODUÇÃO DE VALOR

É importante mencionar que a produção de valor dos objetos é determinada pelo tipo de mercado de que participamos. Isto é, a capacidade de produção de valor e o mercado são codependentes, geram-se e se restringem mutuamente.

Podemos, assim, distinguir tipos de mercados por:

- 1) a prioridade em certos aspectos qualitativos dos produtos ou serviços a serem negociados;
- 2) pelo papel e pela institucionalidade de que participamos;
- 3) tipo de procedimento de produção de valor que favorecemos (como foi observado anteriormente: enunciação ou intencionalmente).

Assim, distinguimos seis tipologias possíveis de mercado de arte:

- **Mercado acadêmico (universidades e institutos)**, no qual o valor é determinado pela qualidade conceitual e material da produção. É especulação discursiva/retórica, validação em referências históricas e experimentação de técnicas materiais (consolidadas ou estabilizadas).
- **Mercado de transações de objetos (galerias e feiras de arte)**, no qual o valor é associado à quantidade de relações estabelecidas pela produção e seu autor, vinculando-se ao resto do sistema de arte. É uma especulação financeira em termos de credibilidade e recursividade dessa especulação.

- **Mercado de políticas públicas estatais (museus, centros culturais etc.),** no qual o valor depende da recorrência em que uma produção ou serviço foi previamente avaliado e, por outro lado, da capacidade de coesão social e de identidade que o governo, através do Estado, pretende como narrativa hegemônica.
- **Mercado de gestões autônomas,** trata-se da única instância em que o valor se constitui pelo questionamento, o que se converte em uma *capacidade crítica específica negociável*, e pela auditoria da eficiência dos outros mercados de arte.
- **Mercado internacional de megaeventos (bienais, festivais etc.),** no qual o valor é negociado em termos de prestígio mútuo (organizações, pessoas, objetos) e especulação financeira do valor constituído por todos os mercados anteriormente mencionados.
- **Mercado de autofinanciados;** talvez o sintoma neoliberal mais óbvio entre os mercados mencionados, no qual a precarização do trabalho e a dilapidação do capital sustentam economicamente a *illusio*.

CONCLUSÕES PROVISÓRIAS

É uma crença comum que explicar a economia do campo da arte contemporânea é um ataque antieconômico, mas muito pelo contrário. Não se trata de dividir um bolo (pensado em termos econômicos obsoletos), mas de incrementar, diferenciar e complexizar nossas relações econômicas almejadas na arte e com os outros sistemas de produção de conhecimento.

O percurso conceitual que traçamos, descrevendo as operações da economia, da produção de valor, da estruturação organizacional e dos tipos de mercado, pretende enfrentar a opacidade do sistema e habilitar o posicionamento moral diante do sistema econômico.

Trabalhamos para isto: pelo estabelecimento de condições de trabalho justas, baseadas na modificação da economia de privilégios para a formalização institucional de uma economia de direitos, na arte e na sociedade²⁴.

24 Agradecemos especialmente a Adriene Coelho pela ajuda com a tradução e revisão em português. A nossos parceiros que tornaram possível o programa de residências ACCIÓN / TRANSACCIÓN edição 2018 e 2019, Galeria Gachi Prieto e projeto PAC. Também a nossos colaboradores durante o programa de residências: Belén Charpentier e Federico de la Puente. E por último aos residentes das duas edições, pela experiência de debate e reflexão sobre a economia e o mercado de arte contemporânea: Beberly Estay, Elaine Fontes, Verónica Vaz, Yudith Pintos, Sandra Huang, Camila Jofre, Claudia Cartuche Flores, Marco Alvarado, Ana María Bernal, Jesús Jimenez, María Pumar e Gloria Rubio.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. São Paulo / Buenos Aires: Montessor (Colección Jungla Simbólica), 2002.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Trad. Jorge García. Barcelona: Península, 1987.
- BUSTOS, Guillermina; SEPÚLVEDA T., Jorge. “A arte como ferramenta para a ação política”. In: _____. *Residencias de Arte SOCIAL SUMMER CAMP 2015*. Córdoba (Arg.): Curatoría Forense, 2015.
- _____. “Soportar las evidencias, politizar el archivo, habitar las micropolíticas: Un análisis sobre Bienales de Arte Contemporáneo en América Latina y el caso de la Bienal de Cuenca (Ecuador)”. *Terremoto*, dez. 2018. Disponível em: <<https://terremoto.mx/estructuras-vivientes-el-arte-como-experiencia-plural-xiv-bienal-de-cuenca-ecuador/>>. Acesso em: 4 ago. 2019.
- _____. “Escenas locales: No todo está hecho, afortunadamente”, VADB (site), Disponível em: <<https://vadb.org/articles/escenas-locales-no-todo-esta-hecho-afortunadamente>>. Acesso em: 2 ago. 2019.
- _____. *ACCIÓN / TRANSACCIÓN*. Córdoba: Curatoría Forense, 2019.
- PASTOR MELLADO, Justo. *Escenas Locales: Ficción, historia y política en la gestión de arte contemporáneo*. Córdoba (Arg.): Curatoría Forense, 2015.
- PETRONI, Ilze; SEPÚLVEDA T., Jorge. “Estrategias de cooptación: La relación con las políticas públicas en Argentina durante 2012”. In: MONTINI, P. et al. (org.). *Anuario Rosario 2012, Registro de acciones artísticas*. Rosário: Curatoría Forense, 2012. Disponível em: <<http://curatoriaforense.net/niued/?p=1917>>. Acesso em: 2 ago. 2019.
- _____. *EGA. Encuentro de Gestiones Autónomas*. Córdoba (Arg.): Curatoría Forense, 2013.
- SEPÚLVEDA T., Jorge. *El auge de la Clínica [01]. Modelos pedagógicos horizontales*. Curatoría Forense – Latinoamérica, 17/04/2009. Disponível em: <<http://curatoriaforense.net/niued/?p=284>>. Acesso em: 4 ago. 2019.

MULHERES ARTISTAS NO MERCADO ARTÍSTICO INTERNACIONAL: UM OLHAR A PARTIR DOS ÍNDICES DO ARTPRICE

Ana Paula Cavalcanti Simioni¹

RESUMO

O artigo discute a presença feminina no mercado internacional de arte, em especial analisando o caso das artistas brasileiras, a partir dos dados disponibilizados pelo Artprice (provenientes de leilões internacionais). Se até 2015 o caso brasileiro parecia se configurar como uma exceção num sistema internacional fortemente generificado, os dados mais recentes apontam uma baixa representatividade geral do país no mercado internacional. Estaríamos diante de uma “exclusão democrática”? A mundialização do sistema artístico não assinala, necessariamente, uma maior equidade entre os artistas do ponto de vista de seu gênero e/ou de suas origens.

Palavras-chave: Mercado Internacional de Arte. Artistas Brasileiros. Mulheres Artistas. ArtPrice. Gênero.

ABSTRACT

The article discusses the female presence in the international artistic market, in particular by analyzing the case of Brazilian artists, based on data provided by Artprice (from international auctions). If by 2015 the Brazilian case seemed to be an exception in a strongly gendered international system, the most recent data indicate a low overall representativeness of the country in the international market. Would we be faced with a “democratic exclusion?” The globalization of the artistic system does not necessarily indicate greater equity between artists from the point of view of their genre and / or their origins.

Keywords: International Art Market. Brazilian Artist. Women Artist. Artprice. Gender.

1 Professora Associada do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Possui graduação em Ciências Sociais (1994) pela USP, e mestrado (1999) e doutorado (2004) em Sociologia pela mesma instituição. Em 2018 obteve a livre docência sobre “Mulheres Modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira”. É também professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação Interunidades “Estética e História da Arte” (MAC-USP), onde atualmente orienta alunos de doutorado. Realizou a curadoria da exposição “Mulheres Artistas: as pioneiras (1880–1930)”, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015. E-mail: anapcs@usp.br.

Em 1857, a pintora inglesa Emily Osborn (1828–1913) retratou a difícil situação da mulher artista diante do mercado na Inglaterra vitoriana. A tela figura uma jovem acompanhada por um menino (possivelmente seu filho ou seu irmão), tentando vender uma pintura para um negociante que analisa a obra, reticente. A pintora está visivelmente constrangida; o olhar esquiva-se, voltado para o chão, ao mesmo tempo em que a angústia transparece no modo em que seus dedos, nervosos, puxam o pequeno coração que tem em mãos.



Emily Mary Osborn (Essex, Inglaterra, 1828–1913). *Sem nome e sem amigos.* “Os bens do rico são sua fortaleza”, *Provérbios, 10:15*, 1857. Oleo sobre tela, 82,5 x 103,5 cm. Tate Gallery, Londres

É muito provável que essa tela tenha sido inspirada em um romance intitulado *Self-Control*, da escocesa Mary Brunton, que abordava o caso de uma mulher empobrecida, chamada Laura, que procurou vender suas fotos para ajudar no sustento da família. No entanto, sua trajetória foi marcada por diversas tentativas malsucedidas junto aos comerciantes de Londres, impondo-lhe um desfecho infeliz. Ambas as autoras abordam o mesmo tema: as grandes dificuldades que as mulheres artistas encontravam, em meados do século XIX, para vender suas obras e, por conseguinte, se sustentarem por meio de seus próprios trabalhos.

Décadas depois, em Paris, berço do nascimento do sistema da arte moderna, a pintora de origem russa apelidada de Marevna (batizada Marie Vorobieff, 1892–1984) registrou em suas autobiografias o quanto tais obstáculos não haviam desaparecido. Ela, que integrava o círculo de artistas de “La Ruche”, composto por nomes como Soutine, Modigliani, Kisling, todos bastante reconhecidos hoje, tentou ser representada pelo marchand Zborowski, que os apoiava. Porém, ao ser apresentada a ele por seu amigo Kisling, que perguntou ao marchand por que ele não a representava também, teria recebido a seguinte resposta:

Zborowski disse que não tinha nada contra a ideia, mas se opôs ao nome “Marevna” e sugeriu que eu alterasse o nome de meu pai para “Stebel”. Tudo soa bem, e ninguém vai saber que você é uma mulher. *Os comerciantes não têm confiança nas mulheres pintoras. Uma mulher pinta por um tempo e depois para; ela se apaixonou, se casa, ou tem um filho ou se divorcia* (MAREVNA, 1972, p. 22, grifo meu).

Para a artista, que tinha a incumbência de criar sozinha a filha que tivera com Diego Rivera, sem contar com qualquer tipo de ajuda da família, afetada pela Revolução russa, tal recusa foi um duro golpe, tendo provocado reveses muito concretos em sua carreira. A artista foi obrigada a “se virar”, realizando diversas atividades menores, tais como a costura, o que a desviou dos investimentos necessários para lograr uma carreira de artista. Novamente, suas memórias são reveladoras dos percalços enfrentados pelas mulheres de sua geração na relação com o mercado e seus agentes:

Se me perguntarem por que fiquei fora do círculo dos artistas contemporâneos responderei que foi porque, entre as minhas exposições, sempre houve longos intervalos de vazio (porque eu tinha que lutar terrivelmente para criar minha filha e me sustentar). Pela força das coisas, expus muito pouco; mas cada uma das minhas exposições foi, para o público e para os críticos, uma nova prova da minha sinceridade, mesmo porque escolhi uma espécie de pintura difícil e que não agradou a todos. Além disso, fiquei revoltada com o modo dos marchands e dos colecionadores. (...) se você fosse mulher, eles procuravam acariciar você e se ofereciam para dormir com eles.

Não suportava tanta grosseria e cinismo: nunca vi duas vezes um sujeito que, depois de comprar uma pintura, imaginou ter pago o suficiente no caso da artista ser uma mulher. (...) Nós não somos prostitutas porque somos mulheres e artistas. E é claro que eu tinha um temperamento ruim porque queria ser respeitada, tanto como artista quanto como mulher (idem, 1979, pp. 218-9).

É importante pontuar que essas vivências estão relacionadas a sistemas artísticos diversos. Quando Emily Osborn pintou sua tela, o mercado era ainda embrionário e subordinado ao sistema acadêmico, o que tornava possível uma vida de artista a partir do reconhecimento propiciado pela instituição oficial (BOURDIEU, 2013). No entanto, as academias só passaram a permitir a presença feminina no final do século XIX, com isso, eram consideráveis os obstáculos enfrentados pelas mulheres para se formarem, se consagrarem e, enfim, para se profissionalizarem (NOCHLIN, 1973; SAUER, 1990; SIMIONI, 2008). Ou seja, a mulher artista era uma anomalia, seja no dominante sistema acadêmico, seja no embrionário sistema de galerias. Ao longo do século XX, o mercado foi

paulatinamente tornando-se uma esfera central para a promoção de carreiras e o reconhecimento dos artistas; esse novo sistema estruturou-se em torno das figuras dos marchands e dos críticos (WHITE, C.; WHITE, H., 1990; MOULIN, 1986). As memórias de Marevna deixam claro o quanto, no início do século XX, ainda essas figuras olhavam com cautela para as mulheres artistas. Com efeito, embora houvesse centenas delas atuando em Paris, expondo suas obras nos salões e mesmo nas galerias particulares², poucas conseguiram selar contratos ou foram mencionadas nos guias voltados para os colecionadores privados.

Evidentemente, a relação entre mulheres artistas e mercado transformou-se significativamente ao longo do século XX e XXI, diversas autoras em variadas capitais artísticas mundiais lograram obter representações, exposições e reconhecimento com seus trabalhos, deparando-se certamente com um mundo muito menos hostil do que no passado. Isso não significa, porém, que as assimetrias de gênero tenham deixado de existir³.

Analisando a construção da consagração efetuada pelo mundo da arte contemporânea, a partir de um estudo dos principais rankings de classificação dos artistas nas últimas décadas (especialmente o *Kunstkompass*, *Artprice*, *Artfacts* e *Artnet*), o sociólogo da arte Alain Quemin demonstra que, a despeito da crença de que o sistema da arte tornou-se nos últimos anos mais global e democrático, na realidade os marcadores sociais da diferença, tais como origem/nacionalidade, geração e gênero, continuam a ter um grande peso no que tange ao acesso à notoriedade (QUEMIN, 2013). Sua pesquisa evidencia que a consagração continua a ser fortemente desigual em diversos sentidos. Os artistas mais bem posicionados nesses rankings são oriundos de países como EUA, Alemanha, Inglaterra (e também China nos últimos anos); ou possuem seus ateliês em metrópoles localizadas nesses mesmos países; são geralmente homens, brancos e de idade mediana (acima dos 40 anos). Trata-se portanto de um sistema que mantém clivagens de centros e periferias artísticas, bem como assimetrias de gênero, origem e geração.

Tomando como fonte as listagens dos cem principais artistas do mundo, publicadas pela *Kunstkompass* desde a década de 1970, que levam em conta diversos fatores – presença dos artistas no mercado, exposições individuais

2 Catherine Gonnard e Elisabeth Lebovici (2007) calculam que havia cerca de três mil artistas mulheres atuantes em Paris entre 1910 e 1945, contabilizando as que de algum modo participaram do sistema artístico, logrando expor seus trabalhos ou receber menções críticas.

3 É impossível, nos limites desse artigo, discutir o tema do desigual reconhecimento das mulheres artistas ao longo do século XX. Há uma grande bibliografia sobre o tema, em meio à qual destaco: BONNET, 2006; BUTLER; SCHWARTZ, 2010; CHADWICK; DE COURTIVRON, 1995; MAYAYO, 2016; POLLOCK, 2007.

em museus de prestígio, resenhas em revistas bem qualificadas etc. –, Alain Quemín pôde avaliar a evolução da participação feminina na arte contemporânea ao longo do tempo. Como bem demonstra, existe um paulatino crescimento dessa presença, que passa de apenas sete nomes entre cem artistas durante a década de 1970, atinge seu patamar mais baixo no começo dos anos 1980 (3,5 artistas⁴ sobre os cem mais cotados), até chegar à cifra de, aproximadamente, 20% a 30% de mulheres entre os top 100 ao longo dos anos 2000.

Tabela 1. Evolução da participação de artistas mulheres no mercado internacional de arte segundo o ranking anual da Kunstkompass.

Ano	Nº de mulheres no ranking (sobre 100)	Melhor posição feminina no ranking	Nº de artistas mulheres entre os 25 primeiros (entre parênteses, posição no ranking)
1970	7	35º Bridget Riley	-
1973	6	45º Bridget Riley	-
1976	6,5 (1 cria com o marido)	47º Bridget Riley	-
1981	5,5	43º Hanne Darboven	-
1986	3,5	45º Hanne Darboven	-
1988	8	48º Jenny Holzer	-
1990	10	42º Jenny Holzer	-
1993	12,5	10º Jenny Holzer	3: Rosemarie Trockel; (17); Cindy Sherman (22)
1995	16	9º Rosemarie Trockel	4: Cindy Sherman (11); Jenny Holzer (13); Jeanne-Claude Christo (19)
1997	18 (3 criam em dupla)	4º Cindy Sherman	3: Rosemarie Trockel (7); Jenny Holzer (19)
2000	20	4º Rosemarie Trockel	4: Pipilotti Rist (5); Cindy Sherman (6); Louise Bourgeois (8)
2003	21	4º Rosemarie Trockel	4: Louise Bourgeois (5); Cindy Sherman (6); Pipilotti Rist (11)
2007	23	4º Rosemarie Trockel	4: Louise Bourgeois (5); Cindy Sherman (6); Pipilotti Rist (19)
2009	30,5	13º Louise Bourgeois	3: Kara Walker (18); Isa Genzken (19)
2010	23,5	5º Louise Bourgeois	4: Cindy Sherman (6), Rosemarie Trockel (8); Pipilotti Rist (19)
2011	22,5	4º Cindy Sherman	4: Rosemarie Trockel (6); Pipilotti Rist (17), Jeanne Claude Christo (20)
2012	22,5	4º Rosemarie Trockel	4: Cindy Sherman (6); Pipilotti Rist (17), Jeanne Claude Christo (20)

Fonte: *Les Stars de l'Art Contemporain* (QUEMIN, 2013)

4 O “meio artista” diz respeito a duplas artísticas compostas por um homem e uma mulher, nesse caso os rankings dividem a autoria pela metade.

Como a tabela mostra, a despeito da evolução da presença das artistas no sistema internacional, elas não ultrapassam 25% da quantidade global de artistas, o que é significativo se pensarmos que nas escolas, universidades e academias de arte em geral ao menos 50% do público é feminino (JOLY, 2016). Assim, Quemim conclui que,

“muito embora haja uma crença muito disseminada no mundo da arte de que um artista tem sucesso em função de seu talento, ou de sua genialidade, sem que se exerçam sobre ele determinismos de natureza social (...) o acesso à notoriedade parece ser, no entanto, profundamente generificado” (QUEMIN, 2013, pp. 355-6, tradução minha).

Em trabalho anterior, realizado em parceria com a professora Bruna Fetter, procuramos dialogar com o estudo de Alain Quemim analisando especificamente o caso brasileiro (SIMIONI; FETTER, 2016). Os dados sobre os/as artistas brasileiros/as no mercado internacional da arte estabelecidos com base, especialmente, nas vendas em leilões, nos mostravam uma realidade distinta da baixa presença feminina verificada no sistema internacional estudado por Quemim. A pesquisa realizada por Ana Letícia Fialho, tomando como base os leilões internacionais da Christie's, Sotheby's e Phillips de Pury, entre 2000 e 2011, estampava a predominância de obras femininas entre os artistas brasileiros mais caros. Entre os doze mais bem posicionados, sete eram então mulheres, em uma lista liderada por Adriana Varejão.

Tabela 2. Preço máximo por obra obtido por artistas brasileiros em leilões internacionais (2000-2011)⁵.

	Artistas	Preço de venda (US\$)	Local	Tipo de Leilão	Data
1	Adriana Varejão	1.527.450	Christie's, Londres	Contemporary Art Sales	16/02/2011
2	Sérgio Camargo	1.350.000	Sotheby's, Nova York	Latin American Sales	8/11/2009
3	Beatriz Milhazes	957.000	Phillips de Pury, Londres	Contemporary Art Sales	27/06/2011
4	Lygia Clark	469.700	Phillips de Pury, Londres	BRIC Sales	23/04/2010
5	Cildo Meireles	430.000	Sotheby's, Nova York	Latin American Sales	25/05/2011
6	Hélio Oiticica	300.000	Christie's, Nova York	Latin American Sales	17/11/2010
7	Mira Schendel	240.000	Christie's, Nova York	Latin American Sales	2005
8	Vik Muniz	220.000	Sotheby's, Nova York	Contemporary Art Sales	12/11/2009

⁵ Tabela elaborada a partir de informações do banco de dados Artprice, disponível em: <www.artprice.com>, acesso em: 10 jul. 2011. Valores sem incidência de impostos nem comissão do leiloeiro.

9	Saint Clair Cemin	80.000	Christie's, Nova York	Latin American Sales	2004
10	Lygia Pape	70.000	Christie's, Nova York	Latin American Sales	28/05/2009
11	Waltercio Caldas	55.000	Christie's, Nova York	Latin American Sales	02/06/2000

Fonte: *Pesquisa setorial Latitude 2014* (FIALHO, 2014)⁶.

Essa mesma tendência se manteve durante os anos de 2013 e 2014, segundo os índices publicados pelo Artprice, obtidos a partir do preço das transações das obras em leilões internacionais. Nesse biênio, dentre as cinco obras assinadas por brasileiros entre as quinhentas mais valorizadas do mundo, duas traziam assinaturas femininas. E, vale notar, ambas, Beatriz Milhazes e Adriana Varejão, possuíam (e ainda possuem) seus ateliês sediados no Rio de Janeiro, o que contrasta com o caso de Vik Muniz, o mais bem posicionado entre os artistas de nacionalidade brasileira, que há anos reside em Nova York. Tomando portanto o dado da residência como um critério de origem mais condizente com o local de trabalho dos artistas, as melhores colocações nesse cenário seriam de Beatriz Milhazes e Adriana Varejão, respectivamente, contrastando, assim, com as assimetrias de gênero que tendem a dominar o sistema internacional, ao menos no que diz respeito às particularidades do mercado internacional contabilizado a partir de uma de suas vertentes: os leilões⁷.

Tabela 3. Artistas contemporâneos brasileiros presentes no “Top 500 Artistas” do Artprice 2013/2014

Ranking 2014	Artista	Volume de negócios em leilão	Lotes vendidos	Preço máximo de martelo
65	MUNIZ Vik (1961)	€ 3.449.263	122	€ 125.170
94	MILHAZES Beatriz (1960)	€ 2.323.406	10	€ 1.373.240
166	VAREJÃO Adriana (1964)	€ 1.085.694	3	€ 524.664
280	OSGÊMEOS (1974)	€ 521.565	10	€ 330.820
305	MEIRELES Cildo (1948)	€ 467,883	17	€ 164,076

Fonte: *Artprice Market Report 2013/2014*.

⁶ Agradeço a Ana Letícia Fialho por ter, generosamente, cedido tais dados.

⁷ Aqui é importante esclarecer que o estudo do mercado artístico primário não é de fácil mensuração, muitos dados são sigilosos, o que não permite uma análise confiável e abrangente, especialmente em uma perspectiva comparativa. Por isso os estudos em geral se baseiam nos dados obtidos a partir dos leilões, cujos resultados são tornados públicos. É preciso, porém, estar ciente de que o mercado de vendas é apenas uma parte do mercado da arte nacional e internacional.

A “particularidade” das mulheres artistas brasileiras em termos de consagração de mercado nos levou, no referido artigo, a questionar o modo como costumeiramente se aborda a dimensão do gênero na história feminista da arte, enfatizando-se o problema da “exclusão” ou da sub-representação das mulheres artistas como “o” grande tema. O fato de diversas mulheres artistas brasileiras terem alcançado reconhecimento institucional e simbólico ao longo do século XX, como as pioneiras modernistas Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, ou Lygia Clark e Mira Schendel, nomes que possuem presença garantida no sistema artístico internacional (sem contar ainda com diversos outros nomes que mereciam ser lembrados), é um elemento que se coloca reiteradamente como um óbice à validade dos estudos de gênero no Brasil. Os dados então apresentados sobre o êxito comercial de algumas artistas brasileiras no cenário internacional poderia ser tomado como mais um elemento a ser somado nessa suposta “recusa” da importância da dimensão do gênero no caso brasileiro⁸. No entanto, vale frisar, são pouquíssimos os/as artistas nascidos/as no Brasil que constam nesses rankings, ou seja, as análises são circunscritas a uma pequena elite artística que logrou um êxito internacional. Uma série de mecanismos de seleção – e, por conseguinte, de exclusão – afasta a grande maioria dos artistas desse sistema de reputação internacional. Estamos portanto nos referindo a um conjunto muito pequeno de indivíduos. Naquele momento da pesquisa (que se finalizava em 2015), entre doze nomes, sete eram de artistas mulheres, o que traduz uma presença significativa, e mesmo majoritária, mas em um universo muito limitado.

Afirmar isso não significa invalidar a importância dos estudos de gênero, mas, bem ao contrário, trata-se de refinar as perguntas, os métodos e torná-los flexíveis e adaptados para as realidades concretas em que se inserem. Analisar a dimensão do gênero na história da arte significa preocupar-se com as formas de poder, de hierarquização, com o modo em que as diferenças são geradas e tornadas desigualdades, o que não implica reduzir toda a complexidade dessas possibilidades à questão da “exclusão” quantitativa feminina. É preciso partir dessa premissa mas ir além dela, ou seja, entender o modo com que as diferenças sexuais são “percebidas” socialmente e como estão articuladas a outros marcadores da diferença que são socialmente atuantes. No caso do Brasil, não há como não atentar para variáveis como classe social e raça, ao lado do gênero, na hora de classificar os indivíduos socialmente e circunscrever suas possibilidades de inserção e êxito profissional.

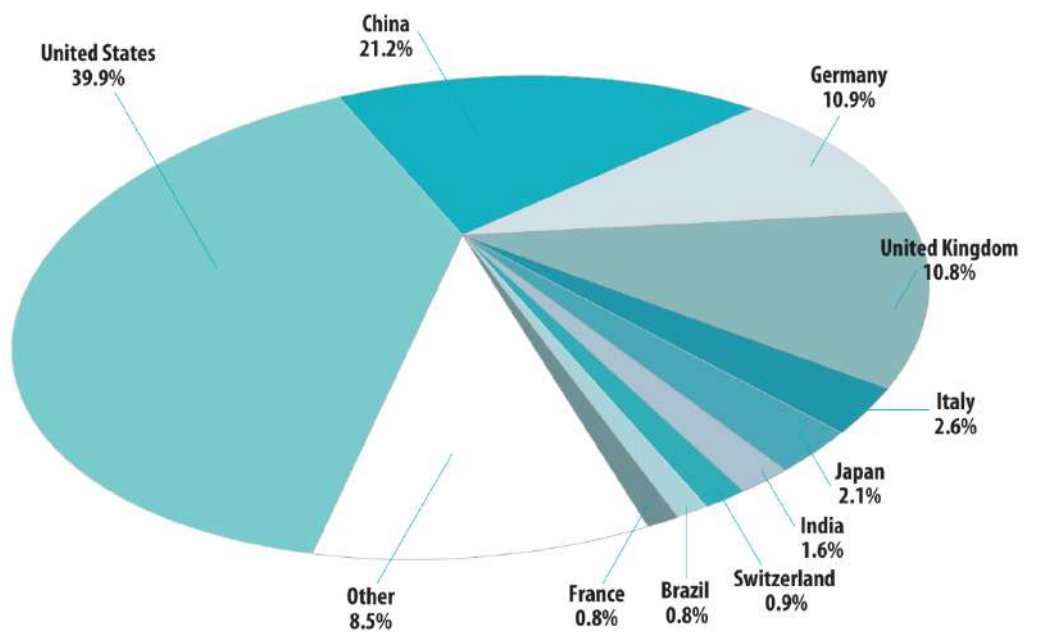
8 Luciana Loponte refere-se a essa questão mediante a sugestiva expressão de “mito da democracia de gênero no Brasil” (LOPONTE, 2008).

Tornando isso mais concreto: hoje no Brasil, bem como em outros países do mundo, para tornar-se artista é cada vez mais importante ingressar num curso superior nessa área específica (HEINICH, 2014). Além da necessidade cada vez maior do diploma, sabe-se que as universidades permitem a participação em redes específicas de agentes que são os responsáveis pela triagem dos futuros ingressantes do meio artístico, o qual estabelece seus próprios critérios de julgamento internamente (BOURDIEU, 1996). Por isso, as chances de êxito são mais facultadas a quem estiver na faculdade certa. As probabilidades de se estabelecer uma carreira bem-sucedida são maiores para quem consegue entrar nos cursos mais bem classificados nos rankings nacionais, os quais, por sua vez, tendem a se concentrar em certas “metrópoles nacionais”, ou seja, cidades que concentram uma determinada rede de instituições culturais, como galerias, museus, espaços expositivos, etc. (São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Recife, por exemplo). Assim, uma carreira artística depende inicialmente de alguns trunfos que já estão muito desigualmente disponíveis no país: finalizar o segundo grau; passar com boa colocação no Enem ou nos vestibulares específicos (ou poder pagar um curso de boa qualidade, e caro, em algumas faculdades privadas bem qualificadas); ter condições de finalizar o curso; ter possibilidades de expor os próprios trabalhos em instituições ou galerias que permitam alcançar alguma visibilidade; conseguir ser notado pela crítica e, daí em diante, iniciar de fato uma carreira profissional. Percebe-se que há tantas e tantas triagens nesse sistema que, muito possivelmente, grande parte dos aspirantes acabe por estacionar em algum lugar do caminho. A notoriedade, especialmente a internacional, é reservada a uma elite que teve condições de finalizar com êxito essa verdadeira “gincana social”. Infelizmente, a maior parte dos estudos em história ou mesmo sociologia da arte dedicam-se aos artistas consagrados (ou no mínimo aos reconhecidos), ou seja, aos que “chegaram lá”. Pouco observamos ou sabemos sobre os tantos sujeitos sociais que foram, por diversos motivos, abortados ao longo do processo social de reconhecimento. Acredito que compreender os efeitos do gênero, da classe e da raça nas carreiras artísticas demande, de fato, um olhar para esses “excluídos”, entendendo que a exclusão possui diversos e variados graus, tal como o sucesso. No entanto, no momento não dispomos de dados que nos permitam afirmar muito sobre os pesos dessas variáveis no sistema artístico nacional. Estudos nessa direção precisam ser feitos.

Dito isso, ressaltando-se portanto o quanto estamos aqui nos referindo a uma efetiva “elite artística”, volto à reflexão sobre a presença das artistas brasileiras no mercado internacional, atualizando a pesquisa realizada anteriormente, que compreendia o intervalo de tempo de 2008 a 2015. Para tanto, retomo a mesma fonte, os relatórios anuais publicados pelo Artprice, os quais escalonam os preços atingidos pelos

quinzentos artistas mais caros do mundo. Proponho então uma comparação entre a situação verificada em 2015 e os dados publicados recentemente acerca do ano de 2018.

Em 2015, o Brasil ainda aparecia explicitamente mencionado na listagem, adquirindo uma relevância tal que aparecia com o mesmo índice que um país tradicionalmente reconhecido no mercado internacional, como a França (ambos concentrando 0,8% das obras mais bem cotadas nas transações em leilões).



REVENUE FROM CONTEMPORARY ART AUCTIONS BY ARTIST NATIONALITY JULY 2014 – JUNE 2015

© ARTPRICE.COM

Um aspecto precisa ser mencionado: a partir de 2015 a China emerge como um *player* fundamental no mercado internacional, rivalizando com os EUA na liderança das transações mais caras no mundo, chegando mesmo a ultrapassar a potência ocidental em algumas ocasiões, como no ano de 2016. Para as análises de gênero, isso coloca uma questão substantiva, que é a da dificuldade de se estabelecer, a partir dos nomes, a identidade sexual dos artistas. À barreira linguística deve ser somada a falta de informação disponível sobre tais produtores, que são pouco conhecidos no Ocidente (vários deles não podem ser identificados pelos buscadores disponíveis na internet). Com isso, excluir os artistas chineses acaba sendo, por vezes, uma necessidade, no entanto, dado que sua presença chega a atingir 30% do total, isso nos impede de trabalhar com números percentuais e com uma representatividade de fato global. Com tais ressalvas, pode-se ainda assim dimensionar a questão da presença do Brasil nessa fonte. Em 2015, seis artistas brasileiros, dentre eles uma dupla, foram listados entre os Top 500; sendo três mulheres. Novamente um nome feminino conquista a melhor posição entre os artistas nacionais:

Tabela 4. Artistas Brasileiros no ranking do Artprice (2014–2015)

Ranking 2015	Artista	Volume de negócios em leilão
90	Adriana Varejão	US\$ 3.036.874
109	Vik Muniz	US\$ 2.279.993
185	Beatriz Milhazes	US\$ 1.264.278
197	Cildo Meirelles	US\$ 1.110.550
329	Os Gêmeos	US\$ 565.717
460	Jac Leirner	US\$ 344.130

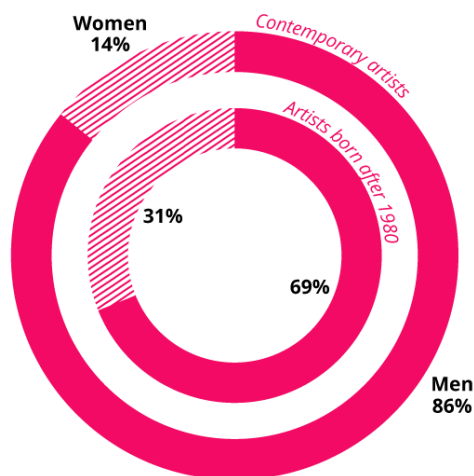
Fonte: Artprice Market Report 2015.

A lista geral de 2015, excluindo-se os/as produtores/as chineses, apresenta 39, 5 nomes femininos sobre 500 artistas: Cindy Sherman (13); Cady Noland (31); Julie Mehretu (34); Tracey Emin (36); Tauba Auerbach (41); **Adriana Varejão (90)**; Rebecca Quaytman (92); Jenny Saville (107); Elizabeth Peyton (123); Barbara Kruger (133); Rosemarie Trockel (136); Cecily Brown (147); Rachel Whiteread (160); Sherrie Levine (162); Sarah Lucas (176); **Beatriz Milhazes (185)**; Marlene Dumas (209); Berlinde de Bruyckere; Dana Schutz (221); Karin Kneffel (251); Lynette Yiadom-Boakye (253); Marina Abramovic (265); Jenny Holzer (268); Francesca Woodman (273); Christine Ay Tjoe (283); Isa Genzken (284); Roni Horn (285); Louise Lawler (324); Lita Cabellut (333); Sarah Morris (349); Del Kathryn Barton (351); Selma Gürbüz (366); Rebecca Warren (375); Carol Bove (381); Deborah Butterfield (391); Marilyn Minter (395); Sally Mann (411); Amy Sillman (417); **Jac Leirner (460)**.

Como se percebe, a representação feminina é ainda baixa e há uma predominância notável de artistas americanas, alemãs e inglesas dentre esses nomes, o que reitera o peso da nacionalidade já apontado por Que-min. Por todos esses motivos, o ano de 2015 ainda assinalava esse lugar um tanto singular para as artistas brasileiras, tanto em termos de origem quanto de gênero.

Mas essa tendência não se manteve em 2018. A mais recente publicação da ArPrice não traz *nenhum* artista brasileiro entre os Top 500. Na realidade, percebe-se um declínio da performance dos artistas brasileiros no mercado externo nos anos mais recentes. Em 2016, o único patricio a figurar na listagem foi o escultor Sérgio Camargo, e em uma posição de retaguarda (402º lugar). Em 2017, o desempenho foi sutilmente melhor, com três nomes na lista, sendo o primeiro Vik Muniz (83º), seguido por Beatriz Milhazes (207º) e, finalmente, a dupla Os Gêmeos (302º). Mas isso é insuficiente para fazer com que o país apareça entre os vinte mais relevantes no mercado internacional, contrastando assim com a percepção de 2015. Interessante notar que, nesse relatório, a questão de gênero

mereceu atenção por parte da própria instituição, que destacou a presença relativamente baixa de mulheres no ranking global, girando em torno de 14%, mas ressaltando que tal índice tendia a crescer à medida que deslocamos o recorte um universo de produtores/as mais jovens, no qual a proporção de mulheres ultrapassa os 30%.



Fonte: *ArtPrice Market Report 2017*.

Analisando o relatório de 2018, pode-se constatar que a participação feminina nesse mercado internacional é ainda tímida e permanece desigual do ponto de vista das origens dos/as artistas. Em um total de 500 nomes, apenas 24 são femininos, e nesse ano específico foi possível incluir todos/as os/as artistas, como os/as chineses/as e os/as japoneses/as⁹. Pela lista abaixo, percebe-se a presença mais constante de mulheres artistas de origem britânica, seguidas pelas as norte-americanas. Nas posições seguintes, há uma tendência à pulverização, mas com predomínio de artistas provenientes da Europa (como França e Alemanha, entre outros). Muito embora a participação da China seja, em termos globais, muito expressiva, há apenas uma mulher chinesa presente na lista. E trata-se de Pan Yuliang (1895–1977) que pertenceu à primeira geração de artistas chineses que foram estudar na França, no começo do século XX, ou seja, faz parte da geração “modernista” em termos cronológicos e não propriamente “contemporânea”. Assim, não há ao menos nesse ano nenhuma artista mulher nascida na China no ranking. A passagem pela França, que provavelmente colaborou na construção de uma reputação internacional para Pan Yuliang, é também um elemento comum a outras artistas oriundas de países não centrais citadas na listagem, como a pintora polonesa Tamara de Lempicka ou a portuguesa Maria Helena Vieira da Silva. É digno de nota que ambas também desenvolveram boa parte de sua produção artística em

⁹ Agradeço ao professor Antoine Gournay (Sorbonne Université–Paris) pela inestimável ajuda em identificar os artistas chineses homens e mulheres referentes à listagem de 2018.

Paris. De modo geral, a presença de artistas das “periferias” é bastante rarefeita no ranking feminino, com a honrosa exceção da nigeriana Njideka Akunyili (nascida em 1986), que vem conquistando preços expressivos. Os demais nomes não provenientes de países centrais ou pertencem a gerações mais antigas e consolidadas (como a japonesa Yayoi Kusama, nascida em 1929) ou da sul-africana Marlene Dumas, nascida em 1953, mas que mantém há diversos anos seu ateliê e sua residência na Holanda.

Nome	Posição	Valor das transações	Nacionalidade
Yayoi Kusama	22	US\$ 103.041.484	Japão
Joan Mitchell	28	US\$ 83.925.120	EUA
Georgia O´Keeffe	38	US\$ 66.666.700	EUA
Cecily Brown	79	US\$ 32.480.908	Grã-Bretanha
Louise Bourgeois	102	US\$ 24.616.761	França
Barbara Hepworth	116	US\$ 19.961.638	Grã-Bretanha
Agnes Martin	132	US\$ 17.208.649	Canadá
Tamara de Lempicka	134	US\$ 16.399.611	Polônia
Helen Frankenthaler	141	US\$ 15.523.257	EUA
Jenny Saville	167	US\$ 13.225.583	Grã-Bretanha
Mary Cassatt	212	US\$ 10.317.602	EUA
Maria Helena Vieira da Silva	247	US\$ 7.715.169	Portugal
Bridget Riley	264	US\$ 7.139.372	Grã-Bretanha
Camille Claudel	267	US\$ 7.029.433	França
Cindy Sherman	276	US\$ 6.755.382	EUA
Pan Yuliang	296	US\$ 6.282.569	China
Marlene Dumas	339	US\$ 5.111.281	África do Sul (residente na Holanda)
Elisabeth Frink	375	US\$ 4.402.180	Grã-Bretanha
Niki de Saint Phalle	379	US\$ 4.389.827	França
Gabriele Münter	424	US\$ 3.887.289	Alemanha
Njideka Akunyili	426	US\$ 3.868.973	Nigéria
Louise Nevelson	429	US\$ 3.845.112	Ucrânia (residente nos EUA)
Magdalena Abakanowicz	488	US\$ 3.353.268	Polônia
Irma Stern	498	US\$ 3.217.214	África do Sul

Nenhuma artista latino-americana está arrolada no ranking dos Top 500 estabelecido pelo Artprice em 2018. Pela primeira vez ainda, desde 2008, *nenhum artista brasileiro*, independentemente da condição de gênero, logrou alcançar alguma posição na lista. Percebe-se que aquele lugar de destaque do país, atingido especialmente entre 2014 e 2015 não se manteve nos anos imediatamente posteriores. O país parece ter saído, discretamente, do mapa internacional do mercado de arte. E nesse sentido trata-se de uma “exclusão democrática”, pois sumiram *todos* os artistas nacionais, tanto os homens quanto as mulheres. Ainda é cedo para dizer se essa tendência se manterá nos próximos anos ou se é um eclipse passageiro. No entanto, o que uma perspectiva temporal um pouco mais alargada indica é que a participação das mulheres no ranking global, embora venha crescendo, está ainda muito longe de ser equânime. A incidência de 24 nomes em um total de 500 artistas, em pleno ano de 2018, é um atestado disso; trata-se de um índice inferior a 5% dos artistas mais bem cotados. Ao lado dessa assimetria de gênero é notável o quanto a origem/nacionalidade permanece como uma variável determinante, posto que a presença dos artistas oriundos de países não centrais, com exceção da China, é claramente reduzida. E esse dado não deve ser ofuscado por alguns nomes solares (como o das artistas brasileiras mencionadas em anos anteriores) que conseguem brilhar nesse sistema que parece se alargar, tornando-se cada vez mais internacional, mas nem por isso mais democrático ou menos desigual.

REFERÊNCIAS

- ARTPRICE. *Contemporary Art Market Annual Report 2013/2014*. Disponível em: <<http://web.artprice.com/AMI/AMI.aspx?id=NjMxNjAwMDY0MjU4NDk=&l=en>>. Acesso em: 20 mar. 2014.
- _____. “Female artists and big money results...”. Editorial 07/22/2014. Disponível em: <<http://artprice.com/artmarketinsight/female-artists-and-big-money-results>>. Acesso em: 6 maio 2015.
- _____. *Contemporary Art Market Annual Report 2018*. Disponível em: <<https://artprice.com/artprice-reports/the-art-market-in-2018>>. Acesso em: 18 jun. 2019.
- BONNET, Marie-Jo. *Les Femmes artistes dans les Avant-Gardes*. Paris: Odile Jacob, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Manet, une révolution symbolique*. Paris: Seuil, 2013.
- BUTLER, Cornelia; SCHATZ, Alexandra (org.). *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*. Nova York: MoMA, 2010.
- CHADWICK, Whitney; DE COURTIVRON, Isabelle (org.). *Amor & arte: duplas amorosas e criatividade artística*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

- FIALHO, Ana Leticia (coord.). *Pesquisa Setorial Latitude 2014: O mercado de arte contemporânea no Brasil – 3ª edição*. São Paulo: ABACT / Apex Brasil, 2014. Disponível em: <<http://latitudebrasil.org/publicacoes/>>. Acesso em: 12 mar. 2014.
- _____. “Expansão do mercado de arte no Brasil: oportunidades e desafios”. In: GRAÇA-COUTO, R. (org.). *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014.
- _____. “O Brasil está no mapa? Reflexões sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes”. In: BUENO, M. L. (org.). *Sociologia das artes visuais no Brasil*. 1ª edição. São Paulo: Senac, 2012.
- GONNARD, Catherine; LEBOVICI, Élisabeth. *Femmes Artistes/Artistes Femmes: Paris de 1880 à nos jours*. Paris: Hazan, 2007.
- HEINICH, Nathalie. Como tornar-se um artista contemporâneo. In: Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais (Simioni; Oliveira; Rouchou; Velloso orgs). Rio de Janeiro, Mauad/ Faperj, 2014
- JOLY, Frédérique. “As artes plásticas nas escolas de arte: uma prática definitivamente generificada?”. In: *Arte e vida social: pesquisas recentes no Brasil e na França* [on-line]. Marseille: OpenEdition Press, 2016. Disponível em: <<http://books.openedition.org/oep/1468>>. Acesso em: 16 jun. 2019.
- LOPONTE, Luciana. “Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidades”. *Visualidades*. Goiânia, v. 6, pp. 12-31, 2008.
- MAREVNA [Marie Vorobieff]. *Life with Painters of La Ruche*. Londres: Constable, 1972.
- _____. *Mémoires d’une nomade*. Paris: Encre, 1979.
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madri: Cátedra, 2016.
- MOULIN, Raymonde. “Le marché et le musée. La constitution des valeurs artistiques contemporaines”. *Revue française de sociologie*, Paris, vol. 27, n. 3 pp. 369-395, 1986.
- NOCHLIN, Linda. “Why there be no great women artists?”. In: _____. *Art and Sexual Politics*. Nova York: Macmillan, 1973.
- POLLOCK, Griselda. “Des canons et des guerres culturelles”. *Cahiers du genre: Genre, féminisme et la valeur de l’art*, Paris, n. 43, pp. 45-69, 2007.
- QUEMIN, Alain. *Les Stars de l’art contemporain: Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*. Paris: CNRS, 2013.
- _____. “The Superstars of Contemporary Art: A Sociological Analysis of Fame and Consecration in the Visual Arts through Indigenous Rankings of the ‘Top Artists in the World’”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 66, pp. 18-51, abr. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0020-38742017000100018&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 19 jun. 2019.
- SAUER, Marina. *L’entrée des femmes à l’École des Beaux-Arts*. Paris: ESNBA, 1990.

- SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras, 1884–1922*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2008.
- _____; FETTER, Bruna. “Brazilian Female Artists and the Market: A Very Unique Encounter”. *Novos estudos – Cebrap*, São Paulo, v. 35, n. 2, pp. 241-255, jul. 2016. Disponível em: <http://scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002016000200241&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 19 jun. 2019.
- WHITE, Cynthia; WHITE, Harrison. *La carrière des peintres au XIXè siècle*. Paris: Champs Arts, 2009.

A PROMOÇÃO DA PERFORMANCE NA SP-ARTE E POSSÍVEIS REPERCUSSÕES NO MERCADO DE ARTE NO BRASIL

Bianca Andrade Tinoco¹

RESUMO

Em abril de 2019, durante a 15ª edição da SP-Arte, a organização comprou pelo valor de R\$ 20 mil, e doou para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, a performance *Atoritoleituralogosh*, de Cristiano Lenhardt. A obra, uma das seis selecionadas pelo curador Marcos Gallon para a Seção Performance da SP-Arte, foi a segunda performance vendida durante a realização da feira, desde 2005, e também a segunda incorporada ao acervo da Pinacoteca, um museu com aproximadamente 4 mil obras. Este artigo, com base em relatórios e pesquisas sobre o mercado de arte contemporânea, trata das repercussões da compra dessa obra e sua doação para a reputação da SP-Arte, o colecionamento de performance no país e a preservação de trabalhos do gênero por meio da doação para um acervo público.

Palavras-chave: Mercado de Arte Contemporânea. Mercado de Arte no Brasil. Performance. Coleções de Arte. SP-Arte.

ABSTRACT

In April 2019, during the 15th edition of the São Paulo International Art Fair - SP-Arte, the fair's organization bought for R\$ 20,000, and donated to the São Paulo State Art Gallery (Pinacoteca do Estado de São Paulo), the performance art work *Atoritoleituralogosh* by Cristiano Lenhardt. The work, one of six curator Marcos Gallon selected for the Performance Section of SP-Arte, was the second performance sold during the fair since 2005, and also the second included in the Pinacoteca's collection, among approximately 4,000 works. The article, based on reports and research on the contemporary art market, inquires the reverberations of the purchase and the donation of *Atoritoleituralogosh* to SP-Arte's reputation, the performance collecting in the country and the preservation of works of this genre through the donation to a public collection.

Keywords: Contemporary Art Market. Art Market in Brazil. Performance Art. Art Collections. SP-Arte.

1 Doutoranda em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília. Mestra em Poéticas Contemporâneas pelo mesmo programa. Professora na graduação do Instituto de Artes da UnB. E-mail: biancatinoco@gmail.com.

A edição 2019 da Feira Internacional de Arte de São Paulo – SP-Arte bateu um recorde animador para os acervos institucionais no Brasil: durante os dias do evento, de 3 a 7 de abril no Pavilhão da Bienal de São Paulo, o Programa de Doações da feira atraiu para museus do país mais de setenta aquisições de colecionadores, galeristas, artistas e patrocinadores, mais que o dobro do número alcançado em anos anteriores². O Museu de Arte do Rio, por meio das incursões do curador Paulo Herkenhoff, ultrapassou a marca de trinta novos trabalhos, e instituições como o Museu de Arte de São Paulo (Masp), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e a Pinacoteca do Estado de São Paulo foram prestigiadas. A Pinacoteca, em especial, recebeu uma doação da própria SP-Arte – a primeira em uma década, uma vez que a organização da feira havia adquirido trabalhos para museus apenas nos dois primeiros anos do Programa de Doações³. A compra, no valor pré-estabelecido de R\$ 20 mil, foi da obra *Atoritoleituralogosh*, de Cristiano Lenhardt, escolhida pelo diretor artístico da Pinacoteca, Jochen Volz, dentre as seis apresentadas na Seção Performance da feira⁴.

Um dos quatro setores curados da SP-Arte 2019, o de Performance é mantido pela feira, sem interrupções, desde 2015. A cada ano, um ou mais curadores escolhem um grupo de trabalhos a serem apresentados durante o evento, geralmente em meio aos estandes e com horário previsto na programação.

Na SP-Arte 2019, pela primeira vez, foram selecionadas para a Seção Performance apenas obras de artistas representados por galerias. Essa foi uma das premissas estabelecidas pelo curador Marcos Gallon, também diretor artístico da Verbo, festival de performance realizado anualmente na galeria Vermelho desde 2005. As outras duas condições, em acordo com a diretora geral da feira, Fernanda Feitosa, foram de que um dos seis trabalhos da seção seria escolhido pela Pinacoteca e de que ele seria doado ao acervo do museu pelo valor de R\$ 20 mil. Em artigo no site da SP-Arte,

2 A lista completa de doações está disponível em: <<https://sp-arte.com/programacao/doacoes/2019/>>.

3 Em 2008, primeiro ano do Programa de Doações, a SP-Arte entregou à Pinacoteca do Estado de São Paulo uma das três peças doadas – a obra foi *Puxadinho*, de Nina Moraes (Galeria Carminha Macedo). Na edição de 2009, a feira doou ao MAM-SP a obra *Sem título*, de Mira Schendel (Athena Galeria de Arte). Mais informações: <<https://sp-arte.com/programacao/doacoes/2008/>> e <<https://sp-arte.com/programacao/doacoes/2009/>>.

4 Como performance, entende-se aqui o trabalho artístico apresentado em determinado momento e local, por um ou mais propositores – os quais chamamos de artistas ou performadores – a uma ou mais pessoas que, ao presenciarem o ato, o integram com suas reações – os participantes. Obras advindas da realização da performance, como fotoperformances, videoperformances, vestígios e registros da ação artística, já estão assimilados, em grande medida, pelas coleções de arte contemporânea.

Gallon deixa clara a intenção de fomentar nos colecionadores particulares a aquisição de ações ou da documentação delas, na forma de vídeos e fotos:

... o projeto para o setor de performances da SP-Arte 2019 pretende criar ferramentas práticas para a melhor inserção da performance arte em coleções públicas e privadas, evidenciando o fato de que muitas galerias brasileiras contam com artistas que utilizam dessa linguagem como terreno de experimentação. A seleção de ações revela essa diversidade, expondo as influências e métodos que impulsionaram as práticas desses artistas, e as estratégias e dinâmicas empregadas por eles na materialização de suas ações (GALLON, 2019).

À frente da SP-Arte desde o primeiro ano, Fernanda Feitosa destacou a Seção Performance de 2019, em entrevista à revista *Forbes* (IODICE, 2019) prévia à feira, por incluir apenas artistas representados por galerias: “nós vamos estimular a comercialização das performances”, orgulhou-se. De fato, a doação de *Atoritoleituralogosh* à Pinacoteca é uma aposta evidente da feira nesse gênero artístico, algo sem precedentes em outras feiras internacionais nas quais a performance figura entre as principais atrações. A fim de compreender as possíveis consequências dessa decisão, examinaremos a seguir alguns pontos sobre o mercado de arte contemporânea no Brasil, o impacto das feiras de arte sobre o público colecionador nas últimas décadas e a legitimação da performance enquanto gênero artístico por meio da presença nesses ambientes.

A REPRESENTATIVIDADE DA SP-ARTE NO MERCADO DE ARTE

Realizada anualmente desde 2005, a SP-Arte reúne estandes de galerias e escritórios de arte brasileiros e internacionais, com participação crescente de expositores da Europa e dos Estados Unidos. Segundo o Governo do Estado de São Paulo (2019), a feira gerou R\$ 230 milhões em negócios, sendo R\$ 125 milhões arrecadados por galerias paulistas. Dentre as feiras de arte realizadas em São Paulo, a SP-Arte é a maior em dimensões: em 2019, reuniu 164 galerias e escritórios de arte e design (mesmo número de 2018), com expositores de 14 países, e obteve o público de 36 mil visitantes em cinco dias, o maior em quinze anos⁵. De acordo com Fernanda Feitosa (idem), a maior parte dos visitantes da feira é de colecionadores brasileiros – a proporção observada é de 5% de visitantes internacionais e 95% nacionais, sendo 75% de São Paulo. A capital paulista, sede da SP-Arte e do maior número de galerias de arte no Brasil, é identificada por Kornis e Sá-Earp (2016, p. 43) como o centro da produção de artes visuais do país, reunindo os principais artistas, marchands, colecionadores e museus.

5 Dados constantes em: <<https://sp-arte.com/releases/sp-arte-recebe-36-mil-visitantes-e-doacoes-de-obras-a-museus-e-instituicoes-batem-recorde/>>.

Ao longo dos anos, a SP-Arte chamou atenção de analistas internacionais e passou a receber a participação de grandes galerias estrangeiras – como a Lisson Gallery, de Londres, a Neugerriemschneider, de Berlim, e a galeria David Zwirner, de Nova York –, atraídas em grande medida pelo perfil dos colecionadores nacionais. Desde a segunda metade dos anos 2000, devido a fatores como a estabilidade de preços advinda da adoção do Plano Real em 1994 (KORNIS; SÁ-EARP, 2016, p. 69), a paridade de cotação entre o dólar e o real de 1994 a 1998 e a crescente disseminação do acesso à internet, observou-se a mudança de padrões de consumo e de trocas de informação, viabilizando que colecionadores brasileiros ampliassem o volume de compra de obras no exterior. A estabilidade da moeda, em especial, trouxe como efeito positivo uma participação mais frequente de galerias e de consumidores brasileiros em feiras internacionais.

No mesmo período, verificou-se o crescimento do número de indivíduos de alta renda⁶ no Brasil. Segundo George Kornis e Fábio Sá-Earp (ibidem, p. 71), o quantitativo de milionários no país “mais que dobrou, passando de 75 mil no ano de 2002 para 165 mil em 2011”. O Brasil reunia em 2012, segundo Clare McAndrew (2013, p. 154) – coordenadora do relatório anual *The Art Market*, um dos mais prestigiados do mercado de arte – aproximadamente 0,8% dos milionários e 3% dos bilionários de todo o mundo. No mesmo ano, sinalizou McAndrew (ibidem, p. 153), o mercado de arte brasileiro respondeu por 1% das receitas globais no segmento. Um percentual ainda atrofiado, apontam Kornis e Sá-Earp, diante da participação de 3% alcançada pelo país no PIB mundial à época: “não seria exagero afirmar que temos um potencial para triplicarmos de tamanho” (2016, p. 72).

De acordo com McAndrew, o Brasil apresentava potencial de se tornar representativo no mercado global em anos subsequentes mais pelo crescente número de colecionadores abastados do que pelos negócios domésticos, uma vez que, segundo a economista, o fator mais marcante a ser observado no país é “o poder de compra de seus colecionadores de arte de alta renda” (MCANDREW, 2013, p. 154)⁷. A maior representatividade de brasileiros integra uma mudança significativa constatada por McAndrew (2014, p. 21) na distribuição geográfica dos colecionadores de arte de 2005 a 2014, com maior adesão de “ricos e super-ricos” especialmente da Ásia, do Oriente Médio e da América Latina. “E os novos ricos que se tornam novos colecionadores estão frequentemente mais interessados

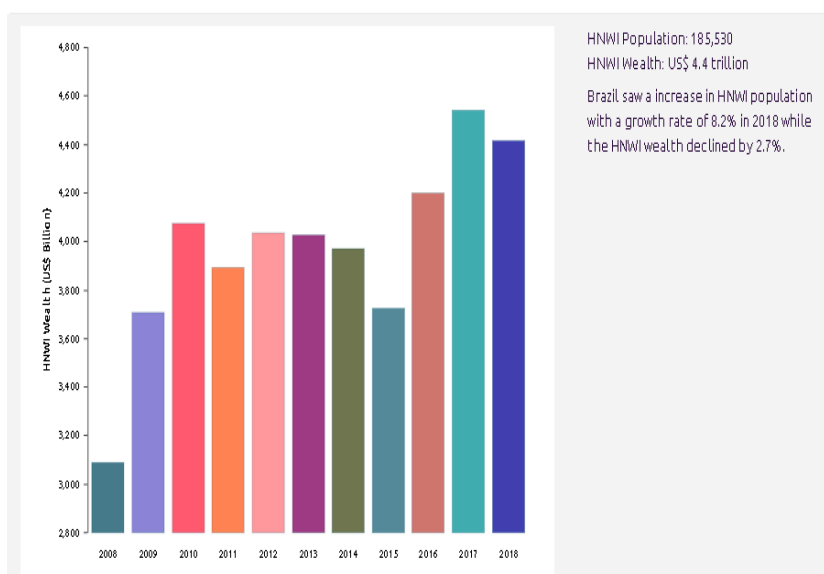
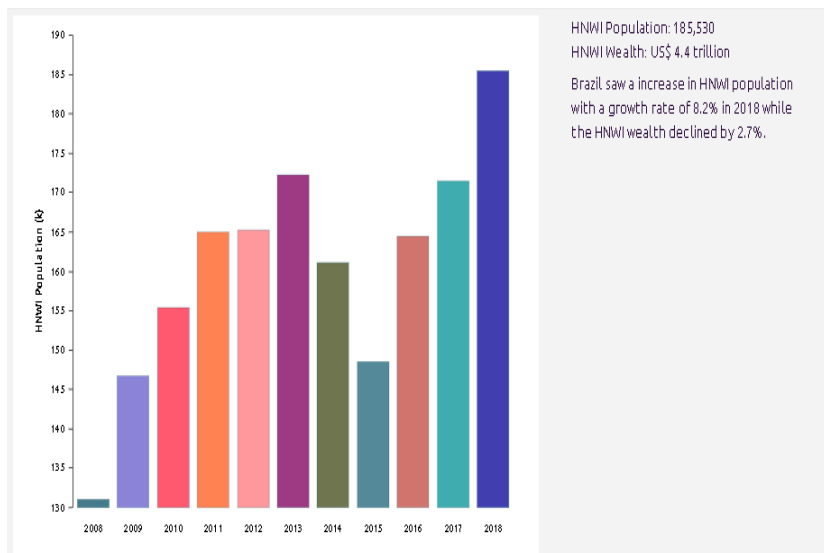
6 Esses indivíduos, ou *high net worth individuals* (HNWIs), são aqueles que possuem patrimônio superior a US\$ 1 milhão, excluídos a propriedade de residência principal, obras de arte e coleções de bens monetizáveis.

7 O fato de o centro de análise Art Economics, dirigido por McAndrew, ter dedicado um capítulo de seu relatório de 2013 ao estudo do mercado de arte brasileiro é uma sinalização do potencial identificado no país e, em especial, em seus colecionadores.

na arte contemporânea, tanto por estar imediatamente disponível quanto por ser mais acessível e reconhecível do que os antigos mestres” (MCANDREW, 2014, p. 21).

O número de indivíduos de alta renda no Brasil teve um aumento superior a 40% de 2008 a 2018, de acordo com o *World Wealth Report* da consultora Capgemini. Mesmo sofrendo uma queda brusca em 2014 e 2015 – ano em que o país registrou o menor quantitativo desde 2009 –, esse índice alcançou a marca de 185,5 mil pessoas de alta renda em 2018, com um patrimônio acumulado estimado em US\$ 4,4 trilhões. Ainda de acordo com o relatório, a população de alta renda no Brasil cresceu 8,2% e o patrimônio médio diminuiu 2,7% em relação a 2017, embora seja o segundo maior na década abordada.

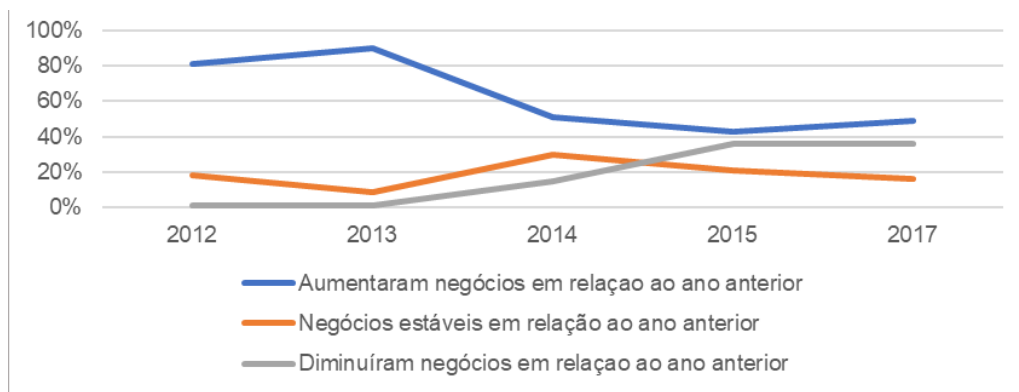
Gráficos 1 e 2: População de indivíduos de alta renda e patrimônio acumulado dessa população no Brasil (2008–2018)



Fonte: *World Wealth Report*, Capgemini Financial Services Analysis, 2019.

Vale observar que a crise econômica registrada no Brasil em 2014 e 2015 se refletiu em uma retração do mercado das galerias nacionais de arte contemporânea, conforme apontam dados da Pesquisa Setorial Latitude, realizada pela Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil) e pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT) desde 2012. O efeito foi percebido de forma menos aguda, porém mais duradoura, do que a redução no poder de compra dos milionários no país. Entre as galerias consultadas (Gráfico 3), 81% informaram crescimento em 2012 e 90% em 2013, porém em 2014 a taxa baixou para 51% e em 2015 chegou a seu menor ponto da série, 43%, retornando aos 49% em 2017. Aquelas que afirmaram ter sofrido diminuição do negócio eram 1% em 2012 e em 2015 escalaram para 36%, posição mantida em 2017.

Gráfico 3: Percepção de crescimento do mercado de arte contemporânea no Brasil, segundo galeristas (2012–2017)



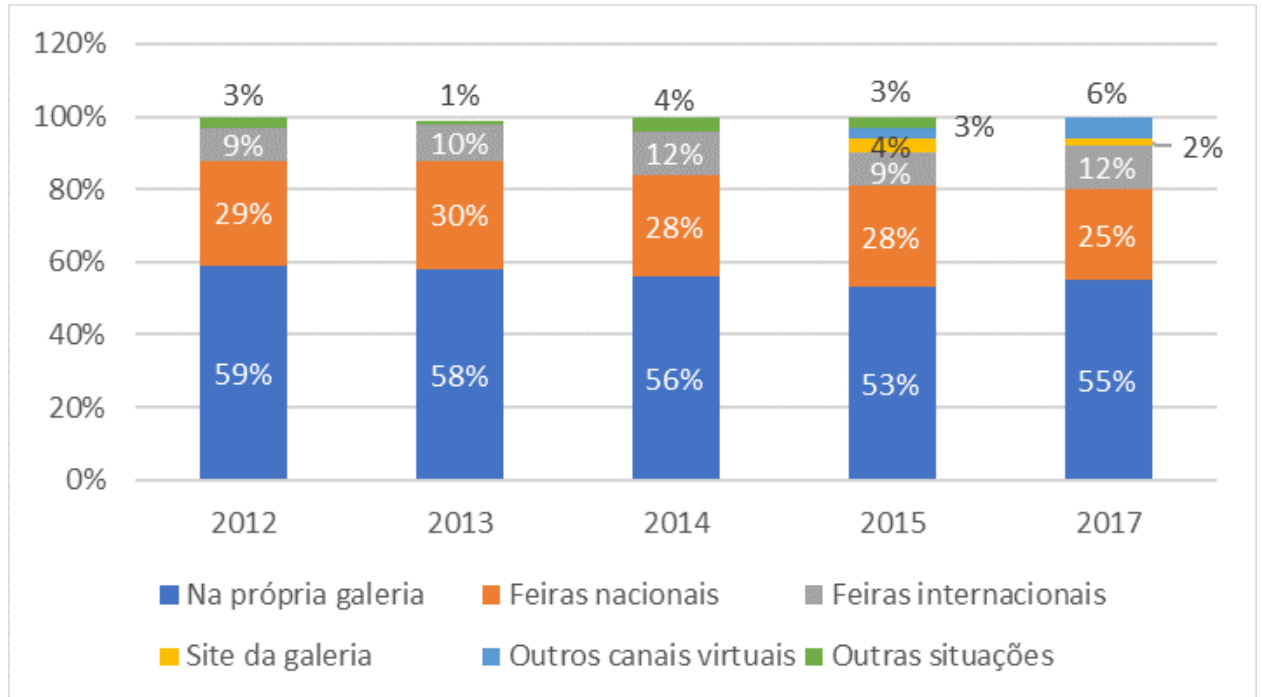
Fonte: Pesquisa Setorial Latitude, edições de 2013 a 2018. Dados compilados pela autora.

Ainda de acordo com o apurado na Pesquisa Latitude, a participação em feiras nacionais e internacionais correspondeu a aproximadamente 40% do volume de vendas das galerias respondentes de 2012 a 2017 (Gráfico 4). As feiras nacionais, apenas, proporcionaram 25% a 30% das vendas. Os relatórios da pesquisa (FIALHO, 2013, p. 11; 2014, p. 27) também informam que os respondentes apontaram a SP-Arte como a feira que gera maior volume de negócios, entre nacionais e estrangeiras, em 2012 e 2013 – ela foi escolhida por 59% e 56% dos pesquisados, respectivamente⁸. Em 2017 (FINGUERUT, 2018, pp. 36-7), quando essa questão retornou ao relatório da Pesquisa Latitude, a SP-Arte foi mencionada por 25,5% dos galeristas quando perguntados sobre as feiras mais importantes, sendo a mais

8 A segunda posição ficou com a feira ArtRio, realizada no Rio de Janeiro, com indicação de 14% do volume de negócios em feiras em 2012 e 13,5% em 2013; e a terceira posição, com a Art Basel Miami Beach, com 11,5% e 11% dos negócios. Em 2017, a feira em Miami assumiu a segunda posição, sendo mencionada por 10,6% dos respondentes entre as feiras mais importantes – a ArtRio foi citada por 9,4%.

lembrada.

Gráfico 4: Percentual médio de venda das galerias brasileiras, por plataformas de negócio (2012-2017)



Fonte: Pesquisa Setorial Latitude, edições de 2013 a 2018. Dados compilados pela autora.

Considerando-se que os colecionadores particulares brasileiros respondem por mais de 70% do volume de vendas das galerias contempladas no relatório da Pesquisa Latitude, de 2013 a 2017, e que a participação na SP-Arte apresenta os melhores resultados em negócios, fica evidente a centralidade da feira como vitrine e impulsionadora da circulação de obras de arte contemporânea no país.

Nesse sentido, a SP-Arte exerce no Brasil – e, segundo Clare McAndrew (2019, p. 245), na América Latina – um impacto similar ao verificado pelas principais feiras internacionais (Art Basel, Frieze, Fiac etc.) no mercado global: a economista cita a SP-Arte entre as feiras regionais mais significativas do mundo, ao lado da arteBA, de Buenos Aires, da ARTBO, de Bogotá, e da mexicana ZONAMACO. Em 2016, a SP-Arte figurou entre as “top” abordadas no *Momart the Art Newspaper International Fair Report*, sendo descrita como “indiscutivelmente a feira mais importante da América do Sul” (THE ART NEWSPAPER, 2016, p. 7). O relatório (ibidem, p. 10) também mostra o evento paulistano como o terceiro com maior crescimento no número de expositores de 2011 a 2015 e afirma que, no mesmo período, 26 das galerias “top” que se apresentam anualmente na Art Basel (considerada a mais poderosa) incluíram

a SP-Arte em sua agenda de estandes, o maior aumento entre as quarenta analisadas (ibidem, p. 11).

Tal pujança demonstra, em grande medida, o potencial da SP-Arte como plataforma de lançamento de tendências e de consolidação de percepções no segmento, em especial para galeristas e colecionadores particulares, que a percorrem com outros interesses além da apreciação estética. É um indicativo, ainda, da visibilidade dos trabalhos expostos em seções curadas da feira, como a Performance.

A SEÇÃO PERFORMANCE DA SP-ARTE

Em 2015, a SP-Arte deu início à seção Performance, em uma iniciativa similar às já experimentadas em outras feiras internacionais. De 2008 a 2010, a ARCOmadrid foi a primeira com uma seção curada dedicada ao gênero artístico, a Performing Arco. Em 2014, a Frieze London inaugurou em sua programação a seção de performance Live – replicada em 2018 na Frieze New York. Além de performances, a seção inclui instalações, intervenções na arquitetura e projetos interdisciplinares. A Art Basel e suas extensões em Miami Beach e Hong Kong, embora não apresentem um setor específico para a performance, exibem obras do gênero nas seções Art Unlimited, desde 2000, Art Statements e nas programações Parcour e Public Sector.

Nos três casos internacionais, em geral os trabalhos selecionados são representados por galerias. Algo impensável para a performance conforme concebida nos anos 1960 e 1970, um gênero artístico avesso à repetição e à comercialização de obras. Tal postura foi relativizada a partir dos anos 1980, em grande parte devido a uma mudança de postura dos artistas – não apenas os de performance, mas os contemporâneos de modo geral. “Os benefícios da visibilidade, imediatismo e vendas conjurados por esses locais aparentemente [estão] superando as conotações negativas do passado”, constata Noah Horowitz (2014, p. 220). A notoriedade proporcionada pela feira favorece resultados posteriores em seleções de editais, escolhas de curadores para exposições e comissionamento de obras. Conforme aponta Howard Becker, participar de momentos tais como as feiras é uma iniciativa importante para a construção do prestígio:

O processo é circular: o que não possui boa reputação não será distribuído. Isso significa que nossa consideração posterior sobre o que constitui uma produção artística grande ou importante deve considerar a forma como os sistemas de distribuição, com seus vieses profissionais embutidos, afetam a opinião sobre o que pertence a essas categorias (BECKER, 1994, p. 72).

Na SP-Arte, a Seção Performance não começou com artistas

representados por galerias e afirmava como proposta dar visibilidade ao gênero e aos artistas que davam vazão a sua linguagem por meio dele. As três primeiras edições ocorreram em parceria com o Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Em 2015, ela reuniu catorze performances de doze artistas escolhidos pelos curadores Juliana Moraes e Marcos Gallon entre os recém-formados em Belas Artes por essa instituição. No ano seguinte, a feira abriu um edital para seleção de trabalhos, recebendo cem propostas, dez das quais foram selecionadas por Cauê Alves, professor da Belas Artes, e Solange Farkas, curadora e diretora da Associação Cultural Videobrasil. A seção de 2017 apresentou nove performances de sete artistas (três delas de Felipe Cidade), sob curadoria de uma comissão formada por Alves, Farkas, Roberto Bertani, coordenador da Belas Artes, e Paula Garcia, artista, curadora e colaboradora do Mariana Abramovic Institute (MAI).

Garcia assumiu a curadoria solo da seção em 2018 e modificou a dinâmica de relação das performances com a feira. Os trabalhos, apresentados em anos anteriores nos corredores entre os estandes, desta vez foram alocados num ambiente destacado da feira, de 220 metros quadrados, no final do segundo andar do Pavilhão da Bienal, separado do restante da SP-Arte por uma parede vermelha e uma porta de 1,5 metro de largura. Dentro dessa sala, cinco obras de longa duração eram realizadas simultaneamente, durante seis horas seguidas ou mais, interferindo involuntariamente umas nas outras (figura 1). Tal decisão curatorial tirou daquela edição da feira a possibilidade de um encontro fortuito com os trabalhos e ofereceu aos visitantes uma quebra de ambientação – dos estantes comerciais para uma sala expositiva. Garcia declarou à época ao site da SP-Arte (2018): “Minha intenção é que as apresentações virem uma única cena e o espaço se transmute ao longo do processo de acordo com a disposição dos artistas”.



Figura 1. Seção Performance na SP-Arte 2018. Da esquerda para a direita: Duo Protovoulia (com vasos); Paul Setúbal (sustentando escultura de Franz Weissmann) e Karlla Giroto. Ao fundo, a porta de acesso à sala. Crédito: Ênio Cesar para a SP-Arte 2018.

Se a proposta de Paula Garcia para a Seção Performance foi considerada ousada em termos curatoriais, a de Marcos Gallon para a edição 2019 trouxe alterações de formato que podem representar uma inflexão na relevância da SP-Arte frente a outras feiras internacionais que destacam o gênero. Conforme relatamos anteriormente, Gallon restringiu sua seleção a artistas representados por galerias, propôs à SP-Arte a doação de uma obra a uma instituição pública – a primeira realizada pela feira num intervalo de 10 anos – e acertou com a diretora Fernanda Feitosa um valor prévio para a aquisição. Essas três condições estabelecem parâmetros que até então não eram claros no Brasil e que, ao serem praticados pela maior feira de arte do país, possuem força para impulsionar uma mudança de cultura entre os colecionadores.

A seleção permitiu a experiência de performances de diferentes formatos, durações e possibilidades de ativação. Três das obras eram performances, ou seja, trabalhos realizados anteriormente e adaptados para a SP-Arte. Em *Clotho* (2015), de Cadu (Galeria Vermelho), dois homens (ex-presidiários, como informava o material impresso da feira) teciam malhas de tricô, cada qual de um lado do vão no primeiro andar do Pavilhão da Bienal, mediados por um sistema de roldanas que integrava os fios de ambos e levava a que, ao laçar um ponto em seu trabalho manual, um performer desfizesse um ponto da malha do parceiro, ao longo de três horas. *Ponto e vírgula* (2018), de Maria Noujaim (Galeria Jaqueline Martins), apresentava também durante três horas uma bailarina em uma intrincada e silenciosa coreografia, cuja notação estaria expressa em pontos e traços pretos nas paredes brancas do espaço do estande. Jorge Soledar (galeria Portas Vilaseca), em *A morte do boneco – AMB* (2017–2019), se apresentou como *tableau vivant* junto a um manequim de vitrine de loja, em duas situações, intercaladas nos dias da feira – em ambas, como soldados ou religiosos, Soledar e o boneco apareciam durante 30 minutos com roupas iguais e paramentados da mesma maneira, porém o boneco era sempre exposto deitado no chão, de bruços, enquanto o performer o observava sentado em um banco, imóvel.

As outras três obras foram concebidas para a SP-Arte e realizadas pela primeira vez durante a feira. Em *Árvore nacional* (2019), de Jaime Lauriano (Galeria Leme/AD), mudas de pau-brasil eram retiradas diariamente de um jardim com formato inspirado na bandeira do Brasil e oferecidas aos visitantes, até que o quantitativo se esgotasse ao final da feira. Sempre apresentada na hora final de cada dia da feira, *alôca vudu avoa furiosa* (2019), do avaf – assume vivid astro focus (Galeria Casa Triângulo), envolvia iluminação, vocalização e DJ ao vivo, a cargo da dupla Boca de Cabelo, e show da *drag queen* Natasha Princess, especializada na modalidade bate-cabelo. E *Atoritoleituralogosh* (2019), de Cristiano Lenhardt

(Fortes D'Aloia & Gabriel) usava como ponto de partida uma ampla superfície de folhas de jornal coladas, com cerca de 4 metros de lado, com a qual Lenhardt e a cantora Ayla de Oliveira protagonizaram rituais – tais como convidar os participantes para transportarem juntos a superfície pela feira ou caminharem cobertos pelo jornal (configuração que informalmente a dupla chama de Omulu).

Alguns pontos são comuns às obras e fazem notar uma espécie de etiqueta para a exibição na feira: nenhuma das performances exhibe o corpo nu, demonstra atitudes agressivas ou questiona abertamente os frequentadores da feira. Elas também não restringem a circulação ou incomodam os passantes – à exceção, talvez, de *alôca vudu avoa furiosa*, trabalho que demandou uma ampla e diária negociação de Marcos Gallon com os expositores posicionados em torno do palco de apresentação, devido ao alto volume da música ao vivo que poderia espantar clientes em potencial. Espantar compradores, como se pode supor, é uma falta gravíssima no ambiente da feira, uma vez que os custos com taxa de participação, aluguel do estande, transporte e seguro das obras expostas constam entre os maiores investimentos no orçamento anual das galerias.

Outro ponto observável é que, excluindo-se *A morte do boneco* de Jorge Soledar, as performances selecionadas por Gallon são delegadas ou passíveis de delegação – isto é, podem ser realizadas por terceiros segundo instruções do artista que concebeu a obra. A delegação ocorre, segundo Claire Bishop (2012, pp. 238-9), em geral por uma intenção de dar visibilidade à complexidade de certos grupos sociais, acrescentar uma variável de acaso e risco à performance, lançar luz sobre a construção de identidades coletivas ou questionar noções duais como autêntico e planejado, espontâneo e ensaiado, vivo e mediado. Para coleções institucionais e de particulares, um atributo interessante da performance delegada é a relativa autonomia em relação à presença do artista: ela pode ser apresentada mesmo em momentos incompatíveis com a agenda do primeiro propositor, desde que autorizada por ele e desenvolvida segundo as orientações transmitidas por meio de um protocolo.

Os parâmetros estabelecidos por Marcos Gallon, de modo consciente e propositivo, tratam o colecionamento de performance não apenas como uma possibilidade, mas como uma realidade factível para todos os atores do mercado. Ao determinar que apenas artistas e coletivos representados por galerias participariam da seleção, ele evidenciou a existência de uma cena da performance além da independente, que aceita e lida bem com a proposta de venda; expôs a importância da parceria entre esses artistas e galerias que possam representá-los comercialmente e destacou algumas entre as que já lidam com essa frente de produção artística.

Ao propor à SP-Arte a doação de uma das obras selecionadas à Pinacoteca, Gallon provocou a retomada das doações institucionais da feira, que não aconteciam havia uma década. Além disso, reforçou a importância da aquisição de performances pelas coleções – até a iniciativa dele, a Pinacoteca possuía apenas um trabalho do gênero, a obra *O Nome*, de Maurício Ianês, cuja compra em 2015 pela Associação Pinacoteca Arte e Cultura, de patronos do museu, foi mediada pelo próprio Gallon enquanto representante institucional da Vermelho, galeria de Ianês à época.

A declaração de um valor prévio para a compra da obra pela SP-Arte serviu ainda para esclarecer – ou, talvez mais ainda, criar uma referência – acerca do preço de trabalhos de performance no país. A única performance comprada anteriormente na feira havia sido *Parangolé*, de Lourival Cuquinha, em 2016, no estande da Baró Galeria – por aproximadamente R\$ 25 mil, pagos pela colecionadora Cleusa Garfinkel para doação da obra ao MAM-SP.



Figura 2. *Atoritoleituralogosh*, de Cristiano Lehhardt e Ayla de Oliveira. Performance. Seção Performance na SP-Arte 2019. Crédito: Jéssica Mangaba para SP-Arte 2019.

A escolha de *Atoritoleituralogosh* (figura 2) por Jochen Volz e pela equipe da Pinacoteca é uma demonstração de como a performance, assim como outros gêneros, pode ser adquirida de modo a conciliar diferentes interesses. O trabalho de Cristiano Lenhardt e Ayla de Oliveira era o único dos seis na Seção Performance a provocar ativamente a participação dos visitantes, especialmente quando apresentado como uma ação coletiva de transporte e manuseio da superfície de jornal. A dinâmica da obra a habilita como uma opção instigante de mobilização do público do museu e

abre a possibilidade de uma série de ações educativas associadas – como atividades criativas com papel e jornal, leitura de periódicos, entre outros. Além disso, apesar de ter sido apresentada na SP-Arte pelos propositores, a performance é delegável, conforme Lenhardt e Oliveira confirmaram em entrevista à autora durante a feira.

UM PASSO ADIANTE NO FOMENTO À PERFORMANCE

A curadoria da Seção Performance de 2019 construiu, portanto, uma situação na qual todos os envolvidos ganham. Os artistas escolhidos receberam visibilidade e reconhecimento; as galerias que os representam se promoveram ao se mostrarem envolvidas com um gênero arrojado e em ascensão no mercado; Cristiano Lenhardt e a galeria Fortes D’Aloia & Gabriel compartilharam ainda o valor pago pela SP-Arte, segundo as regras estabelecidas por ambas as partes no contrato para a representação do artista; a Pinacoteca ganhou uma obra, de sua escolha, para a coleção; e o curador Marcos Gallon cresceu em reputação no mercado, confirmando sua posição como um dos principais especialistas em performance no país, já consolidada por sua atuação como diretor artístico do Festival Verbo desde 2005.

E a SP-Arte, o que ganha com a proposta da Seção Performance 2019 e a doação à Pinacoteca? Ora, como se viu, trata-se da principal feira de arte moderna e contemporânea da América do Sul, reconhecida entre as quarenta mais relevantes do mundo (num universo de mais de trezentas), prestigiada por algumas das mais famosas galerias internacionais. Alcançado esse posto, é necessário lançar mão de estratégias para manter-se artística e comercialmente relevante. A SP-Arte, seguindo a prática de outras feiras, mobiliza os setores curados para captar reputação institucional, ou seja, demonstrar o quanto está conectada às discussões no meio artístico. “Esses setores curados te oferecem essa pequena calma dentro desse ambiente tão diverso. Acho fundamental para que o público possa passear de modo mais fluido, em ambientes mais filtrados”, afirma Fernanda Feitosa em entrevista à *Revista Continente* (OLIVEIRA, 2019).

Num momento em que as grandes feiras passam a ser vistas como alternativas às bienais de arte, devido à qualidade e à atualidade dos trabalhos apresentados pelas galerias, os setores curados operam como áreas de transição, exibindo obras simultaneamente como vitrine e como espaço expositivo. Para os colecionadores, tais setores permitem observar a obra durante o diálogo proposto pelo curador e avaliar como ela se comporta frente à construção de diferentes discursos.

Ao iniciar a Seção Performance, em 2016, a SP-Arte trouxe o gênero artístico para essa área na qual interesses curatoriais e comerciais convergem, ainda que tal posicionamento não fosse tão evidente nos primeiros anos. A

aposta da feira no gênero é coerente quando examinamos a constatação de Claire Bishop (2012, p. 229): “Trabalhos que são incomuns, interdisciplinares ou transcendem fronteiras reafirmam o sistema de arte e, portanto, o mercado de arte”. As performances apresentadas, além de trazerem frescor à programação e atraírem a curiosidade dos visitantes, testemunham uma adesão da feira ao que Alessia Zorloni (2013, p. 40) define como mercado de vanguarda, ou seja, aquele caracterizado por artistas que “são convidados a expor nas bienais mais significativas; a produção ativa deles remonta a menos de vinte anos e as obras deles estão começando a circular no mercado secundário”. Zorloni classifica o investimento em obras desse mercado como de alto risco e com forte impacto comercial (ibidem, p. 41).

As ações artísticas nos corredores da feira provocam estranhamento em meio à circulação dos visitantes e criam uma aparente dissonância com o entorno dos estandes, porém atraem para a SP-Arte e seus expositores a imagem de instituições que se dispõem a pensar a produção artística contemporânea e não apenas a vendê-la. Por meio da Seção Performance, a SP-Arte demonstra uma abertura para obras de risco e que investem em pesquisa de linguagem sem a garantia de um retorno direto. Desse modo, ela constrói junto à opinião pública ligada ao sistema da arte uma reputação de destaque no calendário das feiras mundiais, fundamental para a fidelização de colecionadores e a manutenção dos negócios.

Tal engajamento da SP-Arte com a performance, verificado em exemplos similares de outras feiras internacionais, galga a um novo patamar em 2019 com a doação de uma obra do gênero a um museu público. Ao realizar o investimento, a direção da feira dá um sinal concreto a seus frequentadores: ela reforça o fato de que performances são obras de arte contemporânea e grande parte delas pode ser comprada e dialogar com outras de coleções institucionais ou de proprietários particulares. São ações artísticas que podem ser reativadas, como demonstram as três performances exibidas na Seção Performance 2019. Adquirir obras de manifestação imaterial pode parecer uma excentricidade para colecionadores apegados à materialidade, mas se mostra cada vez mais viável para outros de perfil afeito ao investimento em pesquisa de linguagens – como o advogado Sérgio Carvalho e o galerista e artista Marcos Amaro, que possuem performances em seus acervos.

A noção de compra de direitos de propriedade intelectual pode ser obscura para colecionadores relativamente mais velhos e mais tradicionais, mas é cada vez mais harmoniosa para uma geração mais jovem que atingiu a maioria na economia do conhecimento. Tais colecionadores, caracterizados por seu cosmopolitismo móvel e pela busca voraz de novas tendências, também geraram um excedente de demanda por experiências relacionadas à arte, em geral (HOROWITZ, 2014, p. 123).

Assim, além de alimentar sua fama como feira que investe em formatos em ascensão no mercado, a SP-Arte, ao promover a performance, também almeja a intensificação do relacionamento com colecionadores considerados jovens, na faixa de 35 a 50 anos. Trata-se de uma faixa de consumo que, segundo Horowitz (2014, p. 122), vivencia o mercado de arte como estilo de vida, no qual a compra e a fruição de obras se integram ao encontro frequente com outros atores do mercado (curadores, artistas, galeristas) e com as experiências compartilhadas em exposições, festas e grandes feiras. As performances na SP-Arte oferecem, portanto, também uma oportunidade de aumento e renovação do público de colecionadores, ao ativar chaves de atração menos evidentes em outros segmentos da feira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A doação de *Atoritoleituralogosh* pela SP-Arte consolida, portanto, a adesão da feira à performance e reafirma o gênero como passível de ser colecionado por acervos públicos e coleções particulares. Por meio da iniciativa, a feira reafirma a possibilidade de que performers sejam representados por galerias, estabelecendo, inclusive, um padrão de preço para comercialização das obras do gênero. Com a atitude, a SP-Arte demonstra de modo mais maduro e assertivo sua adesão à performance e sua aposta na aceitação comercial do gênero entre os colecionadores brasileiros.

Para a legitimação da produção de performance no país, a atuação da SP-Arte nos últimos anos colabora em grande medida para estimular uma mudança de paradigma nos hábitos de compra de colecionadores particulares e de instituições públicas e privadas. A presença dessas ações na feira de arte, sob o aval de uma curadoria, amplia o contato dos visitantes com o gênero e os incentiva a identificar nessas obras potencial estético e comercial similar ao de outros trabalhos expostos.

Uma vez incorporadas a coleções institucionais e particulares, as performances podem ser reativadas ao longo dos anos – como ocorre, por exemplo, com os trabalhos de Laura Lima no MAM-SP – e experimentadas por outros participantes, não como registros ou vestígios, mas em toda sua potencialidade. Ganham, assim, a oportunidade de uma longevidade em transformação, sensíveis aos novos tempos e ambientes nos quais forem apresentadas. Tais obras, por sua natureza, acarretam desafios para as práticas de colecionamento e de preservação vigentes. Mas, justapostas a outros itens de uma coleção, podem vir a proporcionar novos modos de apreciar a produção artística, propondo chaves inesperadas de ressignificação e de leitura.

REFERÊNCIAS

- ADAM, Georgina. “Art fairs”. In: _____. *Big Bucks: The Explosion of the Art Market in the 21st Century*. Surrey: Lund Humphries, 2014, pp. 99-115.
- BECKER, Howard S. “Distributing Art Works”. In: MELO, A. (org.). *Arte e dinheiro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1994.
- BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres / Nova York: Verso, 2012.
- CAPGEMINI FINANCIAL SERVICES ANALYSIS. “Brazil”. In: *World Wealth Report 2019*. Disponível em: <<https://worldwealthreport.com/reports/population/latin-america/brazil/>>. Acesso em: 19 ago. 2019.
- FIALHO, Ana Leticia (pesq. resp.). *Pesquisa Setorial Latitudo 2013: O mercado de arte contemporânea no Brasil – 2ª edição*. São Paulo: ABACT e Apex Brasil, 2013.
- _____. (coord.). *Pesquisa Setorial Latitudo 2014: O mercado de arte contemporânea no Brasil – 3ª edição*. São Paulo: ABACT e Apex Brasil, 2014.
- _____. *Pesquisa Setorial Latitudo 2015: O mercado de arte contemporânea no Brasil – 4ª edição*. São Paulo: ABACT e Apex Brasil, 2015.
- _____. “Arte, um negócio sustentável”. *seLecT*, São Paulo, ano 2, n. 7, pp. 122-5, ago.-set. 2012.
- FINGUERUT, Silvia (coord.). *Pesquisa Setorial Latitudo 2018: O Mercado de Arte Contemporânea no Brasil – 6ª edição*. São Paulo: ABACT e Apex Brasil, 2018.
- GALLON, Marcos. “Performance arte e colecionismo: estratégias de inserção”. *SP-Arte* (site), 25 fev. 2019, seção Notícias. Disponível em: <<https://sp-arte.com/noticias/performance-arte-e-colecionismo-estrategias-de-insercao/>>. Acesso em: 15 jun. 2019.
- GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO. “Governo do Estado decreta isenção de imposto para obras da SP-Arte”. Site institucional, Cultura e Economia Criativa, Notícias, 1º mar. 2019. Disponível em: <<http://cultura.sp.gov.br/governo-do-estado-decreta-isencao-de-imposto-para-obras-da-sp-arte>>. Acesso em: 16 jun. 2019.
- HOROWITZ, Noah. *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*. Princeton / Oxford: Princeton University Press, 2014.
- IODICE, Giulianna. “‘O boom das artes é global’, diz Fernanda Feitosa”. *Forbes*, 1 abr. 2019, seção Negócios. Disponível em: <<https://forbes.uol.com.br/negocios/2019/04/o-boom-das-artes-e-global-diz-fernanda-feitosa/>>. Acesso em: 17 ago. 2019.
- JORDÃO, Gisele (coord.). *Pesquisa Setorial Latitudo 2016: o mercado de arte contemporânea no Brasil – 5ª edição*. São Paulo: ABACT e Apex Brasil, 2016.
- McANDREW, Clare (coord.). *The global art market report, with a focus on China and Brazil*. Maastrich: TEFAF, 2013.

- _____. *The global art market report, with a focus on the US and China*. Maastrich: TEFAF, 2014.
- _____. *The Art Market 2019: An Art Basel & UBS Report*. Basel: ArtBasel e UBS, 2019.
- OLIVEIRA, Mariana. “SP-Arte: um festival marcado por novos talentos e doações”. *Continente*, Cobertura. Recife, 12 abr. 2019. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/secoes/cobertura/sp-arte--um-festival-marcado-por-novos-talentos-e-doacoes>>. Acesso em: 19 ago. 2019.
- SP-ARTE. “Exercício de resistência: as performances ininterruptas da SP-Arte/2018”. SP-Arte (site), Notícias, 5 mar. 2018, 11h53. Disponível em: <https://sp-arte.com/noticias/exercicio-de-resistencia-as-performances-ininterruptas-da-sp-arte-2018/>. Acesso em: 17 jun. 2019.
- THE ART NEWSPAPER. *International Fair Report 2016*. Supported by Momart. Londres / Nova York: The Art Newspaper, 2016.
- ZORLONI, Alessia. *The Economics of Contemporary Art: Markets, Strategies, and Stardom*. Heidelberg/ Nova York / Dordrecht / Londres: Springer-Verlag Berlin Heidelberg, 2013.

A ARTE DE VANGUARDA E A CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL (1950–1970)

Maria de Fátima Morethy Couto¹

RESUMO

Este texto relaciona-se a um curso de curta duração que ministrei no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc-SP, em janeiro de 2019, e deriva de pesquisas que empreendo há vários anos sobre arte de vanguarda e crítica de arte no Brasil do século XX. Escolhi tratar o tema de modo fragmentado, dividindo-o em três tópicos distintos. Centrando-me na análise de textos de época e nas discussões em torno da eficácia da arte de vanguarda e de poéticas experimentais em um país periférico como o Brasil, pretendo evidenciar as tensões políticas e sociais que marcaram o debate artístico-cultural do período (1950–1970).

Palavras-chave: Arte de Vanguarda. Crítica de Arte. Neoconcretismo. Nova Figuração Brasileira. Arte Conceitual.

ABSTRACT

This text relates to a short course I taught at the Center for Research and Training of SESC São Paulo, in January 2019, and derives from researches I have been undertaking for several years on avant-garde art and art criticism in twentieth-century Brazil. I have chosen to address this theme by splitting it into three distinct topics. Focusing the analysis on texts written at the time and the discussions around the effectiveness of avant-garde art and experimental poetics in a peripheral country such as Brazil, I intend to highlight the political and social tensions that marked the artistic-cultural debate of the period (1950–1970).

Keywords: Avant-Garde Art. Art Criticism. Neoconcretism. New Brazilian Figuration. Conceptual Art.

1 Professora livre-docente de História da Arte da Unicamp, possui graduação em Psicologia pela UFF (1985), mestrado em História pela Unicamp (1993) e doutorado em História da Arte e Arqueologia pela Universidade de Paris I / Pantheon-Sorbonne (1999), com tese sobre a recepção da obra de Antonio Bandeira no Brasil e no exterior. Leciona no Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp desde 2003 e, desde 2017, coordena o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais dessa instituição. É autora de *Por uma vanguarda nacional* (Editora da Unicamp, 2004) e de vários artigos sobre arte brasileira de vanguarda, arte moderna e contemporânea. E-mail: mfmcouto@iar.unicamp.br.

ENTRE BICHOS E PARANGOLÉS OU “ATÉ QUE ENFIM PODE-SE CHUTAR UMA OBRA DE ARTE!”

É possível afirmar que o período do pós-guerra no Brasil e em diversos países do continente sul-americano foi marcado pela difusão de um novo pensamento de vanguarda, de caráter universalista, e que contestava o grau de “modernidade” dos movimentos modernistas locais, de cunho majoritariamente nacionalista, denunciando seu atraso em relação às propostas das vanguardas europeias. Nesse novo contexto, o discurso crítico assume um tom utópico – por vezes positivista –, e a linguagem abstrata torna-se sinônimo de modernidade nas artes visuais.

Talvez um dos momentos mais fecundos de nosso debate artístico e historiográfico tenha sido aquele que se deu na sequência da introdução da arte abstrata no país, opondo o grupo neoconcreto aos concretistas. Contou com a participação de artistas e críticos de arte, e a experimentação formal e a investigação conceitual caminharam lado a lado, alimentando-se reciprocamente.

Para o poeta Ferreira Gullar, porta-voz e teórico do movimento carioca, o neoconcretismo representa “o momento em que a arte brasileira efetivamente assume a problemática radical da arte contemporânea e é também, e por isso mesmo, a primeira vez que, dentro desse processo, ela é realmente vanguarda” (GULLAR, 1984). Ele considerava ainda que o neoconcretismo se antecipou aos movimentos internacionais ao propor “uma linguagem efetivamente não figurativa, cuja expressão dispensa um espaço metafórico para se realizar” (apud AMARAL, 1977, p. 120). Em sua *Teoria do não objeto*, publicada poucos meses após o lançamento do *Manifesto Neoconcreto*, Gullar argumenta que o abandono do quadro de cavalete, a abolição das noções de moldura e base e o salto do plano pictórico para o espaço real praticados e/ou defendidos por grande parte dos artistas neoconcretos tornaram inoperantes as definições habituais opondo pintura e escultura. Para definir esses novos trabalhos, que “não são quadros nem esculturas nem objetos utilitários”, e que “se realizam fora de toda convenção artística”, Gullar forja a noção de *não-objeto*:

O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo *transparente* ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro (apud idem).

Já Mário Pedrosa, outro grande apoiador do movimento, via o convite à participação do espectador como uma das maiores contribuições das investigações neoconcretistas. A esse respeito, escreve em 1965, comparando os *Penetráveis* de Hélio Oiticica aos *Bichos* de Clark:

[Nos *Penetráveis*] o sujeito se fechava em cor. Invadia-se de cor, sentia o contato físico da cor, tocava, pisava, respirava cor. Como na experiência dos *Bichos* de Clark, o espectador deixava de ser um contemplador passivo, para ser atraído a uma opção que não estava na área de suas cogitações convencionais cotidianas, mas na área das cogitações do artista, e destas participava, numa comunicação direta pelo gesto e pela ação (PEDROSA, 1998, pp. 356-7).

Pedrosa foi o primeiro crítico de arte no Brasil a defender de modo sistemático a arte abstrata (de tendência construtiva), após seu retorno do exílio nos Estados Unidos, em 1945. Considerava a arte construtiva um dos instrumentos mais poderosos para a criação de uma nova sociedade – moderna, e por isso mais justa –, e chegou a declarar, em 1957, que

os pintores ditos abstracionistas são os artistas mais conscientes da época histórica que estamos vivendo [pois] sabem que o papel documental da pintura acabou. Sua função agora é outra: a de ampliar o campo da linguagem humana na pura percepção. (idem, 1986, p. 247)

Suas ideias tiveram grande ascendência sobre Gullar e os artistas do neoconcretismo, que se reuniam com frequência em seu apartamento no Rio de Janeiro. Pedrosa serviu ainda de intérprete e espécie de embaixador do grupo, dentro e fora do país, divulgando suas obras, projetos e ideias em artigos, conferências e encontros internacionais. No momento do lançamento do *Manifesto Neoconcreto*, em março de 1959, Pedrosa encontrava-se no Japão, onde fora estudar como bolsista da Unesco. Ao contrário de Gullar, portanto, ele não participou diretamente da redação do manifesto nem foi seu signatário. Contudo, como assinala Flávio Moura, “o não envolvimento direto de Pedrosa no neoconcretismo não diminui sua centralidade naquele processo [pois] é em torno dele que o construtivismo ganha corpo no Brasil” (MOURA, 2014, p. 156)².

Por outro lado, tanto Pedrosa quanto Gullar destacam em seus escritos a importância da obra de Lygia Clark para suas proposições teóricas. Pedrosa considerava os *Bichos* o ponto de inflexão na trajetória de Clark. A seu ver, a partir dos *Bichos* não era mais “a arte que ela (Clark) reverenciava, mas o comportamento diante da existência, a ação totalizadora da vida, a força catalisadora da atividade criativa (PEDROSA, 1998, p. 350). Ao manipular suas *Obras moles* afirma, entusiasmado: “Até que enfim pode-se chutar uma obra de arte!...” (COCCHIARALE; GEIGER, 1987, p. 151).

2 Para Moura, Pedrosa estava naquele momento preocupado com outras questões, como a construção de Brasília e a dimensão transformadora da nova capital do país. Além disso, em sua opinião, pesava também a diferença significativa de geração entre Pedrosa e o grupo neoconcreto. Prestes a completar 60 anos, Pedrosa, na análise de Moura, não estava mais em posição de confundir-se com eles assinando manifestos de vanguarda.

Gullar, por sua vez, relata que seu contato com uma obra de Clark, provavelmente um contrarrelevo ou um casulo, ocorrido em uma das muitas reuniões informais do grupo, foi essencial para que ele concebesse o conceito de não-objeto.

Lembro que pensei: Não é pintura, não é escultura; é um objeto. Mas, se eu disser que é um objeto, ora a mesa é objeto, a cadeira é um objeto. Portanto, esse trabalho da Lygia não é um objeto. Fui me sentar com os outros e disse: Descobri o nome. É um não-objeto. Mário Pedrosa argumentou: Não-objeto não é nada. Objeto é objeto do conhecimento. Mas o problema, argumentei, é que isso é um objeto-não; não é mais uma obra dentro das categorias individuais, mas continuava ser objeto (IMS, 1998, p. 36).

Cabe lembrar que foi a polêmica com os concretos paulistas, conduzida por Gullar, de um lado, e Waldemar Cordeiro, de outro, que uniu os artistas atuantes no Rio de Janeiro em torno de um eixo comum e forneceu o norte ao novo movimento. Ela teve início após a realização da I Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, em que ambos os grupos expuseram juntos, ganhou as páginas dos jornais por meio de um acalorado debate entre os poetas em 1957, consolidou-se com a publicação do “Plano Piloto para a Poesia Concreta”, em 1958, e explodiu com o lançamento do *Manifesto Neoconcreto*, em março de 1959.

Se, até o início de 1957, paulistas e cariocas comprometidos com a defesa da abstração mostravam-se afinados em seu desejo de opor-se à representação temática ou anedótica nas artes visuais, em 1959 as divergências conceituais entre os grupos se fazem incontornáveis³. O *Manifesto Neoconcreto*, lançado em março de 1959 no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, denuncia a “exacerbação racionalista” do grupo paulista e propõe “uma nova compreensão de toda a arte dita abstrata, de caráter geométrico, com o objetivo de eliminar os preconceitos cientificistas que criam uma barreira entre essa arte e o público”. Seus signatários acreditavam que na linguagem artística “as formas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículos da imaginação”.

Ao abrir-se a experiências lúdicas e simbólicas, ao questionar a noção tradicional de obra de arte e a concepção do artista enquanto gênio criador, o neoconcretismo ofereceu novas perspectivas de investigação a todos aqueles que, opondo-se à arte figurativa, não se identificavam com o racionalismo e o caráter projetual da arte concreta nem tampouco com a expressão

3 Veja-se, a este respeito, o texto de Waldemar Cordeiro “Teoria e prática do concretismo carioca”, publicado em 1957, no qual ele acusa os concretistas cariocas de não terem dado “o salto qualitativo que possibilite situar o problema da arte de vanguarda em termos diretos”, afirmando que a diferença entre os dois grupos “é mais profunda do que pode parecer à primeira vista” (apud AMARAL, 1977, p. 134).

francamente subjetiva da pintura informal, que começava a atrair a atenção de críticos e marchands no país. Os integrantes do neoconcretismo, em seu conjunto, abordavam a arte por um viés utópico e procuravam evidenciar a função da experimentação em todo programa de emancipação social. Apesar de algumas diferenças conceituais, percebe-se uma clara convergência do grupo em relação ao desejo de reformular a relação sujeito–objeto artístico e a própria experiência estética. Na opinião de Renato Rodrigues da Silva, os artistas neoconcretos abriram diversas frentes interdisciplinares de trabalho e “acabaram renovando os meios artísticos tradicionais (pintura, escultura e gravura), combinando-os com poesia, arquitetura, teatro, dança, confecção de livros e desenho gráfico” (SILVA, 2014, p. 2):

De fato, propostas interdisciplinares abundaram nesse período: vários poetas e artistas desenvolveram suas versões dos livros-poemas; Reynaldo Jardim e Lygia Pape encenaram o *Ballet Neoconcreto* (1958-1959) duas vezes, cruzando artes visuais, dança e música; Lygia Pape criou uma série de poesias visuais (a partir do uso da gravura); e Reynaldo Jardim propôs o *Teatro Integral* (1960), misturando teatro, arquitetura e poesia (ibidem, p. 16).

O fato de atuarem à margem do circuito internacional de arte não se configurava como um empecilho, ao contrário. Como aponta Sonia Salzstein, esta situação “parecia vir a calhar, dada a radicalidade que a saga do modernismo àquela altura reclamava, em face do estado malparado em que, segundo eles, as coisas se encontravam por toda parte” (SALZSTEIN, 2011, p. 108).

Entretanto, estabelecidas as divergências com o grupo de São Paulo e elucidadas suas propostas, o grupo do Rio de Janeiro, que jamais fora extremamente coeso, dispersou-se, e seus membros deram prosseguimento às suas experimentações de forma individual. Dois anos após o lançamento do *Manifesto neoconcreto* foi realizada a terceira e última exposição do grupo, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em abril de 1961. Neste mesmo ano, o “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, espaço privilegiado de divulgação das ideias do grupo carioca, foi reduzido drasticamente de tamanho e pouco depois encerrado.

Outro fator que colaborou para o fim do movimento e o esfriamento da polêmica entre concretos e neoconcretos foi a mudança de Ferreira Gullar para Brasília, também em 1961, para assumir a direção da Fundação Cultural do Distrito Federal no governo do recém-empossado presidente João Goulart. Ao retornar para o Rio, no ano seguinte, Gullar renega sua experiência vanguardista para atuar, junto ao CPC da UNE, em defesa da cultura popular e da participação do intelectual na luta pela autonomia do país. Passa então a clamar por uma “arte popular revolucionária”,

a serviço do povo. A arte, declara em seu livro *Cultura posta em questão*, “deve ser um meio de comunicação coletiva e a obra deve atuar como um veículo de conscientização do público ao invés de ser apenas a face aparente do extremo subjetivismo de seu autor” (GULLAR, 1965, p. 5).

Todavia, o processo de reflexão posto em marcha pelo neoconcretismo não se esgotou com o fim do grupo, em 1961. Na opinião de Ronaldo Brito (1999), a prática questionadora das convenções artísticas, a inteligência crítica diante dos modos vigentes de organização formal, a abertura ao excesso e ao aleatório praticada pelos neoconcretos levaram a uma mudança do estatuto social da arte no Brasil⁴.

Referência obrigatória na historiografia sobre as vanguardas construtivas no Brasil, o estudo de Brito, publicado primeiramente em livro em 1985, foi um marco no processo de retomada de interesse pelo neoconcretismo, após o fim da ditadura militar. Atualizando as ideias de Gullar, Brito reafirma a radicalidade das propostas neoconcretas, descrevendo o movimento como “uma série de experiências de laboratório” que “colocaram as questões mais avançadas e produtoras de ruptura da época”. Mantém, todavia, um forte – e a meu ver exagerado – antagonismo entre concretos (dogmáticos e racionais) e neoconcretos (intuitivos e sensíveis), reafirmando a retórica da época, de tom belicoso.

Vanguarda de tipo aristocrática, o neoconcretismo, segundo Brito, privilegiava o momento de concepção do trabalho em detrimento de sua inserção social e beneficiava-se da ausência de pressões por parte do mercado, operando de um modo quase marginal em um circuito bastante atrasado⁵. Sua análise vai além ao lançar a hipótese de que o neoconcretismo deve ser considerado “o resultado de uma crise local: a impossibilidade de os agentes culturais brasileiros continuarem pensando no interior do quadro de referência construtivo exclusivamente”. Para Brito, o movimento

representou a um só tempo o vértice da consciência construtiva no Brasil e sua explosão. Em seu interior estão os elementos mais sofisticados imputados à tradição construtiva e também a crítica e a consciência implícita da impossibilidade de vigência desses elementos como projeto de vanguarda cultural brasileira (BRITO, 1999, p. 53).

4 De modo semelhante, Sonia Salzstein (2011, p. 112) considera que o neoconcretismo é “notável porque conduziu à própria liquidação da noção institucional de movimento, e porque abriu caminhos insuspeitos à produção artística que a ele se seguiu”.

5 Carlos Zílio (1983, p. 25) chegou a comparar os neoconcretistas aos primeiros modernistas, ressaltando o quanto a situação econômica privilegiada de diversos representantes do movimento carioca favoreceu uma atitude independente e experimental.

ARTE ENGAJADA E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL OU “DA ADVERSIDADE VIVEMOS!”

“No Brasil, hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo o que seria em suma o conformismo cultural, político, ético, social. Da adversidade vivemos!”. Assim escreve Hélio Oiticica, à guisa de conclusão e em tom de revolta, no texto de apresentação da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em abril de 1967. Esta mostra insere-se em um conjunto de exposições realizadas em galerias e museus do Rio de Janeiro e de São Paulo, entre 1964, ano da deposição de João Goulart pelo exército brasileiro e da implantação do regime militar, e 1968, ano da decretação do Ato Institucional n. 5 (AI-5), o qual outorgava ao presidente da República poderes para fechar provisoriamente o Congresso, intervir nos estados e municípios, cassar mandatos e suspender direitos políticos, assim como demitir ou aposentar servidores públicos.

Até fins de 1968, contudo, ainda havia relativo espaço no Brasil para contestação política, conforme aponta Roberto Schwarz em texto célebre⁶. Destaque-se, por exemplo, as peças do Teatro de Arena e do Grupo Opinião apresentadas nesses anos ou as músicas de protesto que marcaram os Festivais da Canção. Cabe registrar ainda que, nesse período, alguns de nossos museus de arte serviram de espaço de experimentação e de resistência, acolhendo proposições artísticas de cunho crítico e reflexivo. Em seu estudo sobre arte conceitual, Cristina Freire salienta que certos museus brasileiros, durante o regime militar, tornaram-se o “epicentro da subversão das normas rígidas e de noções aceitas e naturalizadas”, funcionando como território de liberdade, sem distinguir em seu interior espaço de criação e de exposição de obras (FREIRE, 2004, p. 26). Também Dária Jaremtchuk (2006, p. 92) destaca que houve, nesses anos, a formação de “uma pequena rede de espaços expositivos caracterizada por oposição às dimensões simbólicas das instituições oficiais da arte”. A autora cita três instituições museológicas – MAM-RJ, MAC-USP e a Pinacoteca de São Paulo – como exemplos de “verdadeiros espaços de resistência porque apresentavam políticas culturais diferenciadas, dentre elas, o apoio às poéticas artísticas experimentais críticas”. Assim, enquanto o MAM-SP atravessava uma crise sem precedentes, em função da doação de todo seu acervo à Universidade de São Paulo por seu presidente e fundador, Francisco Matarazzo Sobrinho, e só reiniciaria suas atividades em 1969 com os *Panoramas da Arte Brasileira*, o MAM-RJ despontava como lugar

6 Trata-se do texto “Cultura e política, 1964-1969. Alguns esquemas”, escrito entre 1969 e 1970. Nele, Schwarz afirmava que “apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” e que “sua produção é de qualidade notável nalguns campos” (SCHWARZ, 1978, p. 62).

privilegiado de encontros e debates de artistas e intelectuais interessados em promover as novas correntes de vanguarda.

As exposições mencionadas, que compreendiam, entre outras, as mostras *Opinião 65* e *Opinião 66*, realizadas no Rio de Janeiro, e *Propostas 65* e *Propostas 66*, realizadas em São Paulo, reuniam o trabalho de artistas interessados em instituir um diálogo crítico com a realidade nacional, ao mesmo tempo em que promoviam, por meio de debates e da publicação de textos diversos, a integração entre prática artística e reflexão teórica. Compartilhavam, portanto, de um mesmo espírito crítico e foram “a arena mais potente das ideias da vanguarda brasileira durante os anos 1960, (...) quebrando as fronteiras da recepção da arte pelo público e sendo o palco, por excelência, das experimentações formais dos artistas” (REIS, 2005, p. 165).

Participaram dessas exposições jovens artistas como Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Roberto Magalhães, Carlos Zílio, Glauco Rodrigues, Pedro Escosteguy, José Roberto Aguilar e Wesley Duke Lee, ao lado de representantes da geração concreta/neoconcreta, como Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Geraldo de Barros, Lygia Pape e Waldemar Cordeiro, e de artistas estrangeiros (no caso de *Opinião 65* e *66*).

Ainda nesse contexto, merecem igual destaque as JACs, mostras sobre a Jovem Arte Contemporânea organizadas anualmente por Walter Zanini a partir de 1967, durante sua gestão como diretor do MAC-USP, e que tiveram oito edições. As JACs consagraram-se como um dos espaços privilegiados da arte experimental no Brasil, incentivando a difusão de formas de expressão artística efêmeras e não comerciais, como os *happenings*, a arte postal, a videoarte. A ideia, como aponta Dária Jaremtchuk (1999), era tornar o museu um grande espaço de convivência e produções de artistas, e não exibir obras acabadas.

Assim, finda a euforia desenvolvimentista que marcara os anos 1950, a referência a Mondrian e Malevitch parece não fazer mais sentido para boa parte dos jovens artistas, que se empenham em estabelecer um contato direto e imediato com o público. Para tanto, buscam inspiração em notícias de jornal, histórias em quadrinhos, programas de televisão ou situações do cotidiano. Rubens Gerchman, por exemplo, retrata seres anônimos, que se espremam em ônibus ou “caixas de morar”, além de partidas de futebol e concursos de miss. Wanda Pimentel, por sua vez, volta-se para o espaço doméstico e representa figuras humanas fragmentadas em ambientes do dia a dia. Já Antonio Manuel serve-se do próprio jornal ou de sua matriz de impressão (os chamados *flans*) como suporte de seu trabalho. No campo do tridimensional, “objetos” e “caixas” destacam-se nos salões e exposições do período, confirmando a rejeição das “posições esteticistas em favor de

vínculos imediatos com a existência ao redor” (ZANINI, 1983, p. 736)⁷. Lygia Pape, por exemplo, deixa de lado suas experiências abstratas e leva-nos a pensar na dicotomia entre arte viva e morta ao apresentar, em 1967, na mostra *Nova Objetividade Brasileira* sua *Caixa de baratas*, construída com baratas mortas coladas num espelho, ao lado de sua *Caixa de formigas*, que reunia um pedaço de carne crua e saúvas vivas.

Outros artistas da geração concretista/neoconcretista também abandonam a abstração, entre eles Geraldo de Barros, Maurício Nogueira Lima e Waldemar Cordeiro. Este último, que atuara como líder do grupo concreto paulista nos anos 1950, decreta o fim da “arte concreta histórica em 1963”, lançando o conceito de arte concreta semântica, capaz “de abordar, no terreno da materialidade mais imediata e comum a problemática contingente dos acontecimentos sociais” (CORDEIRO, 1965). Seus *popcretos* – quadro-objetos construídos a partir de fragmentos de objetos do cotidiano e sucata – são exemplos de sua virada em prol de uma arte realista, ou conectada ao real, nos termos discutidos por Pierre Restany e os novos realistas na França.

Em dezembro de 1965, Cordeiro organiza a mostra *Propostas 65*, com o intuito de apresentar e discutir o “realismo atual do Brasil”. O pequeno catálogo publicado na ocasião reuniu textos de artistas e críticos que versavam sobre temas como “Sobre a vanguarda”, “Por que o feminismo”, “No limiar de uma nova estética”, “Propaganda: educação ou deseducação em massa”, “Realismo ao nível da cultura de massa” e “Um novo realismo”. Este último texto, de autoria do físico e crítico de arte Mario Schenberg, tratou do interesse dos jovens artistas brasileiros por “imagens habituais, estereotipadas, e por objetos de emprego corrente”. Na opinião de Schenberg, as correntes abstracionistas desempenharam papel relevante na atualização da arte brasileira com as vanguardas internacionais, mas não lograram criar uma expressão artística efetivamente nacional, “não ajudaram a definir melhor a nossa fisionomia cultural (...). Essa tarefa histórico-cultural ficou reservada para as novas formas de realismo” (SCHENBERG, 1965)

Também Pedro Escosteguy, em seu texto “No limiar de uma nova estética”, ressalta a importância de uma arte engajada, que escape da mera contemplação. Uma arte estritamente baseada em elementos estéticos, afirma Escosteguy,

não corresponde aos anseios coletivos (...) O artista que não se refugia em valores estéticos tradicionais, rechaçando a arte pela arte endereçada às minorias inoperantes, parte para uma semântica positiva de protesto e de denúncia (ESCOSTEGUY, 1965).

7 Faz-se necessário apontar que a chamada pintura informal continuava a fazer sucesso no país, conquistando prêmios nacionais e internacionais em bienais de arte, incluindo-se aqui a Bienal de São Paulo, e êxito junto ao público comprador.

Médico e poeta, Escosteguy compreendia a arte de vanguarda como consciência crítica da realidade social e mesclava o visual e o verbal em suas obras, conferindo-lhes grande impacto simbólico.

A diversidade das obras expostas nas mostras mencionadas será tomada como um dado positivo pelos artistas e críticos envolvidos nesse debate. Oiticica (1986, p. 84), por exemplo, chega a afirmar, no texto de apresentação da exposição *Nova Objetividade Brasileira*, que a “falta de unidade de pensamento” é uma característica importante” do momento em que viviam. Neste texto, que se tornou referência para o estudo das artes do período, Oiticica discorre sobre as múltiplas tendências vanguardistas então em curso no Rio de Janeiro e em São Paulo, identificando seis pontos em comum da nova arte brasileira que a diferenciavam das grandes correntes dominantes no plano internacional. Seriam eles:

1 – vontade construtiva geral; 2 – tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3 – participação do espectador (corporal, táctil, visual, semântica etc.); 4 – abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5 – tendência para proposições coletivas (...); 6 – ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte (idem).

Vários desses tópicos têm relação direta com as questões abordadas pelos neoconcretos, como observa Paulo Reis ao afirmar que Oiticica constrói uma linearidade histórica entre o passado mais recente (anos 1950) e o momento atual (anos 1960), justificando a presença crescente do objeto na arte brasileira e a especificidade da participação do espectador (REIS, 2005, p. 142).

Na opinião de Sérgio Martins (2013), Oiticica, nesses anos, procura expandir para um campo cultural mais alargado as formulações que começara a conceber a partir de suas experiências neoconcretas e de seu entendimento amplo do legado de Mondrian, relacionando-as a seu interesse recente pelo conceito de antropofagia. Seu desejo de criar “uma cultura tipicamente brasileira, com características e personalidade próprias” (OITICICA, op. cit., p. 94), sem deixar de lado o experimental, faz-se presente não apenas em seus textos, mas também em obras como *Tropicália*, ambiente/instalação que ele monta pela primeira vez em *Nova Objetividade Brasileira*. Como explica o próprio artista:

Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente “brasileira” ao contexto atual de vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional (...) [e] veio contribuir fortemente para essa objetivação de uma *imagem brasileira* total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte, num arianismo inadmissível aqui (ibidem, pp. 106-8).

Do grupo neoconcreto, Oiticica foi um dos artistas mais preocupados em conferir à sua prática uma dimensão política capaz de interferir no tecido social, *permanecendo porém fiel a um pensamento de vanguarda*. No texto em questão, alinhando-se parcialmente a Ferreira Gullar, ele defende a necessidade de participação total do artista, do intelectual em geral, nos acontecimentos e nos problemas do país e do mundo e declara que o fenômeno da vanguarda no Brasil dos anos 1960 “não é mais (...) questão de um grupo provindo de uma elite isolada, mas uma questão cultural ampla, de grande alçada, tendendo às soluções coletivas” (OITICICA, 1986, p. 95). Contudo, como observa Sérgio Martins (2013, p. 72), se para Gullar as contradições do processo de modernização brasileiro exigiam escolhas radicais, para Oiticica, elas demandavam que as vivenciássemos por inteiro, tal como ele propõe em seu trabalho. Assim, para Martins, *Tropicália* deve ser compreendida como “um terreno fantasmático”, que deve ser atravessado e vivido, e não interpretado ou assimilado como uma típica imagem brasileira⁸.

O acirramento da censura e da perseguição aos opositores do regime após a decretação do AI-5, em 13 de dezembro de 1968, provocará uma verdadeira fratura no cenário artístico e intelectual brasileiro, criando uma legião de clandestinos, refugiados e presos políticos, de mortos e desaparecidos. Mário Pedrosa, que jamais renegaria o potencial revolucionário da arte abstrata, solicita asilo no Chile onde leciona e atua como diretor do Museu da Solidariedade até ocorrer o golpe contra Salvador Allende. Parte então para o México e em seguida para Paris, onde Lygia Clark residia desde 1968. Ferreira Gullar, sabidamente comprometido com o Partido Comunista Brasileiro, inicia um triste périplo por Moscou, Santiago do Chile, Lima e Buenos Aires. Hélio Oiticica, por sua vez, parte para Londres no final de 1968, poucos dias antes da decretação do AI-5. Volta ao Brasil em 1970 para logo em seguida embarcar para Nova York, como bolsista da Fundação Guggenheim, ali residindo até 1978. Em Nova York também vivia Rubens Gerchman, que deixara o Brasil em 1968, após ser contemplado com o prêmio de viagem ao exterior no 16º Salão Nacional de Arte Moderna. Esta mobilidade forçada de artistas e agentes culturais brasileiros interrompeu projetos e ações político-culturais de grande relevância coletiva, mas também acabou por promover a constituição de redes informais de trocas e intercâmbios internacionais, que conferiram relativa visibilidade, mas em contextos ampliados, à produção artística contemporânea brasileira⁹.

8 Cabe lembrar que em seu estudo seminal sobre Oiticica, Celso Favaretto (1992, p. 141) já apontara que *Tropicália* cria uma linguagem de resistência à diluição, pois “não produz uma ideia totalizadora de Brasil (...) No labirinto, experimenta-se o ilimitado e a indeterminação, a transmutação como perda da identidade na construção de diferentes identidades”.

9 Ver, a este respeito, artigo de minha autoria (COUTO, 2016).

ARTE E DITADURA MILITAR NO BRASIL OU “QUEM MATOU VLADIMIR HERZOG?”

Essa pergunta foi carimbada em cédulas de 1 (um) cruzeiro pelo artista Cildo Meireles, que as colocou em seguida de volta em circulação. Meireles serviu-se de uma prática então corriqueira no Brasil, a de escrever em notas de dinheiro, como forma de protesto. Este trabalho pertence à série *Inserções em Circuitos Ideológicos*, que vinha sendo realizada pelo artista desde o início dos anos 1970 e que consistia em intervenções em cédulas de dinheiro e em vasilhames de Coca-Cola. Destaca-se porém dos outros trabalhos da série ao desafiar, ainda que de modo anônimo, o regime militar. Segundo Meireles,

as *Inserções* nasceram da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado; (...) devem ser vistas como ações e não como objetos de arte (...) são a negação da autoria, do *copyright* (...) e podem ser realizadas por qualquer um, mas sem fins comerciais (apud SCOVINO, 2009, p. 221).

A relação desta série com o pensamento de Duchamp é por ele evocada em várias ocasiões, ainda que na chave de oposição. Em entrevista concedida em 1995, Meireles afirma que os *ready-mades* duchampianos

eram a culminação da história do objeto no sistema clássico de arte. (...) Com as *Inserções*, queria fazer uma coisa que significasse o caminho inverso. [As *Inserções*] me interessavam como prática individual frente à hegemonia do poder. Queria criar um mecanismo de expressão do sujeito frente à sociedade (idem).

A pergunta lançada por Meireles nas cédulas de dinheiro refere-se ao assassinato do jornalista Vladimir Herzog, aos 38 anos de idade, nas dependências do quartel do DOI-Codi, órgão de repressão ligado ao exército brasileiro, em São Paulo, no dia 25 de outubro de 1975. Herzog apresentara-se no início daquela manhã para prestar depoimento sobre sua suposta ligação com o Partido Comunista Brasileiro, após agentes policiais o procurarem na véspera em seu local de trabalho. A versão oficial de sua morte, corroborada por uma fotografia e por um laudo médico, era a de que ele teria se suicidado, enforcando-se com o cinto de seu macacão de prisioneiro. Desnecessário dizer que a tese do suicídio não convenceu a ninguém. A tortura a presos políticos havia se tornado uma prática sistemática da ditadura brasileira e atingira tamanha proporção que começara a ser objeto

de crítica e denúncia por órgãos internacionais ligados aos direitos humanos, como relata James Green em *Apesar de vocês*¹⁰.

O assassinato de Herzog foi mais um triste marco na história da ditadura militar brasileira e contribuiu para seu esgotamento. No dia 31 de outubro de 1975, um culto ecumênico em memória do jornalista, conduzido conjuntamente por um cardeal, um rabino e um pastor, atraiu 8 mil pessoas à Praça da Sé, no centro de São Paulo, e transformou-se em um protesto silencioso contra o regime, que chegou ao fim apenas em 1985, mas que passou por um lento e controlado processo de afrouxamento a partir de 1978, quando o presidente Geisel revogou o AI-5. Vários exilados retornam então ao Brasil, sob a promessa da anistia.

Cildo Meireles iniciou-se nas artes na segunda metade dos anos 1960 e, embora não goste de falar de influências, cita Clark e Oiticica como dois artistas brasileiros que foram importantes em sua formação. Com Oiticica chegou a trocar ideias sobre questões gerais de arte quando ambos residiam em Nova York. Meireles não se considera um “artista político”, nem acredita que a arte conceitual no Brasil teve cunho essencialmente político. Em entrevista concedida a Frederico Moraes em 2008, Meireles afirma a este respeito:

Tenho ojeriza a qualquer forma de arte panfletária, que é o risco que corremos quando se tematiza o trabalho de arte com um viés político. Assim, não penso que a situação política tenha sido o elemento desencadeador da minha “geração” e menos ainda do meu trabalho. Aceito, porém, que na minha obra existam trabalhos políticos. (...) Da mesma forma, reafirmo que minhas obras não sendo, na origem, políticas, podem se tornar políticas em determinadas circunstâncias ou momentos (apud SCOVINO, 2009, p. 224).

Contudo, como ele próprio declara na mesma entrevista, “a nova situação política foi se impondo a todos e a tudo”. E aponta *Tiradentes: totem-monumento ao preso político*, de 1970, como uma de suas obras claramente políticas. A menção ao preso político, no título da obra, é ambígua pois poderia apenas evocar ou celebrar um personagem do passado e não aludir à situação presente. Mas a ação radical proposta por Meireles não deixa dúvidas de sua intenção. Ela se insere em uma mostra que marcou época,

10 Green aponta que desde 1969 um conjunto de acadêmicos, religiosos, exilados brasileiros e ativistas políticos procurava informar o público norte-americano sobre a situação política do Brasil, mas a partir de 1973, com o golpe de Estado no Chile, as denúncias se amplificaram e cresceu o interesse pelo tema da violação de direitos humanos na América Latina. Em 1977, ano da chegada de Jimmy Carter à Casa Branca, as palavras “prisão, tortura e repressão (...) tornaram-se sinônimos da caracterização dos regimes militares que tinham assumido o poder por toda a América Latina” (GREEN, 2009, p. 29).

Do corpo à terra, realizada em 1970 no Parque Municipal de Belo Horizonte, no estado onde ocorrera a Inconfidência Mineira.

Como explicou o curador da mostra, o crítico Frederico Morais,

pela primeira vez, no Brasil, artistas eram convidados não para expor obras já concluídas, mas para criar seus trabalhos diretamente no local. (...) No parque os trabalhos se desenvolveram em locais e horários diferentes, o que significa dizer que ninguém, inclusive os artistas e o curador, presenciou a totalidade das manifestações individuais (...) Todos os artistas receberam uma carta assinada pelo presidente da Hidrominas [empresa pública que patrocinava o evento], autorizando-as a realizar os trabalhos no parque (...) o que iria estimular mais ainda a radicalidade dos trabalhos (MORAIS, 2001 [1970], p. 18).

A ação de Meireles consistiu em amarrar dez galinhas vivas em um poste de madeira e atear fogo, queimando-as vivas. Além das cinzas, restaram da ação algumas poucas fotografias e talvez uma lembrança amarga para quem assistiu à cena. Tratava-se de um gesto radical, que somente pode ser compreendido ou tolerado se relacionado ao momento de forte tensão política e social pelo qual passava o país.

Mas a ação de Cildo não foi a única, nessa mostra, a aludir à violência social. Luiz Alphonsus também se serviu do fogo para ressaltar a violência de um mundo militarizado, ao incendiar uma faixa de cerca de quinze metros de plástico que ele estendera no Parque Municipal, em uma referência ao napalm utilizado na guerra do Vietnã contra a população civil. O plástico, contorcido pelo fogo, grudou na grama e permaneceu queimando por horas a fio. Artur Barrio, por sua vez, lançou anonimamente trouxas compostas por matéria orgânica, ossos e sangue no córrego que atravessa o parque. Suas famosas trouxas ensanguentadas apareceram boiando na superfície do riacho e chamaram a atenção de curiosos, do corpo de bombeiros e da polícia local, como comprovam fotos de época. Sua ação também extrapolou os limites convencionais da arte, ao evocar – ou simular – a mutilação e a “desova” de corpos praticada por grupos de extermínio então atuantes.

Tais ações, imprevistas, efêmeras, driblavam o controle da censura ao mesmo tempo em que lançavam no espaço público questões reprimidas, proibidas. Elas exemplificam e dão forma à noção forjada meses antes do evento por Frederico Morais no texto “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”, publicado originalmente na *Revista Vozes* de fevereiro de 1970. Refiro-me à noção da arte como “uma forma de emboscada” e do artista como um “guerrilheiro”, capaz de “tudo transformar em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano” (ibidem, p. 171).

Nascido em Belo Horizonte, Morais chegara ao Rio de Janeiro em 1966, com 30 anos de idade, e passara a participar ativamente da elaboração e divulgação (por meio de sua coluna de artes do *Diário de Notícias*) de diversos eventos de vanguarda. Seu nome está diretamente relacionado a exposições, salões de arte e eventos extramuros inovadores dos anos 1960/70, e a importância de sua atuação nesses tempos difíceis não pode ser menosprezada. Em vários textos de época, Morais discutiu a função transgressora de um artista de vanguarda que atuava em uma sociedade dividida; pressionada, por um lado, pela força repressiva da ditadura e, por outro, pelo sonho da luta armada e pelo vigor da contracultura. Como afirma Artur Freitas:

Frederico Morais teve importante papel intelectual quando soube como poucos diagnosticar, sob a forma de analogias, a extensão da fratura que se punha entre arte, política e sociedade. (...) Em muitos de seus textos, lançou teses polêmicas, certamente, mas não raro generosas e politizadas, quase sempre urgentes e via de regra comprometidas com um sentido apurado de atualidade. (...) Em suma, foi um típico *crítico militante* – um propulsor de ideias e um engenhoso inventor de seu tempo (FREITAS, 2007, p. 10)¹¹.

Em seu texto “Contra a arte afluyente...”, Morais serve-se do jargão militar, que enfatiza a ideia de combate, de luta, para defender uma produção local, de caráter experimental, que atuava de forma crítica nas bordas do sistema de arte e fora do mercado mas que não se submetia a posições ideológico-partidárias declaradas. Ao artista brasileiro de vanguarda – quer trabalhasse dentro ou fora dos museus e salões – caberia, a seu ver, não mais realizar obras dadas à contemplação, mas propor situações que deveriam ser vividas e experimentadas. Ele deveria agir “imprevistamente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada” e de modo “a criar um estado permanente de tensão, uma expectativa constante” (MORAIS, 2001 [1970], p. 171). Nesta concepção, que privilegia o aleatório, o acaso, não apenas o artista, mas também o público e o crítico mudariam constantemente de posição, deixando de assumir papéis fixos e definidos de antemão.

Se a herança neoconcreta é por ele valorizada, em especial no que diz respeito à participação do espectador, Morais vai além dos paradigmas do movimento ao afirmar que o que vale é a ideia, a proposta. Por outro lado, rejeita uma arte fascinada pela tecnologia, dominante nos países

11 Freitas aponta ainda a presença de argumentos e noções similares em textos escritos por artistas latino-americanos no mesmo período, tais como Luis Camnitzer, Julio Le Parc e León Ferrari, que também tratavam da relação entre arte experimental e política.

desenvolvidos, em favor de uma “arte pobre, subdesenvolvida, brasileira”, que trabalhe com materiais banais, com os “detritos da sociedade consumista”. “Nada de materiais nobres e belos, nada além do acontecimento, do conceito”, proclama. “No caso brasileiro, o importante é fazer da miséria, do subdesenvolvimento, nossa principal riqueza” (MORAIS, 1975, p. 34). Moraes afirmava assim sua crença no poder revolucionário e estratégico das manifestações artísticas dos países subdesenvolvidos, tese que era compartilhada por muitos intelectuais do período, entre eles Mário Pedrosa.

Em entrevista concedida a Francisco Bittencourt e publicada no *Jornal do Brasil* em maio do mesmo ano, suscitada pela realização da mostra *Do corpo à Terra*, Moraes declara que

nosso problema não é ético – contra o onanismo estético. Vanguarda não é atualização dos materiais, não é arte tecnológica. É um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo. É o precário como norma, a luta como processo de vida. (...) Trabalhamos com fogo, sangue, ossos, lama, terra ou lixo. O que fazemos são celebrações, ritos, rituais sacrificatórios. Nosso instrumento é o próprio corpo – contra os computadores. Usamos a cabeça – contra o coração. E as vísceras, se necessário (apud FREITAS, 2007, pp. 238-9).

Anos mais tarde, Moraes censuraria a “retórica afirmativamente dogmática, a lembrar a linguagem de outros manifestos da vanguarda histórica” que utilizava no período em vários de seus textos¹². Contudo, essa retórica revela o desejo de manter a autonomia de pensamento e a consciência crítica em um ambiente de grande tensão pública, no qual a liberdade individual era cerceada e o espaço para utopia e projetos coletivos encolhera drasticamente.

12 Devo ressaltar que nos anos 1980, período de distensão política e da emergência de uma geração de artistas, Moraes revisará várias de suas teses, em especial as que dizem respeito à importância da ideia no processo do fazer artístico, dizendo-se agora preocupado em “compreender, antes de julgar”, e em “acompanhar o que está acontecendo”. Oposições radicais e tomadas de posições políticas não mais pareciam ser bem vindas em um momento em que se celebrava a liberdade recém reconquistada.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte*. Rio de Janeiro / São Paulo: MEC / Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977. Catálogo de exposição.
- _____. *Textos do Trópico de Capricórnio*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- BRETT, Guy. *Brasil Experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: ContraCapa, 2005.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999 [1a ed. 1985].
- CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Ana Bela. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- CORDEIRO, Waldemar (org.). *Propostas 65: Exposição e debates sobre aspectos do realismo atual do Brasil*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, dez. 1965. Catálogo de exposição).
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Between Paris and London: Contacts and Exchanges of South American Artists in Europe (1950–1970)”. *Artl@S Bulletin*, Paris, vol. 5, n. 1, pp. 71-91, 2016.
- ESCOSTEGUY, Pedro. “No limiar de uma nova estética”. In: CORDEIRO, W. (org.). *Propostas 65*, catálogo da exposição homônima. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, dez. 1965.
- FAVARETTO, Celso. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha*. São Paulo: Edusp, 2013.
- GREEN, James N. *Apesar de vocês: Oposição à ditadura militar brasileira nos Estados Unidos, 1964–1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GULLAR, Ferreira [José Ribamar Ferreira]. *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Vanguarda e subdesenvolvimento: Ensaio sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- _____. “Arte neoconcreta: uma experiência radical”. *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro: Neoconcretismo/1959–1961*. Rio de Janeiro: Galeria de arte BANERJ, set. 1984.
- _____. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro, n. 6, set. 1998.
- JAREMTCHUK, Dária. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.
- _____. “Espaços de resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC USP e Pinacoteca

- do Espaço de São Paulo”. *Cadernos da Pós-graduação do Instituto de Artes* (Unicamp), Campinas, ano 8, vol . 8, n. 2, 2006.
- MARTINS, Sérgio. *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil, 1949–1979*. Cambridge / Londres: MIT Press, 2013.
- MORAIS, Frederico. “Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra”. *Revista Vozes*. Rio de Janeiro, jan.-fev. 1970. Republicado em: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp.169-178.
- _____. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- _____. *Do Corpo à Terra: um marco radical na arte brasileira*. Belo Horizonte: Itaú Cultural, 2001. Catálogo de exposição.
- MOURA, Flávio. “Mário Pedrosa e o neoconcretismo. A centralidade de um projeto crítico”. *Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, n. 99, jul. 2014, pp. 137-157.
- NAVES, Rodrigo. “Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo”. *Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, n. 64, nov. 2002, pp. 5-21.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Coletânea de textos organizada por Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Coletânea de textos organizada por Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- _____. *Mundo, homem, arte em crise*. Coletânea de textos organizada por Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *Política das artes*. Coletânea de textos organizada por Otília B. F. Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. *Acadêmicos e Modernos*. Coletânea de textos organizada por Otília B. F. Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. *A modernidade cá e lá*. Coletânea de textos organizada por Otília B. F. Arantes. São Paulo: Edusp, 2000.
- PEREIRA, Carlos Alberto M.; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Patrulhas ideológicas, marca registrada: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de arte: vanguarda e política entre os anos 1965 e 1970*. Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba 2005.
- SCHENBERG, Mario. “Um novo realismo”. In: CORDEIRO, W. (org.). *Propostas 65*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, dez. 1965 [Catálogo de exposição].
- SCHWARZ, Roberto, *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SILVA, Renato Rodrigues da. “O não-objeto de Ferreira Gullar, ou como a

poesia neoconcreta uniu-se ao mundo”. *Prometeus*, Aracaju, ano 7, n. 15, jan.-jun. 2014.

SCOVINO, Felipe (org.). *Cildo Meireles*, Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

SEFFRIN, Silvana (ed.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles / Fundação Djalma Guimarães, 1983.

ZÍLIO, Carlos. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Artes plásticas e Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

IT'S NOT YOU - IT'S YOUR PRICES AT AUCTION: ARTE E MERCADO EM PABLO HELGUERA

Henrique Grimaldi Figueredo¹

RESUMO

A arte e seus mercados passaram por uma profunda remodelação ao longo das últimas três décadas. Fenômenos como a emergência de um capitalismo corporativo, a formação de uma cultura mundializada e a transferência progressiva de investimentos da esfera pública para a iniciativa privada são alguns dos fatores responsáveis por tais transformações. A partir das sátiras elaboradas por Pablo Helguera em sua série *Artoons* (2006–2016), localizaremos e discutiremos práticas correntes no mercado de arte contemporânea, tendo como premissa alguns dos debates mais atualizados da sociologia da arte

Palavras-chave: Mercado de Arte. Colecionismo. *Artoons*. Pablo Helguera.

ABSTRACT

Art and its markets have undergone a profound remodeling over the last three decades. Phenomena such as the emergence of corporate capitalism, the formation of a globalized culture, and the progressive transfer of investment from public to private initiative are some of the factors responsible for such transformations. From the satires elaborated by Pablo Helguera in his *Artoons* series (2006–2016), we will locate and discuss current practices in the contemporary art market based on some of the most current debates in the sociology of art.

Keywords: Art market. Collecting. *Artoons*. Pablo Helguera.

INTRODUÇÃO

A virada cultural dos anos 1980 consolidou distintos modos de apreensão e produção do pensamento artístico². Novos tópicos emergem na medida em que experimentações transgressoras forçam uma dilatação no que definimos por fronteiras da arte (ZOLBERG; CHERBO, 1997). Abalos são

1 Doutorando em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (IFCH-Unicamp). E-mail: henriquegrimaldi@hotmail.com.

2 Não apenas nas artes, mas em todo o campo cultural: música popular, moda, educação universitária etc.

detectados nas epistemes do universo artístico – desde o conceitualismo dos anos 1960 –, estipulando um rearranjo em suas relações e práticas.

Verificou-se, nos últimos dez anos, a multiplicação de projetos pedagógicos – oficinas, palestras e grupos de discussão – nos quais artistas tomam emprestadas não apenas formas educacionais, mas processos e metodologias didáticas que oferecem e produzem estruturas (pesquisa-ação, diálogos colaborativos, aprendizagem experimental), ratificando outros modos de criação, alguns ainda bastante informais.

É exatamente esse ponto de inflexão na relação entre arte e educação que o artista mexicano baseado em Nova York Pablo Helguera³ aborda em seu livro *Education for a socially engaged art* (2011). Se a criação contemporânea busca formas inauditas, é porque outro mundo da arte se desenhou a partir dos anos 1980. Embora artistas e educadores possam convergir em suas práticas a um universo comum, há diferentes “critérios, expectativas e resultados para projetos desenvolvidos no mundo da arte, e projetos desenvolvidos para o mundo da educação” (REED, 2012, p. 2).

A busca por uma pedagogia sistêmica da arte contemporânea “alimentada por ideias progressistas que vão desde a pedagogia crítica até a aprendizagem baseada em pesquisas para a exploração da criatividade” (HELGUERA, 2011, p. 80), eclipsa outro dado estrutural dessas relações: a emergência e a cimentação de um poder capitalístico que organiza – em parte – os “novos” mundos da arte.

Assim, o teor pedagógico das escolas de arte – discutido por Helguera – atua também na produção de fórmulas e estratégias de sobrevivência, definindo os paradigmas de inserção e manutenção de jovens artistas no circuito internacional. Para existir nesse sistema, o artista deve ocupar determinados lugares, produzir estéticas específicas, assumir linguagens apropriadas, adentrar certos museus e coleções, isto é, participar de uma geografia simbólica em que sua legitimidade e relevância – que pode ser passageira como a liquidez econômica de certos trabalhos – atrela-se a uma circularidade e à ocupação de determinadas coordenadas nesse universo.

A partir da análise de diferentes *Artoons* (2006–2016)⁴, este artigo pretende tonificar os debates acerca das práticas do mercado de arte contemporânea. Metodologicamente, assumimos uma intersecção entre dados imagéticos (os próprios *Artoons*) e incursões teóricas – na perspectiva

3 Pablo Helguera (Cidade do México, 1971). Sua produção converge diferentes tipos de linguagens e perpassa diferentes temáticas, das quais salientamos sociolinguística, pedagogia e mercado. Neste texto analisaremos alguns desenhos da série *Artoons* (2006–2016).

4 As imagens aqui reproduzidas foram registradas pelo autor em jornais e adesivos da Casa Daros (2013).

de certa sociologia visual (PINK, 2013) –, produzindo discussões alinhadas aos debates recentes da sociologia da arte que recolocam em análise a condição do artista contemporâneo e o mercado. Organizadas em três seções intituladas *Collecting Approaches*, *Auction Sales* e *Art Worlds*, teceremos algumas considerações sobre as práticas, as instituições e os agentes envolvidos nessas relações e seu impacto sobre o pensamento corrente na arte contemporânea.

COLLECTING APPROACHES: O PODER DA FINANCEIRIZAÇÃO NAS ARTES

O colecionismo de arte é, de fato, um tema recente nos debates da área. Na língua francesa – idioma no qual converge boa parte da produção acadêmica sobre o assunto –, o termo colecionador (*collectionneur*) e o verbo colecionar (*collectionner*), em sua atual acepção, surgem apenas em meados do século XIX, coincidindo com a emergência do homem moderno – no sentido baudelairiano – e com os primórdios da formação de um sistema da arte burguês (MOUREAU; SAGOT-DUVAUROUX, 2016).

Muitos pesquisadores descreveram de forma bastante completa essa gênese do colecionismo moderno, apoiando-se em dados recolhidos em galerias, recibos de venda e testemunhos. Desde os estudos de Harrison e Cynthia White sobre o mercado de pintura francesa no século XIX (WHITE, C.; WHITE, H., 1993), até uma tipologia dos colecionadores (MOULIN, 1992) e sua descrição histórica (POMIAN, 2001), alguns esforços foram travados na tentativa de pormenorizar esse fenômeno típico da modernidade.

Atualmente, os discursos sobre o mercado de arte tornaram-se indissociáveis de temas como os processos de globalização dos mercados, a formatação de uma cultura mundializada e, sobretudo, do redesenho das dinâmicas do capitalismo como sistema de produção e consumo cultural. Historicamente situados no início dos anos 1980, os processos de formação de mercados globais e a consequente virtualização dos recursos fundamentam uma redistribuição de poder político, culminando numa progressiva transferência da cultura – antes gerenciada majoritariamente pelo Estado – para o capital empresarial, num movimento descrito por Chin-Tao Wu (2006) como “privatização da cultura”. Ao ser privatizada, a cultura, e as artes em seu seio, também passam por reestruturações fundamentais em que a ideia do colecionismo pode ser eclipsada por aspectos empresariais, e o gosto – pessoal e intransferível – torna-se, muitas vezes, corporativamente construído e economicamente interessado.

Movimento compartilhado por diversas nações ocidentais (algumas já tendo naturalizado o incentivo privado às artes, como EUA e Grã-Bretanha), na França a privatização da cultura culminou na emergência e profissionalização de diversos agentes institucionais responsáveis por um

novo desenho de mercado. A transição do mecenato de Estado e a denegação da economia no setor cultural – práticas tradicionalmente francesas – efetivam-se na redistribuição do duo público–privado. Como nos mostra Raymonde Moulin, na França, “os ministérios da Cultura sucessivos desenvolveram mecanismos legislativos e regulamentares de retomada do mercado e de incentivo à iniciativa de pessoas físicas e de empresas” (2007, p. 88). Esse processo promove um duplo movimento: se por um lado auxilia a formalização do setor e o reconhecimento de seus múltiplos agentes – agora devidamente identificados e usufruindo de benesses trabalhistas –, por outro, permite a entrada abrupta da iniciativa privada no setor cultural, culminando com o nascimento de fundações e museus impulsionados por novos colecionadores, cuja motivação – categoria fundamental na pesquisa sobre colecionismo – cambia-se, vez ou outra, em especulação.

Não queremos dizer com isso que colecionadores “bem-intencionados” e que adquirem arte por razões subjetivamente complexas tenham desaparecido; entretanto, os estímulos financeiros – as leis tarifárias no setor artificialmente mantidas pelos Estados e os abatimentos tributários condicionados à compra de arte – deram origem a uma inaudita tipologia de investidor na cena artística, deslocando o apelo intangível da arte ao quadro da liquidez e do lucro, isto é, da emergência de um colecionismo corporativo muitas vezes estrategicamente elaborado. Por exemplo, na França, a abertura do mercado de arte em 2001 – e as leis de regulamentação do setor de 4 de julho e de 17 de dezembro de 2002⁵ – possibilitaram que indústrias com alto poder econômico (conglomerados da moda) se aventurassem no mercado internacional, o que explica a aquisição de casas de leilão anglo-saxãs (Christie’s e Phillips) pelo capital francês (Kering – François Pinault – e LVMH – Bernard Arnault –, respectivamente)⁶.

Essas dinâmicas reinauguram, em certa medida, as relações sistêmicas que se fazem vigentes no mercado de arte contemporânea global, reestruturando os poderes discursivos entre seus distintos agentes. A reorganização dos poderes é cartografada por Pablo Helguera em seus *artoons*, nos quais a dimensão do duplo artista-colecionador é redefinida e pende para este último. Na Imagem 1 podemos não só identificar uma alteração substancial nos modos de operação mercadológica nas aquisições da arte recente (a partir de uma nova equação que contabiliza o *hype* e a

5 A lei de 4 de julho de 2002 instituiu a dedução fiscal para doações de obras adquiridas por empresas a museus. Já a lei de 17 de dezembro de 2002 definiu os novos formatos do mecenato e criou ferramentas de estímulo a consolidação de coleções e fundações privadas abertas ao público (MOULIN, 2007; BUENO, 2016).

6 Bernard Arnault e François Pinault são empresários franceses do ramo do luxo e da moda. Ambos possuem museus que abrigam suas coleções de arte e participam do mercado através de ativos investidos em casas de leilão (cf. MOULIN, 2007).

circulação imagética da peça em questão), como também pontuar a passividade do sujeito-artista diante dessas transações. A sátira de Helguera clarifica que, uma vez produzida, a peça de arte escapa das lógicas tradicionais de circulação para encontrar parte de seu valor em sua performance enquanto imagem: reproduzível e produtora de um imaginário social sobre arte, a obra atualiza o colecionismo como uma *économie des images*, nos termos propostos por Baudrillard (1988).

Imagem 1. *Artoons* (2006–2016)



Fonte: registro do autor.

Mesmo quando o princípio da obra aceita a multiplicidade, a reproduzibilidade benjaminiana encontrará seus impedimentos na serialização. Assim, mesmo reproduzível, a obra é finita, o que ratifica um de seus princípios norteadores – a raridade – e sua fetichização imagética. A presença cada vez mais volumosa de plataformas digitais e redes de sociabilização na internet inserem, quando se trata de um novo colecionismo, uma correspondência entre performance virtual e valoração. Tensionando, por vezes, plataformas e discursos oficiais – revistas especializadas, crítica de arte, informações em catálogos – o colecionador atua numa operação muito personalizada – e arriscada – de construção de valores artísticos através de outras vias.

Evidentemente, tais estratégias de marketing digital, ainda que eficientes⁷, não ocasionam uma suspensão de todas as variáveis estruturais de aquisição de uma obra de arte. Moureau, Sagot-Duvauroux e Vidal (2016), em seu estudo sobre os colecionadores de arte na França, nos instrumentalizam a pensar que, mesmo reformulado, o colecionismo equilibra-se entre a definição de seus valores artísticos e econômicos.

Mesmo que outras ferramentas participem agora dos processos de qualificação da “boa arte”, ainda há uma prevalência de curadores, críticos de arte, proprietários de galerias e colecionadores responsáveis pela produção de um discurso oficial sobre arte, feito através de “pequenos eventos históricos” (MOUREAU; SAGOT-DUVAUROUX, 2016). Assim, quando uma peça é doada a algum museu, ou quando se publica um catálogo *raisonné* sobre um artista, produz-se um movimento na tessitura da realidade da arte enquanto categoria cultural, dobrando-se o tecido de sua história para a elaboração de mais uma ruga.

Já o valor econômico da arte responde a uma hierarquia distinta, na qual muitas vezes não se vê uma coincidência entre valor artístico (ainda criado pelos meios especializados) e seu valor financeiro, este definido pelo gosto pessoal, por informações artísticas, e também pelas chamadas *hype informations* (MOUREAU; SAGOT-DUVAUROUX; VIDAL, 2016), ou seja, recordes de valor em leilão, postagens em redes sociais, escândalos envolvendo os trabalhos, cobertura midiática etc. Assim, ainda que tais desconexões entre valor artístico e valor econômico sejam factuais no mundo da arte, o artista cuja obra é mais inflacionada muitas vezes pode não ser considerado um grande criador sob parâmetros estéticos ou teóricos⁸.

Há, portanto, um evidente descompasso entre precificação e valorização da arte, e essa irregularidade cambia o colecionismo contemporâneo em uma prática atravessada por instabilidades. Se um trabalho pode ser vendido alguns anos após sua compra com um lucro substancial, o decréscimo de seu preço é um fator igualmente considerável⁹. Visando evitar tais bolhas especulativas, o colecionador de arte contemporânea assume

7 Veja-se o caso Charles Saatchi e a geração britânica conhecida como *Young British Artists*. Para mais detalhes ver THOMPSON (2012).

8 Em um de seus *Artoons*, Helguera questiona como o preço da arte incide na atribuição de seu valor artístico. Na charge, uma senhora deixa uma galeria carregando um quadro e declara: “Primeiro eu achei a obra simplesmente horrível, mas depois vi o preço”, numa alusão à ideia de que o alto custo da peça corresponde ao seu alto valor artístico.

9 É o caso do artista britânico Damien Hirst. Representado pela Gagosian Gallery, em 2008 Hirst negociou pela Sotheby's 223 peças de sua produção recente, alcançando recordes de valores. Após a crise financeira mundial, os trabalhos comercializados nesse leilão estavam cotados em 1/10 de seu valor de compra (cf. idem).

práticas que buscam garantir uma estabilização de seus ativos. Nas Imagens 2 e 3, observamos o comentário de Helguera sobre tais fenômenos.

Imagem 2. *Artoons* (2006-2016)



Fonte: registro do autor.

Imagem 3. *Artoons* (2006-2016)



Fonte: registro do autor.

Nas duas charges, identificamos algumas práticas correntes no colecionismo de arte contemporânea. Na primeira, a redistribuição dos papéis socialmente performados pelos agentes nos mundos da arte: perturbados em sua essência pela incursão cada vez mais vigorosa do capital social e econômico acumulado – para utilizarmos a terminologia bourdieusiana –, a função socialmente anteriormente posta pelo capital cultural migra em determinados momentos, ratificando outro arranjo no qual “curadores são os novos artistas, colecionadores são os novos curadores, *socialites* são os novos teóricos, e os artistas continuam – inocentemente – pensando que a arte ainda é sobre eles”.

Moulin, na sua investigação sobre a relação entre capital econômico e consagração artística, afirma que os megacolecionadores

exercem um poder de mercado: compram um grande número de obras, entre as quais várias do mesmo artista, a um preço relativamente baixo e, em acordo com o ou os marchands promotores do artista, controlam a oferta. Trata-se aí de uma colusão não habitual entre compradores e vendedores, para restringir a oferta e elevar os preços (...), a entrada em uma grande coleção tem um efeito muito positivo na reputação do artista. Além do mais, a participação dos megacolecionadores nos conselhos de administração dos grandes museus garante a presença dos artistas que mantêm nas instituições culturais (...). Eles têm, com efeito, o cuidado constante de não desvalorizar os artistas dos quais possuem obras, as quais constituirão, se for o caso, o fundo de um museu com o seu nome. Ao mesmo tempo ator cultural e ator econômico, o megacolecionador desempenha alternativamente todos os papéis, o de marchand (ele compra e, eventualmente, revende), de curador, de mecenas (doações e fundações) (MOULIN, 2007, pp. 28-9).

Essa reflexão promove um diagnóstico da redistribuição de papéis nesse universo. Não apenas uma substituição de funções, mas seu acúmulo. Crítica, institucionalização e colecionismo operando em justaposição. São “atores culturais-econômicos” que exercem muito poder na produção e legitimação da arte, uma vez que atuam “definindo a oferta artística; eles intervêm enquanto prescritores: formam e informam a demanda – demanda da qual eles próprios constituem um segmento dominante” (ibidem, pp. 30-31). Daí o humor que é ativado na segunda charge, onde o megacolecionador é visto como excêntrico ou anômalo por não estar interessado em erigir um museu com o seu nome.

Se vivemos na era de mercados globais e de uma cultura mundializada, a concentração de poder cultural – e artístico – nas mãos de alguns colecionadores deve ser problematizada no sentido de uma elaboração artificial de carreiras e tendências estéticas contemporâneas. Dois conceitos elaborados pelo sociólogo Renato Ortiz (1998) tornam-se aqui elucidativos: *standard* e *pattern*. Para Ortiz, a definição de *standard* associa-se aos processos de serialização dos bens culturais, enquanto os *pattern* correspondem ao conjunto de normatizações estruturalizantes das relações sociais, hierarquizando e legitimando alguns padrões em detrimento de outros. Temos, portanto, a construção objetiva e valorativa das novas dinâmicas da cultura. Tais movimentos são correspondentes ao que Bourdieu define como “produção da crença”, na qual a credibilidade de determinados bens ou objetos da cultura é produzida através da “crença coletiva como desconhecimento coletivo, coletivamente produzido e reproduzido” (1996, p. 198); isto é, as obras têm sua legitimidade assegurada por padrões estabelecidos

por agentes/instituições específicas, simbolicamente autorizados a proferirem tais discursos. É nesse contexto que emerge o caráter subordinante dos megacolecionadores e de suas instituições privadas de arte. O mundo corporativo com seu capital financeiro e especulativo tem operado como agente de relevo na elaboração de discursos artísticos num contexto mundializado. Esses megacolecionadores de arte – não mais milionários, mas bilionários¹⁰ – garantem assim seu lugar como unidade legítima, com alcance global, na criação de padrões de sociabilização e culturalização que atingem não só os participantes desse universo (novas gerações de artistas, curadores) mas também “gotejam” em outros nichos da sociedade, subordinando-as e alterando em parte o que percebemos como arte.

É nesse sentido que, embora ainda nos ofereçam ferramentas válidas ao estudo das relações entre práticas na arte, modelos teóricos como o do sociólogo francês Pierre Bourdieu carecem de alguns apêndices. Se a definição de campo em Bourdieu focaliza as disputas em seu meio como lugares de produção de valor e de seus diferentes tipos de capital, o que vemos na arte contemporânea é, todavia, uma experiência cuja síntese abriga também um conluio invisível de agentes interessados na concepção conceitual, material e comercial de suas partes.

Assim, o esforço em construir estéticas ou carreiras artísticas, ou ainda valores superavitários para determinadas obras a partir do acúmulo de capital simbólico – e, ademais, de processos de “artificação”¹¹ – por estes agentes caracteriza-se como um conluio invisível, isto é, uma adesão dos agentes a construir a crença no Outro a partir de um desconhecimento coletivo, afirmando e reafirmando sua dimensão simbólica a partir de uma “produção e reprodução permanente do jogo que é a um só tempo causa e efeito do jogo” (BOURDIEU, 1996, pp. 192-3). São as outras – não digo as novas – regras do jogo, onde há um interesse direcionado e até certo ponto consciente dessas instituições e agentes em definir a legitimidade de uns em detrimento de seus pares, de permitir a valorização de obras e artistas em específico.

Nesse contexto, a noção de Universo elaborada por Ortiz (2019) torna-se interessante na discussão destes fenômenos. A concepção de universo está agenciada na perspectiva de “um território no interior do qual habita um modo de ser e de estar no mundo; ele é constituído por indivíduos,

10 Moureau, Sagot-Duvaurox e Vidal (2016) nos mostram que, se em 1987 o número de bilionários ao redor do globo era de 139, esse número salta para 2.208 em 2018. Este dado tem impacto sobre os mercados de arte.

11 A *artificação*, como definida por Nathalie Heinich e Roberta Shapiro (2013), é a transformação da não-arte em arte. Neste texto não entraremos nessa discussão, basta salientar que, devido ao seu acúmulo de capitais e dispositivos de discurso, os megacolecionadores podem incitar ou acelerar esses processos.

instituições, práticas e objetos. Trata-se portanto de um todo, totalidade na qual a integração das partes que o compõem faz-se necessária, elas encontram-se interligadas” (ORTIZ, 2019, p. 65). Esse conceito expande a noção das territorialidades contemporâneas e de suas zonas de contato, e permite-nos apreender pela análise de sua geografia (núcleo, zonas concêntricas e fronteiras) uma dimensão menos abstrata de seu alcance na cultura mundializada¹².

Se a noção de universo apresenta duas dimensões específicas, seu núcleo e suas fronteiras (ibidem), a questão é entender seus limites e suas impossibilidades, isto é, como seu centro opera (colecionadores e fundações) e quais serão as reações em suas bordas (artistas, galeristas, curadores). Logo, os *artoons* de Pablo Helguera não só produzem um efeito satírico sobre as recentes reestruturações do universo artístico, mas também podem ser interpretados como dados, registros sintomáticos das indefinições e dos poderes que, na atualidade, produzem e promovem a arte.

AUCTION SALES: RELAÇÃO ENTRE PREÇO E VALOR NA ARTE CONTEMPORÂNEA

As relações entre precificação financeira e valoração artística é outra das dimensões colocadas em debate por Pablo Helguera. Como vimos, no universo da arte contemporânea o preço de uma obra de arte não corresponde necessariamente ao seu valor artístico. O preço, inicialmente definido por critérios artísticos, é suplantado por operações mais complexas que envolvem a circulação da obra quanto conteúdo imagético e midiático. Nessa matemática simbólica, fatores como o *hype* participam ativamente da construção de uma dimensão superavitária de valor.

Embora seja impossível negarmos a readequação do preço a partir de novas ferramentas digitais, é importante salientarmos que em muitos casos o paralelismo entre preço e valor nunca se formaliza, e uma obra de arte cara não será necessariamente uma obra com entrada garantida na tessitura da história da arte. Daí a necessidade de colecionadores se apropriarem de ferramentas do setor (fundações, museus) para garantir – artificialmente – a relevância de seus investimentos.

Apesar de patente para uma minoria qualificada e ciente dessa desconexão, a relação entre preço e valor continua inacessível ao grande público e a colecionadores mais jovens, que sem uma consultoria adequada deixam-se levar pelo *hype* que envolve tal produção. Como agora são também

12 “Eu poderia talvez emprestar de Bourdieu a noção de campo, mas isso induziria a análise das disputas no seu interior, o que certamente, sem negá-las, não é meu objetivo” (ibidem, p. 67).

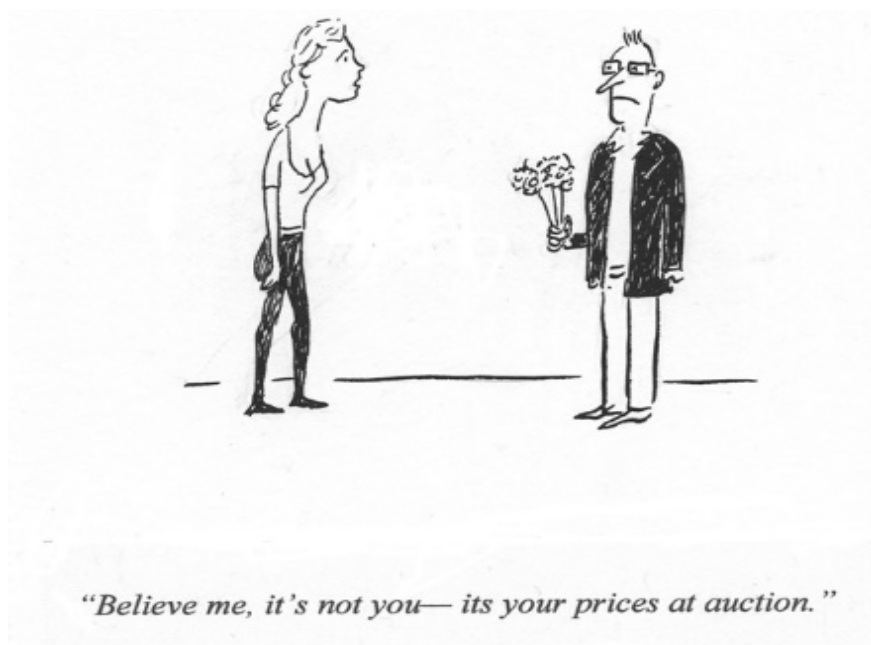
mais numerosos os que adquirem arte como investimento, parece existir uma sobreposição das dinâmicas do preço sobre a construção do valor artístico, estipulando uma mitologia na qual uma obra cara é automaticamente uma boa peça.

Adita-se a isso o fato de alguns megacolecionadores participarem simultaneamente do mercado e da institucionalização das obras de arte, ou tendo ativos importantes em casas de leilão (como os casos de Bernard Arnault e François Pinault), ou ainda atuando nos conselhos de aquisição de importantes museus ao redor do planeta. Como nos mostra Quemim (2014), “em 2011, as duas maiores casas de leilão concentravam sozinhas 47% das vendas de arte do mundo, mas convém apontar que, no início do milênio, a cota das duas era nada menos que 73% do total de mercado” (QUEMIN; FIALHO; MORAES, 2014, p. 21). É natural, portanto, que, ao controlar o conjunto das operações a partir de uma rede mundializada com diferentes atores, estes intervenham “no respectivo segmento de mercado internacional” (MOULIN, 2007, p. 52), estipulando um *status quo* no qual – pelo menos aos incautos – o preço eclipsa o valor artístico ou atua na composição de parte do valor da obra.

Para Moureau e Sagot-Duvaurox (2016), a composição dessa relação estipula alguns riscos à arte contemporânea, de sua macro formulação às suas microestruturas. A participação de grandes colecionadores no mercado – não apenas como compradores, mas como acionistas de casas de leilão – e nos conselhos museísticos pode acarretar: 1 – a elaboração das informações artísticas através de seus museus privados e dos empréstimos de obras para exibição; 2 – um jogo de mercado que cria artificialmente as *hype informations*; 3 – o fim das diferenças entre preço e valor, o que pode produzir bolhas especulativas no mercado; 4 – museus públicos, muitas vezes atrelados a baixos orçamentos, tornam-se dependentes dos colecionadores para patrocinar grandes exposições; 5 – a produção da crença em determinadas práticas que são convalidadas artificialmente pela estreita relação entre o capital privado e as instituições públicas que dele dependem.

Esse conjunto interseccionado de relações ratifica a redistribuição dos poderes no campo artístico e borra ainda mais as distinções taxativas entre preço e valor. A pragmática desses tratados, de imediato aparentemente ficcionais por demasiadamente reais, fica patente na charge em que Helguera mostra o fim do relacionamento entre artista e colecionador pelos baixos valores alcançados em leilão (Imagem 4). Iniciada com a tradicional frase de fim das relações amorosas – *Believe me, it's not you* – a crítica é ativada com a substituição de seu complemento corrente – *it's me* – por “*it's your prices at auction*”, isto é, são suas baixas performances financeiras em leilões.

Imagem 4. *Artoons* (2006-2016)



Fonte: registro do autor.

A hipótese aqui tratada – e sustentada em investigações recentes que problematizam a relação entre arte e capital econômico (MOULIN, 2007; WU, 2006; MOULIN, 1992; BUENO, 2016) – entende que as corporações atuantes no mercado de arte estruturam-se como um oligopólio de franja, no qual há uma centralidade em poucas empresas. Essa estrutura faz com que tais negócios coexistam com outras instituições que executam as mesmas ou funções aproximadas, mas que se sobressaiam devido ao poder financeiro que concentram. Ademais, a globalização tende a favorecer as corporações, fazendo com que as instituições artísticas com pouco capital acumulado restrinjam suas operações comerciais, localizadas, muitas vezes, em mercados nacionais.

A consolidação de oligopólios no mercado de arte constitui redes complexas entre os agentes e instituições artísticas. As casas de leilão, sobretudo a Christie's e a Sotheby's, dominam o mercado e detêm muito poder na construção do valor de determinados bens e objetos de arte. Isso se deve à inversão, em âmbito global, das relações de força entre as casas de venda e marchands/galeristas, a favor das primeiras. Muitos marchands e galerias não subsistiriam se não aceitassem trabalhar com as casas de leilão em uma inaudita (co)dependência. Muitas vezes o custo de produção das obras contemporâneas (instalações multimídia, processos industriais de serialização etc), aditado ao custo de promoção internacional desses artistas, exige um poder financeiro do qual dispõem apenas as casas de leilão e as grandes fundações artísticas internacionais (como a Fondation Louis Vuitton e a Collection Pinault, anteriormente citadas).

Nota-se, portanto, que o mercado de arte nas últimas décadas e o papel preponderante das fundações e coleções oriundas do capital e do colecionismo corporativo tornaram-se palco de interesses que alteram significativamente o modo como carreiras e correntes estéticas são impulsionadas e controladas no universo das artes. Ainda que certos elementos estruturais se mantenham, outros sofrem uma rápida e inquietante transformação. Assim, a seleção e promoção do que é legitimado como arte contemporânea de qualidade internacional, e que tendencialmente denota o gosto e a experimentação estética das gerações futuras, longe de se constituírem como um processo neutro e autorregulado no campo artístico, são elas mesmas resultado de tomadas de posição economicamente interessadas, nas quais, mesmo ante a existência de disputas, formam-se discursos hegemônicos que ora fomentam ora destituem o que é produzido como arte na atualidade. Estudar sociologicamente – e também histórica, política e economicamente – esses esforços, sua amplitude e também suas limitações, torna-se portanto imperativo e urgente.

ART WORLDS: PRÁTICAS, ACORDOS E INFORMALIDADE

É comum as pesquisas sobre mercado de arte esclarecerem o público leitor, em sua introdução, quanto às deficiências de sua empreitada. Mesmo textos seminais para a sociologia da arte recente – como o de Wu (2006) – iniciam-se a partir dessas justificativas. Isso não se deve a uma limitação metodológica ou a uma ineficiência de tais trabalhos, mas, antes, ao funcionamento obscuro que permeia esse campo de estudo.

Cada nação possui leis específicas para a regulamentação do mercado de arte, e em muitos casos o pesquisador apenas consegue mapear obras vendidas em leilões públicos cujo controle fiscal exige sua publicização. Perde-se no caminho aquele mercado subterrâneo de acordos verbais, de vendas formalizadas – na sua informalidade – em jantares, das encomendas e importações. É nesse sentido que as pesquisas sobre mercado de arte serão, de alguma forma, sempre lacunares e perspectivadas.

Se há certa instabilidade nos dados quantitativos desses mercados, o sociólogo interessado busca, todavia, preencher essas lacunas com pesquisas qualitativas – entrevistando colecionadores, marchands, galeristas e artistas –, objetivando, portanto, um arremate de seu objeto de análise. Essa dimensão de incerteza ocorre em parte pela multidimensionalidade e complexidade dos *Art Worlds*.

Para o sociólogo britânico Howard Becker (1982, p. 369), “a arte é socialmente construída, sendo criada por redes de pessoas atuando em conjunto” e subdivide-se em três instâncias: criação, mediação e recepção. À definição de seus Mundos da Arte, poderíamos propor uma aproximação

ao que o sociólogo Michel Callon (1999) estabelece como *networking* ou sistema de redes. Ou seja, o universo das artes é composto por um conjunto de pessoas, instituições e práticas, coletivamente organizadas e socialmente interessadas em produzir, mediar e recepcionar tais experiências, ordenando-se num esquema de teia em que as vibrações em um determinado ponto podem influenciar, em maior ou menor grau, as relações em outra coordenada.

Organizada tridimensionalmente, a teia que compõe esse universo nunca pode ser vislumbrada em sua integralidade, sua análise estará atrelada a um conjunto X, Y e Z geograficamente fixado. Uma ação desenvolvida nessa coordenada específica, historicamente datada e socialmente localizada, pode desdobrar-se numa reação imprecisa em outro de seus pontos, isto é, há certa imponderabilidade na medição da intensidade e do percurso dessas vibrações ao longo da teia. Assim, a decisão tomada numa reunião privada entre colecionadores, gestores de museus e curadores pode impactar as tendências estéticas e os padrões de criação artística em uma universidade ou em uma pequena comunidade de artistas que desejam participar do universo das artes.

Nas Imagens 5 e 6 é possível identificarmos parte desses arranjos. Um expositor – típico de sorveterias – encontra-se preenchido com vários artistas. Para convencer o comprador em potencial, o galerista afirma: “Este artista é o sabor do mês”. Aqui Helguera denuncia a produção das mitologias artificializadas em arte, em que a construção interessada de certas carreiras e certos valores por aqueles que detêm os poderes discursivos, ratifica, em parte, o comprometimento e as hierarquias desse universo. Diferentemente das concepções marxianas de valoração do produto, a distância entre valor final (como operação aditiva entre matéria-prima e mão de obra do executante) e valor simbólico, é garantida pelas capacidades discursivas dos agentes promotores do bem, assim, “o discurso sobre a obra não é um simples adjuvante, destinado a favorecer-lhe a apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e seu valor” (BOURDIEU, 1996, p. 197). Este é o assunto de outra sátira, na qual um grupo de negociantes de arte combina: “nada do que foi dito aqui deve deixar esta sala na forma de *artoon*”, num visível comprometimento em defesa dos processos socialmente engajados de elaboração dos discursos artísticos.

Imagens 5 e 6. *Artoons* (2006–2016)



"Whatever has been said here, should not leave this room in the form of an Artoon."



"And this artist over here is the flavor of the month."

Fonte: registro do autor.

Outros tantos *artoons* poderiam ser elencados aqui para se discutir os mundos da arte contemporânea. Em um deles lê-se: "*The theory doesn't match the couch*", numa alusão ao esvaziamento da prática do colecionismo que recupera uma função puramente decorativa ou de distinção social. Em outro lê-se: "*Nonsense, Everybody knows that the sun revolves around Dakis Joannou*", em referência à centralidade adquirida por importantes colecionadores, como o cipriota Joannou, no universo das artes. Em outro, listam-se os tipos de suicídio, elencando a curadoria independente ao universo das artes como uma das tipologias mais eficientes, equivalente a saltar de uma ponte ou tomar uma overdose de sedativos.

Ao longo desta reflexão, utilizamos o trabalho de Helguera como recurso visual e testemunhal para tecer algumas considerações. O que verificamos foi a existência de um mundo ao qual o pesquisador possui acesso restrito. Quaisquer apontamentos sobre o colecionismo de arte contemporânea encontrarão suas limitações teóricas e empíricas em sua própria constituição sistêmica e hermética. Assim, a importância do artista como produtor de dados testemunhais desse universo torna-se fundamental para sua real apreensão.

Sendo a arte, assim como a moda, um traço essencial das dinâmicas humanas e que carrega em si – como assinalado por Frédéric Monneyron (2001) em sua sociologia do imaginário – certo teor premonitório, cabe-nos investigá-la a fundo, de forma a melhor mapear sua práxis e suas consequências sociais. Indissociável de um hodierno sistema capitalista de consumo de valores materiais e simbólicos, a arte e seus universos re-locam incessantemente a indagação: a partir de quais metodologias podemos melhor vislumbrá-la?

PISTAS CONCLUSIVAS: POR UMA SOCIOLOGIA (DO MERCADO) DA ARTE

Nathalie Heinich, em *La Sociologie de l'Art* (2004), presta-nos grande ajuda ao recuperar a história da disciplina, ainda recente no campo sociológico, e descrever as diferentes abordagens já experimentadas em sua progressão. Na análise do que chama de terceira geração de pesquisadores (de uma sociologia de pesquisa; um avanço em relação às gerações anteriores dedicadas a uma estética sociológica e a uma história social da arte), Heinich estabelece a necessidade de elaborar um pensamento autônomo capaz de agenciar distintos aspectos.

Se observarmos as categorias estabelecidas por Becker – criação, mediação e recepção – identificamos um possível reordenamento em seus pesos quando colididos com o colecionismo contemporâneo. Como vimos ao longo deste texto, práticas relativas à mediação e à recepção dos trabalhos e dos artistas – devido à acumulação de capitais pelos colecionadores e instituições privadas – podem impulsionar ou barrar carreiras, dispositivos e determinadas estéticas.

Nossa hipótese – apenas uma das muitas leituras possíveis – atua no diagnóstico dos procedimentos de mediação e institucionalização (recepção) das obras como superlativo aos métodos de criação, particularmente em relação aos jovens artistas que desejam adentrar esses espaços legitimados.

Sendo assim, mais do que uma sociologia da arte, é necessário produzir uma sociologia dos mercados de arte. Tratar esse universo de estudo a partir de uma sociologia da mediação – nos termos de Antoine Hennion (1993) – ou de uma sociologia do reconhecimento – como descrita por Alan Bowness (1989) – potencializaria, de fato, a apreensão de suas práticas. Contudo, defendemos a imperativa necessidade de uma sociologia da produção de arte, visando corrigir a atenção deficitária aos testemunhos visuais e discursivos com os quais nos brindam os próprios artistas (como Helguera). Imprescindível aos estudos sobre arte nas ciências humanas, essa tríplice composição nos auxiliará, sobretudo, a captar as redefinições da cultura como prática social.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean. *Selected Writing*. Cambridge: Polity Press, 1988.
- BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOWNESS, Alan. *The Conditions of Success: How the Modern Artists Rises to Fame*. Londres: Thames & Hudson, 1989.

- BUENO, Maria Lucia. “La condition d’artiste contemporain au Brésil: entre l’université et le marché”. In: QUEMIN, A.; VILLAS-BOAS, G. (org.). *Art et Société: Recherches récentes et regards croisés*. Marseille: Open Edition Press, 2016.
- CALLON, Michel. *Actor Network, Theory and After*. Oxford: Blackwell, 1999.
- HEINICH, Nathalie. *La Sociologie de l’Art*. Paris: La Découverte, 2004.
- HELGUERA, Pablo. *Education for a Socially Engaged Art*. Nova York: Jorge Pinto Books, 2011.
- HENNION, Antoine. *La Passion musicale: Une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié, 1993.
- MONNEYRON, Frédéric. *La Frivolité essentielle*. Paris: PUF, 2001.
- MOULIN, Raymonde. *L’Artiste, l’institution et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.
- _____. *O Mercado da Arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007
- MOUREAU, Nathalie; SAGOT-DUVAUROUX, Dominique. *Le marché de l’art contemporain*. Paris: La Découverte, 2016.
- _____; _____. VIDAL, Marion. *Collectionneurs d’art contemporain*. Paris: Ministère de la Culture, 2016.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- _____. *O universo do luxo*. São Paulo: Alameda, 2019.
- PINK, Sarah. *Doing Visual Ethnography*. Londres/Thousand Oaks/Nova Deli: SAGE Publications, 2013.
- POMIAN, Krzysztof. “Collection: Une typologie historique”. *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n. 112, 2001, pp. 9-22.
- QUEMIN, Alain; FIALHO, Ana Letícia; MORAES, Angélica de. *O valor da obra de Arte*. São Paulo: Metalivros, 2014.
- REED, Helen. *A Bad Education: Helen Reed Interviews Pablo Helguera*. Toronto: The University of Toronto Press, 2011.
- SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. “Quando há artificação?”. *Sociedade e Estado*, v. 28, n.1, jan./abr., 2013, pp. 14-28.
- THOMPSON, Don. *O tubarão de doze milhões de dólares*. São Paulo: Bei, 2012.
- WHITE, Harrison C.; WHITE, Cynthia A.. *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- WU, Chin-Tao, *A privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*. São Paulo: Sesc/Boitempo, 2006.
- ZOLBERG, Vera; CHERBO, Joni Maya. *Outsider Art: Contesting Boundaries in Contemporary Culture*. Nova York: Cambridge University Press, 1997.

PSICANÁLISE E ARTE: REFLEXÕES SOBRE VALOR¹

Luiz Eduardo de Vasconcelos Moreira² e Daniel Kupermann³

RESUMO

Pretendemos, neste artigo, esboçar uma contribuição psicanalítica sobre o valor da obra de arte. Para tanto, seguimos o seguinte percurso: apresentamos dois momentos da obra freudiana sobre o valor do tratamento psicanalítico; em seguida, conceituamos o que é pulsão e o que é investimento pulsional. Por fim, apresentamos a sublimação como destino pulsional possível. Abordamos como a arte pode ser compreendida desses três pontos de vista, apostando em que essas reflexões sobre a arte a partir da psicanálise revelam a natureza do valor da própria psicanálise.

Palavras-chave: Psicanálise. Arte. Valor. Dinheiro. Metapsicologia.

ABSTRACT

Our aim in this article is to sketch a psychoanalytical contribution about the value of the work of art. In order to do so, we present two moments of the Freudian theory regarding the value of the psychoanalytical treatment. Then we present the concept of drive and cathexis. Finally, we present sublimation as a possible drive vicissitude. We approach how art can be understood from these points of view and how these psychoanalytical reflections on art reveal the nature of psychoanalysis' value itself;

Keywords: Psychoanalysis. Art. Value. Money. Metapsychology.

-
- 1 Este trabalho deriva da tese de doutorado do primeiro autor, realizada sob orientação do segundo, intitulada “Lugares do dinheiro e do pagamento em Psicanálise”, realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.
 - 2 Psicanalista, psicólogo, mestre em Psicologia Social e doutorando em Psicologia Clínica pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Membro do psiA – Laboratório de Pesquisas e Intervenções Psicanalíticas. Participante do Instituto Vox de Pesquisa em Psicanálise. E-mail: luiz.vasconcelos.moreira@gmail.com.
 - 3 Psicanalista, professor livre-docente do Departamento de Psicologia Clínica do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, onde coordena o psiA – Laboratório de Pesquisas e Intervenções Psicanalíticas. Autor dos livros *Por que Ferenczi?* e *Estilos do Cuidado* (Zagodoni, 2019, 2017), *Transferências Cruzadas* (Escuta, 2014), *Presença Sensível* e *Ousar Rir* (Civilização Brasileira, 2008, 2003). Bolsista produtividade do CNPq. E-mail: dkupermann@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Não faz muito tempo, um jovem titã do mercado imobiliário de Nova York estava sentado no consultório de seu psicoterapeuta. Um colecionador de arte, ele estava pensando em dar um lance de 8 milhões de dólares em uma pintura, e algo a respeito do negócio o deixava desconfortável. O terapeuta pensou que o paciente estava apenas tentando impressioná-lo. Isto acontecia sempre que o paciente se sentia inseguro, o que acontecia na maior parte do tempo. Mas em vez de tentar explorar a ansiedade do paciente, o terapeuta encorajou-o a comprar a obra de arte: “É isto o que você quer; você deveria ir pegar o quadro”.

A citação acima, extraída da reportagem “Desafios dos pacientes de 600 dólares a sessão”, de autoria de Eric Konigsberg e publicada no dia 7 de julho de 2008 no jornal *The New York Times*, começa com esse curioso encontro entre psicanálise e arte, velhas conhecidas: o colecionador de arte para quem dinheiro parece não ser problema, está, se não literalmente ao menos metaforicamente, no divã.

Arte e psicanálise velhas conhecidas, pois: para começar, Freud já dizia que os poetas chegavam sempre antes dos psicanalistas a suas próprias descobertas. Não por acaso Freud dedicou vários textos ao tema dos artistas e seu processo criativo (como “O poeta e o fantasiar”, 1908) e a obras propriamente ditas (como “O ‘Moisés’, de Michelangelo”, de 1914, e “A *Gravida*, de Jensen” – Freud gostava mais de literatura e escultura do que de pintura, se considerarmos sobre o que escreveu). Isso sem levar em conta as numerosas citações e menções a obras literárias ao longo de seus textos.

Sem nos determos a considerar a validade ou procedência das teses freudianas sobre a arte, os artistas e a natureza do processo criativo, é importante notar que o próprio campo da arte absorveu, ao longo dos séculos XX e XXI, a influência de ideias psicanalíticas.

Quanto arte e psicanálise podem, afinal, valer?

I

Podemos considerar a questão do valor em psicanálise a partir de dois pontos de vista que necessariamente se encontram e se determinam mutuamente. O primeiro diz respeito a quanto custa o tratamento psicanalítico, o que, para Freud, está em correlação com quanto se cobra ou se deveria cobrar, pelo ou pela psicanalista, de seu ou sua paciente. Quanto a isso, podemos encontrar na obra freudiana uma mudança de opinião entre a publicação dos textos “O início do tratamento”, de 1913, e “Caminhos da terapia psicanalítica”, de 1918. Se não, vejamos o que nos diz Freud.

Preocupado em apresentar as “regras do jogo” e estabelecer “uma conduta medianamente indicada ao médico [psicanalista]”, Freud acaba por apresentar o que define como “recomendações”, as quais não deveriam conformar nenhum tipo de obrigatoriedade (FREUD, 1913, p. 124) e que versarão de maneira detida sobre *tempo* e *dinheiro*: “Ele demonstra ter se desembaraçado ele mesmo da falsa vergonha, ao comunicar espontaneamente em quanto estima seu tempo. (...) Como se sabe, o valor de um tratamento não é aumentado aos olhos do paciente quando se cobra bem pouco por ele” (ibidem, p. 132).

Sem se comportar como “filantropo desinteressado”, diz Freud que, “em prol de sua reivindicação de pagamento, o analista alegará também que, embora trabalhe muito, jamais ganhará tanto como outros especialistas da medicina. Pelas mesmas razões ele deve se recusar a tratar alguém sem honorários, e não fazer exceção para os colegas ou seus parentes (idem).

Essa posição em relação ao dinheiro e às próprias necessidades (para não dizer interesses), sem dúvida nenhuma, delimita quem o ou a psicanalista poderia receber em seu consultório:

Podemos nos situar bem longe da condenação ascética do dinheiro, e no entanto lamentar que a terapia analítica, por razões externas e internas, seja quase inacessível para os pobres. (...) Quem ataca a neurose de um pobre com os meios da psicoterapia, via de regra faz a comprovação de que o caso pede uma terapia prática inteiramente diversa, do tipo que, segundo a nossa tradição local, era utilizado pelo imperador José II (ibidem, pp. 133-4).

Não nos enganemos: o imperador José II da Áustria ficou conhecido por um conjunto de medidas caritativas e assistenciais aos pobres e despossuídos, medidas estas que se afastavam da posição de um ou uma psicanalista a respeito de seus honorários e de sua prática clínica. Entre aqueles que poderiam pagar por um tratamento psicanalítico e aqueles que não poderiam havia, entretanto, aqueles que talvez pudessem fazê-lo, ainda que com certo esforço financeiro:

Para a classe média, o gasto de dinheiro exigido na psicanálise é excessivo apenas na aparência. Sem considerar que são incomensuráveis, de um lado, saúde e capacidade de realização, e, de outro, um moderado dispêndio financeiro: somando os gastos infundáveis com sanatórios e tratamento médico, e contrapondo a eles o acréscimo da capacidade de realização e aquisição, após uma terapia analítica bem-sucedida, pode-se dizer que os doentes fizeram um bom negócio. Não há nada mais caro na vida que a doença – e a estupidez. (ibidem, p. 134)

Atentemos para a expressão “bom negócio”: o preço de uma psicanálise, os honorários de um ou uma psicanalista se justificam pelo valor de

riqueza que podem gerar (o “aumento da capacidade de realização e aquisição”) e pela economia com outros tratamentos de saúde. O valor *líquido* despendido seria, então, favorável à causa psicanalítica.

Em 1918, no entanto, no primeiro congresso internacional de psicanálise a ter lugar após a Primeira Guerra Mundial, Freud retomará esta questão de maneira surpreendente:

Por fim, quero abordar uma situação que pertence ao futuro, que para muitos dos senhores parecerá fantástica, mas que, a meu ver, merece que tenhamos o pensamento preparado para ela. Os senhores bem sabem que nossa ação terapêutica não é muito extensa (FREUD, 1919, p. 216).

Naturalmente, está em questão aqui a extensão da psicanálise: quem poderia se beneficiar da “ação terapêutica da psicanálise”? É mesma questão de 1913, já velha de cinco anos e um tanto mais envelhecida em função da miséria em que se encontrava a Europa após mais de quatro anos de conflito bélico. Há uma notável mudança de tom no discurso de Freud, perceptível quando ele afirma que

somos apenas um punhado de pessoas, e cada um de nós, mesmo trabalhando esforçadamente, pode se dedicar apenas a um número escasso de doentes. Na abundância de miséria neurótica que há no mundo, e que talvez não precise haver, o que logramos abolir é qualitativamente insignificante. Além disso, as condições de nossa existência nos limitam às camadas superiores da sociedade, que escolhem à vontade seus próprios médicos, e nessa escolha são afastadas da psicanálise por todo gênero de preconceitos. Para as amplas camadas populares, que tanto sofrem com as neuroses, nada podemos fazer atualmente. (ibidem, p. 217)

Considerando que “as neuroses não afetam menos a saúde do povo do que a tuberculose”, Freud propõe a fundação de clínicas gratuitas e institutos privados para cuidar daquela população que não consegue ser atendida por seus próprios meios. “*Esses tratamentos serão gratuitos*” (idem, grifo nosso). Os debates iniciados nesse artigo são vários, abordando tópicos que vão desde questões técnicas do tratamento psicanalítico (como, por exemplo, se a técnica deveria ou não ser a mesma para o tratamento das camadas pobres da população) até a institucionalização do movimento psicanalítico, com a efetiva fundação das clínicas psicanalíticas.

Entre essas pontas, temos a formação do ou da psicanalista, que mudou radicalmente (e, pelo menos no período do entreguerras, passou a se dar no âmbito dessas clínicas gratuitas), e a questão do valor da psicanálise entendida dentro um contexto mais amplo: não só as necessidades materiais do ou da psicanalista bastam para determinar o valor ou o preço de um tratamento psicanalítico, mas também o valor que a própria

psicanálise pode ter no campo social. Como essas duas posições se articulam e se negam ainda é uma questão em aberto, como o debate sobre a formação de psicanalistas (cf. FONSECA, 2017; BARBOSA, 2017; MARTINS e LEITE, 2017) e o movimento das clínicas gratuitas em espaços públicos nos mostram (cf. DANTO, 2005).

II

Podemos também abordar a questão do valor em psicanálise de um outro ponto de vista:

... ao considerar os processos psíquicos que estudamos, introduzimos o ponto de vista econômico em nosso trabalho. Uma descrição que, junto ao fator topológico e ao dinâmico, procure levar em conta esse fator econômico, parece-nos ser a mais completa que hoje podemos imaginar, merecendo a designação de *metapsicológica* (FREUD, 1920, p. 121).

Está em jogo, portanto, uma tentativa de descrever de modo teórico e abstrato o modo como se organiza nosso psiquismo segundo as instâncias que o compõem, suas funções, as relações que estabelecem entre si e, a partir dessas relações, como se dá a circulação de *quantidades* de energia entre elas.

A essa carga energética, variável, ainda que não precisamente quantificável, se dá o nome de *Trieb*, termo em alemão cuja tradução para o português é motivo de alguma discussão: *pulsão* ou *instinto* são duas possibilidades com pressupostos e consequências distintas⁴. De todo modo, a pulsão seria composta de quatro elementos, quais sejam:

Por *impulso* de uma pulsão compreende-se o seu elemento motor, a soma de força ou a medida de trabalho que ele representa. (...) A *meta* de uma pulsão é sempre a satisfação, que pode ser alcançada apenas pela supressão do estado de estimulação na fonte da pulsão. (...) O *objeto* da pulsão é aquele com o qual ou pelo qual a pulsão pode alcançar a sua meta. (...) Por *fonte* da pulsão se compreende o processo somático num órgão ou parte do corpo, cujo estímulo é representado na psique pelo estímulo (idem, 1915, pp. 42-3).

Além dessa anatomia, Freud propõe quatro destinos possíveis para as pulsões: reversão no contrário, voltar-se contra a própria pessoa; repressão e sublimação (ibidem, p. 46). É a última que nos interessará mais de perto.

4 Na edição consultada para o presente texto, publicada pela Companhia das Letras, com tradução de Paulo César de Souza, optou-se pelo termo *instinto*, que substituímos pelo termo *pulsão* ao longo das citações. O debate a esse respeito pode ser encontrado em SOUZA (2010).

Por fim, essa energia que circula pelo psiquismo pode ser *investida*. De acordo com Roudinesco e Plon (1998), investimento é um “termo extraído por Sigmund Freud do vocabulário militar para designar a mobilização da energia pulsional que tem por consequência ligar esta última a uma representação, a um grupo de representações, a um objeto ou a partes do corpo” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 398).

Apesar de sua origem ser remetida ao vocabulário militar, há aqui um aspecto econômico importante: quanto maior o investimento em um objeto (como, por exemplo, arte), maior a quantidade de energia pulsional (a libido) mobilizada no processo. Como, no entanto, a pulsão é um constructo teórico que serve para pensarmos abstratamente sobre os processos psíquicos, resta-nos indagar quais são as figuras por meio das quais ditos investimentos se manifestam concretamente.

Retornando às ideias apresentadas na seção anterior deste texto, podemos perceber como muito rapidamente *investimento pulsional* pode encontrar um equivalente em *investimento financeiro* ou *gasto de dinheiro*: o modo como o ou a psicanalista avalia o valor de seu tempo, por exemplo, encontra eco em quanto vale sua consulta e no valor que o ou a paciente paga por ela.

Não é à toa, portanto, que um dos impasses para se pensar a questão do valor em psicanálise aparece justamente na imbricação entre um ponto de vista metapsicológico (isto é, no modo como se considera a questão do valor no âmbito da compreensão dos processos psíquicos) e outro, que poderíamos chamar de determinações sociais e históricas da psicanálise, que necessariamente passam pelo aspecto econômico (como no seu estabelecimento como uma das profissões ditas *liberais* no Brasil; os efeitos mútuos entre teoria e contexto social são retraçados por BIRMAN [1989]).

III

Mencionamos acima que entre os quatro destinos pulsionais descritos por Freud, é a sublimação que nos interessa mais de perto. Ele assim a descreve: “A sublimação é um processo atinente à libido objetual e consiste em que a pulsão se lança a outra meta, distante da satisfação sexual; a ênfase recai no afastamento ante o que é sexual” (FREUD, 1914c, p. 25).

Esse afastamento da satisfação sexual da pulsão por meio da dessexualização da sua meta, ainda que mantenha sua força, é uma das principais chaves conceituais para explicar o fenômeno da criação artística e literária. Do ponto de vista metapsicológico, portanto, a arte é um destino pulsional privilegiado. Outro lado desta questão é considerarmos que, presa aos seus próprios determinantes históricos e sociais, a arte é um destino pulsional valorizado pela teoria psicanalítica em detrimento de outras

realizações possíveis. A profusão de escritos, teses e encontros psicanalíticos sobre esse tema seria, então, um dos efeitos desses determinantes (dos quais este artigo poderia ser, ironicamente, apenas mais uma prova).

É a partir da sublimação, também, que entendemos a abertura de investimento pulsional a objetos que, à primeira vista, não serviriam para nossa sobrevivência como indivíduos ou espécie: é essa possibilidade de satisfação pulsional a partir do afastamento da satisfação sexual propriamente dita que abre todo um campo de investimentos libidinais em objetos *socialmente valorizados*. A satisfação imediata abre espaço, assim, para uma satisfação a partir do reconhecimento social. A arte seria, então, uma das fontes possíveis de reconhecimento, prestígio e dinheiro tanto quanto o dinheiro é um dos mediadores privilegiados de tais coisas. Temos, então, que o risco apontado anteriormente se repete: *investimento libidinal* e *destino pulsional* se conjugariam na forma de um objeto em particular, qual seja, a arte (ou, especificamente, uma obra de arte qualquer).

Por fim, cabe ressaltar uma terceira análise possível para o valor da arte, além das duas apresentadas acima: a arte como uma “gratificação substitutiva” que nos permite suportar o mal-estar constitutivo de nossa cultura e de nossa subjetividade:

Existem três desses recursos [paliativos para suportar a vida], talvez: poderosas diversões, que nos permitem fazer pouco de nossa miséria, gratificações substitutivas, que a diminuem, e substâncias inebriantes, que nos tornam insensíveis a ela. *As gratificações substitutivas, tal como a arte as oferece, são ilusões face à realidade, nem por isso menos eficazes psiquicamente, graças ao papel que tem a fantasia na vida mental* (FREUD, 1930, pp. 19-20, grifo nosso).

Retornamos, então, ao trecho que abre este artigo: vale ou não vale a pena pagar milhões de dólares por uma obra de arte? Vale ou não vale a pena pagar, por uma obra de arte, a quantia que for? E, no entanto se paga (não tanto quanto se paga por uma psicanálise, aparentemente), porque se paga por muito mais: o diabo é que arte e dinheiro, como objetos fantasmas, valem muito mais que a satisfação propriamente dita: poderíamos tomá-los como índice de uma *promessa* de satisfação, de reconhecimento e de prestígio. Indagar o valor da arte de um ponto de vista metapsicológico não deveria servir para ignorarmos que, assim como a psicanálise, a arte é também resultante de seu contexto histórico e social. Só compramos arte porque ela também está à venda (a irracionalidade desse mercado está bem documentada por THOMPSON, 2012 e THORNTON, 2008).

Nesse ponto, é impossível não questionarmos se, usando a psicanálise para questionar a arte, não recebemos como resposta algo sobre a situação da psicanálise ela mesma. O que não deixa de ser, numa segunda ironia, bastante psicanalítico.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Marielle Kellermann. “Valores de análise didática pelo mundo”. *Jornal de psicanálise*, São Paulo, v. 50, n. 92, pp. 305–8, 2017.
- BIRMAN, Joel. “O valor da psicanálise”. In: ROPA, D.; MAURANO, D. (coord.). *Agenda de psicanálise*. Rio de Janeiro: Xenon, 1989.
- DANTO, Elizabeth Ann. *Freud’s free clinics: psychoanalysis and social justice, 1918–1938*. Nova York: Columbia University Press, 2005.
- FONSECA, Vera Regina J. R. M. “A formação pelo mundo: ideias, modelos e possibilidades de acesso”. *Jornal de psicanálise*, São Paulo, v. 50, n. 92, pp. 295–303, 2017.
- FREUD, Sigmund. “O poeta e o fantasiar”. In: _____. *Arte, literatura e os artistas*. Trad. e notas de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, pp. 53-66. (Texto publicado originalmente em 1908.)
- _____. “O início do tratamento”. In: _____. *Sigmund Freud – Obras completas, vol. 10: Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia... (1911–1913)*. Trad. e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 163-192. (Texto publicado originalmente em 1913.)
- _____. “O ‘Moisés’, de Michelangelo”. In: _____. *Arte, literatura e os artistas*. Trad. e notas de Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, pp. 183-219. (Texto publicado originalmente em 1914.)
- _____. “O delírio e os sonhos na *Gradiva* de W. Jensen”. In: _____. *Sigmund Freud – Obras completas, vol. 8: O delírio e os sonhos na Gradiva... (1906–1909)*. Trad. e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, pp. 13-122. (Texto publicado originalmente em 1914.)
- _____. “Introdução ao narcisismo”. In: _____. *Sigmund Freud – Obras completas, vol. 12: Introdução ao narcisismo... (1914–1916)*. Trad. e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 13-50. (Texto publicado originalmente em 1914.)
- _____. “Os instintos e seus destinos”. In: _____. *Sigmund Freud – Obras completas, vol. 12: Introdução ao narcisismo... (1914–1916)*. Trad. e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 51-81. (Texto publicado originalmente em 1915.)
- _____. “Caminhos da terapia psicanalítica”. In: _____. *Sigmund Freud – Obras completas, vol. 14: História de uma neurose infantil... (1917–1920)*. Trad. e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 279-292. (Texto publicado originalmente em 1919.)
- _____. “O mal-estar na civilização”. In: _____. *Sigmund Freud – Obras completas, vol. 18: O mal-estar na civilização... (1930–1936)*. Trad. e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 13-123. (Texto publicado originalmente em 1930.)
- MARTINS, Eduardo de São Thiago; LEITE, Rodrigo Lage. “O custo da mudança: do incômodo ao movimento”. *Jornal de psicanálise*, São Paulo, v. 50, n. 92, pp. 141-151, 2017.

- ROUDINESCO, Elisabeth.; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Trad. de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- SOUZA, Paulo César de. *As palavras de Freud: o vocabulário freudiano e suas versões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- THOMPSON, Don. *O tubarão de 12 milhões de dólares: a curiosa economia da arte contemporânea*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: BEI Comunicação, 2012.
- THORNTON, Sarah. *Seven Days in the Art World*. Londres: Granta, 2008.

DISCURSOS SOBRE A CULTURA: FORMULANDO POLÍTICAS CULTURAIS¹

Valmir de Souza²

RESUMO

Este artigo tece comentários indicativos acerca de algumas concepções de cultura e políticas públicas de cultura no Brasil a partir de uma amostragem de textos e documentos produzidos por intelectuais e artistas que atuaram em gestões culturais, portanto escritos por agentes de órgãos públicos. Os autores propuseram e desenvolveram projetos culturais no território brasileiro, ampliando o conceito de cultura e buscando transformar as práticas públicas de cultura.

Palavras-chave: Cultura. Discurso. Gestão. Palavra. Política Cultural.

ABSTRACT

This article indicates comments about some conceptions of culture and public policies of culture in Brazil from a sample of texts and documents produced by intellectuals and artists who worked in cultural managements, therefore written by agents of public administrations. The authors proposed and developed cultural projects in Brazil, expanding the concept of culture and seeking to transform public culture practices.

Keywords: Culture. Discourse. Administration. Word. Cultural Policy.

1 O presente artigo foi apresentado no X Seminário Internacional de Políticas Culturais, em junho de 2019.

2 Doutor em Teoria Literária pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com pós-doutorado em Políticas Públicas de Cultura. Professor, ensaísta, pesquisador de políticas culturais e literatura, associado ao Instituto Pólis. Autor do livro *Cultura e literatura: diálogos* (Ed. do Autor, 2008). E-mail: vsouza50@gmail.com.

PONTO DE PARTIDA

Formular política cultural é fazer cultura.

Gilberto Gil

A formulação de políticas culturais no Brasil tomou grande impulso nos anos 1980, com debates e discussões sobre a natureza de uma política pública de cultura. Diversos gestores e pensadores da questão cultural têm buscado explicitar suas posições sobre o tema através de textos, discursos e documentos que balizaram programas de governo, de partidos e da sociedade civil. Essas concepções têm sido recorrentes e adotadas nos vários níveis de governo no cenário nacional.

Este artigo, que não se pretende exaustivo, tece comentários indicativos acerca de algumas concepções de cultura e políticas públicas de cultura no Brasil a partir de uma amostragem de textos e documentos produzidos por intelectuais e organizações que atuaram em gestões culturais, portanto escritos por agentes de órgãos públicos. Os autores propuseram e desenvolveram projetos culturais no território brasileiro, ampliando o conceito de cultura e buscando transformar as práticas públicas de cultura.

Através desses textos pode-se constatar como as concepções de políticas culturais, avançadas em seu tempo, foram pensadas como políticas de Estado. No entanto, essas práticas não são realizadas no vácuo, mas determinadas por injunções históricas, com tensão interdiscursiva em relação aos agentes políticos, e produzem convergências e divergências sociais.

Para efeito deste trabalho, abordaremos quatro momentos históricos decisivos na produção de textos e experiências, cujos principais atores são: Mário de Andrade, Aloísio Magalhães, Marilena Chaui e Gilberto Gil. Optou-se por uma amostragem panorâmica dos textos escolhidos.

Evidente que há outros pensadores, ministros e secretários de cultura no Brasil que escreveram sobre o tema da cultura e das políticas culturais, mas que não estão nessa amostragem por motivos de espaço, como Celso Furtado, Sábado Magaldi, Gianfrancesco Guarnieri, entre outros.

DUAS CONCEPÇÕES DE POLÍTICA CULTURAL

Os diversos textos programáticos sobre política cultural que vamos abordar pensaram a cultura de forma ampla, propondo conceitos inovadores para as práticas dos governos em que atuavam os respectivos autores e gestores de cultura e provocando “viradas culturais”.

Uma das concepções de política cultural mais praticadas é a que valoriza o campo estritamente artístico e as artes consagradas. Por ela, o gestor público tem sido visto como um produtor cultural operando nos termos

das artes produzidas por um grupo restrito. Nesse campo, as elaborações de políticas culturais, com uma visão oficial da cultura, se utilizam de um discurso técnico, produzido por especialistas e se limitam às questões específicas do que seria considerado artístico, com foco na materialidade da cultura, como é o caso de estudos sobre patrimônio histórico e cultural, com a política de “pedra e cal”.

Essa visão da cultura voltada para a produção artística remonta à chegada da Família Real no Brasil, a partir da qual foram inauguradas instituições como a Academia de Belas Artes, a Biblioteca Nacional, continuando no Segundo Reinado, quando vários artistas foram financiados pelo Imperador D. Pedro II, através de um tipo de mecenato estatal restrito.

Outra concepção visa ampliar o conceito de cultura, promovendo interfaces com diversos campos (educação, saúde, meio ambiente...) e incorporando práticas que não seriam consideradas como “culturais”. A cultura aí é vista como modos de vida.

A necessidade de trabalhar com as artes estabelecidas e ao mesmo tempo alargar a noção de cultura tem colocado os gestores de cultura diante de um dilema: priorizar as artes instituídas ou abranger as práticas cotidianas como costumes, festas, culinária de um povo etc.?

DISCURSOS SOBRE A CULTURA

Esse debate acerca da cultura provoca tomadas de posição do intelectual, e nesse sentido faz-se necessário levar em conta seu papel como ator e gestor público de cultura que produz ideias e programas para o fazer cultural. Como se sabe, no Brasil, alguns intelectuais e artistas têm recebido a incumbência de articular o campo cultural, como é o caso de Mário de Andrade, que se tornou “modelo” para várias gerações de gestores culturais. No entanto, ainda que os intelectuais tenham se ligado a alguma esfera de poder administrativo, com atividades inseridas nos “mecanismos clássicos de cooptação”, muitos deles cultivaram certa desconfiança quanto ao papel exercido pelo Estado (MICELI, 2001, p. 187). E às vezes, mesmo dentro da máquina estatal, eles atuaram “contra o Estado”.

Esses intelectuais-funcionários, bem equipados culturalmente, produzem “discursos” destinados à publicização de uma política cultural com a intenção de agir e intervir na esfera pública, como palestras, textos programáticos, discursos de posse etc. Isso já evidencia uma produção simbólica que se caracteriza como uma forma de exercer uma atividade cultural e, portanto, de produzir cultura.

Alguns textos buscam interferir na vida social no sentido de propor ideias que se opõem ao establishment. Mais recentemente, alguns

gestores/as e pensadores/as têm sido críticos ao modelo neoliberal e aos projetos de políticas culturais elaborados nas três esferas do Estado, buscando superar a situação estabelecida. Analisam principalmente o campo da cultura. Com isso, ajudam a descortinar as políticas culturais no país, por exemplo, a proposta da “cultura como bom negócio”, prática desenvolvida durante o Governo Fernando Henrique Cardoso (MinC, 1995).

Além disso, ao procurar construir uma visão da cultura que não seja a dominante e de mercado, esses textos elaboram uma retórica que pretende “refletir” a dimensão política e pública da cultura. A economia discursiva de vários textos incorpora os elementos sociais de sua época e se inserem na disputa ideológica e simbólica num país marcado pela desigualdade social, econômica e cultural. São discursos que tomam posição em favor da transformação social no campo da cultura, e apostam na possibilidade de superar conceitos de cultura que em geral estão marcados por estereótipos de classe social.

MÁRIO DE ANDRADE: A GESTÃO CULTURAL

A experiência histórica da gestão de Mário de Andrade expressou seu projeto político-cultural distribuído em vários documentos, desde Decretos até um anteprojeto sobre patrimônio histórico. Como é notório, as ações de Mário de Andrade são inaugurais das políticas culturais brasileiras e, ainda que já houvesse no país um debate sobre o patrimônio histórico e artístico, o autor de *Pauliceia desvairada* pautou as discussões por uma visão abrangente de cultura nos anos em que foi diretor do Departamento de Cultura e Recreação do Município de São Paulo (1935-1938).

Até o início de 1930, a formulação de políticas culturais ainda era escassa na cidade de São Paulo. Como a cidade já tinha sido palco da Semana de Arte Moderna de 1922, sentia-se a necessidade de criar um órgão público que incentivasse a cultura. Mário de Andrade e Paulo Duarte, entre outros, preocupados com a teoria e a prática cultural, propuseram ao prefeito Fabio Prado a assinatura do Ato n. 861 (30.05.35), decretando a criação do Departamento de Cultura e Recreação, que teria por finalidade “estimular e desenvolver todas as iniciativas destinadas a favorecer o movimento educacional, artístico e cultural, e pôr ao alcance de todos palestras e cursos populares de organização literária ou científica (...) tudo o que possa servir para o aperfeiçoamento e extensão da cultura” (DEPTO. DE CULTURA, 1935). Nota-se aí o embrião de uma atuação pública no campo das políticas culturais em São Paulo.

Mário de Andrade, quando diretor desse Departamento foi alvo de muitos ataques e incompreensão, mas conseguiu estabelecer o mínimo necessário para a formulação de uma política cultural, promovendo um salto

qualitativo e assentando a preocupação da gestão pública municipal em relação ao tema da cultura na cidade. Como registra Antonio Rubim:

Pode parecer surpreendente que uma experiência municipal seja reivindicada como inauguradora em um panorama histórico acerca das políticas culturais nacionais. Acontece que ela, por suas práticas e ideários, transcende em muito as fronteiras paulistanas. Não por acaso este é um dos episódios mais estudados das políticas culturais no Brasil (2011, p. 19).

Ainda segundo Rubim, as contribuições do autor de *Macunaíma* extrapolam o sistema das belas-artes abarcando as culturas populares, além de propor uma intervenção sistemática por parte do Estado em diferentes campos culturais. Também a noção de patrimônio foi bastante ampliada, passando dos bens tangíveis para os intangíveis. Além disso, o autor de *Macunaíma* viajou por várias regiões do Brasil, investigando as diferentes manifestações da cultura brasileira. Enfim, não se pode deixar de registrar que esse momento foi de grande inventividade nas políticas culturais no Brasil (ibidem, pp. 19-20).

ALOÍSIO MAGALHÃES: OS BENS CULTURAIS

O período de 1970 a 1982 foi marcado por uma atuação estatal, em plena ditadura militar, nas políticas culturais, quando houve no país algumas propostas de Conselho de Cultura e Plano Nacional de Cultura. Nesse período, as políticas culturais foram pautadas por uma visão geopolítica nacional que nem sempre levava em conta as contradições regionais e culturais.

Mas alguns intelectuais-gestores retomaram o ideário de Mário de Andrade, como é o caso de Aloísio Magalhães que elaborou projetos de políticas culturais com uma visão abrangente, contribuindo para a reflexão e projetos que se seguiriam aos anos 1980. Em seu livro *E Triunfo?* (1985) sobre a questão dos bens culturais no Brasil, Magalhães procura explicitar um conceito ampliado de cultura. Ele se opôs à noção de bens culturais somente como bens materiais, ou seja, como o patrimônio histórico edificado na vertente da preservação dos bens da tradição colonial, branca, militar e eclesiástica, restringindo a cultura à política de “pedra e cal”.

A concepção de cultura de Magalhães considerava a abrangência: “o conceito de bem cultural extrapola a dimensão elitista, de ‘o belo e o velho’, e entra numa faixa mais importante da compreensão como manifestação geral de uma cultura. O gesto, o hábito, a maneira de ser da nossa comunidade se constituem no nosso patrimônio cultural” (MAGALHÃES, 1985, p. 72).

Magalhães buscou incorporar ao patrimônio construído “o bem ecológico, a arte, a tecnologia, o fazer e o saber. Das elites e do povo também” (FALCÃO, apud MAGALHÃES, 1985, p. 18 cit. por CALABRE, 2005, p. 28). O autor atualiza ideais de Mário de Andrade, rearticulando a noção de patrimônio antropofágico contrapondo-se aos antecessores no Iphan, adota a noção de *bem cultural*, “um bem cultural abaporu” (CALABRE, 2005, p. 29), que poderia ter uma significação que transcendesse a ideia de patrimônio arquitetônico enraizada nas práticas de preservação no Brasil.

A ideia de bem cultural já havia sido aventada em 1975, durante a criação do Centro Nacional de Referência Cultural, que deveria ter um “sistema referencial básico” para a pesquisa de indicadores culturais, considerando-se, entre outros pontos, a “abrangência e flexibilidade na descrição dos fenômenos” (CNRC, 1975, apud CALABRE, 2005, p. 30).

Para implementar tal ideia, o artista e secretário da cultura do MEC teria de enfrentar vários desafios: a estrutura da sociedade brasileira com suas classes dirigentes/dominantes de base patrimonialista, que se apropriam dos bens culturais de toda a sociedade através do Estado; a própria estrutura do Estado brasileiro, que não formou gestores e técnicos com uma visão abrangente – o que denota a pouca importância dada às políticas culturais ao longo da história do país.

MARILENA CHAUI: A POLÍTICA DE CIDADANIA CULTURAL

No período 1989–1992, os formuladores de cultura viram nesse campo um instrumento de promoção da cidadania cultural como direito à expressão, à diversidade política e social e ao acesso aos bens produzidos pela sociedade, ressaltando-se a importância de considerar a cultura como uma dimensão fundamental da sociedade. Nesse período, Marilena Chaui exerceu o cargo de Secretária Municipal de Cultura de São Paulo, durante a Administração de Luiza Erundina.

Em seu discurso de posse, “Reflexos de cidadania” (2 de janeiro de 1989) a Secretária afirma: “A imensa inovação indica que a Secretária de Cultura terá como trabalho primordial promover a transformação da cultura política existente na cidade”. E essa mudança viria com a participação política no governo da cidade, o que significa “criar um campo concreto de participação cultural” (CHAUI, 1989).

No texto “Uma opção radical e moderna: Democracia Cultural”, a secretária enfatiza a Cidadania Cultural como uma diretriz no projeto de governo local, elaborando uma política cultural pautada pelo direito à produção, fruição e participação da população. A política do clientelismo e do favor, no dizer da então secretária, necessitava de uma mudança radical.

Inverter isso deveria levar a uma tomada de posição baseada no direito à cultura (idem, 1993).

A gestão Chaui enfrentou o desafio de ampliar o conceito de cultura, conforme o proposto já no discurso de posse, tendo até de, ao longo da gestão, reformular juridicamente a noção de cultura para, por exemplo, poder contratar profissionais para realizar oficinas de culinária nas Casas de Cultura em São Paulo.

O legado dessa gestão teve grande ressonância nas políticas públicas de cultura no Brasil, sendo divulgado e até incorporado por outras cidades do país.

Mas, como era de se esperar, na cidade de São Paulo, várias conquistas da gestão democrática desse período foram “esquecidas” pela falta de continuidade política. A partir de 1993, passou a haver uma mudança de prioridade e de foco na política cultural da cidade voltada para a valorização de uma cultura de eventos, e também com ênfase nas leis de incentivo com renúncia fiscal.

GILBERTO GIL: AMPLIANDO A CULTURA PELA PALAVRA

A ideia de abrangência cultural torna-se o mote principal do Ministério da Cultura durante a administração de Gilberto Gil. Seu discurso de posse (MinC, 2003) é uma peça basilar para a compreensão da questão cultural nos anos recentes. A partir de sua experiência, o músico-pensador aponta os caminhos a serem tomados por sua gestão cultural. De fato, a nomeação de um afro-brasileiro para um ministério se torna um gesto simbólico de grande impacto na sociedade, mas também um gesto político que se caracteriza pela abrangência territorial e conceitual. As duas inovações, conceitual e territorial, estão no cerne do discurso e da política cultural do então ministro da Cultura. Como ele afirma em seu discurso de posse:

E o que entendo por cultura vai muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta “classe artística e intelectual”. Cultura, como alguém já disse, não é apenas “uma espécie de ignorância que distingue os estudiosos”. Nem somente o que se produz no âmbito das formas canonizadas pelos códigos ocidentais, com as suas hierarquias suspeitas. Do mesmo modo, ninguém aqui vai me ouvir pronunciar a palavra “folclore”. Os vínculos entre o conceito erudito de “folclore” e a discriminação cultural são mais do que estreitos. São íntimos. “Folclore” é tudo aquilo que – não se enquadrando, por sua antiguidade, no panorama da cultura de massa – é produzido por gente inculta, por “primitivos contemporâneos”, como uma espécie de enclave simbólico, historicamente atrasado, no mundo atual.

Os ensinamentos de Lina Bo Bardi me preveniram definitivamente contra essa armadilha. Não existe “folclore” – o que existe é cultura.

Cultura como tudo aquilo que, no uso de qualquer coisa, se manifesta para além do mero valor de uso. Cultura como aquilo que, em cada objeto que produzimos, transcende o meramente técnico. Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos (GIL, 2003).

As definições acima ampliam as propostas dos pensadores que antecederam o ministro Gil – Mário de Andrade, Aloísio Magalhães e Marilena Chaui, reinterpretando experiências e projetos em chave contemporânea. Esse discurso opera uma ampliação da questão cultural com grande visibilidade em todo o país, trazendo a contribuição de artistas e movimentos culturais do passado, e também da própria trajetória de Gilberto Gil como artista e ativista cultural. Sua gestão propõe debates nacionais em torno das concepções e práticas culturais no país, promovendo programas imaginados por vários agentes culturais, como são os casos do Sistema Nacional de Cultura, do Programa Cultura Viva e do Plano Nacional de Cultura, para citar alguns.

As ideias de Gil também estão eivadas da visão artística contemporânea, que incorpora valores populares, trabalho de apropriação comum às vanguardas “antropofágicas” e tropicalistas, promovendo intenso diálogo com o passado.

É muito significativo que Gilberto Gil e Juca Ferreira tenham publicado uma obra chamada *A cultura pela palavra* (2013), registro de discursos, palestras, debates que dialogam com as várias vertentes da atividade cultural. Peço licença para citar aqui uma resenha de minha própria autoria sobre esse livro:

... a palavra cultura vem adensada pelas relações que tece com as tecnologias digitais, a diversidade, a cidadania, a economia e a expressão artística, o que mostra a globalidade do conceito de cultura, vista como o coração do desenvolvimento e como assunto de Estado. Depois dos ventos neoliberais, o redimensionamento da atuação do Estado como “servidor” público se deu pela guinada nas políticas culturais. O MinC precisava se atualizar em sua legislação, estrutura e conceitos para cumprir seus deveres, retomando sua tarefa de formulador, fomentador e executor de ações diretas no campo da cultura sem terceirizar suas ações. (...) Note-se também a importância dada a um novo conceito de desenvolvimento sustentável, que atravessa o livro não mais como mero crescimento econômico, além de elevar a questão da diversidade como base do diálogo intercultural entre os povos. As artes foram ampliadas,

incluindo formas não tradicionais como artesanato, moda e design. O sentido das artes significou também pensar a ampliação do sentido estético da vida. (...) Essas palavras, impregnadas do “jogo infinito”, abrem nossa imaginação, criando a possibilidade de refundação das políticas culturais no Brasil. A imaginação criativa, enfim, ganha corpo nesses discursos culturais (SOUZA, 2013, p. 39).

Uma das conquistas das ações do governo Lula (2003–2010) foi inserir a cultura na pauta de outras secretarias, transversalizando-a nas políticas sociais e levando em conta as interações com outros “setores”, como saúde, educação, habitação, o que possibilitou a formação de uma série de programas conjuntos entre secretarias de governo. A par da abrangência, a transversalidade é incluída na política cultural do Ministério da Cultura.

CONCLUINDO

Pensar uma concepção abrangente cultura na política cultural no Brasil ainda continua sendo uma questão em aberto, que requer dos formuladores de políticas sociais uma tomada de posição que leve em conta os atores, os cenários, os contextos, os valores, enfim, a vida política e cultural da sociedade, já que o gestor público lida com questões cruciais vida social contemporânea, e para implementar programas e ações no campo artístico-cultural, ainda sujeito a práticas conservadoras que excluem as classes populares da cena pública.

De toda forma, ampliou-se o modo como a cultura é concebida no Brasil, devido a um enorme esforço social e político de várias gestões culturais nas três esferas de governo. Percebeu-se que a cultura não deve ser vista como o campo neutro das especializações, pois comporta um sentido de abrangência e apropriação criativa da realidade. Como ação pública, a política de cultura deveria ultrapassar as formas instituídas das artes, requerendo para isso pôr em ação uma concepção ampla de cultura que atue nas várias dimensões da sociedade, inclusive encarando as artes como um bem a ser usufruído por quem não tem acesso a ele.

O desafio enfrentado por Gilberto Gil foi o mesmo dos gestores anteriores, pois o encontro com a realidade apresentou os entraves tradicionais para a realização de conceitos abertos à participação das culturas historicamente excluídas das políticas e do espaço públicos.

Enfim, todos os textos e experiências que propomos verificar procuraram formular programas culturais amplos para o Brasil, mas tiveram limites e desafios que até hoje não foram superados. Esses discursos propuseram elaborar uma ideia do fazer cultural que transcendesse as

relações com as belas-artes, revisitando o passado com um olhar voltado para o presente e o futuro do país.

Assim, tem havido uma tradição no Brasil de se produzirem ideias sobre cultura, e essa tradição deixa seu legado em forma de textos e discursos que dão sequência a concepções dentro de chaves e perspectivas inovadoras.

REFERÊNCIAS

- CALABRE, Lia (org.). *Políticas culturais: diálogos indispensáveis*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. “Uma opção radical e moderna: Democracia Cultural”. *Pólis*, número temático “Experiências de gestão cultural democrática”. São Paulo, n. 12, 1993, pp. 9-38.
- CENTRO NACIONAL DE REFERÊNCIA CULTURAL (CNRC). *Quatro anos de trabalho do Centro Nacional de Referência Cultural*. Brasília: 1979.
- GIL, Gilberto; FERREIRA, Juca. *A cultura pela palavra*. Rio de Janeiro: Versal, 2013.
- MAGALHÃES, Aloísio. *E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Roberto Marinho, 1997.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MINISTÉRIO DA CULTURA (MinC). *Cultura é um bom negócio*. Brasília: MinC, 1995.
- PÓLIS – Estudos, Formação e Assessoria em Políticas Sociais. *Experiências de gestão cultural democrática*. Organização de Hamilton Faria e Valmir de Souza. São Paulo, n. 12, 1993.
- _____. *Cidadania cultural em São Paulo (1989-1992): leituras de uma política pública*. Organização de Hamilton Faria e Valmir de Souza. São Paulo, n. 28, 1997.
- RUBIM, Antonio A. Canelas. *As políticas culturais e o governo Lula*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2011.
- SOUZA, Valmir de. *Cultura e literatura: diálogos*. São Paulo: Ed. do Autor, 2008.
- _____. Resenha de: GIL, G.; FERREIRA, J. *A cultura pela palavra*. *Le Monde Diplomatique Brasil*, São Paulo, n. 70, maio 2013, p. 39.

DISCURSOS, PROGRAMAS E DOCUMENTOS

DEPARTAMENTO DE CULTURA. Acto número 861, de 30 de maio de 1935.

Organiza o Departamento de Cultura e Recreação. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, Departamento de Cultura, v. 1, n. 12, 1935.

CHAUI, Marilena. Discurso de posse da Secretária de Cultura. São Paulo, 2 de janeiro de 1989, digitado.

GIL, Gilberto. Discursos do Ministro da Cultura Gilberto Gil. Brasília: Ministério da Cultura, 2003. Disponível em: <<http://cultura.gov.br/site/2003/01/02/discurso-do-ministro-gilberto-gil-na-solenidade-de-transmissao-do-cargo/>>. Acesso em 20 jan. 2011.

OS IMIGRANTES JUDEUS DOS PAÍSES ÁRABES E A CULTURA ISRAELENSE

Luis S. Krausz¹

RESUMO

Os judeus levantinos e norte-africanos, que em grande parte eram os herdeiros de uma história de cosmopolitismo e de refinamento cultural, vinculados tanto à cultura árabe quanto à cultura francesa, chegaram ao Estado de Israel a partir de 1948 como um grupo de destituídos e, no novo país, tornaram-se inteiramente dependentes de instituições de Estado, que estavam determinadas a moldá-los culturalmente à sua própria imagem. Assimilação à nova cultura, negação e renúncia da identidade anterior e revoltas infrutíferas foram formas de reação encontradas para lidar com esta circunstância crítica. Os judeus de origem norte-africana e asiática foram tratados pelo establishment cultural e ideológico israelense como uma minoria estranha aos valores fundamentais do Estado e, como tais, destinados a uma situação às margens da sociedade, considerada como uma sociedade ocidental, europeia e moderna. Neste artigo, discute-se a absorção dos imigrantes judeus oriundos do mundo islâmico, assim como a criação de uma identidade cultural alternativa no seio da sociedade israelense.

Palavras-chave: Judeus orientais. Imigração. Sionismo. Cultura árabe-israelense.

ABSTRACT

North-African and Levantine Jews were heirs to a history of cosmopolitanism and cultural refinement, having been formed both by Arab and French culture. As they began to arrive in Israel, after 1948, they were considered as a destitute group and became entirely dependent on the State's institutions, which were determined to transform their culture according to the parameters then hegemonic in Israel. Assimilation to the patterns of socialist Zionism, negation of their former identities and fruitless rebellions were the result of this process. North-African and Levantine Jews were treated by the cultural and ideological establishment as a minority, foreign to the State's fundamental values and thus destined to the margins of a society that saw itself as western, European and modern. This article discusses the absorption of Jewish immigrants from the Islamic world and the creation of an alternative identity within Israeli society.

Keywords: Oriental Jews. Immigration. Zionism. Arab-Israeli Culture.

¹ Professor livre-docente de Literatura Hebraica e Judaica da Universidade de São Paulo. E-mail: lkrausz@uol.com.br.

A cristalização do conceito de “cultura europeia” deu-se ao longo do século XIX, quando a Europa Ocidental inventou para si mesma o conceito de “civilização”, que só se sustenta em contraposição e contraste a seu oposto, a “barbárie”, cujos âmbitos se estendem para além das fronteiras da Europa Ocidental. A invenção da civilização, termo que surge pela primeira vez na França, no contexto do Iluminismo, tem como sua contrapartida obrigatória a barbárie, que, num primeiro momento, é projetada sobre a Europa do Leste. Como escreve Larry Wolff (1994, p. 4), “foi também o Iluminismo, com seus centros intelectuais na Europa Ocidental, que cultivou e se apropriou da nova noção de “civilização”, um neologismo do século XVIII, e a civilização descobriu seu complemento, no mesmo continente, nos sombrios países do atraso e mesmo da barbárie. Tal foi a invenção da Europa Oriental”.

O Oriente, o Levante e o Norte da África capturaram a imaginação romântica da Europa oitocentista como territórios do exótico, da alteridade, do mistério e, portanto, como desencadeantes do misto de atração e repulsa associado ao desconhecido, ao estranho e ao sinistro. O “Século das Luzes” cristalizou-se, especificamente, sobre a recusa do mundo medieval e de tudo o que pudesse estar associado a este que, não por acaso, torna-se conhecido, a partir do século XIX, como a “Idade das Trevas”. Da mesma maneira, a cultura europeia do “Século das Luzes” cristalizou-se com base no pressuposto de que tudo o que se encontrava para além das suas fronteiras era bárbaro.

Durante os séculos XIX e XX, em conexão com o conceito de “civilização”, os esforços para enfatizar as distinções entre “Oriente” e “Ocidente” se intensificaram na Europa e adquiriram implicações ideológicas, políticas e sociais. As imagens associadas ao mundo árabe, ao Islã e ao Oriente Médio (e, por extensão, aos judeus, particularmente os de origem não europeia) tornaram-se cada vez mais estereotipadas.

No Estado de Israel, as contraposições entre Ocidente e Oriente criadas pela cultura europeia adquiriram uma relevância e um significado muito peculiares. Criado em 1948, a partir de um núcleo populacional judaico de cerca de 540 mil judeus, dos quais mais de 85% eram imigrantes da Europa, sobretudo da Oriental, e seus descendentes, o Estado de Israel fundamenta-se, em sua origem, na contradição entre os valores europeus e as realidades do Oriente Médio. A ideologia do sionismo, que sustentou a formação do núcleo populacional judaico na Palestina Britânica e que fundamentou, do ponto de vista ideológico, a criação do Estado de Israel e de todo seu quadro institucional, foi criada na Europa do fim do século XIX, no contexto cultural e político dos nacionalismos europeus e de maneira totalmente dissociada do contexto médio-oriental.

Os valores culturais hegemônicos na sociedade israelense, desde sua fundação até o final da década de 1970, foram valores europeus por meio dos quais se pretendia garantir e legitimar a inclusão do Estado de Israel no âmbito da “civilização”, isto é, no âmbito do mundo europeu e ocidental.

Uma das primeiras consequências da criação do Estado de Israel em 1948 foi uma onda de represálias desencadeada no mundo árabe, que teve como alvo populações judaicas que, desde séculos e milênios, viviam nesses países. À perseguição dos judeus do Iraque e do Iêmen não tardaram a seguir-se ondas de *pogroms*, expulsões, expropriações, prisões e execuções arbitrarias em países como Argélia, Tunísia, Líbia, Egito, Líbano e Síria.

Em decorrência direta dessas ondas de violência, entre 1948 e o fim da década de 1950 cerca de 850 mil judeus provenientes de países árabes foram forçados a deixar as terras em que nasceram e nas quais viveram seus antepassados e, dentre estes, uma parcela significativa, cerca de 50%, buscou refúgio no então recém-criado Israel. Entre 1948 e 1951, operações maciças de resgate levadas a cabo pelo Estado de Israel trouxeram cerca de 120 mil judeus do Iraque, nas chamadas operações Ezra e Nehemia, e entre 1949 e 1950 a Operação Tapete Mágico trouxe do Iêmen, de Aden e da Eritreia cerca de 49 mil judeus. A estas ondas migratórias seguiram-se as de judeus da Líbia, da Argélia, do Egito, da Tunísia e da Síria. Assim, em 1950, os judeus de origem asiática e norte-africana, que representavam menos de 10% da população de Israel em 1948, já representavam 22,4% de sua população.

Já em 1956, os judeus de origem africana e asiática eram 28% da população judaica de Israel. Se adicionarmos a essa cifra os que nasceram em Israel de pais de origem asiática e africana, já em 1964 mais de 45% dos habitantes judeus do país eram de origem africana ou asiática (EISENSTADT, 1977, p. 104). Hoje, os judeus norte-africanos e asiáticos e seus descendentes constituem a maioria da população do Estado de Israel.

Segundo Arie Kizel (2014, p. 62), entraram em Israel, entre 1948 e 1958, 997.116 imigrantes, dos quais 481.603 eram considerados *mizrachim*, isto é “orientais”, (inclusive da Bulgária, Grécia, Iugoslávia e Índia). O termo *mizrachi* foi inventado para designar, coletivamente, todos os judeus de origem asiática ou norte-africana. Desde essa primeira década de existência do Estado, diferenças econômicas profundas marcaram as comunidades *asquenazita*, dos judeus europeus que efetivamente conceberam e criaram o moderno Estado de Israel, e *mizrachi*.

O lema que dizia respeito aos imigrantes africanos e asiáticos era “absorção com modernização”. A ênfase na modernização e ruptura com as culturas de origem de imediato empurrou os *mizrachim* para as posições mais baixas dessa sociedade, e a racionalização que justificava essa

discriminação era a de que os *mizrachim* teriam vindo de sociedades primitivas para uma sociedade ocidental moderna e, portanto, se encontravam em condições de inferioridade objetiva.

O governo e as autoridades do Estado de Israel viram, de início, com grande preocupação a chegada desses “orientais”, cuja cultura e cujas tradições eram semelhantes às dos inimigos de Israel, os árabes, de tal maneira que esses imigrantes e seus descendentes foram vítimas de uma discriminação sistemática. As histórias desse processo de discriminação só recentemente têm recebido a atenção do público mais amplo, muito embora suas primeiras representações literárias tenham surgido já durante a década de 1960.

Ao chegarem a Israel, imigrantes provenientes de países árabes eram sistematicamente despachados para campos de trânsito e destes para as *ma'abaroth*, assentamentos provisórios, nos quais as condições de vida eram extremamente precárias. Quando saíam desses assentamentos, o que poderia levar vários anos, eram encaminhados para as chamadas “cidades de desenvolvimento”, em regiões menos desenvolvidas e menos urbanizadas do país, ou para as periferias das grandes cidades, isto é, para todos os efeitos, relegados às margens da sociedade.

Muito embora Marrocos, Argélia, Tunísia e Líbia estejam a ocidente de Israel e de toda a Europa Oriental e Central, e muito embora uma parte das comunidades judaicas provenientes desses países tivesse recebido uma educação nos moldes franceses, o termo genérico *mizrachi* passou a ser empregado indiscriminadamente para denominar toda uma população vasta e heterogênea, formada por imigrantes de origens geográficas e culturais muito diversas, servindo, na sociedade israelense, fossem eles antigos membros das sofisticadas e cosmopolitas sociedades judaicas de Alexandria e do Cairo, no Egito, fossem os egressos de um contexto nômade e tribal no interior do Iêmen; fossem os membros da cultivada comunidade judaica de Bagdá, que tinha, na década de 1930, a maior porcentagem de graduados e pós-graduados de universidades dentre todas as comunidades judaicas do mundo, fossem imigrantes originários de aldeias nas bordas do Saara.

Nos anos 1950, o único modelo identitário sancionado pelo Estado e pela cultura israelenses era aquele que fora criado pela ideologia sionista, em contraposição a todos os modelos identitários judaicos diaspóricos, fossem estes de origem europeia, africana ou asiática. A figura do judeu antigo deveria ser diferenciada da figura do novo israelense, e dos imigrantes esperava-se não só que abandonassem as línguas e as culturas de suas terras de origem, como até mesmo seus nomes e sobrenomes anteriores.

Assim, formou-se um grupo marginalizado e heterogêneo a partir dos imigrantes dos países árabes na década de 1950 e de seus descendentes. Suas condições de vida e sua maneira de relacionar-se com a sociedade mais ampla eram muito diferentes das dos judeus europeus, e sua emigração forçada foi uma consequência tanto do processo de descolonização do Norte da África e do Oriente Médio quanto da própria fundação do Estado de Israel, mal recebida no mundo árabe, que desencadeou ondas de perseguição judaica no mundo islâmico.

A integração e a absorção desses imigrantes se deu de maneira paternalista por parte do establishment israelense, e a opressão étnica foi praticada por um país empenhado em forjar uma identidade ocidental, na qual não havia espaço para as culturas dos judeus provenientes dos países árabes. A política oficial era a de obliterar os sinais da diáspora, a fim de implementar e garantir a hegemonia de uma cultura israelense, sionista e ocidental. Como afirma Ella Shohat (apud ALCALAY, 1993, p. 30),

de acordo com esse discurso mítico, o sionismo europeu “salvou” os judeus orientais do rude governo de seus “capturadores” árabes. Ele os tirou de “condições primitivas” de pobreza e de superstição e os conduziu, gentilmente, para uma sociedade ocidental moderna, caracterizada por “valores humanos”, valores com os quais eles estavam apenas vaga e aleatoriamente familiarizados por causa dos “ambientes levantinos” de onde vieram.

Dessa forma, um processo de socialização violento foi imposto aos imigrantes *mizrachim*, e o objetivo ostensivo deste era erradicar seu caráter árabe: o establishment israelense tomou para si a missão de purgar os *mizrachim* de seu pertencimento ao Oriente.

De uma perspectiva oficial, os judeus vindos do mundo árabe só passam a existir no momento em que chegam a Israel. A narrativa sionista é uma narrativa asquenazita que surgiu e se desenvolveu em meio à cultura europeia e em ambientes europeus, e que se estabeleceu no Oriente Médio por meio da alienação e da hostilidade com relação ao seu entorno e por meio da rejeição ao Oriente.

*

O contexto social, político e cultural da Israel dos anos 1950 a 1970 e a situação social dos imigrantes *mizrachim* e de seus descendentes presta-se a analogias evidentes com o próprio processo de colonização, ainda que estas sejam só parcialmente adequadas. A imagem do *halutz*, o pioneiro da construção do Estado de Israel, criada e divulgada pelo movimento sionista nas décadas de 1920 e 1930 e determinante na cristalização da identidade nacional durante as três primeiras décadas de existência do

Estado de Israel, corresponde em tudo, efetivamente, à imagem do colonizador criada pelos estados coloniais europeus. O discurso do *establishment* asquenazita reproduz, frequentemente, os modelos de pensamento cristalizados pelo colonialismo.

O sociólogo revisionista Kalman Katznelson, por exemplo, protesta contra o ingresso de contingentes expressivos de judeus *mizrachim* em Israel no livro *The Ashkenazi Revolution*, de 1964, no qual conclama os judeus asquenazitas a protegerem seus interesses ante o constante aumento da população de judeus orientais no país:

Se o Estado de Israel fosse um grande laboratório experimental, do tipo que é utilizado em pesquisas sobre fenômenos naturais, e se todos os asquenazitas fossem retirados do Estado e substituídos por um número igual de judeus não asquenazitas, o Estado de Israel seria conquistado pelos Estados árabes ao fim de poucas horas (apud AL-CALAY, 1993, p. 32).

Assim, os *mizrachim* são definidos pela ausência dos atributos dos asquenazitas – a competência, a capacidade de organização, a iniciativa e a coragem – e convertidos em seu oposto.

No fenômeno clássico da colonização, o colonizador é sempre o representante de uma metrópole num território a ser colonizado. Os *halutzim*, os pioneiros judeus europeus e seus descendentes, assim como os judeus europeus que emigraram para Israel após o término da II Guerra Mundial, jamais o fizeram como representantes de alguma nação colonizadora. No entanto, a extensão da influência de modos de pensar e de valores típicos dos nacionalismos europeus sobre a cultura hebraica supostamente autóctone deixou de ser percebida: os valores que baseiam a ideologia sionista são, fundamentalmente, valores europeus nacionalistas do fim do século XIX. Confrontada com os árabes e com os *mizrachim*, a ideologia sionista adota um discurso colonial, que estabelece as “diferenças naturais” entre diferentes tipos de homens e assim justifica as hierarquias existentes entre eles, por meio de dicotomias clássicas como Ocidente-Oriente, dominante e dominado, civilização e barbárie, cultura e ausência de cultura. Tais dicotomias trouxeram consigo a ideia de que seria necessária uma nova educação, uma tentativa de transformar os imigrantes orientais, que eram vistos como “crianças”, para assim torná-los parecidos com os membros do novo Estado.

Nos campos de imigrantes, jovens de todas as origens foram efetivamente educados nos valores seculares e pioneiros da *Aliyat Hano'ar*, instituição oficial israelense encarregada da imigração e da absorção de jovens, e o propósito dessa educação era promover uma mudança na identidade dos membros da nova geração. O papel dos *madrichim*, os tutores

das instituições pedagógicas mantidas pela *Aliyat Hano'ar*, que invariavelmente eram membros da comunidade veterana de judeus de origem europeia, era o de educar os jovens imigrantes no espírito do sionismo, enfatizando a necessidade de mudanças radicais na mentalidade de seus alunos, por meio das quais, então, os imigrantes supostamente poderiam vir a ser recebidos como membros iguais na sociedade israelense.

Os valores, costumes, idiomas e formas de pensar trazidos das terras de origem dos imigrantes *mizrachim*, da África e da Ásia, passaram a ser considerados como motivo de vergonha no novo contexto, de tal forma que, quando os *mizrachim* se transformaram numa população fixa e seus filhos se integraram ao sistema educacional dominante, seu passado passou a ser ocultado e obliterado.

Assim, o relacionamento entre os imigrantes orientais e os membros da antiga comunidade se deu segundo o modelo clássico do colonialismo. Muito embora a relação entre esses dois grupos não possa ser considerada como uma relação verdadeiramente colonial, pois as primeiras causas do colonialismo europeu foram capitalistas, os aspectos culturais do colonialismo europeu se reproduzem de maneira singular nas relações entre os pioneiros veteranos e os imigrantes asiáticos e africanos. Ainda que o projeto sionista não tenha sido um projeto capitalista, a reificação do colonizado e sua desumanização se encontram também nas relações entre a elite *asquenazita* e os imigrantes *mizrachim*. A retórica da ordem colonial manifesta-se nos discursos políticos e ideológicos e manifesta-se, igualmente, na literatura.

Os primeiros *mizrachim* que surgem representados na literatura hebraica israelense se parecem com árabes e são representados por meio de características árabes estereotípicas. Já na literatura da Primeira *aliá* e da Segunda *aliá*, durante as primeiras décadas do século XX, surgem figuras iemenitas ou de judeus de outros países orientais, sempre retratadas de forma orientalista. Dos iemenitas, por exemplo, pensava-se que fossem trabalhadores da terra “naturais” e, portanto, foram empregados nas *moshavot*, os assentamentos agrícolas criados por imigrantes europeus, em substituição aos trabalhadores árabes.

Imaginava-se que eles fossem descendentes das dez tribos perdidas, figuras exóticas, lendárias, pertencentes à cultura beduína, totalmente assimilados aos árabes, tanto em sua língua quanto em sua cultura e em sua aparência.

As imagens literárias e políticas dos judeus provenientes dos países árabes, portanto, estão associadas às imagens literárias e políticas dos árabes muçulmanos. Um dos primeiros autores da literatura hebraica a representar personagens árabes em sua obra é Moshe Smilansky (1874–1952), escritor nascido em Kiev, na Ucrânia, e falecido em Israel.

Smilansky, ao longo de toda sua trajetória literária, defendeu o convívio pacífico com a população árabe da Palestina, vendo-a, em primeira linha, como vítima da arbitrariedade e da violência dos turcos otomanos.

O escritor foi, segundo Gershon Shaked (2008, p. 68), o mais importante autor de sua geração, e seus retratos de árabes trazem, invariavelmente, a marca do exotismo: personagens ora patéticos, ora heroicos, eles correspondem aos princípios de um código de honra rígido e monolítico, que se revela incompatível com a situação de domínio por parte dos otomanos.

Um exemplo é o conto “Barhash” (SMILANSKY, 1956, p. 73), cujo protagonista, Mohamed Abu-Rahme, conduz seu comportamento de acordo com os valores tradicionais da ética tribal, mas é derrotado e arruinado pela perversidade dos governantes turcos, representados como agentes de exploração econômica sem escrúpulos. A ingenuidade, a autenticidade e a retidão de caráter de Abu-Rahme levam-no a cair em desgraça. Por meio de falsos rumores, seus adversários políticos, a serviço do sultão, o derrotam, de maneira que ele perde para o representante corrupto do sultão as terras que conquistou ao longo de sua vida por meio de grandes esforços. Assim, em sua integridade de homem primitivo, este personagem árabe se revela inadequado às artimanhas da estratégia política otomana.

Yehuda Burla (1886–1969) e Yitzhak Shami (1888–1949) estão entre os primeiros escritores de língua hebraica nascidos em Israel. Sua prosa contempla as peculiaridades e os paradoxos do chamado “velho *ishuv* sefardita”, o núcleo judaico estabelecido na Palestina otomana já muito antes do início do movimento sionista e da imigração de judeus europeus, assim como a vida dos judeus estabelecidos em regiões adjacentes do Império Otomano, como a Síria, por exemplo, no caso de Shami. Em suas obras estão preservadas as particularidades de uma identidade judaica e árabe que, com o advento do sionismo, passou a ser cada vez mais contestada. Nas representações de judeus e muçulmanos presentes em suas obras, estão expressas a contiguidade e a continuidade entre as culturas de judeus árabes e de árabes muçulmanos, assim como a grande familiaridade dos judeus do Império Otomano com a cultura, com os códigos de honra e com as tradições e costumes árabes.

À época do fim do Império Otomano, havia núcleos judaicos nativos nas cidades de Safed, Tiberíades, Hebron e Jerusalém, e a maior parte de seus habitantes eram falantes de árabe e ladino que, com a ascensão do nacionalismo judaico, viram-se na contingência de se identificar com um dos lados da polaridade binária que gradativamente se estabeleceu entre árabes e judeus.

Shami e Burla retratam essas pequenas comunidades judaicas há muito estabelecidas na Palestina otomana a partir de seu interior e enfatizam

seus valores constitutivos, que nem sempre correspondem aos estereótipos associados ao Oriente no imaginário europeu dos séculos XIX e XX. O pragmatismo, a disciplina, a persistência e a racionalidade – e não o caráter passional, impulsivo e fanático – aparecem, nos retratos feitos por Burla, como os aspectos determinantes da cultura do velho *ishuv* sefardita, cuja cultura e tradição têm como fundamento a filosofia dos judeus da Espanha da Idade Média, profundamente marcada pelo pensamento clássico de Platão e de Aristóteles. Aos imigrantes asquenazitas originários do Leste da Europa são imputadas, em suas obras, características como o descomedimento, a impulsividade e a irracionalidade. Em outras palavras, o retrato que Burla apresenta do encontro entre o universo sefardita e o asquenazita é um retrato em negativo dos estereótipos que, à época do estabelecimento do Estado de Israel e da imigração dos judeus orientais, se cristalizariam na sociedade israelense, atribuindo aos judeus de origem europeia as características associadas à civilização e aos de origem oriental, a irracionalidade.

Assim, os parâmetros colonialistas que, a partir da chegada de grandes ondas de imigrantes do Oriente Médio e do Norte da África, passariam a reger as relações entre asquenazitas e sefarditas não fazem sentido nos retratos que Burla traça do antigo *ishuv*, no qual os sefarditas desempenham o papel de detentores do bom senso, cujo poder “civilizador” é responsável pelo sucesso da imigração judaica do Leste da Europa.

Shami (2015) também explora em seus contos, o caráter híbrido da cultura árabe-judaica: sua reduzida obra de ficção, de oito contos e novelas, recentemente reeditada em Israel, divide-se entre aqueles que têm como protagonistas personagens beduínos e aqueles que têm personagens centrais sefarditas, sobre os quais lança um olhar que parte do pressuposto de que não existe uma contradição fundamental entre essas duas culturas. O autor retrata a naturalidade do convívio dos membros do velho *ishuv* sefardita com os árabes muçulmanos, que reflete sua grande familiaridade com a cultura e a língua árabes, referenciais fundamentais para os membros dessa comunidade.

*

Durante a era de Ben Gurion, que se estende, aproximadamente, de 1933 até 1963, o *ethos* nacional sionista passou a ser defendido na literatura até mesmo por meio da censura. A partir de 1948, o Estado passou a não medir esforços para salvaguardar a construção da ideologia nacional, e o objetivo da literatura sancionada pelo Estado e seus precursores, os líderes sionistas sob o mandato britânico, era o de criar uma identidade nacional unívoca, de acordo com os valores estabelecidos pelas ondas migratórias ideológicas de origem europeia no início do século XX.

A literatura sancionada pelas políticas do Estado era aquela que se empenhava na criação de um consenso cultural no país, de acordo com os valores fundamentais da ideologia sionista, e tudo o que se afastasse desse modelo era percebido como potencialmente perigoso. As culturas judaicas pré-modernas – todas elas, tanto europeias quanto não europeias – foram marginalizadas por uma ideologia nacionalista, ordenada de maneira a associar política e cultura, de tal forma que educação e memória nacionais e coletivas, criadas pelo aparelho ideológico do Estado, obrigavam seus cidadãos a formas de subjetividade fortemente normatizadas e alinhadas com a política.

Desde a chegada das primeiras ondas de imigrantes iraquianos e iemenitas instalou-se, no então recém-criado Estado de Israel, um temor de que todo o edifício cultural erigido e conservado pelos pioneiros europeus e seus descendentes, que culminou com a independência de Israel, em 1948, pudesse ser danificado ou mesmo destruído por meio do afluxo e da influência desses imigrantes.

Em meio aos *mizrachim*, esse grupo grande e heterogêneo, já na década de 1950 começaram a surgir algumas vozes literárias importantes, não obstante o fato de terem sido sistematicamente negligenciadas ou marginalizadas pelo establishment cultural. Com elas, aparece uma corrente literária secundária, desvinculada do sistema literário hegemônico, que poderia ser denominada “história da *ma'abarah*”.

Batya Shimoni (2008) considera a “história da *ma'abarah*” como uma espécie de subgênero da literatura israelense, que possui características particulares e que foi criado, principalmente, durante os primeiros anos de independência do Estado por escritores que se debruçaram sobre o fenômeno da imigração dos países africanos e asiáticos.

Assim, a história da *ma'abarah* e seus desdobramentos literários posteriores ocupam-se dos temas da imigração e da absorção, sobretudo dos imigrantes orientais, e da representação e da discussão da pletora de identidades híbridas que surgiram a partir do encontro entre esses imigrantes com a sociedade israelense, com sua maioria *asquenazita* e com seus códigos culturais fundamentados em modelos europeus.

O tema da *ma'abarah*, portanto, tornou-se predominantemente *mizrachi*, ainda que nas *ma'abarah*, por vezes, também se encontrassem imigrantes originários da Europa. A literatura da *ma'abarah* e os desdobramentos posteriores desta foram criados não só por imigrantes, mas também por membros da segunda geração, a dos filhos dos imigrantes, nascidos sob a sombra da imigração e da *ma'abarah*.

Nessa literatura, a *ma'abarah* surge como um lugar liminar e também como o determinante de uma identidade liminar. Segundo Batya Shimoni,

a história da *ma'abarah* continua a ser escrita em nossos dias, em diferentes variantes, pois esse assentamento é tanto uma ideia geográfico-histórica quanto um significado metafórico, e é o símbolo de uma situação de transitoriedade que se tornou parte do destino de um importante setor da sociedade israelense – o dos imigrantes *mizrachim*, que partiram de suas terras de origem e abandonaram suas culturas e identidades nativas, mas que permaneceram confinados em algum ponto do caminho que deveria tê-los conduzido à plena integração na sociedade israelense, sem nunca terem concluído o percurso que iniciaram ao deixarem para trás os lugares de seu nascimento.

O tema central dessa literatura é a imposição, sobre os imigrantes e sobre seus descendentes, por parte da cultura hegemônica israelense, do esquecimento das culturas e dos idiomas do Norte da África e do Oriente Médio, imposição que recaiu, igualmente, sobre todos aqueles que estão abarcados pelo termo genérico *mizrachi* – tanto os intelectuais urbanos quanto os camponeses tradicionalistas, tanto os religiosos quanto os comunistas, tanto os burgueses afeitos à cultura europeia e falantes de francês quanto os egressos de contextos provincianos, tanto os ligados à cultura árabe quanto os ligados à tradição religiosa judaica.

A literatura da *ma'abarah* surge em Israel já no período conhecido como o da “Grande Aliá” (1948–1953). Os imigrantes que chegaram a Israel vindos da Europa pós-genocídio ou da Ásia e do Norte da África durante esse período foram, de início, vistos como uma multidão sem rosto e sem nome, como material humano de qualidade duvidosa, que precisava ser reeducado com vistas à sua integração numa sociedade cujos códigos haviam sido estabelecidos com base no ideário do sionismo socialista. Ainda assim, essa multidão amorfa foi, desde o início, dividida entre duas categorias distintas: *mizrachim* e *asquenazitas*. Enquanto o segundo grupo integrou-se com maior facilidade à sociedade estabelecida, pois partilhava de suas referências culturais europeias e do idioma ídiche, os *mizrachim* não foram devidamente absorvidos.

O estranhamento dominava não só as relações entre imigrantes *mizrachim* e israelenses veteranos, mas também as relações dos diferentes grupos desses imigrantes *mizrachim* entre si, pois suas origens e culturas eram muito diversas. Não tendo uma língua ou um quadro de referências comum, os *mizrachim* viveram a paradoxal situação de serem vistos como um grupo pelos *asquenazitas* quando, na realidade, nunca viram a si mesmos como um grupo.

Logo ao chegarem a Israel, os imigrantes normalmente eram instalados em campos de imigrantes, que eram cercados com arame farpado e vigiados rigorosamente pelas autoridades. Neles, as condições de vida eram muito precárias. Os moradores eram proibidos de deixar os campos

e de trabalhar por causa do temor de que, com seu número, destruíssem o mercado de trabalho. Assim, eles passavam a maior parte dos seus dias aguardando em longas filas: filas para comer, filas para se submeterem a exames médicos, filas para o recebimento de documentos etc. O número de instalações sanitárias e de cozinhas era muito reduzido, e havia falta de água e cortes de eletricidade.

Em março de 1950, o então ministro da agricultura Levi Eshkol determinou o início da construção das *ma'abaroth*, que substituiriam os campos de imigrantes, mas nelas as condições de vida eram igualmente precárias. Os imigrantes tinham permissão para trabalhar fora e esperava-se que a *ma'abarah* livrasse o Estado do ônus de seu sustento. Esperava-se, também, que os assentamentos agrários próximos às *ma'abaroth* passassem a oferecer possibilidades de trabalho a seus habitantes. As *ma'abaroth* eram acampamentos originalmente destinados a funcionar como abrigos provisórios, mas que acabaram se tornando as moradias desses imigrantes por anos a fio, em decorrência da falta de apartamentos e do crescimento das ondas migratórias.

Em pouco tempo, criaram-se, no país, dezenas de assentamentos provisórios para moradores temporários, nos quais as condições de vida não correspondiam às de um assentamento verdadeiro. Os imigrantes viviam em tendas, de lona ou de lata, sem água e sem eletricidade. Dezenas de pessoas dividiam uma única torneira, um único banheiro, uma única cozinha. Nas escolas, os professores não tinham formação adequada e as classes não eram divididas em turmas de acordo com a idade dos alunos. As condições de vida, na realidade, eram, sob muitos aspectos, semelhantes às dos campos de imigrantes, e os imigrantes *mizrachim* tiveram grandes dificuldades em encontrar trabalho para sustentar suas famílias.

Enquanto a saída das *ma'abaroth* de imigrantes vindos da Europa foi facilitada pelo fato de eles terem a possibilidade de se comunicar com os representantes do establishment por meio da língua ídiche (ainda que a língua ídiche sofresse, igualmente, um processo de marginalização em Israel), as diferenças culturais e o preconceito foram os responsáveis pela permanência, ali, dos imigrantes *mizrachim*, identificados com os árabes pelos imigrantes europeus e seus descendentes, que exerciam os cargos de autoridade no país.

O caráter “levantino” e “primitivo” dos imigrantes do Norte da África e da Ásia, assim, tornou-se uma espécie de consenso entre os membros do grupo hegemônico. Shimoni demonstra em que medida tais estereótipos dominaram o discurso de instituições governamentais encarregadas da absorção dos imigrantes, tanto na Agência Judaica quanto na imprensa israelense nos anos 1950. Dentre os muitos exemplos elencados pela autora, está o discurso da parlamentar Shoshana Parsitz (apud SHIMONI, 2014,

p. 17) numa das sessões do *Knesset* [o parlamento unicameral do Estado de Israel]: “Vocês sabem quem são e conhecem os imigrantes naqueles lugares. Vocês sabem que não existe uma língua que nos una a eles, que o nosso nível cultural não é semelhante ao deles, e que a visão de mundo deles é uma visão de mundo medieval”. A ênfase sobre o mundo medieval no discurso da parlamentar revela o caráter eurocêntrico e oitocentista da visão de mundo hegemônica na Israel dos anos 1950–1970, baseada nos parâmetros do “Século das Luzes” europeu e contrapondo-se, virulentamente, a todos os parâmetros vinculados à visão de mundo do homem medieval, que é teocêntrica, imobilista e alheia ao conceito de “progresso”, base do pensamento europeu oitocentista, base do projeto sionista e também valor a partir do qual se constroem as hierarquias entre as culturas “adiantadas” e as “atrasadas”, as diferenças entre a “civilização” e a “barbárie” e, consequentemente, a atribuição dos papéis de colonizador e colonizado.

Em 1949, o jornalista do *Haaretz* Arieh Gelblum publicou uma série de 15 artigos sob o título “Durante trinta dias fui um *oleh hadash*” (novo imigrante). O sétimo artigo dessa série, por exemplo, de 22 de abril daquele ano, tem por tema a *aliá* do Iêmen e o problema da África. Os iemenitas, nesse texto, são sempre vistos a partir de um viés de superioridade cultural.

Assim, o autor mostra-se sempre surpreso quando eventualmente depara com algum tipo de limpeza ou com algum tipo de sucesso entre os iemenitas. Todos os imigrantes do Norte da África e do Oriente Médio são vistos pelo jornalista de maneira indiferenciada, e o texto citado afirma ser impossível perceber quais diferenças existem entre os imigrantes vindos de Tripolitânia, do Marrocos, da Tunísia ou da Argélia:

Nos cantos dos lugares nos quais vivem os africanos (...) você encontrará a imundície, o jogo de cartas por dinheiro, residentes que se embebedam, prostituição. (...) Os africanos trazem consigo esse estilo de vida quando imigram e não surpreende que a criminalidade, neste país, esteja em ascensão. Jovens mulheres e até jovens homens não estão seguros se andam sozinhos nas ruas depois do anoitecer (apud LEE, 2012).

Um dos termos favoritos da retórica etnocêntrica do grupo hegemônico asquenazita para referir-se aos imigrantes do Levante e do Norte da África era o primitivismo. Eles eram considerados incapazes de absorver qualquer tipo de educação espiritual, sendo comparados aos residentes árabes negros e bárbaros dos seus lugares de nascença, que, por sua vez, eram considerados ainda mais primitivos do que os árabes que viviam na terra de Israel no passado. “Ao contrário dos iemenitas, eles tampouco têm qualquer tipo de ligação com o judaísmo, o que faz deles joguetes de seus próprios instintos”, afirma Gelblum nesse mesmo artigo.

À medida que se intensificavam as correntes migratórias do Oriente, aumentava o temor em relação a esses migrantes. Segundo Gelblum, havia no Norte da África, em 1949, mais de meio milhão de judeus prontos a emigrar: “O que acontecerá a este país se essa for a sua população? O que será a população de Israel e qual será o seu nível com uma população como essa?”, pergunta-se o jornalista nesse mesmo texto.

Assim, a cultura dos imigrantes – ou, do ponto de vista do establishment israelense de então, sua virtual ausência de cultura – passou a ser vista como uma ameaça, o que, de imediato, desencadeou um severo conflito entre a cultura hegemônica israelense, secular e de orientação europeia, e a cultura oriental, religiosa ou tradicional, vista pelo establishment como primitiva, como uma “não cultura”, que ameaçava a identidade forjada por imigrantes de origem europeia nas décadas que antecederam a criação do Estado de Israel.

Segundo Arie Kizel (2014), a identidade *mizrachi* é entendida como uma postura moral e política que se confronta com o Estado de Israel, que, por sua vez, é visto como uma fortaleza ocidental implantada no Oriente e, portanto, como uma espécie de empreendimento colonial.

A divisão da sociedade israelense entre asquenazitas e *mizrachim* pode ser compreendida como uma luta entre narrativas: a do sionismo, que desejava reformular, moldar e determinar a cultura nacional israelense, de um lado, e de outro, as diferentes narrativas marginais, que são desconsideradas pela narrativa dominante, mas que, a partir de certo momento, passam a lutar por espaço nas esferas públicas da política e da cultura.

Os anos 1960 foram marcados por algumas ondas de protestos de movimentos políticos representativos dos imigrantes *mizrachim*, como a manifestação de Wadi Salib, em 1959 (Wadi Salib é o nome de um bairro árabe próximo a Haifa, cujos moradores fugiram e foram expulsos depois de 1948 e que, a partir de então, se tornou morada de judeus do Norte da África, especialmente do Marrocos). Esse episódio marca o início do movimento organizado *mizrachi*, liderado por David ben Harush, do movimento Likud Olei Afrika, que se opunha aos líderes do Mapai, partido socialista que governava a cidade de Haifa.

No início dos anos 1970, começaram a surgir no seio da sociedade israelense impulsos em direção ao pluralismo. Com a ascensão política do Likud, partido conservador, o projeto desejado pelo sionismo como uma base seminal passou a mostrar seus primeiros sinais de fraqueza. É a partir desse momento que se começa a falar de uma elite asquenazita e que a questão dos *mizrachim* surge no discurso nacional como um contraponto à ideologia até então hegemônica.

É também nos anos 1970 que surge o movimento dos Panteras Negras israelense, que se estrutura em torno de argumentos de defesa pessoal baseados nos modelos dos radicais negros dos Estados Unidos e que pode ser considerado como o marco inicial no processo de construção de uma memória coletiva *mizrachi* em Israel.

Os Panteras Negras, embora críticos do sionismo, nunca se viram como antissionistas: queriam um Estado Judeu, mas um estado judeu justo. O movimento, de natureza guerreira e violenta, foi visto como um problema social, mas a legitimidade de suas causas econômicas e sociais permaneceu inquestionada. Os Panteras Negras não tentaram instituir uma narrativa alternativa, fundada em bases não sionistas, mas se insurgiram contra a opressão social e econômica e contra a marginalização dos *mizrachim* na sociedade israelense.

A paradoxal e contraditória relação dos judeus com a Europa, que se definem, em relação a ela, ao mesmo tempo como iguais e diferentes, parece governar, também, as relações do setor hegemônico da sociedade israelense com os imigrantes judeus de origem não europeia. Presos à complexidade dessa condição paradoxal, a de serem e não serem europeus, os fundadores do projeto sionista relacionaram-se com os parâmetros do colonialismo de maneira paradoxal, entendendo a si mesmos ora como colonizadores, ora como colonizados.

O conceito que parece mais adequado para abordar as relações sociais que se estabelecem em Israel entre a parcela hegemônica da sociedade e os *mizrachim* é o de *limiar*. As fronteiras movediças e nebulosas, o narcisismo das mínimas diferenças, os conflitos não resolvidos e a inadequação das categorias artificiais para dar conta de fenômenos sociais de grande complexidade parecem apontar, sobretudo, para a situação liminar e paradoxal dos judeus, sejam eles asquenazitas ou *mizrachim*, em relação à cultura europeia.

A tragédia da discriminação dos *mizrachim*, portanto, talvez possa ser entendida, também, como um capítulo a mais da complexa e frequentemente trágica história das relações entre os judeus e a Europa, marcada por tentativas frequentemente malsucedidas de assimilação, pela incorporação de valores culturais europeus – estes muitas vezes estabelecidos por pensadores judeus – e pela condição ambivalente típica de quem habita o limiar entre o pertencimento e o não pertencimento.

REFERÊNCIAS

- ALCALAY, Ammiel. *After Jews and Arabs: Remaking Levantine Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- EISENSTADT, Shmuel. *Sociedade israelense*. São Paulo: Perspectiva, 1977..
- KIZEL, Arie. *Ha-narativ ha-mizrachi ha hadash be Israel* [A nova narrativa mizrachi em Israel]. Tel Aviv: Resling, 2014.
- LEE, Vered. “The Real Reason for Racism in South Tel Aviv”. *Haaretz*, Tel Aviv, 4 jan. 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/oMRLAC>>. Acesso em: 23 jan. 2018.
- SHAKED, Gershon. *Modern Hebrew Literature*. Londres: Toby Press, 2008.
- SHAMI, Yitzhak. *Tachanat ha-Chayim* [O moinho da vida]. Or Yehuda: Kinneret Zmora-Bitan Dvir, 2015.
- SHIMONI, Batya. *Al saf ha-geulá: Sipur h-maabara, dor Rishon ve sheni* [No limiar da redenção: a narrativa dos campos de trânsito, primeira e segunda geração]. Be'er Sheva: Kinneret Zmora-Bitan Dvir, 2008.
- SMILANSKY, Moshe. “Barhash”. In: AGNON, S. Y. et al. *Tehilla and other Israeli tales*. Londres: Abelard-Schumann, 1956, pp. 73-110
- WOLFF, Larry. *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

A TRILHA SONORA DE UM CRIME EM SÃO PAULO (1905)

José Geraldo Vinci de Moraes¹

RESUMO

No começo do século XX a cidade de São Paulo acompanhou pelos jornais um rumoroso caso de “crime de paixão”. Este tipo de delito começava a se tornar comum na cidade que se transformava muito rapidamente. O fato inusitado é que ele envolveu dois conhecidos músicos populares à época. A partir deste episódio é possível captar aspectos aparentemente dispersos que se associavam de diversas maneiras no cenário urbano paulistano. Assim, crimes e imprensa se conectavam ao moderno circuito de práticas e difusão musicais, estimulando as profundas mudanças que ocorriam na cidade na direção da formação de um novo panorama cultural.

Palavras-chave: Música Popular. Crime. Cultura Urbana. São Paulo – 1905

ABSTRACT

In the early twentieth century the city of São Paulo followed by newspapers a noisy case of “crime of passion”. This kind of crime was beginning to become commonplace in the rapidly changing city. The unusual fact is that it involved two well-known popular musicians at the time. From this episode it is possible to capture apparently dispersed aspects that were associated in various ways in the urban scene of São Paulo. Thus, crimes and press were connected to modern circuit practices and musical diffusion, stimulating the deep changes taking place in the city towards the formation of a new cultural landscape.

Keywords: Popular Music. Crime. Urban Culture. São Paulo – 1905

1 Professor livre-docente no departamento de História da FFLCH-USP, com pós-doutorado na Université Paris-Ouest Nanterre. É autor de *Sonoridades Paulistas* (Funarte, 1997), *Metrópole em sinfonia* (Estação Liberdade, 2000), *Conversas com historiadores brasileiros* (Editora 34, 2002), *Arranjos e timbres da música em São Paulo* (Paz e Terra, 2004), *História e música no Brasil*, (Alameda, 2010) e *Michel de Certeau: pensador das diferenças*. (Ed Vozes, 2011).

CENÁRIO DE APRESENTAÇÃO: A MÚSICA NO AR

O *Correio Paulistano* de 27 agosto de 1900 apontava que as atividades musicais na cidade de São Paulo no início do século estavam bem movimentadas. Embora discretamente, naquele dia o jornal informou, na seção “Vida Diária”, que na festa de São Benedito, realizada na igreja homônima, havia acontecido uma missa cantada com composições variadas, entre elas a “Symphonie” de Manuel dos Passos, regida pelo próprio autor. Em outra passagem, o jornalista comentava que, na festa comemorativa de um ano da fundação do Café Guarany, “a magnífica banda do maestro Antão” tocou até tarde da noite. As duas pequenas notas projetam o interessante circuito musical que se instaurava na cidade no primeiro ano do século XX, e curiosamente a partir de elementos bem variados e até disparees. Bem provavelmente, a festa popular profano-religiosa do célebre “santo negro” evocava aqueles aspectos tradicionais da cidade provinciana, religiosa e ruralizada que permaneciam muito vivos no início daquele século. Ao mesmo tempo, a celebração comportava, na missa cantada, a composição de um artista que, apesar de suas criações sacras, era bem mais conhecido à época como autor de teatro musicado, cujo universo estava intimamente relacionado ao entretenimento urbano e boêmio que irrompia em São Paulo com intensidade. Certamente também fazia parte desse novo cenário citadino o “popular Café Guarany, do simpático Faria”, localizado no número 52 da rua Quinze de Novembro (*Correio Paulistano*, daqui em diante *CP*, 27/08/1900). Inaugurado em 1899, o café funcionava a qualquer hora do dia ou da noite, tinha ambiente relativamente sofisticado e era considerado, segundo o cronista J. Candido de Vasconcelos, “esplendido e, com franqueza, o melhor café público do Brasil” (*CP*, 04/03/1903). Associado a outros cafés, confeitarias, cafés-cantantes e botequins, ele colaborava na formação uma nova rede de lazeres vespertinos e, principalmente, noturnos que se expandia rapidamente pela cidade. Em muitos deles a música variada estava presente como atividade permanente ou eventual. Por isso, não é de se estranhar que a banda do maestro Antão estivesse presente na festa comemorativa do Café Guarany. Ocorre que esse não era um conjunto musical qualquer: tratava-se da conhecida banda da Força Pública de São Paulo, regida pelo tenente Joaquim Antão Fernandes, que se apresentava sempre chamando muito a atenção do público paulistano. Na realidade, havia na cidade algumas dezenas de bandas, principalmente civis que, ao lado da militar, inundavam o espaço público com a força sonora próprias desses conjuntos.

É surpreendente como a partir desses pequenos indícios que despontavam na imprensa é possível reunir vestígios da formação do moderno circuito de práticas e difusão musicais que se ajustava às profundas mudanças que ocorriam na cidade. Ao mesmo tempo, essa nova rede

participava ativamente para estimular e multiplicar o novo panorama cultural urbano. Os indivíduos circulavam entusiasmados por esses núcleos dinâmicos, estabelecendo trocas, mediando relações e intermediando experiências. Alguns desses personagens também deixaram seus rastros na imprensa, como Joaquim Antão Fernandes e Manuel dos Passos: “aquelle como regente aplaudido da banda da Força Pública, este como compositor de musicas de varias revistas e operetas, ambos estimados do publico” (*O Commercio de São Paulo*, daqui em diante, *OCSP*, 02/04/1905, p. 2).

Não se sabe ao certo em que ano do final da década de 1860 nasceu Manuel Valentim dos Passos. Mestiço e pobre, pintava paredes para se sustentar enquanto mantinha vivo o interesse e as práticas musicais amadoras. Como era regra naquele tempo, as formas de sobrevivência nas camadas sociais mais pobres eram provisórias e itinerantes. Era impossível para o artista popular sobreviver exclusivamente de suas atividades artísticas, sendo vital, portanto, manter outra função ou emprego. Em 1890 Manuel teve a oportunidade de partir para o Rio de Janeiro com objetivo de estudar música. A viagem foi custeada por uma iniciativa pública do jornalista e teatrólogo paulistano Arlindo Leal (1871–1921) e do jornal *A Noite*, onde ele exerceu funções diretivas durante certo tempo (*O Estado de S. Paulo*, daqui em diante, *OESP*, 10/04/1905). Mas os estudos na capital do país não duraram muito, pois o jovem músico tinha outros objetivos e a necessidade permanente de trabalhar para sobreviver. Logo ele se envolveu com o cativante e animado ambiente do teatro de revista carioca, atuando inicialmente como instrumentador e ensaiador na peça *Paulicéia* (1892), credenciando-se para trabalhar em outros espetáculos (FONSECA, 2017, pp. 117-8). Ao retornar a São Paulo pouco tempo depois, tratou de ajustar com êxito suas experiências na capital para o teatro musicado paulistano. Compondo, adaptando e fazendo arranjos para inúmeras peças, Manuel desenvolveu sua carreira nesse divertido e efervescente domínio do entretenimento musical. Nesse percurso artístico sempre contou com a colaboração e apoio de Arlindo Leal, com quem compôs várias obras, entre elas *O Boato*. Estreada em 1899 essa revista de ano logo alcançou sucesso de público e de crítica, uma vez que significou a primeira peça composta por autores paulistanos, com temas e personagens relacionados diretamente com a vida de São Paulo, numa época em que as influências culturais cariocas ainda eram muito marcantes e poderosas (ibidem, pp. 24-5; BESSA, 2012, pp. 82-3). Manuel dos Passos passou então a ser adulado pela imprensa, sendo tratado como um dos mais “populares compositores responsáveis pela partitura” (*OESP*, 25/03/1898), lembrando que os libretistas nestes casos do teatro popular ganhavam mais destaque que os músicos. *O Commercio de São Paulo* chegou até mesmo a considerá-lo, de maneira bastante imoderada, como uma espécie de “sucessor de Carlos Gomes” (*Tribuna do Povo* [Santos],

21/05/1899 apud *OCSF*, 29/05/1899). Nesse período, a vida pessoal de Manuel foi muito movimentada: teve quatro filhos, enviuvou duas vezes, sendo que a segunda esposa, Romana Francisca Passos, com quem se casou por volta de 1904, era considerada uma mulher de posses, permitindo-lhe viver aparentemente de maneira mais tranquila. Nessa época, com cerca de 36 anos, o compositor era, de acordo com a imprensa, um sujeito “gordo, obeso e plácido” (*OCSF*, 02/04/1905).

O outro personagem, o maestro Joaquim Antão Fernandes, percorreu caminhos distintos, mas com um itinerário artístico e pessoal que se cruzaria com o de Manuel. Nascido em Batatais, interior de São Paulo, em 17 de janeiro de 1864, seu nome de batismo era Joaquim Antão Rodrigues da Silva. Seu professor da escola básica foi quem resolveu nomeá-lo Joaquim Antão Fernandes Leão (1809–1887), provavelmente em alusão ao conhecido advogado mineiro e político monarquista de mesmo nome. Nesse período escolar despontou seu interesse pela música. Órfão de mãe, mestiço e pobre, passou a viver com familiares que logo o entregaram ao mestre de música da cidade. Incorporado à banda, recebeu um “muar, uma sela e um par de sapatos” (FERNANDES, 1943 p. 11), acessórios básicos de trabalho do artista que se apresentava em lugares distantes. Como músico mais jovem e dependente do mestre, era explorado e maltratado pelo maestro. Por essa razão, resolveu fugir da cidade interiorana para tentar a vida na capital paulista. Uma série de acasos levaram-no ao alistamento em 1880 no Corpo de Policiais Permanentes, para compor o quadro de músicos da banda da instituição. Assentar praça era uma das raras alternativas para a população mais pobre, sobretudo mestiços e negros, alcançar um trabalho permanente com salário regular. A Banda de Música do Corpo de Policiais Permanentes, mais conhecida na cidade como Banda dos Permanentes, existia oficialmente desde 1857. A partir de 1892, com a militarização da polícia do estado e a alteração de sua denominação para Força Pública, o conjunto mudou o nome para Banda da Força Pública de São Paulo, acomodando-se dessa forma na memória coletiva da cidade². Em 1888, Antão pediu baixa e integrou outros conjuntos que circulavam pelo interior do estado. No ano seguinte, foi convidado pelo “alemão João Zeltner” para reger a banda do Clube 13 de Maio, sediada no subdistrito de Santo Amaro. Por lá se casou com a filha de alemães Margarida Gilger, uma “loira de olhos garços e esquivos” (*OCSF*, 02/04/1905). O músico retornou a São Paulo em 1892, reintegrando-se à Banda da Força Pública, da qual se tornou sargento e seu regente em 1895. Por sugestão do deputado Eugênio Egas, Antão foi enviado à Itália em 1898 para conhecer e estudar as bandas italianas, com o objetivo de reorganizar e melhorar

2 Sobre a história da banda, ver SANTOS, 2019.

o conjunto paulista. Ao regressar no ano seguinte, colocou em prática, já como tenente, a reestruturação da banda, tornando-se seu poderoso líder até 1924. As circunstâncias políticas relacionadas à revolta desse ano em São Paulo criaram algumas dificuldades para o maestro, identificado como próximo de alguns tenentistas, só retomando a regência e liderança da banda no período de 1930 a 1932. Curiosamente, a patente militar se incorporou ao seu nome artístico, prática, aliás, não rara entre os músicos populares e que revela a conduta cultural usual na sociedade brasileira de quebrar o distanciamento e a impessoalidade das relações por meio do uso dos apelidos próprios de vínculos mais afetivos e de intimidade³. Deste modo, a hierarquia de comando militar era estilhaçada pela forma afetuosa de nomear o tenente Antão, para designar antes de mais nada o músico e maestro. O tenente Antão e a Banda da Força Pública aparecem nesse período como presenças permanentes no circuito musical da cidade, participando de eventos públicos, privados e religiosos, como noticiavam os jornais. No começo do século XX, o tenente Antão era visto com simpatia pela imprensa, que o descrevia como “aquelle gordo mulato, de ventre saliente, numa obesidade victoriosa da própria rigidez da farda, bigodes ralos e de pontas cahidas, a physionomia bondosa e plácida, brandamente illuminada por dous olhos escuros agachados por detrás de umas pálpebras grossas e enrugadas” (*OCSP*, 02/04/1905).

Mestiços, pobres, vida profissional itinerante e com formação educacional precária, Manuel dos Passos e Joaquim Antão conseguiram por meio da música e das novas redes musicais em formação saltar fora dos limites impostos pela sociedade recém-saída da escravidão, incapaz de incorporar os negros e mestiços na nova ordem social e política. Embora sempre com muitas dificuldades e obstáculos, essa dinâmica social se tornaria com o tempo relativamente comum na trajetória de vários artistas populares que ocupavam com tenacidade os labirintos que a nova cultura urbana começava a oferecer à sua sobrevivência. Cada um à sua maneira, Antão e Manuel Passos seguiram por algumas dessas trilhas e meandros, tornando-se até mesmo “vantajosamente conhecidos nesta capital” (*OCP*, 02/04/1905). Circulando pelos diversos ambientes musicais, a proximidade inicialmente profissional acabou se transformando também em amizade pessoal. As relações de vizinhança no bairro da Liberdade facilitaram a convivência. Manuel começou a frequentar a casa de Antão na rua Galvão Bueno. Lá conheceu a esposa e filhas do tenente. O militar também

3 Certamente, o caso mais conhecido é o do cantor, compositor e radialista Almirante, que, além da graduação militar, incorporou também o galardão de “a mais alta patente do rádio”. Em São Paulo, o Tenente Lorena, também regente da banda militar em substituição a Antão, ficou mais conhecido como compositor de peças para o teatro de revista.

frequentava a casa do compositor na rua Carlos Gomes, sobretudo durante o segundo casamento. Após a morte da segunda esposa, Romana Francisca, as relações prosseguiram, mas por caminhos inesperados. Todas essas circunstâncias individuais ofereceram componentes para a formação de outro cenário, mais trágico, repleto de tensões e dúvidas, que deixava a música à margem.

A CENA DO CRIME

No início de 1905, Antão e Manuel voltaram a ocupar juntos as páginas dos principais jornais paulistanos. Mas, de modo surpreendente, não nas seções culturais relacionadas à música. O espetáculo que ofereceram foi bem mais dramático! Em abril daquele ano, rumores correram a cidade anunciando um conflito passionnal envolvendo “duas pessoas muito conhecidas” (*OESP*, 02/04/1905). O cenário dos acontecimentos se estabeleceu justamente no bairro da Liberdade, região central da cidade. No dia 1º de abril de 1905, um sábado de temperatura outonal amena, Manuel Passos saiu logo cedo de casa em direção à rua Conde de Sarzedas, aparentemente para dar uma aula de música. Ao passar despreocupadamente pelo largo Sete de Setembro, por volta das 9 horas da manhã, foi abordado pelo tenente Antão que o aguardava tenso e austeramente fardado. Ao encontrá-lo, seguiu-o por uma curta distância e gritou poder detrás dele, seguro de si: “Maneco! Você vai morrer agora, por aquilo que bem sabes!”. O militar tirou então da cintura a arma, emprestada de um colega de farda, desferindo um tiro no peito do amigo. Mesmo ferido, o compositor ainda correu, recebendo mais dois disparos até cair nas escadarias do largo. O maestro permaneceu imóvel com a Smith Wesson à mão e assim foi encontrado pelas primeiras testemunhas que chegaram ao local, como também pelo “volante” que policiava a área. Antão não ofereceu qualquer resistência à prisão e foi levado à Central da polícia. A vítima foi socorrida e transportada também para a delegacia central. Lá recebeu os primeiros socorros, mas, diante da gravidade dos ferimentos, foi transferida logo em seguida para a Santa Casa de Misericórdia.

A HONRA ULTRAJADA

O delegado Theóphilo Nobrega recolheu imediatamente o depoimento do militar e abriu o inquérito. As primeiras informações relatavam que a agressão ocorrera em consequência de um suposto caso de adultério envolvendo a esposa do tenente e Manuel dos Passos. Sem saber ainda que o compositor sobrevivera, Antão disse ao delegado: “Matei Manuel dos Passos em defesa de minha honra ultrajada: são coisas que acontecem!”. A frase impactante seria repetida dezenas de vezes durante o inquérito,

acompanhou o tenente no tribunal do júri e se tornaria eixo central de sua defesa, além, claro, de ser utilizada em destaque nas matérias dos jornais. As primeiras informações que circularam se baseavam no testemunho do tenente. De acordo com ele, Manuel começou a frequentar sua casa mesmo em sua ausência para encontrar-se com sua esposa, sendo repreendido e proibido categoricamente de aparecer nessas condições. Mas o casal teria continuado a se encontrar às escondidas, deixando pequenos indícios da infidelidade. Desconfiado, o tenente interpelou a filha mais velha, Natália, de 12 anos, que ingenuamente confirmou os supostos encontros clandestinos. Em seguida, ele interrogou a esposa, que negou o fato. Enfurecido, agrediu a mulher que acabou fugindo. Transtornado, Antão teria então planejado o ataque a Manuel dos Passos.

Nos dias subsequentes, o delegado tentou colher os depoimentos das vítimas, mas sem sucesso, já que o compositor convalescia da cirurgia e Margarida havia se escondido na casa de familiares em Santo Amaro. Com a recuperação parcial do compositor e o testemunho de Margarida, finalmente apareceram as novas versões. Ambos negaram decididamente o caso de infidelidade. A esposa argumentou que o marido era ciumento e que se zangou com o amigo talvez em decorrência de um gracejo tolo direcionado à filha mais velha, dizendo de maneira singela que no futuro se casaria com ela, já que era muito bonita. Disse que o testemunho desfavorável da filha foi produto do temor ao pai violento e não baseado em fatos. E esclareceu também que seu desaparecimento ocorreu por receio da violência do marido que a espancara e a perseguira com uma faca. Ressaltou ainda que ele já a teria agredido outras vezes. O depoimento de Manuel dos Passos, recolhido dramaticamente no leito do hospital, reuniu mais detalhes. De início não sabia explicar o ato do amigo, mas desconfiava que ocorrera por inveja não apenas do seu sucesso artístico, como compositor sacro e para o teatro musicado, mas também financeiro. Segundo o compositor, depois da segunda viuvez, Antão se reaproximara dele e passara a frequentar sua casa com o objetivo de fazer algumas “farras e orgias”. E que em mais de uma oportunidade, teria pedido dinheiro emprestado. Como sempre recusou a solicitação do amigo, imaginava na cama do hospital que o fato provavelmente o teria irritado, pois o tenente passou a enxovalhá-lo entre os conhecidos. Confirmou também que passava normalmente em frente à residência do tenente porque era seu caminho em direção à casa da namorada, na Travessa dos Estudantes, nº 13. Segundo o compositor, Antão sabia disso, pois fora ele mesmo que lhe apresentara a “espanhola” Rosita Carmem. Nesse trajeto, algumas vezes encontrava dona Margarida e filhos na frente da casa. Aliás, segundo o compositor, numa dessas ocasiões a mulher também lhe pedira dinheiro. Apenas isso, não havendo nenhum tipo de relação entre eles!

Os fatos e versões implicando os dois amigos começaram a ser veiculados pelos grandes jornais já nas edições de 2 de abril. O *Estado de S. Paulo* tratou o caso como um “Drama de sangue”, enquanto *O Commercio de São Paulo* o intitolou como “Scena dolorosa”. Já o *Correio Paulistano* deu o título baseado da declaração de Antão, “Honra ultrajada”. Embora tenham dado importância ao caso, nenhum dos três jornais abriu-lhe as manchetes, ou seja, não foi tratado como um “crime excepcional a ser cantado nos jornais” (FAUSTO, 1984, p. 16), como ocorreria com casos famosos poucos anos depois⁴. Bem provavelmente porque, de início, o evento envolvendo os dois músicos foi tratado como uma agressão com tiros, sendo a vítima a princípio apenas ferida. Os acontecimentos foram noticiados nas colunas internas “Notícias Diversas” do *Estado* e “Factos Diversos” do *Correio*, destinadas a comentar a trivialidade dos eventos cotidianos. Os títulos chamam atenção de imediato, já que remetem diretamente àquela “estrutura do *fait divers*”, em que os escândalos, tragédias pessoais e crimes surgiam na imprensa com uma lógica, estrutura e narrativas muito próprias (BARTHES, 1964). Era por meio dessas colunas, e também das crônicas, que os acontecimentos insignificantes, os temas mais excêntricos e fúteis relacionados à vida urbana começavam a aparecer nos grandes periódicos. Machado de Assis, ao analisar a presença inovadora do cronista e seu papel na imprensa, identificou, com a costumeira sensibilidade crítica, a nova dinâmica surgida no final do século XIX, ao comentar as mudanças ocorridas principalmente na *Gazeta de Notícias*. O jornal carioca era considerado o precursor das novidades, já que “vendida a dois vinténs, pequena, feita de notícias, de anedotas, de ditos picantes, apregoada pelas ruas”, despertando no “público o sentimento de alguma coisa nova, adequada ao espírito da cidade” (ASSIS, 1994 [1895])⁵. O esforço do jornalismo carioca nessa época, captado tão bem por Machado, era justamente no sentido de ampliar seus horizontes para além dos círculos elitizados de letrados e políticos⁶, trazendo questões que interessavam a um espectro maior da população da cidade, mesmo que a maioria ainda fosse composta de analfabetos e semiletrados. Evidentemente, essa popularização tinha o objetivo de vender mais exemplares, num claro movimento em direção à massificação⁷.

4 Como nos crimes da Galeria de Cristal e da mala, ocorridos entre 1908 e 1928, recompostos detalhadamente por Boris Fausto (2019).

5 A crônica, publicada em sua coluna “A semana”, celebrava os vinte anos do jornal.

6 Dois anos antes, em 1893, para comemorar os dezoito anos da *Gazeta de Notícias*, Machado de Assis já se referira a essa modernização que ultrapassava os limites do jornalismo elitista e partidário. Para reforçar a ideia de modernidade, vinculou o novo jornalismo ao aparecimento do bonde (ASSIS, 2005 [1893], pp. 267-8).

7 O crítico inglês Raymond Williams (2007, pp. 15-26) destacou como certa “imprensa popular” inglesa oitocentista começou a demonstrar predileção por assuntos como crimes, escândalos, romances, esportes e canção popular, que serviu de referência à imprensa de modo geral.

É muito interessante observar como as partículas aparentemente dispersas no cenário urbano se associavam de diversas maneiras pela cidade. Assim como o teatro musicado, as bandas e cafés, essas seções jornalísticas também eram uma novidade. E nelas eram empilhados os eventos ligados aos novos entretenimentos urbanos, fechando assim aspectos do circuito cultural em construção no início do século. Com o tempo, foi necessário até mesmo estabelecer a diferenciação de assuntos e colunas, criando uma espécie de divisão interna, aparecendo assim as colunas especiais destinadas aos crimes, à vida boêmia, ao entretenimento⁸ e, no caso carioca, ao Carnaval e, posteriormente, à música popular⁹. Essas distinções foram necessariamente acompanhadas por uma certa “epistemologia do *fait divers*” (DARNTON, 1995, p. 92), em que repórter e cronistas eram treinados no dia a dia das redações para uma prática heurística e de escrita seguindo alguns procedimentos, imagens, clichês e ângulos. Desta maneira ia se construindo o perfil do jornalista especializado em cobrir determinada matéria e, no final da linha, formava o gosto e o tipo de leitor com suas expectativas. Em São Paulo essas diferenças demarcatórias já eram percebidas no começo do século, quando o leitor podia identificar nos órgãos de imprensa que “para anuncio de cozinheiras [‘oferece-se uma cozinheira para o trivial’ ou ‘Precisa-se de cozinheira de forno e fogão’] era o *Diário Popular*. Para descomposturas, a *Plateia*” (AMERICANO, 1957, p. 193). Ou então quando os jornais paulistanos vendidos nas ruas, a preços módicos, gritavam “pela boca maltratada dos garotos rasgados, os últimos escândalos” (GALVÃO, 1994, p. 26). Tudo leva a crer que assim ocorreu com o conflito dos músicos amigos.

Chama a atenção também como os subtítulos internos das colunas indicavam de algum modo o tratamento que os jornais davam ao caso. *O Estado* e *O Commercio de São Paulo* aparentemente procuravam manter certo distanciamento, anunciando uma tragédia chocante, embora fruto de um suposto caso amoroso. Já o *Correio Paulistano* assumiu de imediato postura mais moralizante: o drama envolvia desde o início um justificado

8 *O Estado de S. Paulo*, por exemplo, mantinha desde o começo do século a seção “Palcos e Circos”, enquanto o *Correio Paulistano* tinha a coluna “Theatros, bailes e...”, que depois se tornou “Theatros e Salões”. Ambos também mantinham a coluna dedicada ao “Sport”. Ou seja, apontavam para a modernização da imprensa na forma e conteúdo.

9 No Rio de Janeiro, a trajetória do jornalista Francisco José Gomes Guimarães (1877–1947) foi exemplar nesse sentido. Ele apareceu no começo do século XX com uma coluna no *Jornal do Brasil* intitulada “Vagalume”, uma alusão clara à vida noturna que depois se tornaria seu consagrado apelido profissional. Depois escreveu a seção “Ecos Noturnos” n’*A Tribuna*, voltada sobretudo às questões policiais. Gradativamente, passou a comentar a vida boêmia de maneira geral, mais especificamente o Carnaval e depois a emergente música popular, tornando-se um dos precursores nesse tipo de crítica jornalística. Sobre a crônica musical de maneira geral, ver MORAES, 2017, cap. 2. Especificamente sobre Francisco José G. Guimarães, ver VAGALUME, 2018.

orgulho ferido pela infidelidade da esposa e do amigo desleal. Essa conduta mais conservadora e intolerante no plano dos costumes do periódico também se revelou na abordagem de casos criminais mais famosos, como identificou Boris Fausto (2019, p. 62). Durante os primeiros dias do mês, *O Estado* e *O Correio*, acompanharam de perto o desenrolar dos acontecimentos, veiculando as notícias de maneira recorrente, como num romance de folhetim. À falta de novidades, matérias menores requestravam as informações já conhecidas, funcionando como uma espécie de lembrete.

HOMICÍDIO E O TRIBUNAL DO JÚRI

O quadro mudou completamente com o agravamento da saúde da vítima. Em decorrência da cirurgia, não se sabe como nem por quê, Manuel contraiu no hospital uma pleuropneumonia que piorou nos dias seguintes. As complicações se aceleraram, fato que levou o compositor à morte em 10 de abril de 1905. O caso deixava, então, de ser uma agressão com arma de fogo e assumia a gravidade do homicídio. E deste modo deveria ser julgado por um Tribunal do Júri. O processo teve andamento nos meses seguintes, até o pronunciamento da sentença em 16 de julho. A sessão seguiu os procedimentos normais, com a apresentação das peças de acusação pelo promotor e da defesa pelo advogado do réu. A promotoria argumentou em favor do crime premeditado, pedindo punição ao assassino; já o segundo se baseou na defesa da honra, em um caso explícito de adultério. O júri, por unanimidade, resolveu pela condenação, e o juiz estipulou a pena de 21 anos de prisão. Inconformada, a defesa adiantou que entraria com recurso. Antão procurou manter serenidade com a decisão negativa e “saiu do jury acompanhado de grande massa popular com destino ao estado-maior do comando da Força” (CP, 16/07/1905), onde, como policial militar, ficaria preso.

A partir desse momento, os jornais transferiram o episódio para a “Seção Judiciária”, comum à época para noticiar as questões forenses, entre elas os acontecimentos que se passavam no “Tribunal do Jury”. Tudo indica que as histórias dos julgamentos atraíam o interesse do leitor, ao narrar o dia a dia das sessões, detalhando o ambiente físico e psicológico, os discursos e estratégias da acusação e da defesa, as atitudes dos réus e das vítimas, as reações do júri e da plateia e assim por diante. Os textos oscilavam entre o simples noticiário informativo e a crônica crítica e posicionada, usavam certa eloquência para o convencimento dos leitores, adaptando-se tanto às exigências deles como da empresa jornalística, já externando aquela dualidade da imprensa moderna (cf. SUSSEKIND, 1993, pp. 16-7). Parte da população se interessava pela forma do espetáculo que o júri oferecia e, empolgada pelas notícias da imprensa, afluía em grande número às sessões. Tanto é que várias vezes o tribunal “encheu-se desde cedo, tornando difícil a entrada na sala do jury” (CP, 16/07/1905). Em algumas

delas, na “rua em frente ao estabelecimento, não era menor a aglomeração do povo”, e foram acionados até mesmo, em certas ocasiões “praças armadas com baionetas (...) para evitar uma brusca invasão da onda popular” (CP, 14/09/1905). Assim, os vários componentes – imprensa, artistas, júri, leitor e população – envolvidos no fenômeno se retroalimentavam.

Com a aceitação do recurso, um novo julgamento de Antão foi programado para 13 de setembro de 1905. Nessa oportunidade, a defesa resolveu argumentar que, como decorrência do “lar ultrajado”, Antão teria agido “em estado de completa privação de sentidos e de inteligência” (idem). De seu lado, a promotoria alegou que a dirimente da privação dos sentidos não se coadunava com o “sangue frio e a premeditação do assassinato”. Como o júri ficou dividido, o juiz resolveu inocentar o réu. Insatisfeita com a decisão, a plateia se manifestou com vaias que vibraram intensamente no local. A promotoria apelou da sentença, e um terceiro julgamento foi marcado para 12 de dezembro. Nessa nova oportunidade, as alegações centrais de assassinato premeditado em oposição à privação dos sentidos foram reiteradas de maneira veemente pela promotoria e pela defesa, respectivamente. No entanto, a advocacia de defesa desta vez argumentou em favor de um novo fato: como havia ocorrido uma condenação e uma absolvição nos júris anteriores, diante do quadro de empate, a definição deveria ser sempre em favor do réu. A justificativa parece ter convencido o júri, cuja maioria decidiu mais uma vez em favor de Antão, restando ao juiz apenas absolver o tenente. Mas tudo indica que foram os argumentos da “honra ultrajada” e da “privação de sentidos e inteligência” as alegações determinantes para a mudança de posicionamento dos júris e a absolvição final do tenente. Na verdade, esses fundamentos eram decisivos à época e foram muito utilizados pelos advogados de defesa nos casos dos “crimes de paixão”¹⁰. Seguramente eles estavam disseminados pela sociedade, como revela a postura do cronista do *Estado* que acompanhava de perto as sessões. Ele parece dar voz às premissas, ao admitir a “viva e impressionante descrição do adultério (...) e suas consequências funestas para a sociedade”, feita pelo defensor, que argumentou de forma veemente que “os povos mais civilizados do mundo não vacilam em absolver os indivíduos que matam em desafrenta do lar ultrajado” (OESP, 14/09/1905).

10 Boris Fausto revelou esse panorama em São Paulo em *Crime cotidiano* (1984). De maneira consistente e documentada, ele apresentou vários casos de crimes de paixão em que a defesa utilizou esse argumento. Ele voltaria à questão de maneira mais detalhada em *O crime da Galeria de Cristal* (2019). Pouco antes dele, Mariza Corrêa já havia apresentado, em *Os crimes de paixão* (1981), a problemática, mostrando como o artigo do código penal que previa proteger os loucos – a privação de sentidos e inteligência – foi transposto inteligentemente para os “crimes de paixão”, com a alegação de que esse tipo de exaltação amorosa era uma forma de loucura passageira, produzindo atos irresponsáveis.

Esses casos de “crimes de paixão” e de “honra ultrajada” não eram raros e quase sempre criavam impacto na imprensa e no disse que disse das ruas paulistanas. Tanto é que vários deles acabaram sendo versificados e cantados pela cidade nos anos seguintes. Compostas por poetas anônimos, essas curiosas canções eram publicadas em papeizinhos coloridos baratos e circulavam de mão em mão, contando a última tragédia escutada nos rumores das ruas ou estampada nas páginas dos diários. Esses “poetas trágicos” compunham “modinhas para serem cantadas chorando” (*Diário Nacional*, 15/01/1928), uma vez que contavam pequenas histórias tristes e dramáticas presentes no cotidiano frenético da cidade em expansão. De certo modo, elas substituíam ou amplificavam as colunas jornalísticas, noticiando os últimos acontecimentos para a maioria composta de semiletrados e analfabetos. Com objetivo de chamar atenção e criar um registro mnemônico, esses “poetas falidos” emprestavam melodias de canções conhecidas e sobrepunham a elas novas letras, nem sempre respeitando a prosódia e a métrica original (MORAES, 2000, cap. 2). O uso da paródia e do pastiche era tática comum nas práticas culturais populares, e nesse caso específico dava a sensação da “letra posta a martelo”, segundo avaliou Antônio de Alcântara Machado. O cronista paulistano recolheu várias delas nos anos 1920 e as chamou de maneira arbitrária de “modinhas paulistanas”, publicadas postumamente (MACHADO, 1935). É perceptível como algumas delas serviram de referência para suas crônicas. Em meio às várias tragédias citadinas (suicídios, atropelamentos, abandonos, assassinatos etc.), certamente as histórias envolvendo os conflitos e crimes amorosos se destacavam. Alguns dos acontecimentos inspiraram a criação de canções que foram gravadas aparentemente sem grande impacto e repercussão (MORAES, 2008). Curiosamente, uma dessas canções, composta por Martinez Grau em 1932, ganhou a forma de marchinha para o Carnaval. Na lógica das inversões própria da festa carnavalesca, o infortúnio ganha tons tragicômicos, o drama alcança muita animação com o ritmo sacolejante e o texto apresenta uma mulher apaixonada como a criminosa:

Um, dois, três
Quem te viu quem te vê
Mulher matou o marido
Pra casar com o calabrês
(FREITAS, 1932)¹¹

11 A letra integral é: “Um, dois, três/ Quem te viu, quem te vê/ Mulher matou o marido/ Pra casar com o calabrês/ Mulher ladina/ O que vai ser da sua sina/ Aguenta, sustenta/ O calabrês vai te dar água e polenta/ Um, dois três [refrão]/ Mulher fingida/ Eu tenho pena da tua vida/ Maldosa, danada/ O calabrês não te dá macarronada/ Um, dois três...”.

Embora tenha sido tratado com atenção pela imprensa e acompanhado de perto pela população, o caso de Antão e Manuel não alcançou tanto destaque, a ponto de despertar interesse para ser musicado ou mesmo gravado, como ocorreria posteriormente, por exemplo, no caso do “crime do restaurante chinês”¹². Claro que é preciso considerar sempre que o fato ocorreu em 1905, quando a pulsação dos elementos formativos da cultura urbana dava seus primeiros batimentos. Mas a tendência do crime entre os dois amigos foi se diluir entre os outros vários acontecimentos até desaparecer, apenas adicionando um ingrediente para a formação da memória coletiva da cidade.

A MEMÓRIA DESAPARECIDA

Sem nova apelação, o maestro terminou o ano de 1905 finalmente em liberdade. Logo começaram a circular pela imprensa rumores de que o militar pediria reforma, deixando transparecer uma espécie de insatisfação do tenente com o quadro dramático vivido naquele ano. Dissolvidos os boatos ou a encenação simulada, a primeira reforma, como já visto, só se efetivaria na esteira da revolta de 1924, quando o músico foi obrigado a se afastar em razão dos conflitos políticos ocorridos na cidade (FERNANDES, 1943). Deste modo, o maestro voltou ao comando da banda e aparentemente à vida normal. Após ausência temporária na imprensa, o tenente Antão reapareceu no início de 1906 novamente nas seções culturais dos jornais. Várias apresentações sob sua batuta são registradas, mas uma delas tem um aspecto muito intrigante: a apresentação de 3 de maio de 1906 no Theatro Sant’Anna. Naquela quinta-feira, praticamente um ano depois do assassinato de Manuel dos Passos, houve um espetáculo de apoio ao Conservatório Dramático e Musical, no qual “a briosa banda da brigada policial” apresentou a “protophonia do Guarany, sob regência do provector maestro Antão”. A sessão foi dividida com a apresentação de uma “nova suíte do Caso Colonial, regida proficientemente pelo maestro Assis Pacheco” (*OESP*, 03/05/1906). Numa espécie de paramnésia, a banda e o tenente Antão e o universo do teatro musicado reaparecem lado a lado: mas Manuel dos Passos é substituído nesta reparação por Francisco Assis Pacheco (Itu, 1865–Rio de Janeiro, 1937). O compositor, arranjador e regente paulista fora colega e parceiro de Manuel em vários espetáculos

12 O escabroso crime ocorrido em 1938 num restaurante chinês no centro da cidade mereceu a composição de Ochelsis Laureano intitulada “O crime do restaurante chinês” (*IRMÃOS LAUREANO*, 1938). Para detalhes do crime, ver FAUSTO, 2009.

musicais, alcançando até mesmo reconhecimento no Rio de Janeiro¹³. Apesar das coincidências evidentes, nada é dito ou lembrado pelos jornais. De repente, os temas embaraçosos para o maestro desapareceram da imprensa. Outros crimes tomaram lugar nos periódicos, revelando a lógica massificadora e espetacular que se implantava nos jornais. Nesse processo de seleção cultural, Manuel dos Passos e seu assassinato acabaram obscurecidos na memória coletiva.

Esse jogo de apagamento se manifesta também de modo evidente no plano das memórias individuais. Em seu texto original autobiográfico, Antão realiza uma filtragem dos acontecimentos seguindo na direção de criar aquela “ilusão biográfica” da construção da bela carreira e trajetória de vida. Para não erguer obstáculos a esse “sentido da existência narrada” (BOURDIEU, 1996, p. 184), o trágico evento de 1905 é completamente ignorado em suas memórias pessoais. Em nenhum momento é feita qualquer referência ao homicídio ou, ao menos, lembradas as tensões familiares e pessoais vividas naquele ano. Ele evita as lembranças perturbadoras para no final esquecer-las e estabelecer uma “memória feliz” e “apaziguada”, aparentemente sem que o “perdão” estivesse em seu horizonte¹⁴. Talvez em sua dinâmica interna, Antão tenha apresentado a si mesmo a absolvição penal como motivo para o perdão e supressão do acontecimento. O silêncio sobre o assunto é absoluto, como estratégia de praticar o apagamento de sua memória individual por meio do esquecimento.

Certamente, perceber a dinâmica mais abrangente da cultura musical da época ajuda a entender melhor esses processos. Pouco tempo depois dos acontecimentos, o universo vivido pelos dois protagonistas, composto pelo teatro musicado e as bandas de música, começou a declinar, tendendo também ao apagamento. Surgidos como componentes ativos no cenário cultural paulistano desde o final do século XIX e tornados populares no início do XX, esses dois territórios da música foram rapidamente ofuscados por outras formas de entretenimento e, sobretudo, pelos novos meios de difusão musical eletroeletrônicos que se expandiram a partir dos anos

13 A opereta *O Caso Colonial*, com libreto de Pedro Augusto Gomes Cardim (Porto Alegre, 1865–Rio de Janeiro, 1932) e música de Carlos de Campos (Campinas, 1866–São Paulo, 1927), estreou em 1902 e se destacou por tratar de tema regional numa época em que as peças musicais encenadas na cidade eram majoritariamente cariocas ou estrangeiras. A ação central ocorre no litoral paulista, em meados do século XVII, e conta a história de um nobre português que envia à colônia sua filha única, Maria, aconselhada a se disfarçar de rapaz (Mario), com o objetivo de conservar sua honra longe do amparo familiar. Nessas circunstâncias, ela se apaixona por Nuno, surgindo daí vários desencontros. O final tem um desenlace feliz, com a união do casal. A peça obteve sucesso de público e simpatia da embrionária crítica musical (FONSECA, 2017).

14 Sobre a dialética entre memória e esquecimento, ver RICOEUR, 2007 e WEINRICH, 2001.

1930. Embora tenham flertado de diversos modos com a fonografia e a radiofonia, essas duas práticas musicais perderam importância e espaço. A frenética dinâmica da modernidade paulistana girava rapidamente o “novo” em “velho”, acomodando-as precocemente no domínio das “antigas tradições”, dando a elas então aquele ar de inatualidade. Nesse curso de mudanças, as memórias dos dois artistas populares atuantes no cenário musical também acabaram um tanto turvadas por esse roteiro geralmente cruel da moderna cultura paulistana.

Nessa dinâmica acumuladora de esquecimentos, as historiografias (da música, da cidade e de sua cultura) também deram uma contribuição destacada, com a costumeira indiferença aos assuntos considerados desimportantes e fúteis, restando, então, às bandas, ao teatro musicado e aos dois protagonistas – Tenente Antão e Manuel dos Passos – o apagamento passageiro nos dramas da História. Todos esses componentes do cotidiano cultural de São Paulo permaneceram ignorados “à margem das obras de historiadores (...) que mal deram por sua existência” (DIAS, 1984, p. 18). Cabe ao historiador da cultura exatamente escavar esses temas impertinentes e reitantes, resistindo às projeções de “linhas evolutivas” – da música, cidade e de sua cultura –, exumando os acontecimentos que saltam fora e incomodam esses sentidos “rigorosamente” esclarecidos para, escutando o passado na suas tensões e conflitos, revelar a “beleza do morto” (CERTEAU, 2010).

REFERÊNCIAS

- AMERICANO, Jorge. *São Paulo naquele tempo (1895–1915)*. São Paulo: Saraiva, 1957.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. “A semana”, 4 ago. 1895. In: _____. *Obra completa*, vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. “A semana”, 6 ago. 1893. In: CARA, S. de A. (org.). *Melhores crônicas*. São Paulo: Global, 2005, pp. 267-8.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.
- BESSA, Virgínia de A. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914–1934)*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRAS, M; AMADO, J. P (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- CERTEAU, Michel de. “A beleza do morto”. In: _____. *A cultura no plural*. 6. ed. São Paulo: Papirus, 2010.
- CORRÊA, Mariza. *Os crimes de paixão*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- DIAS, Maria Odila L. S. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- FAUSTO, Boris. *Crime cotidiano: a criminalidade em São Paulo (1880–1924)*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *O crime do restaurante chinês: Carnaval, futebol e justiça na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *O crime da Galeria de Cristal: e os dois crimes da mala – São Paulo, 1908–1928*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- FERNANDES, Joaquim Antão. *Minha autobiografia*. São Paulo: original datilografado, 1943.
- FONSECA, Denise. *Uma colcha de retalhos: a música em cena na cidade de São Paulo*. São Paulo: Sesi-SP, 2017.
- FREITAS, Raquel (intérprete). “Um, dois três”. Composição de Martinez Grau. São Paulo: Arte-Phone, 1932. Disco 4085.
- GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. Porto Alegre/São Carlos: Mercado Aberto EDUFSCar, 1994.
- IRMÃOS LAUREANO. “O crime do restaurante chinês”. Composição de Ochelsis Laureano. Rio de Janeiro: Odeon, 1938. Disco 11597.
- MACHADO, António de Alcântara. “Lira paulistana”. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, vol. XVII, 1935.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- _____. “Cantar e contar o cotidiano: as modinhas paulistanas (anos 20/30)”. In: MATOS C. et al., (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- _____. *Criar o mundo do nada: a invenção de uma historiografia da música popular no Brasil*. Tese (Livre-Docência em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, 2017.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- SANTOS, José Roberto. *História e música em São Paulo no início do século XX: a trajetória da Banda da Força Pública*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, 2019.
- SUSSEKIND, Flora. “Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna”. In: _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1993.
- VAGALUME (Francisco José Gomes Guimarães). *Ecos Noturnos*. Seleção e organização de Leandro A. de Miranda Pereira e Mariana Costa. Rio de Janeiro: Contracapa, 2018.
- WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- WILLIAMS, Raymond. “A imprensa e a cultura popular: uma perspectiva histórica”. *Projeto História*, São Paulo, nº. 35, pp. 15-26, dez. 2007.

PRÁTICAS DE PRESERVAÇÃO DE ACERVOS DIGITAIS EM INSTITUIÇÕES CULTURAIS

Bruno Corrente, Carolina Câmara, Elisa Ximenes¹

*Quem controla o passado, controla o futuro;
quem controla o presente controla o passado.*

George Orwell

RESUMO

Este trabalho aborda as práticas de preservação de acervos digitais que foram digitalizados ou são nato digitais, pois entendemos que a efemeridade destes acervos os torna muito mais frágeis que os acervos em papel ou em filme. Além disso, a falta de uma política de acervo, manutenção de equipe, parametrização para a digitalização e um plano de ação para a migração dos conteúdos digitais pode acelerar o processo de perda desses acervos. Partindo da busca por diagnósticos sobre como instituições culturais em São Paulo se estruturam para sobreviver a mudanças políticas que implicam a descontinuidade de seus trabalhos, pondo em risco seus acervos. Considerando que a política de precarização de aparelhos públicos tem como objetivo maior criar uma imagem de ineficiência desses aparelhos para sua futura privatização a preços baixos e que estas mudanças políticas, na maior parte das vezes, visam a reescritura da história, a queima de arquivos, a destruição de obras e o desaparecimento de conteúdos online são casos corriqueiros.

Palavras-chave: Acervo. Política de Acervo. Preservação. Arquivo Digital. Patrimônio.

¹ Bruno Corrente, bacharel em Artes Plásticas pela Unesp (2007), mestre em Artes pela Unesp (2011) e especialista em Gestão da Informação Digital (2017). Trabalha no Sesc São Paulo, na área de ação programática em ambientes digitais. E-mail: brunocorrente@gmail.com.

Elisa Ximenes, bacharel em Ciências Sociais pela PUC-SP, produtora na Pinacoteca de São Paulo e na CryptoRave. E-mail: elisaximenes@gmail.com

Carolina Câmara, produtora cultural, bacharel em Comunicação Social pela Faculdade Social, com pós-graduação em Imagem: Processos, Gestão e Cultura Contemporânea no Madalena Centro de Estudos da Imagem, coordenadora de produção do projeto expositivo Cores Nyotas – Centro Cultural São Paulo (2019). E-mail: carolbcamara@gmail.com

ABSTRACT

This paper addresses the preservation practices of digital collections that have been digitalized or are already digital, since we understand that the ephemerality of these collections makes them much more fragile than the collections on paper or film, in addition to the lack of a collection policy, team maintenance, digitalization parameterization and an action plan for the migration of digital content can accelerate the process of loss of these collections. It will depart from the search for diagnoses about how cultural institutions in São Paulo are structured to survive political changes that bring the discontinuity of their works putting their collections at risk. Considering that the policy of precariousness of public devices has as its main objective the creation of a vision of inefficiency of the public apparatus for their future privatization at low prices, whereas these political changes, in most cases, aim at rewriting history, burning archives, destruction of works and the disappearance of online content.

Keywords: Collection. Collection Policy. Preservation. Digital Archive. Heritage.

INTRODUÇÃO

A tragédia ocorrida no Museu Histórico Nacional no Rio de Janeiro nos reitera uma triste e constante realidade: a precarização de iniciativas vinculadas à cultura.

Se o acervo físico de maior relevância histórica do Brasil, que continha o fóssil humano mais antigo encontrado na América do Sul, quase foi destruído por um incêndio gerado pela precarização dos aparatos públicos, o que podemos esperar da preservação de acervos digitais cuja efemeridade é característica de sua tecnologia?

Mais recentemente, com o incêndio na Catedral de Notre Dame em Paris, houve o imediato levantamento de uma quantia estimada de R\$ 3 bilhões para sua reconstrução². A rapidez com que esses recursos foram levantados gera grande controvérsia, pois coloca em perspectiva os parâmetros para a arrecadação de recursos para a preservação de patrimônio histórico. Esta situação nos mostra que há uma “cultura” que se entende como digna de preservação em detrimento de outras culturas, pois outras instituições sem apelo turístico eurocêntrico comercial não recebem a mesma atenção em sua manutenção.

² Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2019/04/doacoes-para-reconstruir-catedral-de-notre-dame-ultrapassa-m-r-2-bilhoes.shtml>>. Acesso em: 29 abr. 2019

Atualmente se estima que a humanidade produz 2,5 petabytes de informação digital diariamente³, e este volume tende a crescer exponencialmente. De acordo com Dennis Wingo, engenheiro espacial da Nasa, no documentário *Digital Amnesia*, 2014, cerca de 1% do que foi produzido durante o Império Romano sobreviveu, em mais de 3 mil anos do Antigo Egito apenas 0,003% do que foi produzido está disponível, e somente dois rolos de fita magnética com as imagens do primeiro homem a pisar na Lua estão precariamente preservadas. Na era da produção maciça de conteúdos digitais, o que sobreviverá daqui a cem anos?

A preservação, seja de patrimônio histórico, documentação ou filmes, nunca foi prioridade de investimentos no Brasil, sejam eles públicos ou privados. Os governos e empresas buscam investir em projetos que tragam visibilidade, com isso a maior parte dos investimentos é destinada a novas produções. Em 2018, a Agência Nacional do Cinema (Ancine) criou uma linha de investimentos de R\$ 23,37 milhões para preservação e memória, em contraponto a R\$ 471 milhões investidos no fomento a novas produções para cinema e televisão.

Assim, a temática deste trabalho surge na tentativa de diagnosticar como instituições culturais se estruturam para sobreviver a mudanças políticas que implicam a descontinuidade de seus trabalhos, pondo em risco seus acervos. Considerando que a política de precarização de aparelhos públicos tem como objetivo maior criar de uma imagem de ineficiência desses aparelhos para sua futura privatização a preços baixos

e tendo em vista que essas mudanças políticas, na maior parte das vezes, visam atacar as instituições culturais para de certa forma reescrever a história, a queima de arquivos, a destruição de obras, o desaparecimento de conteúdos online, entre outros, são casos corriqueiros.

Contextos político-econômicos de desmanche da memória são comuns ao longo da história da humanidade. Dominar as narrativas é estratégia para manipular a opinião pública e transformar os rumos da história.

Em 2015, o Estado Islâmico destruiu a marretadas um grupo de estátuas no Iraque; em 2001, os talibãs explodiram grandes estátuas em Arento. Esses episódios não foram gerados meramente por um ímpeto de vandalismo, eles demonstram um choque cultural, uma guerra simbólica travada há séculos, cujo objetivo é o protagonismo na narrativa histórica.

3 Disponível em: <<https://forbes.com/sites/bernardmarr/2018/05/21/how-much-data-do-we-create-every-day-the-mind-blowing-stats-everyone-should-read>>. Acesso em: 27 abr. 2019.

A ascensão da nova direita pelo mundo tem se respaldado em um revisionismo histórico simplista e apelativo, criando factoides para justificar a crise econômica e social gerada pelo neoliberalismo especulativo globalizado.

Em uma análise preditiva sobre os anos que se aproximam no Brasil, é possível dizer que a memória recente do país está em risco. A construção de uma retórica de fácil acesso, compartilhável em plataformas digitais foi responsável por moldar a visão da população média do país, incentivando o discurso de ódio a um inimigo comum, tal como foi feito na Alemanha no entreguerras.

Desta maneira, as mudanças no cenário político mundial impactam diretamente no campo da cultura, e não é possível tratar do planejamento da gestão dos aparelhos culturais sem levar em conta esse cenário que se apresenta.

Visando delimitar o tema para melhor aprofundamento, resolvemos focar na problematização da digitalização de acervos e na preservação desses acervos que foram digitalizados ou são nato digitais, pois entendemos que sua efemeridade os torna muito mais frágeis que os acervos em papel ou em filme. Além disso, a falta de uma política de acervo, manutenção de equipe, de parametrização para a digitalização, de um plano de ação para a migração dos conteúdos digitais pode acelerar o processo de perda destes acervos, e o cenário político atual corrobora com esta preocupação.

Diferentemente dos acervos físicos, os arquivos digitais são codificações que só podem ser acessadas através de uma ferramenta de decodificação, o que introduz uma variável crucial para a equação – a obsolescência da tecnologia –, que faz com que a migração de suporte seja uma constante na manutenção e preservação de acervos digitais, tornando o processo por vezes mais custoso que a preservação de mídias analógicas.

ACERVOS

Segundo o Dicionário Michaelis, “acervo” pode ser definido como “um conjunto de bens que integram o patrimônio pessoal, institucional ou nacional”⁴.

A palavra provém do termo latino *acervus*, que significa coleção. Ambos, acervo e coleção, são termos utilizados majoritariamente nos campos da museologia, biblioteconomia e arquivística. O termo acervo tem uso restrito nos países iberoamericanos. Nas línguas de origem anglo-saxã,

4 Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=acervo>>. Acesso em: 29 abr. 2019.

usa-se predominantemente o termo *collection*. “Acervo” costuma, então, designar um conjunto geral, constituído normalmente por várias coleções.

Já o termo “museu” é de origem grega, significa “templo das musas” ou “morada das musas”. O International Council of Museums (ICOM)⁵, define o museu como “uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade”⁶. O colecionismo de objetos e artefatos está presente na Mesopotâmia e na Grécia Antiga.

A noção moderna de acervos e museus surge em 1683 com o Museu Ashmolean, da Universidade de Oxford⁷. Seu acervo era constituído por objetos de diversas origens, como os gabinetes de curiosidades. Em 1759 é fundado o Museu Britânico e em 1793 o Museu do Louvre, dando a tônica do que seriam os museus durante a Revolução Industrial, período das grandes feiras mundiais e exposições universais.

Os acervos, museológicos ou não, são formados pelos bens culturais escolhidos como relevantes, reiterando a noção de culturas ditas legítimas e culturas apropriadas nos processos de colonização.

Não obstante, tratam a cultura colonizada de forma fetichista; as coleções expostas nos museus europeus nos mostram que artefatos históricos de outras culturas são expostos como símbolo de poderio sobre outros países. Não é incomum encontrar coleções de culturas africanas, orientais e de outras matrizes como recortes curatoriais temáticos em museus europeus.

Também “ao modo europeu”, em 1816 é promovida a chamada Missão Artística Francesa, que trouxe ao Brasil diversos artistas para produzir imagens da fauna e da flora, sendo o principal objetivo da missão fundar a primeira academia de artes brasileira. Uma tentativa de construção idealizada de uma imagem nacional. Em agosto de 1816 é fundada a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, comissionando estes artistas franceses, mas nunca entrando em funcionamento de fato.

No Brasil, os primeiros acervos pertenciam à família real portuguesa. No âmbito institucional, o Museu Histórico Nacional, inaugurado em 1818 por D. João VI, no Rio de Janeiro, é a instituição científica do país mais antiga e possuía, antes do incêndio em setembro de 2018, uma das coleções mais importantes da América Latina. O acervo do museu nasce de um ímpeto científico, coletando majoritariamente itens de história natural.

5 O Icom possui um comitê de gerenciamento de riscos de desastres, que pode atuar se acionado em casos de desastres naturais ou causados.

6 Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Museu>>. Acesso em: 30 abr. 2019.

7 Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Ashmolean_Museum> Acesso em: 30 abr. 2019.

Com relação a museus de cunho artístico, a Academia Imperial de Belas Artes, sediada no Rio de Janeiro em 1826, é a primeira instituição pública a organizar exposições periodicamente e conservar o patrimônio artístico. Já durante a primeira República brasileira, o empenho governamental reside na reconstrução da imagem nacional pautada no ruralismo e escravagismo para um primeiro movimento de urbanização, também baseada numa urbanização idealizada em padrões eurocêntricos. Nesse período afloram manifestações musicais como o samba e o maxixe, e é também quando se dá a onda de imigrantes europeus do pós-Primeira Guerra. É nesse contexto que acontece em 1922, a famosa Semana de Arte Moderna, atualizando os parâmetros de produção artística brasileira, novamente espelhados nos moldes europeus.

A noção de constituição de patrimônio cultural brasileiro só ocorre com as iniciativas do poeta, escritor, crítico literário e musicólogo Mário de Andrade. Em 1935, durante o primeiro governo Vargas, Mário de Andrade e Paulo Duarte criam o Departamento de Cultura e Recreação da cidade de São Paulo. Também durante o primeiro governo Vargas, em 1937, é fundado o Museu Nacional de Belas Artes, vinculado ao Ministério de Educação e Cultura.

Mais tarde, em 1938, Mário encabeça a primeira missão de pesquisas folclóricas, na qual visitou mais de trinta localidades em seis estados brasileiros em busca de material etnográfico, especialmente de música. A pesquisa culmina em um vasto acervo com registros em vídeo, áudio e imagens, mas é interrompida após a instauração do Estado Novo por Getúlio Vargas. Atualmente este acervo está sob a guarda do Centro Cultural São Paulo.

O surgimento de museus norte-americanos como o MoMA, em 1929, e o Guggenheim, em 1937, denotam a transferência do eixo econômico, consequentemente da produção cultural, da Europa para aos Estados Unidos. É nesse contexto que surge o Museu de Arte de São Paulo (Masp). Inaugurado em 1947 por Assis Chateaubriand, o Masp abriga uma coleção considerada como das mais importantes do hemisfério sul, com cerca de 10 mil peças, abrangendo arte de vários continentes desde a antiguidade até o século XXI em diferentes formatos, incluindo pinturas, esculturas, desenhos, fotografias, indumentária, entre outros. Chateaubriand aproveitou o período turbulento do pós-guerra europeu para adquirir as obras que constituem o acervo inicial do museu.

Os exemplos mencionados nos mostram a constituição de acervos como aparato não apenas de difusão cultural, mas principalmente como posicionamento político estratégico, corroborando a ideia de que o domínio da construção das narrativas históricas passa pela cultura. Tradicionalmente,

os acervos das instituições culturais brasileiras são formados por meio de aquisições, doações ou empréstimos.

O fim do século XX e início do século XXI foram marcados por transformações sociais, políticas e econômicas em que o desenvolvimento tecnológico, sobretudo da internet, mudou profundamente os meios de produção. Conseqüentemente, os acervos de diversas áreas culturais também foram afetados. Anteriormente, os acervos eram majoritariamente físicos e analógicos. A presença do digital nos acervos hoje é quase total e imprescindível, com obras e peças em formatos digitais, como registros audiovisuais, vídeos e videoinstalações, ou mediante o processo de digitalização de importantes obras e documentos presentes nos acervos. As discussões sobre os meios digitais nos acervos culturais são extensas, ainda inconclusivas e em construção.

PRESERVAÇÃO DE ACERVO

O crescimento socioeconômico, sem compromisso com os aspectos socioambientais, gera uma progressiva destruição dos recursos naturais, ameaçando os bens comuns do globo e seus patrimônios. Em resposta a essas ameaças, no final do século XIX ocorrem manifestações a respeito desses patrimônios, como, por exemplo, as do francês La Pradelle, que denomina o mar como patrimônio da humanidade.

A ideia de patrimônio cultural, dentre as suas definições, pode ser considerada como o conjunto de todos os bens materiais e imateriais identitários de um território. Ao longo da história foram realizadas diversas ações, acordos e documentos normativos que discorrem ou abordam o tema: Convenção de Haia (1899 e 1907)⁸, Carta de Atenas (1933)⁹, Pacto Roerich (1935)¹⁰, Unesco (1945), Convenção de Genebra (1949)¹¹, Carta de Veneza (1964)¹², Convenção do Patrimônio Mundial (1972)¹³, Declaração de Amsterdã (1975)¹⁴, entre outros.

8 Disponível em: <<https://hcch.net/pt/instruments/conventions/full-text>>. Acesso em: 30 abr. 2019.

9 Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta de Atenas 1933.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta_de_Atenas_1933.pdf)>. Acesso em: 30 abr. 2019.

10 Disponível em: <<https://roerich.org.br/pacto-roerich/>>. Acesso em 30 abr. 2019.

11 Disponível em: <[http://direitoshumanos.usp.br/index.php/Convenção-de-Genebra/convencao-de-genebra-iv.html](http://direitoshumanos.usp.br/index.php/Convencao-de-Genebra/convencao-de-genebra-iv.html)>. Acesso em: 30 abr. 2019.

12 Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta de Veneza 1964.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta_de_Veneza_1964.pdf)>. Acesso em: 30 abr. 2019.

13 Disponível em: <<https://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>>. Acesso em: 30 abr. 2019.

14 Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao de Amsterda 1975.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao_de_Amsterda_1975.pdf)>. Acesso em: 30 abr. 2019.

No Brasil, a ideia de patrimônio surge no século XIX, no contexto monárquico, sendo as construções reais e pertences da nobreza os itens considerados patrimoniais. Com a ideia de nacionalismo, durante o século XX, o conceito de patrimônio cultural expande-se no país toma outros cursos, caminhando para uma uniformidade social, democratizando os patrimônios materiais e imateriais.

Na década de 1930 ações preservacionistas alcançam êxito no Brasil, como a declaração da cidade de Ouro Preto como monumento nacional.

Em 1937, no início do Estado Novo, é criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), primeira iniciativa para a institucionalização de preservação cultural no Brasil. Ações como identificação, seleção, conservação e restauração dos bens culturais materiais e imateriais do país são realizadas.

Em 1972 ocorre a Convenção do Patrimônio Mundial, considerada uma das mais bem-sucedidas estratégias da Unesco com o intuito de proteção, conservação e revalorização da diversidade dos povos, suas culturas e seus territórios. Ainda nos anos 1970, Brasília sendo a nova capital federal, em consequência de uma crise econômica no país, houve uma queda na eficiência das políticas públicas ligada também a uma necessidade de modernizar o conceito de preservação. É neste contexto que surge o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

Em 2009 é criado o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), que assume as pastas dos museus do país, antes sob a guarda do Iphan. Sua responsabilidade é o fomento de políticas de aquisição e preservação de acervos e criação de ações integradas entre os museus brasileiros, de acordo com publicação no site oficial do órgão.

No âmbito das instituições culturais no Brasil, sejam elas museus, teatros, associações, galerias, centros culturais, bibliotecas, institutos, entre outros, é notável a diferente origem de formação dos acervos, mas infelizmente há grande semelhança na falta de estrutura e financiamento para a preservação desses acervos.

O processo de preservação, idealmente, deve ser iniciado na produção do material. No caso de museus e instituições culturais com acervos, sejam eles digitais ou não, o processo de preservação deve ter início durante a aquisição do objeto. De acordo com o documento sobre melhores práticas para preservação digital da Federação Internacional de Arquivos de Filmes (FIAF), o ideal é que se procure os materiais mais propícios para a preservação. Mas quais são os materiais mais propícios? Isso depende do processo de produção do material original.

A extroversão dos acervos é um dos objetivos finais dos museus, e esta pode ser utilizada como impulsionadora da preservação, pois não se pode difundir o que não está preservado. Portanto, uma política clara de acervo deve tratar da preservação do mesmo vinculando-a a sua difusão. Podemos citar como exemplo bem-sucedido a taxa cobrada pelos museus para preparação de obras, que visa a higienizá-las, por vezes restaurá-las ou colocá-las em molduras com vidro, para que possam ser exibidas sem risco. No caso de filmes, uma política adotada pela Cinemateca Brasileira tem sido a digitalização de todo o rolo da película quando uma pesquisa solicita um trecho do mesmo para um novo projeto, e desta forma novas produções podem contribuir no custeio de parte do trabalho de preservação, já que as instituições responsáveis por sua guarda não dispõem de recursos suficientes para realizá-lo.

PROBLEMÁTICAS EM DIGITALIZAÇÃO

A internet tal como a conhecemos surge no contexto da Guerra Fria, como um aparato de transmissão de dados de caráter militar, com o objetivo de preservá-los. O cerne de seu funcionamento é a divisão da informação em pequenos pacotes distribuídos em diversos pontos. Desta maneira o “inimigo” nunca teria acesso ao conjunto de dados, e, em caso de pane em algum dos pontos, a informação poderia ser reconstruída através da redundância contida no sistema. É possível, portanto, concluir que a concepção da internet tem como pressuposto inicial a preservação da informação. Entretanto, com a difusão da internet de uso comercial, a obsolescência programada passou a ser um fato nos sistemas operacionais, na descontinuidade de plataformas e nos softwares proprietários. Tecnologias proprietárias impedem que a o trabalho colaborativo garanta a preservação dos arquivos. A cultura da tecnologia livre é suprimida pelas grandes corporações multinacionais que inundam o mercado com hardwares e softwares que amarram seus clientes à marca.

Atualmente há a práticas comerciais de armazenamento de dados e computação em “nuvem”, como maneira de otimizar custos com hardware. Contudo o controle desses gigantescos parques tecnológicos está nas mãos de grandes empresas que atendem aos interesses do neoliberalismo. A segurança no uso desse ferramental é obscura. Há sobreposição e pontos de conflito entre termos de uso, políticas de privacidade e as legislações nacionais e de cooperação internacional.

Costuma-se difundir que a digitalização de documentos, obras, materiais é uma solução para arquivos, pois traria economia de espaço e manutenção do acervo. Porém a digitalização costuma se dar de forma indiscriminada, sem uma política de gestão do acervo digital, sem a

parametrização do documento digital, e mesmo com tudo isso é tão dispendiosa ou mais que a manutenção do acervo físico analógico, pois a constante manutenção tecnológica necessária, bem como sua migração para tecnologias mais atuais, consome volumes consideráveis de recursos, que nem sempre estão disponíveis, ainda mais em instituições culturais, que vivem muitas vezes de projetos e sofrem com sua descontinuidade.

Há o falso entendimento de que a digitalização é automaticamente uma forma de preservação de conteúdo, inclusive existem projetos de lei em trâmite que abordam o tema, considerando o descarte dos objetos originais após a digitalização. O Projeto de Lei nº 7.920/2017 (PLS nº 146/2007), elaborado pelo senador Magno Malta, do Partido da República (PRES), dispõe “sobre a digitalização de documentos em mídia ótica ou eletrônica” e prevê a eliminação de documentos após a digitalização. Isso poderá pôr em risco não apenas acervos de instituições culturais, mas a própria história do país, pois a efemeridade dos arquivos digitais e a má gestão dos repositórios abrirá brechas para a falsificação de documentos ou seu desaparecimento.

Diversas organizações da sociedade civil e entidades técnicas se opõem a este projeto lei por entender que “ao legalizar a destruição dos documentos originais após sua digitalização, a garantia de autenticidade dos documentos públicos poderá ser duvidosa e discutível, impossibilitando futura verificação no caso de suspeita de fraudes, o que pode ser considerada uma verdadeira ‘queima de arquivo’”¹⁵.

A digitalização é um processo que permite o acesso aos documentos/materiais, podendo facilitar sua preservação, já que os materiais em seu suporte analógico original não precisarão ser manipulados para sua visualização. Consequentemente, o que se entende é que a digitalização facilita o acesso e a difusão, mas não substitui os objetos originais em matriz analógica.

Muito se discute sobre a efemeridade dos formatos digitais, sobre a necessidade de constante migração por demandas forçadas pelo mercado. É sabido que o papel pode durar por mais de cem anos, se bem acondicionado, e o mesmo se aplica à película fílmica.

Vivemos em uma suposta sociedade do conhecimento, que não considera importante a informação em função de sua frivolidade. Hoje produzimos uma quantidade enorme de documentos, filmes, obras de arte, entre outras expressões culturais, em plataformas digitais cujos termos de uso de difícil compreensão afastam o usuário da noção de que esses bens

¹⁵ Disponível em: <<https://queimadearquivonao.webnode.com/manifesto/>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

culturais digitais são na verdade propriedade das plataformas, que podem a qualquer momento retirá-los do ar.

A preservação da produção cultural feita em redes sociais diversas e plataformas de streaming de áudio e vídeo, que operam transnacionalmente, deve ficar a cargo dos proprietários financeiros destas ferramentas? Deve ficar a cargo dos usuários? Os Estados são soberanos sobre a preservação dessa informação? Ou o mais indicado seria contar com uma comissão de cooperação internacional que tratasse dessa problemática?

Para se entender o presente, sempre recorreremos ao passado. Não seria diferente com a produção cultural em formato digital. Para melhor compreender sua preservação, devemos recordar os problemas enfrentados na preservação dos suportes analógicos.

Uma instituição que tem em seu acervo material cinematográfico em película, tem como prática de preservação a duplicação dos filmes. Para que um filme seja preservado, costumasse fazer uma cópia do mesmo, seja para franquear o acesso, exibi-lo, ou para obter uma cópia mais adequada para a preservação. Além disso, é indicado que as cópias não sejam preservadas em um mesmo local, para que, em caso de catástrofe, ou pela ação das intempéries, ao menos uma cópia seja preservada. A preservação de acervos digitais baseia-se em princípios semelhantes.

Em um contexto ideal, o processo de preservação deve ser iniciado na produção do material, seja ele analógico ou digital. Entretanto, não é esse o paradigma dominante na realidade, pois no caso da produção audiovisual, por exemplo, os materiais são produzidos para o consumo, distribuição e exibição, e não para preservação.

Durante a Revolução Industrial, possibilitou-se o registro analógico – mecânico e químico – da imagem e do som, e esses registros, por sua vez, puderam ser reproduzidos em grande escala. O registro mecânico, por exemplo, permitiu a reprodução da onda sonora captada. Esses registros são avanços tecnológicos inseridos num contexto de produção de bens de consumo, ou seja, feitos para comercialização em escala.

No caso da música, o primeiro aparato que serviu como suporte desse tipo de registro e reprodução foi um cilindro desenvolvido por Thomas Edison em 1877. Esses cilindros foram primeiramente confeccionados em estanho e posteriormente, em outros metais e também em cera. Dez anos depois, o alemão Emile Berliner desenvolve o gramofone, o primeiro aparelho musical a usar discos planos, primeiramente fabricados em goma-laca. Somente em 1948 os discos de vinil são introduzidos no mercado, permitindo a popularização do acesso.

No caso da imagem (à parte processos de reprodução como xilogravura, gravura em metal e litografia), o grande avanço tecnológico obtido durante a Revolução Industrial foi a fixação química da imagem produzida na câmara escura em um suporte estável. A primeira imagem fotográfica que se tem notícia foi produzida sobre uma placa de estanho por Nicéphore Niépce em 1826. Posteriormente, outros aparatos como o daguerreótipo de Daguerre em 1839, e os papéis fotossensíveis de Talbot permitiram a popularização das técnicas fotográficas.

Já com relação ao cinematógrafo, registrado como invenção pelos irmãos Lumière em 1895, fixa imagens sequenciais em película feita de nitrato de celulose. Somente no século seguinte os filmes de nitrato entraram no mercado, estes por sua vez foram substituídos por películas de triacetato de celulose, considerado o *safety film*, por não entrar em auto-combustão como o nitrato, mas descobriu-se, na década de 1940, que esse tipo de película poderia sofrer a “síndrome do vinagre”, processo que libera ácido acético – ou vinagre. O ácido acelera a decomposição da base da película, soltando mais vinagre, em um círculo vicioso de autodestruição, o que posteriormente tentou-se resolver com a substituição do triacetato de celulose por película em poliéster, que não entra em autocombustão, tampouco sofre da “síndrome do vinagre”, mas não está em uso há tempo suficiente para podermos avaliar se apresentará problemas em sua preservação.

A maioria dos materiais mencionados são produzidos para comercialização e reprodução, e a indústria não se preocupa prioritariamente com sua preservação. A percepção de que esses itens podem vir a configurar material relevante para constituição de acervos sobre a humanidade só se dá com o tempo.

Assim como nos exemplos acima, a produção cultural atual, que em grande parte é composta de itens natos digitais, também enfrenta problemas de preservação, pois estes dependem de um sistema decodificador. Um arquivo digital não é visível sem que haja um hardware e um software para viabilizar sua leitura, enquanto uma pintura ou um jornal são em si mesmos suporte e meio de fruição.

Versões de reprodutores (*players*) de arquivos de mídia são constantemente atualizadas e arquivos exportados em versões anteriores podem perder sua capacidade de leitura e deixar de ser reproduzidos. O Adobe Flash Player, por exemplo, foi um reprodutor amplamente utilizado nos anos 2000 e recentemente teve seu fim decretado para 2020¹⁶. Em 2017

16 Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/noticias/2017/07/adobe-vai-parar-de-distribuir-e-de-atualizar-o-flash-player-em-2020.ghtml>>. Acesso em: 21 abr. 2019.

também foi decretado o fim do suporte para o formato mais difundido de áudio no mundo todo, o mp3¹⁷.

Para reproduzir arquivos considerados obsoletos por conta da descontinuidade de seus reprodutores de origem, é necessária a constante migração dos formatos, ou a emulação de um ambiente com sistemas operacionais de sua época com versões antigas dos reprodutores, os sistemas legados, o que requer muito conhecimento técnico e estrutura ou o dispêndio de grandes recursos financeiros para a contratação desses serviços.

BOAS PRÁTICAS PARA PRESERVAÇÃO DE ACERVOS DIGITAIS

Diante do exposto, reunimos aqui sugestões de boas práticas para a preservação de acervos digitais, baseadas nas informações coletadas em entrevistas realizadas para o trabalho de conclusão do Curso de Gestão Cultural do CPF/Sesc, turma de 2018.

Essas boas práticas visam reunir informações que possam orientar outros acervos e instituições na preservação de seus conteúdos, mas não devem ser compreendidas como um documento normativo definitivo. Assumindo-se como um retrato desta época, buscam, entretanto, compilar os princípios comuns que independem da situação tecnológica. Pois boas práticas baseadas somente na adoção de novas tecnologias de mercado também se tornam obsoletas, assim como seus objetos de estudo.

Por conseguinte, não reuniremos soluções prontas ou comerciais, por entender que para a preservação de acervos, além do seu conhecimento pleno, é necessário compreender todas as tecnologias envolvidas em sua preservação e difusão, o que não é possível quando trabalhamos com ferramentas proprietárias.

MISSÃO

Definir claramente a missão da instituição, o que ela se propõe a fazer, como e para quem pretende fazer o que se propõe, deve ajudar a instituição a focar seus esforços e recursos de forma a orientar os procedimentos de preservação.

POLÍTICA DE ACERVO

Criar uma política de acervo que possa servir de base para as decisões a serem tomadas. Por exemplo, a priorização do que será preservado,

¹⁷ Disponível em: <<https://iis.fraunhofer.de/en/ff/amm/consumer-electronics/mp3.html>>. Acesso em: 21 abr. 2019.

considerando sua importância histórica, a disponibilidade ou não de outros materiais semelhantes em outros acervos e quando será preservado, pois inicialmente se deve compreender a impossibilidade da preservação total e imediata dos acervos, tendo em vista a limitação de recursos e capacidade de processamento das instituições.

Essa política deve contemplar um plano de migração de formatos de acordo com a evolução da tecnologia e duplicação do acervo, considerando as tecnologias atuais, passadas e futuras. Deve também definir as incorporações e desincorporações de mais materiais aos acervos, considerando que alguns materiais, após sua preservação em outra mídia ou, como no caso de filmes, em uma outra cópia, precisam ser descartados para não contaminar os demais objetos do acervo.

CONSERVAÇÃO

Conservar os objetos originais, pois eles serão necessários em um futuro próximo. Manter cópias de qualidade equiparável ao original (em duplicatas, em suportes e locais distintos).

Produzir ou utilizar cópias de acesso para exibição e pesquisa.

Manter essas cópias em um ambiente seguro e com controle climático.

Manter os acervos digitais em servidores próprios da instituição ou dentro da estrutura institucional da qual esta instituição faça parte.

Separar os locais de armazenamento de acordo com as especificidades dos acervos, pois as condições climáticas variam, e para a melhor preservação é necessário respeitar essas características.

Do mesmo modo, quando se pensa em arquivos digitais, é primordial que o servidor, ou computadores de preservação, bem como suas cópias de segurança não sejam os mesmos utilizados para a difusão e pesquisa dos acervos. Deve-se sempre evitar que o acesso para pesquisa comprometa a plataforma de preservação.

Materiais fílmicos: nos casos em que a expectativa de vida do material original é limitada ou imprevisível, propõe-se a duplicação, cópia, migração de filmes analógicos e digitais para novos suportes ou formatos.

DOCUMENTAÇÃO

Documentar os processos de guarda e processamento dos materiais, inclusive daqueles que não foram exitosos.

Procurar preservar a documentação correlata dos objetos do acervo, de forma a garantir que, caso algum objeto não possa ser preservado, restará ainda a documentação que possa auxiliar na compreensão do que foi a obra.

A documentação correlata pode auxiliar na preservação dos materiais, com informações sobre o processo de produção, especificações da obra, detalhes necessários para melhor exibição da mesma, cuidados necessários etc.

Muitas vezes o processo de restauração não é possível e o material se perde, restando apenas a documentação correlata como documento da existência da obra.

Utilizar ferramentas de código aberto que já estejam consolidadas, respaldadas por comunidades que garantam sua manutenção.

Aprender com as experiências de outros arquivos e compartilhar as próprias, inclusive aquelas que não foram bem-sucedidas.

Manter sistemas para o gerenciamento do acervo.

Manter ao menos duas cópias de segurança ou backups atualizados em locais diferentes. Estes backups podem ser em HDs externos, Fitas Magnéticas LTOs¹⁸ e servidores dedicados a receber backups. De preferência, os arquivos devem ser armazenados sem compressão.

Para o caso de armazenamento em fitas LTO, deve-se considerar a obsolescência das fitas. Uma boa prática recomendada é pular uma geração para fazer a migração, e assim, se o acervo trabalha com fitas LTO5, em vez de migrar para LTO6, o recomendado é migrar para LTO7, de modo a otimizar os recursos financeiros e de espaço em acervo.

No caso de obras de arte *netart*, manter um controle do versionamento da mesma e registrar todas as mudanças pela qual ela passou para ser preservada.

Dar visibilidade ao acervo utilizando o meio digital, de modo a difundir sua importância e fomentar novas pesquisas e produções.

Como pode ser visto, estas boas práticas não requerem a implantação de grande aparato tecnológico de alto custo, nem de difícil compreensão. Por outro lado, exigem comprometimento e engajamento das pessoas que lidam diretamente com o acervo, bem como da direção da instituição.

18 Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Linear_Tape-Open>. Acesso em: 6 maio 2019.

CONCLUSÃO

Começamos este trabalho motivados pelo contexto político durante as eleições presidenciais de 2018. Pouco antes do resultado do pleito, ocorreu a tragédia no Museu Histórico Nacional, confirmando, infelizmente, a pertinência da escolha de nosso tema. Ainda durante a escrita deste texto, meses depois, outra tragédia incendiária aconteceu na França, com desdobramentos diversos dos verificados no Brasil, mostrando-nos que os interesses da preservação muitas vezes são pautados pelos interesses do capital.

Nosso intuito era alertar para os riscos que acervos digitais poderiam correr em contextos políticos conflituosos, para além da própria obsolescência inerente de sua natureza tecnológica. Apreendemos que a volatilidade de nosso objeto era tão grande que houve mudanças significativas de rumo durante a própria escrita deste texto.

Nossa análise preditiva que os acervos digitais sensíveis corriam perigo começou a se concretizar, como nestas duas situações: o site do Ministério do Meio Ambiente repentinamente removeu do ar diversas informações sobre áreas de conservação¹⁹, ao passo que o Ministério da Agricultura pediu a sumária exclusão da lista de animais aquáticos ameaçados de extinção de seu site²⁰.

As entrevistas nos apresentaram um panorama de disparidade entre as instituições consultadas. Apesar da diferença entre a origem dos acervos e suas especificidades, chegam a ser adotadas algumas práticas em comum, mas as instituições apresentam diferentes estágios de entendimento e aprofundamento de seu próprio acervo. Também é possível perceber as diferenças entre instituições públicas, que passam por processos de precarização, com relação às instituições que contam com o respaldo da iniciativa privada.

Nota-se a adoção de soluções proprietárias, por vezes condenadas por outras instituições e órgãos internacionais. Um indício de que empresas proprietárias de tecnologia patrocinam instituições para promover sua própria marca.

Algumas instituições se baseiam em orientações de outras instituições e nas referências/recomendações de federações internacionais relacionadas às suas atuações, demonstrando uma boa prática.

19 Disponível em <<http://diretodaciencia.com/2019/04/25/gestao-salles-exclui-da-internet-dados-de-areas-prioritarias-para-conservacao/>>. Acesso em: 27 abr. 2019.

20 Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ambiente/2019/04/ministerio-da-agricultura-pede-fim-da-lista-de-animais-aquaticos-ameacados.shtml>>. Acesso em: 27 abr. 2019.

Entendemos, por fim, que o constante diálogo entre instituições de mesma natureza de escopo, sejam elas nacionais ou internacionais, de maneira autônoma e horizontal, com o compartilhamento de informações, experiências e ferramentas é crucial para a construção e manutenção de estratégias de preservação.

REFERÊNCIAS

- ABECIN – Associação Brasileira de Educação em Ciência da Informação et al (org.). Queima de arquivo não!. Blog do movimento contra o Projeto de Lei da “Queima de Arquivo” - PL 7.920/2017 (...) que colocam em risco os documentos públicos e o patrimônio arquivístico brasileiro. Disponível em: <<https://queimadearquivonao.webnode.com/>>. Acesso em: 2 maio 2019.
- BRASIL. Lei n.º 12.682, de 9 de julho de 2012. Dispõe sobre a elaboração e o arquivamento de documentos em meios eletromagnéticos. Brasília, DF, jul. 2012. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato20112014/2012/Lei/L12682.htm>. Acesso em: 2 maio 2019.
- BRASIL. Câmara dos Deputados. Projeto de Lei do Senado à revisão PL 7920/2017. Altera a Lei nº 12.682 (...) para dispor sobre a digitalização de documentos. Disponível em: <<https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/>>. Acesso em: 2 maio 2019.
- CINEMATECA BRASILEIRA. Banco de Conteúdos Culturais. Disponível em: <<http://bcc.org.br/>>. Acesso em: 19 abr. 2019.
- DIGITAL AMNESIA. Direção: Bregtje van der Haak. Produção: Jenny Borger. Holanda: VPRO, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=krg3lrxHX2k>>. Acesso em: 2 maio 2019.
- FIAF - Fédération Internationale des Archives du Film. Basic Principles of Digital Archiving. Disponível em: <https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/EResources/CommissionAndPIPResources/TC_resources/DigitalPreservationPrinciples.pdf>. Acesso em: 2 maio 2019.
- _____. Código de Ética. Disponível em: <http://cinemateca.org.br/wpcontent/uploads/2018/12/Codigo_Etica_FIAF.pdf>. Acesso em: 2 maio 2019.
- _____. Digital Statement Part V: Survey on Longterm Digital Storage and Preservation. Disponível em: <https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/2019/04/Preservation_Digital_Statement_Final.pdf>. Acesso em: 2 maio 2019.
- _____. Não Jogue Filmes Fora: Manifesto do 70º Aniversário da FIAF (2008). Disponível em: <http://cinemateca.org.br/wpcontent/uploads/2018/12/Manifesto_Fiaf_70.pdf>. Acesso em: 2 maio 2019.
- _____. (Technical Commission). Preservation Best Practice 2009. Disponível em: <https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Commission-And-PIP-Resources/TC_resources/Preservation_Best_Practice_v4_1_1.pdf>. Acesso em: 02 de Maio 2019.

- ICOM - International Council of Museums Website. Disponível em: <<https://icom.museum/en/>>. Acesso em: 2 maio 2019.
- _____. Disaster Risk Management Committee. Disponível em: <<https://icom.museum/en/activities/heritageprotection/emergencypreparednessand-response/>>. Acesso em: 2 maio 2019.
- OAIS - Open Archival Information System. Reference Model. Disponível em: <<http://www.oais.info/>>. Acesso em: 2 maio 2019.
- SCIENCE AND TECHNOLOGY COUNCIL. O dilema digital: questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2010.
- UNESCO. Web archive. Disponível em: <<https://webarchive.unesco.org/>>. Acesso em: 2 maio 2019.

PAISAGISMO - A ARTE NA NATUREZA: ÁREAS VERDES NO SESC COMO INSTRUMENTO DE BEM-ESTAR CULTURAL

Alessandra Gonçalves da Silva¹

RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão sobre as áreas verdes urbanas, paisagismo e as relações humanas que permeiam estes campos. Por meio de conversas com um grupo específico de funcionários do Sesc São Paulo, uma amostra de viveiristas do Sesc Interlagos, pretendo trazer à tona a visão dessas pessoas sobre paisagismo, bem-estar em meio natural e a importância que elas dão ao trabalho que realizam. Captar deste grupo como se dá sua atual função diante de sua jornada de vida. Essas informações serão colhidas através da transcrição da história oral e comparadas aos conceitos apresentados no início das discussões.

Por fim, farei uma análise das conversas no intento de lançar luz sobre esses excelentes profissionais que compartilham diariamente com nosso público o amor pela natureza, e como essa relação com os ambientes naturais é essencial para a existência humana e nossa qualidade de vida.

Palavras-chave: Paisagismo. Bem-Estar. Natureza. Serviço Social do Comércio.

ABSTRACT

This paper proposes a reflection on the urban green areas, landscaping and the human relations that permeate these fields.

Through conversations with a specific group of Sesc São Paulo employees, a sample of Sesc Interlagos Nurseries, I intend to bring out their view of landscaping, natural well-being and the importance they attach to their work. Capture this group as its current function in the face of their life journey. This information will be captured through the transcription of oral history and compared to the concepts presented at the beginning of the discussions.

1 Engenheira agrônoma formada pela Universidade Federal de São Carlos, especialista em Meio Ambiente e Sociedade pela Escola de Sociologia e Política de São Paulo e mestre em Conservação da Biodiversidade e Desenvolvimento Sustentável pelo Instituto de Pesquisas Ecológicas / Escola Superior de Conservação Ambiental e Sustentabilidade, cursou Gestão Cultural no centro de Pesquisa e Formação do Sesc SP (2018/2019). Atualmente atua na Gerência de Engenharia e Infraestrutura do Sesc São Paulo, como assistente na área de infraestrutura. E-mail: alegoncalves@sescsp.org.br.

Finally, I will make an analysis of these conversations and I intend to shed light on these excellent professionals who share daily with our audience the love of nature, and how this relationship with the natural environments are essential for human existence and our quality of life.

Keywords: Landscaping. Welfare Nature. Social Service of Commerce.

1. A SOCIEDADE BRUTALIZADA

Segundo Duarte Jr. (2001, p. 126), o saber corporal permanece íntegro em si mesmo e irreduzível a simplificações e esquematizações cerebrais. O corpo conhece o mundo antes de podermos reduzi-lo a conceitos e esquemas abstratos próprios de nossos processos mentais. Assim, entende-se que nossa conexão com a natureza vai além de algo racional e lógico, está ligada à nossa ancestralidade, ao nosso sensível interno, que não se apaga. A idade moderna e a sociedade industrial deixaram este sensível intrínseco do ser humano em segundo plano, a industrialização impôs um padrão de vida urbano e menos natural, sendo este fundamental para uma nova existência e para a sobrevivência humana nas cidades. Assim, fomos nos parecendo cada dia mais com as máquinas que criamos. Parafraseando o psicanalista James Hillman (1993), Duarte Jr. diz que “seus pacientes que mais demonstram sofrer são justamente aqueles dotados de maior sensibilidade e capacidade de indignação em face de um mundo doente, feio e hostil” (op. cit., p. 18), o que para ele é uma constatação de quanto nosso cotidiano embrutece a sociedade moderna em decorrência de uma atmosfera social degradada, de um espaço urbano rude e de uma crescente deterioração ambiental.

Duarte Jr. (ibidem, p. 135) comentando António Damásio (1996), afirma que este “pretende ter deixado evidente o fato de que não há saber humano sem a participação ativa, consciente ou velada, de nossos processos sensíveis, processos esses tipicamente somáticos e peculiares à nossa encarnação”.

Na sociedade atual, a população é cada vez mais urbana e desconectada da natureza, temos um inchaço das cidades e as dificuldades encontradas no cotidiano do meio urbano acabam fazendo com que as pessoas percam sua gentileza e amabilidade, tornando-se ríspidas e solitárias.

Para Duarte Jr. (op. cit., p. 19), é inevitável, portanto, enfocar o tema da hiper-realidade, ou do simulacro: construções virtuais realizadas principalmente pelos meios de comunicação e que se superpõem, como um sonho dourado, sobre a verdade endurecida do mundo real.

Diante de uma busca incessante pelo ter, e não pelo ser, observa-se que as pessoas estão embrutecendo a cada dia e que somos estimulados a esse embrutecimento pela competição diária e pela lei da sobrevivência.

Observa-se que o vínculo que as pessoas têm com a natureza é ambíguo, pois de modo geral todos querem preservá-la, porém poucos abrem mão do consumo e da acumulação em prol da preservação. A cultura da acumulação dos bens materiais tem afetado as classes sociais e hoje atinge boa parte das formações sociais. Segundo Bornheim (1996, p. 48), “sem natureza não pode haver cultura, e sem cultura não existe condição humana”.

Simulacro é a representação imaginária de um objeto, lugar, idealizado a partir de uma vontade, e cada indivíduo atribui um julgamento de existência à imagem vista, que não necessariamente é real para os outros. As imagens construídas em nossa sociedade são repletas de ambiguidades, pois, diante da vivência e experiências de cada um, elas se tornam verdadeiras para cada indivíduo.

Como diz Klix Freitas (2013, p. 1) comentando Baudrillard (1997), “simular é fingir uma presença ausente”. Realizamos isso em nossa sociedade para ter mais segurança e conforto em nosso cotidiano, e o melhor exemplo destas simulações da realidade são os shoppings e suas praças de alimentação, local de encontro de pessoas, normalmente claros e agradáveis, que fazem com que o indivíduo se descole do tempo e passe horas nesse ambiente.

Porém, esse ambiente não possui árvores nem outra vegetação significativa para que seja considerada uma praça, apenas existem ali objetos a consumir e dispositivos que estimulam o consumo e desligamento do tempo, gerando assim um ciclo de alienação nos frequentadores, descolando-os ao máximo da realidade externa. Há na existência desses espaços uma troca dos valores simbólicos que são absorvidos pelas pessoas que ali convivem e passam a ver verdade diante dessas experiências.

Alguns condomínios residenciais também simulam muito bem os ambientes naturais, pois compõem seus espaços como pequenas fortalezas, onde o mal nunca avançará e seus moradores estão resguardados de tudo, mesmo coexistindo com comunidades mais simples, essas fortalezas dão ao seu público essa sensação simbólica de segurança e de completude.

Crianças que interagem com árvores têm vida mais saudável e menor propensão à obesidade quando adultas. Acompanhar o crescimento de uma árvore, subir em seus galhos, coletar flores e frutos traz maior bem-estar e aguça a percepção ambiental (cf. LUCATO et al., 2010).

A vegetação auxilia não só no efeito físico de retenção dos barulhos urbanos da metrópole, mas também traz benefícios psicológicos na percepção do ruído, que pode ser minimizado com o uso de barreiras de plantas.

Nas áreas urbanas, a disputa territorial é ferrenha, e precisa conviver lado a lado toda a infraestrutura urbana, residências, vias de transporte, hospitais, escolas, equipamentos de lazer e cultura entre outros. Assim, os espaços vazios nas cidades têm sido cada vez menores.

Não existindo esses espaços naturais, belos e aconchegantes, as pessoas que convivem em nossa sociedade não conseguem se desligar dos problemas vividos e da brutalidade cotidiana, ficando cada vez mais doentes, principalmente nas questões psíquicas.

Morelli (2009, p. 9) afirma que as áreas verdes possuem um papel muito importante na estrutura urbana, pela riqueza de combinações dos seus atributos na qualidade do espaço urbano. As áreas verdes são, além disso, os espaços que temos nas cidades para manter a biodiversidade, e a perda desta é, para Sanches (2014, p. 20), outro fator que causa impacto direto na diminuição da resiliência nos centros urbanos, ou seja, na capacidade de o ambiente voltar ao equilíbrio. Os espaços verdes urbanos são diversos, como praças, parques, terrenos, bosques, entre outros. São áreas ainda não impermeabilizadas e onde é possível crescer algum tipo de vegetação.

Devido ao estrangulamento que as áreas verdes das cidades vêm sofrendo, nossa sociedade tem cada vez menos contato com a natureza, o que acarreta um desconhecimento e falta de pertencimento dessas áreas, e esse distanciamento priora o processo de embrutecimento.

As áreas de lazer são espaços que favorecem a estada de modo ativo das pessoas, isto é, propiciam jogos e brincadeiras ou mesmo inspiram a contemplação. São áreas dotadas de um valor estético/paisagístico expressivo, em cujo interior o cidadão passeia, contemplando o cenário que se desvenda diante de seus olhos (MACEDO, 1999). Podemos entender que o lazer é o modo como cada indivíduo desfruta do seu tempo livre, sendo de fundamental importância na regeneração física e psíquica dos seres humanos.

O bem-estar humano é afetado não só pela diferença entre oferta e demanda dos serviços dos ecossistemas, mas também pela maior vulnerabilidade dos indivíduos, das comunidades e das nações (BOTTINI, 2005). Bem-estar é o estado de satisfação plena, sensação de segurança e estabilidade, envolvendo, portanto, diversos fatores físicos e psicológicos de cada indivíduo (HOUAISS, 2008).

Segundo Dobbert (2015, p. 38), o “bem-estar está relacionado às crenças, valores e modos de vida de cada indivíduo”. A forma como cada pessoa se relaciona com o meio em que vive interfere de diretamente na sensação de bem-estar ou mal-estar, dependendo da maneira em que as experiências ocorrem.

Portanto, com as definições acima, entendemos que o contato com os ambientes naturais é fundamental para que as pessoas formem seu entendimento do que lhes faz bem e possam valorizar e ajudar a conservar as áreas verdes.

Segundo Abudd (2007, p. 15), “o paisagismo é a única expressão artística em que participam os cinco sentidos do ser humano”. Partindo deste princípio, temos nos jardins um espaço capaz de despertar as mais diversas sensações.

As instalações paisagísticas são inconstantes, e essa mutabilidade traz todo o charme e encanto aos jardins. A vegetação se desenvolve e forma novas paisagens constantemente, pois plantas caducifólias, quando perdem suas folhas, alteram completamente a paisagem. O acobreado das folhas antes da queda dá um novo colorido ao local. Por exemplo, o florescer de um Ipê transforma e traz vida ao ambiente, os frutos de uma Sapucaia atraem a fauna e a vida passa a ser mais viva no local.

Paisagem é a “extensão de território e de seus elementos que se alcança num lance de olhar; panorama, vista. Espaço com geografia e clima de determinado tipo: rural, urbana, montanhosa etc.” (MICHAELIS, 2017). Roberto Burle Marx (2004, p. 127) afirmava que: “Um território é formado de um número infinito de paisagens, parcialmente justapostas”.

Domésticos ou públicos, palacianos ou monásticos, solenes ou lúdicos, instrutivos ou recreativos, vulgares ou monumentais, os jardins acompanham a trajetória da humanidade e constituem artefatos de profundo alcance artístico, social, político, científico e, em sentido amplo, cultural, oferecendo, portanto, recursos diversificados à produção historiográfica (SILVA, 2016).

No século XIX, as questões técnicas passam a tomar força nas instalações paisagísticas no Brasil. Assim, diversos profissionais tomam a frente destas instalações, como engenheiros, botânicos, artesãos e jardineiros, proporcionando às cidades uma melhoria estética, ambiental e urbana. Nesse momento, também a escola europeia, principalmente a francesa, vigora nas implantações brasileiras, observa-se o uso das mesmas espécies vegetais, com traçados similares aos dos grandes castelos, e o uso de topiaria nos arbustos plantados. A diversidade de plantas da flora brasileira fez com que o estilo eclético passasse a vigorar com o passar dos anos, sendo que, a partir da década de 1930, o paisagista e artista Roberto Burle Marx desbravou as matas nativas e passou a trazer espécies novas às implantações paisagísticas.

Segundo Maeda (2008, p. 24), nos anos 50, surgem novos paradigmas na concepção de espaços livres brasileiros sob a influência de arquitetos e paisagistas modernos, como Roberto Burle Marx.

Com Burle Marx, o paisagismo brasileiro passou a ter personalidade própria. Nascido em São Paulo em 1909, formado em artes e amante da natureza, passou uma temporada com a família na Europa e no Jardim Botânico de Dahlem, na Alemanha. Teve contato com a flora brasileira e observou sua diversidade, beleza e valor. Quando retornou ao país, passou a identificar, divulgar e trabalhar com a flora nacional, além de adequá-la e utilizá-la em seus projetos paisagísticos. As linhas sinuosas e orgânicas dos seus projetos se tornaram referência para o mundo na construção de paisagens (SANTOS et al., 2009). Burle Marx devido à sua múltipla formação e ao seu interesse em diversas áreas, tinha como prática de seu convívio integrar diferentes tipos de expressões artísticas: fazia esculturas, pinturas, peças de tapeçaria, peças de design e projetos paisagísticos, cujos croquis eram como pinturas, tendo como características traçados orgânicos e de cores marcantes, assim como suas demais criações. Burle Marx sentia a integração das diversas artes que criava, e as plantas foram suas principais ferramentas, que deixaram registrado seu legado em nossa história.

Diante destas informações, entendemos que o brilhantismo do trabalho de Burle Marx era permanentemente abastecido pelas diversas práticas artísticas que ele exercitava, e o hibridismo de suas obras contribuía para que seus projetos paisagísticos tivessem uma beleza estética mais marcante.

Michel Maffesoli (1988), diz que “talvez seja hora, num momento em que se assiste a uma crescente estetização da existência, e isso em todos os domínios, de pensar a ciência, ou, mais modestamente, o conhecimento, como uma arte” (apud DUARTE JR., 2001, p. 11).

De acordo com Duarte Jr.,

Quando está em pauta esse saber sensível encerrado pelo nosso corpo, essa estesia que nos orienta ao longo da existência, inevitavelmente o fenômeno artístico deve vir à baila – não nos esqueçamos que estesia e estética originam-se da mesma palavra grega. Ou seja: é através da arte que o ser humano simboliza mais de perto o seu encontro primeiro, sensível, com o mundo (ibidem, p. 22).

Segundo Martin Heidegger (1987), “podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo” (apud LARROSA BONDÍA, 2002, p. 25).

É experiência aquilo que “nos passa”, ou nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação. (...) Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se

de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular; ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao ser humano concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria existência, de sua própria finitude. Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida (LARROSA BONDÍA, 2002, pp. 25-7).

De acordo com Duarte Jr. (2001, p. 26):

A educação do sensível não prescinde da arte – pelo contrário –, mas deve atuar num nível anterior ao da simbolização estética. Mais do que nunca, é preciso possibilitar ao educando a descoberta de cores, formas, sabores, texturas, odores, etc. diversos daqueles que a vida moderna lhe proporciona. Ou, com mais propriedade, é preciso educar o seu olhar, a sua audição, seu tato, paladar e olfato para perceberem de modo acurado a realidade em volta e aquelas outras não acessíveis em seu cotidiano. O que se consegue de inúmeras maneiras, incluído aí o contato com obras de arte. Não nos esqueçamos, portanto, da arte culinária, dos perfumes e cheiros, das paisagens e noites estreladas, das frutas colhidas e saboreadas “no pé”, das caminhadas por trilhas e bosques, enfim disso tudo de que a vida moderna nos vem afastando.

Assim, entendo ser imprescindível que o nosso cotidiano seja repleto de simbolismos, arte e contato com ambientes naturais, pois nossa vida e condição humana saudável dependem da junção dessas ações de preservação do sensível de cada um.

2. JARDINEIROS E VIVEIRISTAS

Jardineiros são profissionais ou amadores que atuam ou praticam atividades diretamente ligadas ao plantio de mudas, cultivo de plantas, manejo de áreas verdes e cuidados com jardins e vasos. Um dos principais objetivos destes praticantes é embelezar e deixar os ambientes mais agradáveis para o convívio humano. Muitos utilizam a prática da jardinagem, ou jardinismo, como uma terapia cotidiana para limpeza mental e resgate da ancestralidade humana.

Os viveiristas, além dos trabalhos base dos jardineiros, também atuam na multiplicação de mudas, manejo dos viveiros de plantas e ações de educação ambiental junto ao público. Esse termo normalmente é aplicado aos

profissionais que atuam nos viveiros de plantas, com formação prática em sua lida diária, que têm fundamental importância para garantir a segurança, qualidade e saúde das plantas.

O uso das cores, texturas e formas das plantas faz com que estes profissionais tracem linhas, criem formas, e assim novas paisagens sejam formadas para fruição do público visitante.

Nas unidades do Sesc SP, esses profissionais desempenham diferentes funções, além das já citadas acima, como atribuições de cada cargo. Estes profissionais atuam junto ao público oferecendo informações e intervindo como educadores ambientais. Nas unidades, o público os procura durante o desempenho de suas funções para conversar sobre plantio, jardins, áreas verdes etc. Assim, com uma linguagem simples e acessível, a informação é transmitida e a prática da jardinagem é propagada. Atualmente, são vinte profissionais do quadro de funcionários do Sesc SP, distribuídos nas unidades de Interlagos, Itaquera, Sorocaba, Taubaté, Jundiaí, Santos e Bertiooga.

3. METODOLOGIA

A metodologia utilizada para validação das discussões acima foi registrar e transcrever a história oral. Consistiu em entrevistar, entre esse grupo de vinte pessoas, uma amostra de pessoas que puderam testemunhar e relatar fatos, modos de vida e histórias acontecidas, que auxiliaram nas convicções dos fatos levantados nos textos acima. Entrevistei três viveiristas do Sesc Interlagos para captar o que esses funcionários viveram e como são ligados aos jardins, o que eles entendem a respeito de áreas verdes e sobre seu significado diante de suas vivências e histórias de vida. A ideia era captar nesse dialogo algo que estivesse ligado ao sentimento sensível de cada um deles, que aparecesse nessa conversa a arte que eles praticam diariamente sem ser algo racional e questionado diretamente.

Para auxiliar na conversa, utilizei o roteiro abaixo para me nortear e ter a mesma sequência de diálogo com todos.

Roteiro

- a. Quem são essas pessoas
 - Há quanto tempo trabalha no Sesc?
 - Por quê você se tornou um viveirista/jardineiro?
- b. Você entende que as áreas verdes fazem bem às pessoas? Por quê?
- c. Você gostaria de ampliar o alcance do seu trabalho? Quais as suas sugestões?
- d. O que você entende como paisagismo? Você se entende como paisagista?

4. ANÁLISE DAS ENTREVISTAS

Ao longo das conversas e das entrevistas com os colegas viveiristas, pude apurar que, sim, eles entendem seu trabalho cotidiano como algo artístico. O caráter artístico da atividade desses profissionais também fica claro em algumas ações que eles realizaram ao longo dos anos de trabalho no Sesc Interlagos. Por exemplo, foi elaborado um jardim com a apropriação da obra de Tarsila do Amaral e de Lasar Segall, replicada em canteiros com plantas e outros materiais da natureza.

Nas falas sobre o que é paisagismo, a palavra “arte” apareceu repetidas vezes na fala dos viveiristas, e a importância do trabalho de cada um para o bem-estar do público e das pessoas em geral também foi relevante em seus relatos.

Observa-se que o processo criativo dos jardins e das implantações paisagísticas é similar ao das demais obras de arte, a única diferença são os insumos e materiais utilizados.

O bem-estar que as áreas verdes proporcionam se explicita quando o colega Jair diz: “As áreas verdes que existem são fundamentais, pequenas ilhas, praças, e é muito importante fazer o repovoamento de áreas degradadas. Áreas verdes é vida, sem elas a gente não consegue viver, nem que seja um pedacinho no fundo do quintal”.

Burle Marx também ressalta essa importância quando passa a utilizar plantas nativas em seus projetos, em busca de manter a biodiversidade local e preservar o meio ambiente e a flora brasileira. Observamos também na fala de Nivaldo, quando diz: “As áreas verdes daqui são minha vida, não sei o que seria de mim sem elas, e vejo que o público também vem aqui no Sesc atrás disso tudo. Aí a gente fica na horta, o público vem perguntar, vem trazer mudas e sementes para que a gente plante aqui também, então entendo que, sim, toda essa área verde faz muito bem às pessoas”. E nos dizeres de Edmilson, quando diz que “as pessoas que se deparam comigo começam a falar que aqui é lindo, é maravilhoso, o ar que respiramos, a sombra, as borboletas, os saguis, as aves, encantam as pessoas, o público diz que parece que estão fora de São Paulo quando estão aqui dentro, as áreas verdes são bem importantes aqui”. O que vale destacar é que todos os viveiristas entrevistados percebem a importância das áreas verdes não só para si, mas também para todo o público frequentador das unidades.

A arte do paisagismo é evidente nos trabalhos do Burle Marx: seus projetos e desenhos que servem de base para a construção dos jardins são elaborados como telas e obras, muitos são apresentados como peças de arte. Os viveiristas do Sesc também se entendem artistas, quando incluímos em nossa conversa o paisagismo e quem o faz, ouvi de Jair que

paisagismo para mim é arte, sempre foi arte. Só que é arte em lidar com a movimentação das plantas, é arte viva. Uma arte [em] que você vai colocar o seu conhecimento, a sua tendência criativa no plantio. É a arte em tudo, é saber lidar com o vegetal respeitando ele, ele tem um porquê existir ali. Como o canteiro que fizemos aqui, as raízes estavam expostas, e fizemos com as outras plantas. Paisagismo é isso: a arte de continuar, continuar plantando, respeitando as plantas. Me coloco como um artista das paisagens, paisagista para mim é isso: paisagista é um artista das paisagens.

Já Edmilson apresenta sua visão sobre paisagismo: “paisagismo para mim nada mais é que a reposição do que as pessoas tiram da natureza, é a forma do ser humano refazer a natureza”, mas que também contribui para a mesma reflexão, onde podemos sim considerar o paisagismo como uma maneira de expressão artística.

5. CONCLUSÃO

Diante das conversas, podemos concluir que o paisagismo é uma manifestação artística em que o paisagista (artista) compõe as paisagens com materiais naturais e construídos, buscando a melhoria estética dos ambientes para o convívio humano.

Os viveiristas entrevistados para este trabalho têm clareza de que seu trabalho é importante para o bem-estar do público frequentador das unidades do Sesc e que, sim, suas ações cotidianas são manifestações artísticas. Entendo que esta função é vital para a continuidade das atividades ambientais e para as ações de educação socioambiental que as unidades realizam. Esses profissionais dão vida e animam os espaços para que o público possa fruir tudo que a natureza proporciona em meio ao ambiente urbano. Ao realizar seu trabalho diário, esses profissionais manifestam seu lado mais sensível e trazem as pessoas que os cercam para desfrutar das belezas que um ambiente natural bem conservado oferece, e a decompressão das agruras diárias.

Assim, para que não vivamos apenas dentro de simulacros, as áreas verdes urbanas bem mantidas e providas de projetos paisagísticos bonitos e convidativos são essenciais para o convívio das pessoas nas cidades, e para garantia da qualidade de vida urbana.

REFERÊNCIAS

- ABBUD, Benedito. *Criando paisagens: guia de trabalho em arquitetura paisagística*. São Paulo: Senac, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- BORNHEIM, Gerd. “Reflexões sobre o meio ambiente”. In: GARCIA, E. B.; SILVESTRE NETO, D. *Ecologia: a qualidade da vida*. 2. ed. São Paulo: Sesc, 1996, pp. 41-55.
- BOTTINI, Renata L. *Ecossistemas e bem-estar humano: estrutura para uma avaliação*. São Paulo: Senac, 2005.
- BURLE MARX, Roberto. *Arte e paisagem: conferências escolhidas. Seleção e organização de José Tabacow*. São Paulo: Studio Nobel, 2004.
- DAMÁSIO, António R. *O erro de Descartes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DOBBERT, Léa Yamaguchi. *Arborização na cidade de Campinas/ SP: percepção ambiental e conforto*. Tese (Doutorado em Arquitetura Paisagista) – Escola Superior de Agricultura Luiz de Queiroz, Universidade de São Paulo, campus Piracicaba, 2015.
- DUARTE JR. João Francisco. *O Sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. 3. ed. Curitiba: Criar, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. “La esencia del habla”. In: _____. *De camino al habla*. Barcelona: Serbal, 1987, pp. 141-194.
- HILLMAN, James. *Cidade & alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- HOUAISS, Antonio. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- KLIX FREITAS, Neli. “Representação, simulação, simulacro e imagem na sociedade contemporânea”. *Polêm!ca*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, abr.-jun. 2013. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/6435/4861>>. Acesso em: 20 fev. 2019.
- LARROSA BONDÍA, Jorge. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. *Revista Brasileira de educação*, n. 19, pp. 20-28, jan.-abr. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 30 jan. 2019.
- LUCATO, Vitor et al. *Lições da Árvore*. Caderno de atividades. Universidade Aberta do Meio Ambiente e Cultura de Paz (UMAPAZ). São Paulo: Secretaria Municipal do Verde e Meio Ambiente, 2010.
- MACEDO, Silvio Soares. *Quadro do paisagismo no Brasil*. São Paulo: FAU-USP, 1999. Coleção Quapá.
- MAEDA, Karenine S. *O “colar de esmeraldas” da paisagem Londrinense*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2008.
- MAFFESOLI, Michel. *O conhecimento comum: compêndio de sociologia compreensiva*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MICHAELIS. *Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo:

Melhoramentos, 2017.

MORELLI, Denise D. de Oliveira. *Paredes verdes: vegetação como qualidade ambiental no espaço construído*. Dissertação (Mestrado em Engenharia Civil) – Faculdade de Engenharia, Arquitetura e Urbanismo, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

SANCHES, Patrícia. M. *De áreas degradadas a espaços vegetados*. São Paulo: Senac, 2014.

SANTOS, Nubia M.; CARVALHO, Márcia P.; SANTOS, Paulo. *Burle Marx: jardins e ecologia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Senac/Jauá, 2009.

A LISTA DO JUIZ: ANÁLISE DE UMA EXPERIÊNCIA CULTURAL DE MEDIAÇÃO E LEITURA COMPARTILHADA NA PENITENCIÁRIA FEMININA DA CAPITAL

Gisela Colaço Geraldi¹

RESUMO

Este artigo apresenta uma experiência cultural e voluntária de mediação para fins de remição de pena de prisão pela leitura. O projeto “Travessia” é uma iniciativa de professores e alunos da Universidade de São Paulo, que semanalmente realizam encontros na Penitenciária Feminina da Capital, em São Paulo, propondo-se a garantir um direito por meio da leitura compartilhada e da bibliodiversidade literária. A partir dessa experiência, busco elementos de sustentabilidade e replicabilidade dessa ação como política pública de livro, leitura e cultura no sistema prisional.

Palavras-chave: Bibliodiversidade. Literatura. Mediação Cultural. Prisão. Direitos Humanos.

ABSTRACT

The aim of this article is to present an experience in cultural, literary and voluntary reading mediation, held in a women’s prison unit. It is a project to reduce the prison sentence through reading. The project “Travessia” is an initiative of professors and students of the University of São Paulo (USP), who hold weekly meetings at the Women’s Penitentiary in the city of São Paulo, with a group of women inmates and who, through shared reading and literary bibliodiversity, seek to guarantee a right: reduce the prison sentence. From this experience, it seeks elements of sustainability and replicability of this action as public policy of books, reading and culture actions in the prison system.

Keywords: Bibliodiversity. Literature. Cultural Mediation. Prison. Human Rights.

1 Gisela Colaço Geraldi é mestre em História Social da Cultura pela Unicamp. Atualmente é gestora pública na Secretaria da Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, na área de Monitoramento e Avaliação das ações culturais. E-mail: ggeraldi@gmail.com. Este artigo foi apresentado como trabalho de conclusão de curso do Curso Sesc de Gestão Cultural 2018/2019.

APRESENTAÇÃO

Em meados de 2017, participei da organização de um fórum permanente de cultura, com a participação de diversos atores da sociedade (das secretarias da administração penitenciária, da cultura, da Justiça e cidadania, educação, universidades, estudantes, artistas e grupos culturais). Em 2018, os participantes do Fórum “Cultura, Trabalho e Cidadania” organizaram dois encontros com o objetivo de articular e integrar as equipes das unidades prisionais que atuam em áreas relacionadas ao direito ao trabalho e à cultura (SAP, 2018a, 2018b). Nossa iniciativa foi alvo de perguntas e afirmações como “cultura para quê?” ou “o que eles precisam é de trabalho e educação” ou “o interesse deles é por cursos profissionalizantes”. Essa é uma visão elitista de acesso aos meios de produção e de fruição cultural que durante décadas foi denunciada por grupos de defesa da autonomia e do protagonismo de comunidades, que defendiam as trocas simbólicas, a quebra da hierarquia na cultura (popular e erudito) e a construção de novas legitimidades.

A partir da provocação “é possível pensar cultura em um lugar como os presídios?”, proponho uma reflexão sobre uma iniciativa de ação cultural na Penitenciária Feminina da Capital, em São Paulo. A ideia é que, com a análise desse projeto, possamos refletir sobre nossas noções e convicções acerca de políticas e gestão públicas na área de cultura para os diversos setores da população, em especial o das mulheres privadas de liberdade.

No período em que trabalhei na Secretaria da Administração Penitenciária do Estado de São Paulo – SAP-SP (2008–2018), acompanhei alguns projetos de ações culturais bem distintos, tanto na formatação da linguagem artística quanto na produção e na gestão das atividades. Destacarei neste artigo o Projeto Travessia, realizado com mulheres presas na Penitenciária Feminina da Capital, que promove a leitura compartilhada de textos literários com a finalidade de remição de pena de prisão. .

É importante salientar que, assim como a maioria dos projetos na área de cultura junto ao sistema prisional, o Travessia – uma iniciativa de um grupo de estudantes de graduação e de pós-graduação, coordenado pela professora Vima Lia Martins, do Departamento de Teoria Literária da Faculdade de Letras da USP – não é fomentado pelo poder público nem se articula a uma agenda de governo.

A escolha de analisar esse projeto foi motivada pelo fato de ele ter uma metodologia própria, baseada em teorias do campo cultural de mediação de leitura, e também por sua longa duração. Isso responde a uma preocupação de reconhecer práticas que dialogam intimamente com diretrizes de promoção da cultura nas dimensões simbólicas, econômicas e cidadãs, alinhadas com os referenciais teóricos e metodológicos, construídos nas

últimas décadas, de igualdade de oferta de condições para a expressão e fruição culturais.

Um projeto de mediação de leitura em uma penitenciária feminina, vinculado a uma finalidade também legal – de remição da pena de prisão – precisa ser contextualizado, pois as especificidades do lugar e do público fazem com que as contradições sejam tanto reforçadas quanto refutadas.

Neste artigo, apresentarei esse contexto do sistema prisional; em seguida, relatarei o projeto e, por fim, farei algumas considerações e questionamentos sobre cultura e mediação de leitura nos presídios.

ATRÁS DAS GRADES

Em pouco mais de dez anos, o Brasil passou do 5º para o 3º lugar no ranking de países que mais prendem, ultrapassando a marca de 700 mil pessoas presas². A população carcerária em 2016 chegou a 726 mil e ultrapassou a da Rússia, que é de pouco mais de 607 mil, ficando atrás apenas dos Estados Unidos e da China.

No entanto, o que chama a atenção é o aprisionamento da mulher no Brasil, que, em um período de 16 anos, entre 2000 e 2016, aumentou 656%, e hoje há mais de 40 mil mulheres presas no país³. Para fins de comparação, no mesmo período, a população prisional masculina aumentou 293% (SANTOS, 2018, pp. 14-16).

São Paulo é, de longe, o estado da federação que mais prende, custodiando mais de 30% da população prisional brasileira em 171 unidades prisionais, sendo 17 específicas para mulheres.

O Departamento Penitenciário Nacional divulgou, em 2015, dados sobre o encarceramento em um relatório de inspeções dos estabelecimentos penais, para informar aos Tribunais de Justiça estaduais o perfil da população e as condições das prisões. O interessante desse relatório é que nele se questiona se o encarceramento em massa reflete em redução da violência e da criminalidade na sociedade atual:

Não há pistas de que o encarceramento desse enorme contingente de pessoas, cuja análise do perfil aponta para uma maioria jovens (55,07% da população privada de liberdade tem até 29 anos), para uma sobrerrepresentação de negros (61,67% da população presa) e para uma

2 Segundo o *Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias – Infopen*, de junho de 2016 (SANTOS, 2017), havia no Brasil 726.712 pessoas presas, sendo 665.482 homens e 42.355 mulheres.

3 Dados extraídos do *World Prison Brief* e da *World Female Imprisonment List*, apud SANTOS, 2018, p. 13 (tabela 3).

população com precário acesso à educação (apenas 9,5% concluíram o ensino médio, enquanto a média nacional fica em torno de 32%) esteja produzindo qualquer resultado positivo na redução da criminalidade ou na construção de um tecido social coeso e adequado.

Basta registrar que partimos de 90 mil presos no início da década de 1990, e saltamos para mais de 600 mil presos, num intervalo de menos de 25 anos (SANTOS, 2015, pp. 6-7).

Na cidade de São Paulo existem três grandes unidades prisionais voltadas às mulheres, e uma delas é a Penitenciária Feminina da Capital (PFC), onde o projeto Travessia acontece semanalmente, desde março de 2018. A PFC está localizada na Zona Norte da cidade, ao lado do parque da Juventude e da antiga construção da Casa de Detenção do Carandiru, demolida em 2002 após o massacre que matou muito mais do que os 111 homens reportados nos dados oficiais.

Não se trata de um eufemismo, mas o Brasil está prendendo mais pessoas, em especial, mais mulheres. Isso tem um impacto nas prisões, afinal, o que se conhece como prisão sempre foi pensado para confinar homens: das leis à arquitetura, que desconhecem quem são essas mulheres. Segundo o *Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias: Infopen Mulheres*, de junho de 2014, são jovens, têm filhos, são as responsáveis pela provisão do sustento familiar, possuem baixa escolaridade, são oriundas de extratos sociais desfavorecidos economicamente e exerciam atividades de trabalho informal em período anterior ao aprisionamento. “Em torno de 68% dessas mulheres possuem vinculação penal por envolvimento com o tráfico de drogas (...); muitas são usuárias, sendo poucas as que exercem atividades de gerência do tráfico (SANTOS; VITTO, 2014, p. 5).

Outros indicadores sociais já têm cruzado dados de baixa escolarização, vulnerabilidade social e criminalidade. Mas o ineditismo desta década é o crescimento populacional de mulheres presas e o impacto da ausência dessas mulheres nas famílias nucleares e estendidas e na própria comunidade: quem assume o cuidado das crianças, dos idosos, dos próprios filhos, a permanência e administração da casa etc. Em uma pesquisa sobre o perfil das mulheres presas, feita em 2013 pela SAP-SP, informa-se que:

83,7% das mulheres presas entrevistadas afirmaram ser mãe. Destas, 76% possuem filhos com idade entre 0 e 17 anos e 11 meses que carecem de cuidado e proteção de uma pessoa adulta capaz de atender ao disposto no art. 7º do ECA - Estatuto da Criança e do Adolescente.

14,6 % das entrevistadas foi mãe, ao menos uma vez, na unidade prisional em que se encontrava e 77,8% entregou seus/suas filhos/as aos cuidados da família.” (CRSC, 2013, p. 13).

Até a década de 1940 não havia nenhuma diretriz que regulasse a separação entre presos homens e mulheres, pois não havia uma instituição específica para abrigar mulheres em privação de liberdade. Construir um presídio para mulheres era um grande debate à época, mas em 1941 foi inaugurado o antigo “Presídio das mulheres”, atendendo às exigências do recém-criado Código Penal Brasileiro, que posteriormente se transformou na Penitenciária Feminina da Capital, administrada por freiras da Igreja Católica até 1977⁴.

A unidade tem capacidade para 606 mulheres, mas atualmente conta com aproximadamente 536⁵. Outra característica importante dessa unidade é que ela abriga uma grande quantidade de mulheres estrangeiras, condenadas, em sua maioria, por crime de tráfico internacional de drogas, que já têm um processo de extradição em andamento e devem deixar o país assim que cumprirem a pena de prisão.

Trata-se, portanto de uma unidade de mulheres com penas de prisão de longa duração, com redes de proteção social e familiar ainda mais frágeis se comparadas com as brasileiras e, muitas vezes, com poucas visitas durante o cumprimento da pena, além da variedade de formação, de hábitos culturais e sociais, de línguas. Num último levantamento disponibilizado pela SAP-SP em 2012, havia mais de 95 nacionalidades diferentes nas unidades prisionais específicas para população estrangeira. A maioria proveniente da América Latina e de países africanos (CRSC, 2012).

NO SILÊNCIO DAS LEIS, A LITERATURA COMO RESISTÊNCIA

A principal referência legal que parametriza o aprisionamento de homens e mulheres no Brasil é conhecida como LEP, a Lei de Execução Penal (Lei 10.792/84). No seu texto original, a remição de pena pelo trabalho já era prevista como um direito às pessoas em cumprimento de pena privativa

4 Um estudo importante foi realizado por Erving Goffman, *Manicômios, prisões e conventos* (1961). Uma de suas principais contribuições foi definir o conceito de instituições totais: “local de residência e trabalho onde um grande número de indivíduos com situação semelhante, separados da sociedade mais ampla por considerável período de tempo, levam uma vida fechada e formalmente administrada” (p.11). Outro autor paradigmático nessa temática de constituição de novas formas de poder é Michel Foucault, que no livro *Vigiar e Punir* pesquisou uma gama de documentação de instituições punitivas produzida na França, no final do século XVIII e ao longo do século XIX.

5 Dados colhidos do site da Secretaria da Administração Penitenciária de SP: <<http://sap.sp.gov.br>>. Acesso em: 12 abr. 2019.

de liberdade⁶, regulamentando que a cada três dias trabalhados, um dia de sua pena de prisão seria remida. Até 2010, a lei previa, no caput do artigo 126, que “o condenado que cumpre a pena em regime fechado ou semiaberto poderá remir, pelo trabalho, parte do tempo de execução da pena”.

No entanto, em 2011 esse artigo foi ampliado para que pudessem remir pena de prisão também por estudo. A pessoa que cumpre a pena de prisão poderá remir um dia de sua pena a cada 12 horas de frequência escolar, caracterizada por atividade de ensino fundamental, médio, superior e profissionalizante.

Em 2013, o Supremo Tribunal de Justiça editou, via CNJ, uma recomendação (nº 44/2013) que amplia as possibilidades de remição da pena para atividades educacionais e profissionais não previstas expressamente na lei. Essa recomendação, apesar de não ter força de lei, possibilitou a realização de projetos de leitura monitorada que, uma vez comprovada, pode ser considerada para fins de remição de pena. Ainda que não seja um direito objetivo, todas as oportunidades de remição de pena para uma realidade de aprisionamento em massa significam menos dias nas prisões.

Com a recomendação do CNJ, projetos de remição de pena pela leitura já acontecem em diversas prisões brasileiras. A recomendação estimula atividades complementares nos presídios, além do trabalho e da educação formal. Cada estado tem entendido de uma forma, mas em tese é necessário que a unidade prisional elabore um projeto de remição de pena pela leitura. Segundo a norma,

[a pessoa presa] deve ter o prazo de 22 a 30 dias para a leitura de uma obra, apresentando ao final do período uma resenha a respeito do assunto, que deverá ser avaliada pela comissão organizadora do projeto. Cada obra lida possibilita a remição de quatro dias de pena, com o limite de doze obras por ano, ou seja, no máximo 48 dias de remição por leitura a cada doze meses (CNJ, 2016).

6 As penas privativas de liberdade são aquelas que privam as pessoas (condenadas ou não) do seu direito de ir e vir. Podem ser cumpridas em regime fechado, semiaberto e aberto, seguindo uma escala de progressividade de um regime mais severo para um mais brando, se preenchidos os requisitos legais objetivos e subjetivos previstos na Lei de Execução Penal. Educação e trabalho são considerados requisitos objetivos para fins de progressão de regime.

Grupos que defendem o fim das prisões⁷ entendem como mais uma oportunidade de ampliação de direitos e de alcançar mais rapidamente a progressão de regime para a liberdade. Projetos de remição de pena de prisão pela leitura possibilitam àqueles que não conseguem uma vaga de trabalho e/ou estudo durante o cumprimento da sua pena (realidade comum dos presídios) remir algum tempo de suas penas.

No Brasil, a pesquisadora Dina Alves⁸ é hoje um dos principais nomes da crítica persistente às condições degradantes em que vivem as mulheres presas e ao sistema prisional brasileiro. Na sua pesquisa-denúncia, como ela mesma a define, ela considera a intersecção de gênero, raça e classe definitiva para essas mulheres que já nasceram sentenciadas por um Estado excludente e opressor.

Sobre políticas de desencarceramento, ela aponta:

Os EUA, palco do grande encarceramento, são também o lugar onde foi forjada a resistência antiprisional e antipolicial. A Califórnia, como um dos estados que lideravam os números de encarceramento, adotou políticas de desencarceramento e diminuiu sua população. (...) Muitos países ditos “democráticos” possuem políticas de desencarceramento, seja por pressão dos movimentos antiprisionais, seja por determinações da ONU e convenções sobre violações de direitos humanos (ALVES, 2019).

Essas brechas legais, embora longe de acabar com as violações de direitos, o endurecimento das leis ou o aprisionamento em massa, podem ser lidas como um espaço de resistência e de possibilidade de liberdade. A recomendação 44 do CNJ amplia essas possibilidades para além da remição por trabalho e estudo:

as atividades de caráter complementar, assim entendidas aquelas que ampliam as possibilidades de educação nas prisões, tais como as de natureza cultural, esportiva, de capacitação profissional, de saúde, entre outras,

7 Há uma linha de ativistas e estudiosos, conhecidos como abolicionistas penais, que lutam em diversas frentes contra o aprisionamento e pelo fim das prisões. Defendem a descriminalização de condutas que tenham como pena inicial a prisão; propõem a responsabilização por meio de alternativas penais à prisão e, mais, o fim das prisões preventivas e provisórias em casos em que isso não implique ameaça à vida de terceiros. A filósofa norte-americana Angela Davis é uma das maiores representantes da corrente ativista do abolicionismo penal e da crítica ao sistema judicial e prisional no mundo (ver DAVIS, 2016, 2018). Segundo ela, “existe uma relação entre encarceramento em massa e escravidão que, na verdade, reforça um ‘instrumento de perpetuação da violência’, e não o combate a ela” (idem, 2017). Nesse sentido, o Estado acaba por se tornar um vetor de perpetuação da violência, em especial contra a população negra.

8 Dina Alves realizou uma importante pesquisa em Ciências Sociais sobre o tema do racismo no sistema prisional brasileiro, registrada em sua dissertação de mestrado *Rés negras, judiciário branco* (ALVES, 2015).

conquanto integradas ao projeto político-pedagógico (PPP) da unidade ou do sistema prisional local e sejam oferecidas por instituição devidamente autorizada ou conveniada com o poder público para esse fim (CNJ, 2013).

Como vimos na recomendação, a leitura é uma das possibilidades de remição de pena. Mas, na ausência de legislação, que objetivo do que se trata, como funciona, quais as atividades envolvidas, quem as avalia, o que vemos é que a ação cultural mais realizada nos presídios é a leitura. O legalismo das esferas jurídicas em transformar tudo em rotinas e obrigações resultou em que a avaliação da leitura para fins de remição, quando existe, tem sido feita por meio apenas de resenhas, corrigidas por profissionais reconhecidos na área e que são encaminhadas no prazo de um mês às Varas de Execução Criminal da região. Cabe ao juiz a discricionariedade de aceitar ou não essas resenhas e julgar a remição da pena. Uma vez aceita, o total da pena é recalculado, reduzindo sempre a pena de prisão.

LEITURA NO ESTADO DE SÃO PAULO

Ainda que existam programas estaduais de livro, leitura e bibliotecas, eles pouco conversam com outras pastas do próprio estado. Tanto os jovens internos da Fundação Casa quanto os adultos custodiados no sistema prisional não têm acesso a esses programas. Desde as coisas mais simples, como uma carteira individual para empréstimos de livros na biblioteca municipal de referência da cidade onde está cumprindo pena, até questões mais complexas, como os projetos de mediação de leitura, em tudo se nota que a população privada de liberdade está alijada desses programas.

A falta de uma política estadual de livro e leitura que contemple essa população expõe os limites do Estado e a fragmentação das suas ações. De maneira esparsa, também pouco referenciada, foi realizado um projeto pela editora Companhia das Letras em onze unidades prisionais paulistas, que desde 2015, empresta mensalmente em torno de trinta exemplares de cada título, publicados pela editora, para essas unidades. No fim do mês, eles recolhem uma resenha desse grupo de trinta leitores presos, que são corrigidas por uma entidade vinculada à editora e, dessa forma, também podem remir pena. É um projeto realizado em parceria com a Fundação “Prof. Dr. Manuel Pedro Pimentel”, a FUNAP, responsável pela gestão do trabalho e parte da educação não formal nos presídios do estado.

No diálogo com o grupo Travessia da USP, a falta de mediação, tanto da leitura dos livros quanto da confecção das resenhas, pode ser um impeditivo de acesso ao direito da remição, uma vez que se trata de novos leitores, com pouca intimidade com a sistematização do conhecimento, de elaboração de um resumo e análise de texto, entre outros aspectos formais e simbólicos.

A tabela abaixo mostra os dados levantados pelo governo federal em 2016 sobre os presos que participam de projetos estaduais de leitura e remição de pena de prisão.

Número de “pessoas privadas de liberdade matriculadas em programa de remição pelo estudo através da leitura” (Infopen, 2016)

	Brasil	São Paulo
Masculino	5.144	259
Feminino	403	210
Total	5.547	469

Tabela 1. *Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias - Infopen*, jun. 2016.

Ainda que subnotificados os dados de São Paulo, conforme descrito no próprio preâmbulo do Relatório, esses números informam os limites da leitura e do direito à remição por meio dessa atividade. São poucos os projetos e as pessoas que participam deles, que dependem de ações voluntárias, tanto na doação de livros como na correção das resenhas. Por ser ainda bastante inexpressivo no sistema prisional, pode ser lido como um privilégio para algumas pessoas presas que acessam os projetos.

TRAVESSIA NA PENITENCIÁRIA FEMININA DA CAPITAL

No último Levantamento de Informações Penitenciárias, os dados sobre educação e escolaridade das mulheres nas prisões apontam que, no universo apurado de 73% da população feminina privada de liberdade no Brasil (ou 29.865 mulheres), “66% da população prisional feminina ainda não acessou o Ensino Médio, tendo concluído, no máximo, o Ensino Fundamental. Apenas 15% da população prisional feminina concluiu o Ensino Médio” (SANTOS, 2018, p. 43). Especificamente no estado de São Paulo, 39% das mulheres presas têm o Ensino Fundamental incompleto (*idem*). O restante está pulverizado em ensino fundamental completo, médio, analfabetismo e poucos com ensino superior incompleto ou concluído.

No entanto, esses dados podem ser questionados quando a pergunta é sobre leitores. Algumas pesquisas já têm apontado o baixo índice de leitura do brasileiro, como a pesquisa *Retratos da leitura no Brasil*, desenvolvida pelo Instituto Pró-Livro, que considera “leitor” aquele que leu pelo menos um livro nos últimos três meses – inteiro ou em partes. Os dados de 2016 revelaram que o brasileiro lê, em média, 2,43 livros por ano (IPL, 2016, p. 68).

Uma pesquisa realizada em 2013 no complexo da Papuda, em Brasília, revelou que 61% dos internos leem, em média, de dois a três livros mensalmente, e 9% leem quatro ou mais títulos. A pesquisa também foi feita no

Presídio Feminino do Distrito Federal e de acordo com o levantamento, 80% das detentas são leitoras assíduas (RIBEIRO, 2017 apud ROVER, 2013).

Ainda que esse retrato de leitores nos presídios tenha se circunscrito a penitenciárias de outra unidade da federação, impressiona a diferença para mais entre os leitores em situação de prisão quando comparados com os que estão na sociedade, livres. Embora a principal leitura, segundo a pesquisa em Brasília, seja da Bíblia, em uma realidade apartada do mundo digital, com cada vez mais presos e menos trabalho nas prisões, é factível que a leitura seja uma atividade procurada pelas pessoas em situação de prisão.

Mas ainda restam muitas dúvidas sobre a qualificação desses leitores em situação de prisão e abrigo: quais os livros que leem, quanto tempo dedicam à leitura, qual seu nível de compreensão, em que local realizam a atividade etc.

Considerando que um dos papéis da cultura é a promoção da inclusão social e democratização do acesso e que no caso das políticas de livro e leitura, de ampliar o público leitor e as práticas literárias, um grupo de estudantes da graduação e pós-graduação, coordenado pela professora Vima Lia Martins, do Departamento de Teoria Literária da USP, aceitou o desafio de elaborar um projeto de remição de pena pela leitura na Penitenciária Feminina da Capital⁹.

Esse projeto é interessante de analisar porque revela como uma recomendação legal, de remição de pena pela leitura, poderia se transformar em uma política de leitura no sistema prisional. Revela também como um projeto cultural no sistema prisional enfrenta barreiras da própria gestão. Se parte substancial do foco das unidades prisionais é tentar garantir trabalho e educação formal para as pessoas presas, o mesmo não vale para ações culturais, como a leitura. No caso de projetos de remição de pena pela leitura, a justiça exige a figura de um “avaliador competente”, de saber atestado. Isso é mais um desafio para a gestão: quem faria a análise e a avaliação das resenhas das pessoas presas? Com que periodicidade e critérios?

A entrevista foi realizada em abril desse ano, como parte da pesquisa para o curso Sesc de Gestão Cultural. Na entrevista com a professora

9 Os integrantes são: Prof^a Dr^a Vima Lia de Rossi Martin (coordenadora), Charleston Ricardo Simões Lopes, Esdras Soares da Silva, José Victor Nunes Mariano, Thiago Moraes Fernandes Cruz, Lara Santos Rocha, Fernanda Sampaio Gomes dos Santos, Fernanda Mendes S. Barreiros e Maria Nilda de Carvalho Mota (Dinha).

Vima¹⁰, alguns pontos foram destacados para se pensar como elaborar uma política cultural de leitura nos presídios – ainda que defendamos o desencarceramento, outras – e novas – formas de justiça e de responsabilização, substitutivas às penas de prisão, reparadoras e restaurativas e, quem sabe até, a abolição das prisões.

O primeiro ponto foi como aproximar a sociedade às prisões. Depois falamos sobre os encontros com as mulheres presas: como trabalhar as interferências e as inferências na curadoria e na produção das resenhas para os juízes e, por fim, como esse grupo enxerga os desdobramentos do projeto.

O início da conversa para a elaboração do projeto aconteceu em 2017, quando a própria diretora-geral da Penitenciária Feminina da Capital, Dr.^a Ivete Barão Halasc, entrou em contato com a reitoria da Universidade de São Paulo, propondo uma parceria a USP para dar prosseguimento às novas diretrizes da Resolução nº 44 do CNJ sobre a remição de pena pela leitura.

O tempo que o projeto levou para se efetivar em apenas uma unidade prisional do estado foi de nove meses, sendo que o projeto tinha o prazo de duração de um ano, podendo ser renovado, caso houvesse interesse das partes. Nesse caso, a USP aceitou renová-lo até 2020.

Isso é um ponto de verificação para a sustentabilidade do projeto dentro dos presídios paulistas, uma vez que o tempo da burocracia se sobrepõe ao tempo da necessidade. O receio é sempre que um projeto acabe sem que se tenha um aprendizado institucional ou que o mesmo subsidie o Estado com diretrizes e referências que auxiliem sua replicação em outros presídios.

Outro aspecto da cooperação técnica é que ela não prevê repasse de verbas. Segundo a professora Vima, o “termo de cooperação é sempre sem repasse de dinheiro (...) é um trabalho voluntário, que não envolve nenhum aporte financeiro” (informação oral). Considerando que essa atividade entra no escopo da cultura como uma dimensão simbólica e cidadã e entendendo a prática literária como uma política de estímulo à leitura e um direito da pessoa, também em situação de prisão, um projeto de remição de pena pela leitura sem verbas dedicadas à compra de materiais, livros, remuneração dos mediadores, avaliadores etc. torna os projetos culturais nesses espaços limitados, para poucas pessoas e descontinuados. Afinal, não existe política pública sem financiamento.

10 A entrevista foi gravada durante um encontro com o grupo na USP e transcrita em abril de 2019, como parte da pesquisa para o curso Sesc de Gestão Cultural. Apesar de outros pesquisadores estarem presentes nesse encontro, apenas a professora respondeu às perguntas semi-estruturadas, elaboradas para ocasião.

Segundo o termo de cooperação técnica, o projeto Travessia tem o objetivo de viabilizar a correção das resenhas elaboradas pelas “reeducandas” da Penitenciária Feminina da Capital, a partir da leitura de livros previamente indicados, para fins de remição pela leitura. Nove alunos vão semanalmente à PFC fazer a mediação de leitura com um grupo formado por até trinta mulheres. A PFC é responsável por escolher essas mulheres, seguindo critérios pouco claros e, durante um mês, o grupo promove a leitura de um livro inteiro (ou de contos) e a escrita da resenha, que também é feita de forma compartilhada entre as leitoras que estão presas e o grupo da USP. Na última semana do mês, os mediadores se reúnem fora da unidade para pensar – e repensar – novas estratégias de mediação, angariar livros para a nova rodada de leitura e poder voltar no mês seguinte.

No entanto, o próprio grupo disse que o projeto vai além da correção de resenhas. A experiência da leitura compartilhada se propunha a explorar as dificuldades e favorecer o entendimento de si mesma e do mundo. A professora Vima comenta exatamente isso:

No nosso horizonte, desde o início estava outro trabalho que suplantava em muito a ideia de correção de resenhas. A gente queria trabalhar com elas semanalmente: construção do texto, de leitura de texto. (...) A gente foi sugerindo [para a PFC]: “Olha, é que a gente tem uma ideia de acompanhar a leitura, porque muitas delas têm dificuldades de leitura, de escrita...”. (Informação oral.)

Em 2018, o grupo leu e elaborou resenhas de dez livros¹¹. A curadoria dessas obras junto ao grupo do Travessia se pautou em dois pontos: 1) o compromisso do grupo em estimular a bibliodiversidade, ou seja, em promover a diversidade cultural por meio da escolha de livros que contemplem um leque tão amplo quanto possível de gêneros, autores, editoras etc.; 2) a necessidade de angariar trinta exemplares de cada título, para que todas as participantes do grupo pudessem ler os mesmos livros simultaneamente.

Parte da metodologia de trabalho do grupo envolvia a intersecção entre educação e cultura. Porque, na prática, essas caixinhas não estão apartadas entre si, ao contrário, se misturam. Na entrevista, a professora Vima reforça esse aspecto exemplificando a prática dos encontros:

11 Os livros lidos ao longo do ano foram: *A moça tecelã*, de Marina Colasanti; *O último voo do flamingo*, de Mia Couto; *Leite do peito*, de Geni Guimarães; *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna; *São Bernardo*, de Graciliano Ramos; *Capitães da areia*, de Jorge Amado; *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe; *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*, de João Antônio; *Vidas secas*, de Graciliano Ramos; *O diário de Anne Frank*, de Anne Frank.

Muito do nosso trabalho tem a ver com educação e ensino de língua portuguesa e literatura, e até nos seus pressupostos mais escolares. Então, quando a gente vai lá distinguir autor e narrador, quando a gente vai lá explicar as marcas formais da poesia. Ou seja, tem um trabalho de educação: de escrita, de correção, que passa por vocabulário, pontuação, passa por ortografia, por paragrafação. Quer dizer, até caderno de ortografia a gente comprou para entregar, porque a gente também está preocupada com uma melhoria de letra, com letras mais legíveis. E o que a gente conversa é que não é para resenha, é para a vida. Não é só para a carta, mas quando ela sair, é para ela. Porque a gente organiza essa letra e também vai se organizando internamente. (Informação oral.)

Quando o grupo chegou à PFC para começar o projeto, já circulavam na unidade algumas informações de como ele funcionaria. A decisão da remição da pena é exclusiva do juiz que acompanha o processo, portanto o próprio Departamento Estadual de Execução Criminal da região administrativa da PFC, o 1º RAJ, já tinha estabelecido que a avaliação da leitura se basearia na resenha. Também se comentava na PFC que havia uma lista de livros sugerido pelo juiz. A tal “lista do juiz” não era obrigatória, mas mostrou muito sobre o que o Judiciário (e a própria sociedade) espera dessas leituras, e mais, a que livros essas mulheres deveriam ter acesso.

Dessas primeiras impressões com o Judiciário, a professora contou um pouco da experiência do grupo:

... teve a famosa lista do juiz, que logo nas primeiras reuniões, ela [a supervisora da Unidade] me entregou uma lista com cerca de trinta títulos. E aí é muito curioso como a “instância juiz” funciona não só para as custodiadas, mas para a unidade. O juiz fez essa lista, e o que é “um” [juiz] que vira “o” [juiz], que não tem nome, que não tem vara [de execução criminal], não tem nada. E aí foi uma negociação: “Olha esse livro é bom, esse nem tanto. Alguns a gente podia ler da lista, mas será que todos?”. Mas sempre teve um cuidado da minha parte de não desqualificar de maneira totalizante o que vinha de lá (idem).

Ainda segundo a professora Vima, o contato com o Judiciário foi muito parecido com o contato com a unidade prisional, sem muitas apresentações e acolhimentos, mas também sem muita interferência. Ela reforça o tempo todo o diálogo constante e a construção da confiança no trabalho:

Essa ideia de interferência do Judiciário e da unidade é uma coisa que eu acho que foi construída também. Acho que ao longo desse ano e mesmo nesses meses que antecederam a assinatura do termo, (...) teve muito boa vontade de ambas as partes (...) O nosso grupo foi desde o início bastante aberto ao diálogo, e a gente foi arranjando os modos e as circunstâncias de realização do trabalho que eu acho que atendem tanto

às demandas e às exigências da penitenciária como àquilo que a gente quer, entende e pode fazer. (Informação oral.)

A maioria dos livros da tal lista do juiz era formada por literatura de autoajuda, que dialoga com a visão da prisão como “recuperação”, “redentora”. Na seara de disputa de quem decide o que as pessoas presas devem ou não ler, em 2017, a Assembleia Legislativa de São Paulo propôs um Projeto de Lei, encabeçado pela bancada estadual evangélica, de remição de pena pela leitura da Bíblia. Algo completamente contrário a qualquer proposta de leitura compartilhada que se proponha promover a diversidade literária.

Segundo Felipe Athayde, professor de sociologia e integrante do Grupo de Estudos sobre Violência e Administração de Conflitos da Universidade Federal de São Carlos, o projeto sintetiza bem a disputa em questão:

Não questiono aqui, de forma alguma, o direito à remição: pelo contrário, considero que nas prisões paulistas, atualmente, os projetos mais transformadores que são realizados, na perspectiva das pessoas presas, são justamente os projetos de incentivo à leitura. O que o PL faz, no entanto, é atribuir a um livro exclusivo da doutrina cristã um valor superior aos demais no que diz respeito à conquista da liberdade, principal aspiração de quem se encontra preso (MELO, 2018)

Vale destacar aqui a figura do juiz em uma unidade prisional. Ainda que os juízes tenham um papel importante nos presídios, atribuem-se eles – com ciência ou não dos próprios – demasiadas permissões e proibições. De fato, os juízes possuem um poder de demandar e exigir toda a sorte de coisas às unidades, tudo atendido com uma rapidez desconhecida em outras repartições públicas. É comum demandas, exigências e até orientações judiciais às unidades sobre o tipo de trabalho que deveria ser ofertado aos presos, sobre as salas de aula, a manutenção ou não de bibliotecas – e até, a lista de livros que os presos deveriam ler.

A professora Vima reforça a crítica à ideia de uma leitura específica para os presos:

Quando a gente insiste na bibliodiversidade, o que está querendo dizer é que não temos preconceitos em relação às leituras. Seguimos o caminho dos textos interessantes. Tem uma ideia muito difundida, talvez em relação aos públicos mais marginalizados (e não só, acho que isso vem se espalhando das elites), de que tem determinadas leituras que seriam mais capazes de formar. E a gente diz que não! Talvez o que a gente esteja fazendo é um contraponto à tal lista do juiz, que tinha dois eixos: de um lado, autoajuda, com muito Augusto Cury, e do outro lado, clássicos do Machado de Assis. (Informação oral.)

Se na PFC a lista do juiz não foi acatada inteiramente pela equipe do projeto Travessia, e esse grupo pôde inclusive fazer a curadoria dos livros a trabalhar com as detentas ao longo do ano, no Distrito Federal, o Tribunal de Justiça homologou uma lista de livros para compor o acervo bibliográfico do Projeto de Remição de Pena pela Leitura – Lei Libera e delegou à Secretaria da Educação do DF a responsabilidade de executar o projeto.

Essa é uma questão importante de tensão entre a regulamentação, que pode ameaçar a autonomia dessas atividades, e a ausência de qualquer norte sobre elas, restando às forças interessadas, como a Justiça, elaborar listas de livros que uma população presa pode ler para acessar o direito de remição de pena. A professora Vima sintetizou essa preocupação na entrevista, deixando bem claro o papel autônomo que os grupos precisam ter para trabalhar com ações culturais.

Às vezes pode ser muito bom, mas às vezes também pode coibir boas iniciativas de boas práticas certa homogeneização dos modos de fazer. O que a gente acredita é que um trabalho de acompanhamento, e não só no ambiente prisional, em qualquer situação, é sempre mais desejável, mais interessante do que um “faz que eu corrijo”. O que a gente valoriza é a troca, é o vínculo, é o encontro, é o compartilhamento, é o processo. (Informação oral.)

O mercado também tem seus interesses: enxerga nessas iniciativas uma oportunidade de formação de público leitor e, futuramente, comprador de livros. Ou seja, assim como a prisão está em disputa ideológica de interesses privados e empresariais, não seria delirante afirmar que ações ligadas à economia cultural, junto a um público cativo e crescente, podem buscar uma reserva de mercado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que o projeto Travessia seja altamente específico e diminuto, se comparado aos números gritantes do sistema prisional, entendo que pode ser lido como uma ponta de lança para se pensar cultura em termos simbólicos e cidadãos, de mediação, de direito cultural, formação de leitores/mediadores, educação não formal, fruição da leitura e produção de escritores em espaços de altíssima vulnerabilidade

Sabemos que a cultura está apartada do sistema penitenciário, assim como de toda uma população que enfrenta vulnerabilidades sociais e econômicas. No entanto, é necessário conhecer, reconhecer e conectar as ações culturais que existem e dar algum sentido a elas, além de fomentá-las. Como sintetiza Michèle Petit, em *A arte de ler*, sobre a mediação de leitura:

E o recurso a essa prática em tempos de crise tem sido ressaltado com frequência, a natureza dos processos visando à reconstrução de si mesmo raramente é trazida à tona. Tampouco em instituições como hospitais ou prisões, onde serviços públicos e associações empenham-se em facilitar o acesso aos livros. Uma parte dos que colaboram com esses projetos têm consciência da complexidade dos processos, mas outra enfatiza apenas o papel de “distração” da leitura e, no caso do universo penitenciário, somente os aspectos funcionais que podem contribuir para uma futura reinserção profissional (PETIT, 2010).

Há uma população que, para acessar o direito à cultura, precisa de políticas públicas dedicadas, financiadas e continuadas: seja na comunidade a que pertence ou na situação que se encontra (aprisionamento). O projeto Travessia apresenta-se como um projeto que deve ser considerado e referenciado na gestão pública como uma política organizada, pois vai além da distração.

Projetos como o Travessia são importante para aquelas mulheres. É a oportunidade que elas têm de conexão e conhecimento de outras histórias, que dialogam com as delas. E elas têm a oportunidade de dialogar sobre a leitura que fazem, pois essa é a proposta do Travessia. Ao responder a uma demanda do Judiciário, aproveitando uma brecha da legislação que regula a redução da pena de prisão, o projeto consegue dialogar com aquilo que Petit chama de “inteligência do coração” e convoca conhecimentos sistematizados, noções literárias, observação atenta para produzir uma resenha, que é um documento comprobatório para o juiz, mas também pode ser um questionamento sobre si mesma, uma reconsideração.

Referenciar essas práticas, registrá-las e dar-lhes visibilidade é importante como política pública, para que iniciativas como essa fiquem menos expostas às listas de juízes, ou aos interesses de editoras, garantindo a autonomia da leitura e a premissa que esse grupo trouxe de forma tão primordial às leitoras da PFC: a bibliodiversidade.

Por fim, entendo que é importante destacar que pensar sobre direitos das pessoas privadas de liberdade não se sobrepõe à certeza de que esses espaços prisionais não devem continuar existindo. Cada vez mais é necessário executar uma agenda de desencarceramento. A pastoral carcerária, com um movimento de mães de pessoas presas, forjadas nas rebeliões de maio de 2006, o movimento Mães de Maio, organizou uma Agenda Nacional de Desencarceramento: o fim das construções de novas unidades, penas alternativas à prisão, rapidez no andamento processual, combate à tortura, dentre outras ações necessárias e possíveis. No entanto, enquanto ainda vivemos o crescimento da superpopulação carcerária, e ainda prevalecendo um projeto político de extermínio de grupos da sociedade,

notadamente os jovens negros e periféricos, cada brecha da lei deve ser vista como uma oportunidade de subverter a ordem. A cultura tem que estar amparada em políticas públicas, mas é também subversiva!

REFERÊNCIAS

- ALVES, Enedina do Amparo (Dina). *Rés negras, judiciário branco: uma análise da interseccionalidade de gênero, raça e classe na produção da punição em uma prisão paulistana*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais. São Paulo: PUC-SP, 2015. Disponível em: <[https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/3640/1/Enedina do Amparo Alves.pdf](https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/3640/1/Enedina%20do%20Amparo%20Alves.pdf)>.
- _____. “O cárcere é a maior expressão do racismo”, entrevista a Mateus Araújo. *Continente*, Recife, n. 217, jan. 2019. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/217/ro-carcere-e-a-maior-expressao-do-racismor>>.
- BOTELHO, Isaura. *Dimensões da cultura: políticas culturais e seus desafios*. São Paulo: Edições Sesc, 2016.
- BRETAS, Marcos Luiz (org.). *História das prisões no Brasil*, vol. I e II. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- CNJ - Conselho Nacional de Justiça. *Relatório Mensal do Cadastro Nacional de Inspeções nos Estabelecimentos Penais* (CNIEP). Disponível em: <http://www.cnj.jus.br/inspecao_penal/mapa.php>.
- _____. Atos administrativos: Recomendação Nº 44 de 26/11/2013. Disponível em: <<https://www.cnj.jus.br/busca-atos-adm?documento=1235>>.
- _____. “Saiba como funciona a remição de pena”. CNJ – Serviço, 29 fev. 2016. Disponível em: <<https://www.cnj.jus.br/noticias/cnj/81644-cnj-servico-como-funciona-a-remicao-de-pena>>.
- CRSC - Coordenadoria de Reintegração Social e Cidadania. *Painel DiversiDados*. São Paulo: Secretaria da Administração Penitenciária, Governo do Estado de São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2Df3RDP>>. Acesso em: 12 abr. 2019.
- _____. *Diretrizes de atenção à mulher presa*. São Paulo: Secretaria da Administração Penitenciária, Governo do Estado de São Paulo, 2013.
- _____. “SAP realiza Fórum ‘Cultura, Trabalho e Cidadania’”. Notícias, 25 abr. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2GunmKH>>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- _____. “Fórum ‘Cultura, Trabalho e Cidadania’ promove roda de conversa sobre leitura no sistema prisional”. Notícias, 22 nov. 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/2GuKMzG>>. Acesso em: 18 abr. 2019.
- CUNHA, Newton. *Cultura e ação cultural: uma contribuição a sua história e conceitos*. São Paulo: Edições Sesc, 2010.
- DAVIS, Angela. *Mulheres. Raça e classe*. Tradução de Heci R. Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

- _____. “O encarceramento em massa nunca trouxe soluções para conter a violência”. Entrevista a Andréa Martinelli. *HuffPost Brasil*, 26 jul. 2017. Disponível em: <https://www.huffpostbrasil.com/2017/07/26/angela-davis-o-encarceramento-em-massa-nunca-resolveu-ou-troux_a_23050036/>.
- _____. *Estarão as prisões obsoletas?* São Paulo: Bertrand Brasil, 2018.
- DAVIS, Jane. *The Reader: Rising from the Depths*. Chicago: Chicago University Press, 2008.
- FERRÉZ (Reginaldo Ferreira da Silva). *Ninguém é inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Lígia M. Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos*. Trad. Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva (col. Debates: Psicologia), 1974.
- ICPR – Institute for Criminal Policy Research. *World Prison Brief & World Female Imprisonment List*, 4th ed. Disponível em: <<http://www.prisonstudies.org/>>.
- IPL – Instituto Pró-Livro. *Retratos da Leitura no Brasil*. 4. ed. São Paulo: Instituto Pró-Livro, 2016.
- LARROSA BONDÍA, Jorge. *Tremores: escritos sobre experiência*. Trad. Cristina Antunes. São Paulo: Autêntica, 2014.
- LEMGRUBER, Julita. *Cemitério dos vivos: análise sociológica de uma prisão de mulheres*. Rio de Janeiro: Forense, 1999.
- MELO, Felipe Athayde Lins de Melo. “A nova política de remição de pena pela leitura da bíblia”. *Justificando*, São Paulo, 7 jun. 2018. Disponível em: <http://www.justificando.com/2018/06/07/a-nova-politica-de-remicao-de-pena-pela-leitura-da-biblia/>
- PADOVANI, Natália Corazza. *Perpétuas espirais: Falas do poder e do prazer sexual em trinta anos (1977–2009) da Penitenciária Feminina da Capital*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – IFCH. São Paulo: Unicamp, 2010.
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: operários mulheres e prisioneiros*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Paz e Terra, 1988.
- PETIT, Michèle. *A arte de ler: ou como resistir à adversidade*. Trad. Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Editora 34, 2010.
- RIBEIRO, Maria L. da Costa. *Uma teia de relações: o livro, a leitura e a prisão: um estudo sobre a remição de pena pela leitura em penitenciárias federais brasileiras*. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras. Brasília: Universidade de Brasília, 2017.
- _____. *O mundo como prisão e a prisão no mundo: Graciliano Ramos e a formação do leitor em presídios do Distrito Federal*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras. Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

- ROVER, Tadeu. “70% dos presos do DF leem mais de dois livros por mês”. *Consultor Jurídico*, Janela para o Mundo. São Paulo, 7 abr. 2013. Disponível em <<https://www.conjur.com.br/2013-abr-07/70-presos-distrto-federal-leem-dois-livros-mes>>. Acesso em: 30 abr. 2019.
- SANTOS, Thandara (org.). *Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias: Infopen – dezembro 2014*. Brasília: Ministério da Justiça e Segurança Pública, Departamento Penitenciário Nacional, 2015. Disponível em: <http://depen.gov.br/DEPEN/depen/sisdepen/infopen/infopen_dez14.pdf/@@download/file/infopen_dez14.pdf>
- _____. *Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias: Infopen – junho 2016*. Brasília: Ministério da Justiça e Segurança Pública, Departamento Penitenciário Nacional, 2017. Disponível em: <http://depen.gov.br/DEPEN/noticias-1/noticias/infopen-levantamento-nacional-de-informacoes-penitenciarias-2016/relatorio_2016_22111.pdf>.
- _____. *Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias: Infopen Mulheres. 2ª Edição*. Brasília: Ministério da Justiça e Segurança Pública, Departamento Penitenciário Nacional, Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, 2018. Disponível em: <http://depen.gov.br/DEPEN/depen/sisdepen/infopen-mulheres/infopenmulheres_arte_07-03-18.pdf>.
- _____; VITTO, Renato C. Pinto de (org.). *Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias: Infopen Mulheres – junho de 2014*. Brasília: Ministério da Justiça e Segurança Pública, Departamento Penitenciário Nacional, 2014. Disponível em: <<http://depen.gov.br/DEPEN/depen/sisdepen/infopen-mulheres/relatorio-infopen-mulheres.pdf>>. Acesso em: 24 abr. 2019.

ENTREVISTA PEDRO BARBOSA E LUIZ AUGUSTO TEIXEIRA DE FREITAS

Para esta edição da *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, tivemos a oportunidade de conversar com Pedro Barbosa e Luiz Augusto Teixeira de Freitas, colecionadores de arte contemporânea. Os colecionadores falaram sobre mercado de arte, suas coleções e sobre o papel de suas ações nas políticas culturais do sistema das artes visuais.

CPF: Vocês podem contar um pouco sobre o contato inicial com as artes visuais e como nasceu seu interesse por se tornarem colecionadores?

Pedro Barbosa: No meu caso, foi por causa da minha prima, Raquel Arnaud, que é uma *dealer*, e por influência da minha irmã, que abandonou a ciência para se dedicar às artes visuais em uma conjunção entre ciência, arte e educação infantil. Esse negócio da coleção é o tempo que vai criar, vem muitos anos depois. A coleção começa a se formar, eu diria, na metade dos anos 2000 e toma corpo mesmo a partir de 2010. Vendo o trabalho que o Luiz Augusto fez, chegou uma hora em que eu precisei dessa ajuda que ele tinha procurado no início. Eu me senti fraco para poder dar passos mais arrojados, e aí vim procurar uma pessoa para trabalhar comigo e peguei muitas dicas, coisas que ele fez e acertou, coisas que ele disse que errou. Aí eu coloquei um tempero próprio e segui.

Luiz Augusto Teixeira de Freitas: Eu sempre gostei de artes, desde a minha adolescência, mas nunca imaginei que fosse colecionar arte. Quando comecei a trabalhar e a ter alguma disponibilidade financeira, comecei a comprar algumas obras. Não entendia, nunca estudei arte, mas comecei a comprar algumas obras em leilões, achei que era um bom lugar, porque naquela época nas galerias era muito difícil o acesso e ter noção do que era bom e o que não era. Cheguei então à conclusão que se quisesse fazer alguma coisa com sentido era necessário aprender. Resolvi procurar alguém que pudesse me orientar, e ao mesmo tempo, por meio dessa pessoa, aprender um pouco de arte contemporânea. Acabei por encontrar um curador aqui no Brasil, embora tivesse tentado primeiro em Portugal, onde moro. Depois de algumas conversas Adriano Pedrosa colocou algumas condições e acabamos por chegar a um acordo de colaboração. Comecei a comprar obras com um critério, de forma bastante organizada, o que na época não era muito usual. Muitas pessoas consideravam que isso tornava a coleção de certa forma impessoal, mas não entendo que tenha sido este o caso. Com certeza, o fato da coleção ter tido desde o princípio alguns projetos de apoio ao sistema da arte,

museus, instituições acabou por dar a ela um caráter institucional mas isso acabou por ser fundamental para dar uma grande credibilidade à coleção. Com isso tive desde o começo um acesso privilegiado às obras importantes dos artistas que me interessavam o que seria impossível para um colecionador tradicional.

CPF: Na história de vocês há uma parceria. Podem contar sobre isso?

Luiz Augusto Teixeira de Freitas: Eu acho que, regra geral, no mundo da arte há muita competição, não há cooperação ou partilha. Nosso caso é uma exceção. Nunca tivemos nenhum problema em trocar ideias, conversar sobre projetos. Nossa amizade muito forte ajudou a não criar este tipo de barreira. Isso é uma coisa rara. Normalmente as pessoas são muito reservadas, gostam de obter as informações, mas são avessas à partilha. Uma atitude bastante egoísta e que vem da própria ideia de colecionar como algo personalista, eu tenho, o outro não tem, ou de poder, projeção social. Nesse sentido, acho que Pedro e eu sempre fomos bastante marginais nesse meio.

Pedro Barbosa: A maioria dos colecionadores quer mais saber do que contar. Quando você começa a se envolver com arte conceitual, com livros, com edições, passa a trabalhar com a ideia do “eu tenho e você tem”, e o outro tem porque essa é a ideia. Se você vai para esse lado, o conceito do “eu tenho e você não tem” passa a não fazer muito sentido.

CPF: Esse recorte que vocês têm em comum, que é essa arte pós-segunda metade do século XX, pautada no experimentalismo, conceitualismo, se deu como? Porque me parece que é algo atípico, que é menos *mainstream*, por estar mais focado em uma experimentação e em um radicalismo de experimentação maior.

Pedro Barbosa: Vou te contar uma história engraçada. Uma vez eu estava com Paulo Miyada na Bienal de Veneza, e no último caminho do Arsenale tinha uma obra que era o Bruce Nauman andando em uma parede. Aí eu chego para o Paulo e falo: “por que isso aqui é bom?”. Ele falou: “é exatamente por isso que você está perguntando”. É essa a ideia, uma coisa que te tira da zona de conforto e te faz pensar de uma maneira diferente e se perguntar por que isso é bom. Não sei, de repente isso é ruim, mas pelo menos te faz pensar. Essa é a ideia, por isso faz sentido ir para a parte mais conceitual, pelo menos no meu caso.

Luiz Augusto Teixeira de Freitas: Essa ida para o lado conceitual e para essa época que você mencionou, no meu caso, só aconteceu quando

eu realmente estava comprando muito de artistas que trabalharam a partir dos anos 90. Quando comecei a olhar para trás foi realmente o momento em que comecei a conhecer mais e achar que a coleção não podia só seguir o que estava sendo feito hoje, porque vários dos artistas que eu já colecionava foram de alguma forma influenciados por artistas dos anos 60/70. Mas o motivo de eu ter ido para a documentação é mais prosaico. Por que eu comecei a dar atenção aos livros de artistas? Em primeiro lugar porque quando começo a me interessar por artistas dessa época me dou conta de que os preços de obras de arte desses artistas estavam acima do meu orçamento. A minha coleção foi sempre de artistas muito jovens e com um orçamento mais restrito. Daí descubro que poderia encontrar coisas interessantes desses artistas em livros, documentação e, pontualmente, algumas obras de arte mesmo.

Pedro Barbosa: Para mim, tem o impacto de estar começando a trabalhar com o Jacopo Crivelli Visconti, ele tinha um doutorado nessa área de *land art* e *walking art*, ele era muito familiarizado com isso, e a gente começa a ver a diferença de preço entre esses artistas conceituais e o que estava sendo produzido. Nessa época, 2012, já tinha o boom da arte brasileira, e você comprava artistas incríveis por uma fração de preço do que seria um artista brasileiro, o que aliás ainda hoje é possível. Sem a presença do Jacopo Crivelli Visconti eu não teria chegado nesse lugar, ou estaria pelo menos há dez anos.

Luiz Augusto Teixeira de Freitas: O meu caso é o contrário, começo a dar atenção a estes artistas na mesma época em que decido concluir o ciclo de arquitetura na coleção. Minha coleção foi focada no tema de arquitetura por onze anos. Tinha esse viés claríssimo e eu já estava um pouco saturado disso. Eu sempre tive uma ótima relação profissional com o Adriano que trabalhou comigo durante todo esse período, ou seja na primeira década da coleção. No entanto, quando eu decidi mudar, olhar para os livros de artista, alterar o foco para artistas dos anos 60 e 70, começamos a ter uma falta de harmonia. Comecei a fazer isso mais por minha conta, embora esta época coincida com o começo de uma participação mais efetiva da minha filha Ana Luiza, que também é curadora. Ela é quem tem estado mais presente nos últimos dez anos.

CPF: Além de colecionadores, vocês são grandes incentivadores de artistas. Como e por que se dá essa relação de apoio ao sistema das artes?

Pedro Barbosa: O fato de ter convivido com a Raquel para mim foi muito importante. Ela era casada com o filho do Lasar Segall e contava

que na casa do Lasar sempre tinha poetas, artistas e essa relação era muito legal. Eu lembro da minha mãe falando que ia lá na casa e sempre tinha um burburinho. Eu achei que isso era uma coisa legal e que um dia talvez eu poderia criar na minha casa um burburinho desse tipo. A questão do ativismo eu copieei do Luiz Augusto Teixeira de Freitas. Já financiei diferentes projetos, com diferentes características. Mas os projetos mais legais começaram a acontecer agora e vão acontecer nos próximos anos, aí sim são projetos mais instigantes, como tornar público meu arquivo pessoal. E tem a minha relação com o Deison Gilbert, que foi o primeiro cara a organizar meu acervo há uns três ou quatro anos, o primeiro que se interessou em dar uma geral em tudo, que começou a falar: “isso pode ser usado aqui, vamos chamar tal pessoa”. A ideia é ir crescendo nessa parte do arquivo, mas de tal forma que isso possa ser material de pesquisa de quem se interessar por arte ou por esse negócio. Para tanto, a gente acabou de comprar um apartamento, vou passar todo o arquivo para lá e tentar criar um centro *Think Tank* que qualquer um possa usar para fazer pesquisa. Provavelmente minha coleção vai migrar muito mais para a área de pesquisa do que para uma coleção de arte tradicional, de ficar comprando e acumulando obras de arte.

CPF: Então, para vocês, a ideia de compra da obra de arte como investimento e como agenciamento de um determinado mercado não é só isso, mas há também um desejo de diálogo dentro desse campo, desse sistema. Tendo ou não possibilidades de retorno mensurável.

Pedro Barbosa: Tudo tem retorno. O fato de eu ter esses caras todo dia em casa e meus filhos poderem conhecê-los é um retorno gigantesco. Você pode ter o retorno financeiro ou intelectual, você pode ter o retorno de prazer, afetivo. O retorno financeiro se faz especulando na bolsa.

Luiz Augusto Teixeira de Freitas: Depende do conceito de retorno das pessoas. Eu acho que lucrar com arte é o mais difícil. Como eu faço para entender o que colecionadores, esses players, querem e por que eles vêm para a arte? É tudo uma distorção do que a gente queria ou do que pensamos que é importante; e o contrário também. Eles não entendem, não acreditam sinceramente que a gente possa querer esse tipo de retorno não mensurável. A cabeça dessas pessoas está formatada só para entender que as pessoas comprem porque estão interessadas em algum retorno econômico, financeiro e tal. Isso até pode acontecer um dia, sem uma intenção clara nesse sentido, mas para mim, como colecionador, essa questão de comprar para investir, lucrar, não se coloca. Sou um colecionador, gosto de acumular. É um defeito. Se eu vender uma obra de arte, perco o prazer de ter a obra comigo. Claro

que há exceções, não digo que não possa vender. A coleção é dinâmica. De repente, olho para a coleção e me dou conta de que tenho quarenta, cinquenta obras de um determinado artista, mais até do que qualquer museu do país desse artista jamais teria. Aí posso considerar vender até mesmo para financiar a própria coleção e projetos de arte que me interessem. Posso também chegar à conclusão que determinado artista já não me interessa. Aí vendo, mas não para comprar um barco ou um carro de luxo. Não estou ligado nessas coisas. Não gosto de carro, aprendi a dirigir quando minha mulher morreu aos 52 anos. Nunca tive carro na minha vida, e a pessoa não entende isso. “Vou ter mais dinheiro no banco? E daí?” Eu vou morrer, e o dinheiro vai ficar para quem? Para os meus filhos? Eles vão ter as obras e quanto ao dinheiro vão ter que começar do zero também, como eu comecei. Claro que isso é só uma ideia. Se eles não gostarem de arte, ou de ter as obras, é claro que vão poder vendê-las, e vão ficar privados do prazer imensurável de conviver com elas. Tristemente cheios de euros no banco.

Pedro Barbosa: Acho que a nossa relação aqui vingou também por pensar desse jeito: “esse pessoal só fala de grana”. Qual é o prazer que o cara tem de fazer uma discussão com um pouco mais de caldo sobre a produção de um artista que está ali, ou sobre a relevância dele naquele período, ou nesse, nos dias de hoje e assim por diante? Só fala do quanto subiu o valor de uma obra. Eu não lembro qual foi o último leilão que participei. Eu olhava, acompanhava tudo quanto é leilão, e agora não sei mais preço de obra de arte. Eu fiz a minha vida procurando discrepância de preço aqui e ali, mas não faço mais ideia de preço. O que mais me desafia realmente é o conhecimento.

CPF: Vocês podem contar um pouco a relação que mantêm com as instituições?

Pedro Barbosa: Eu tenho parcerias com instituições. É preciso alavancar o que você pode colaborar com as instituições e o que elas podem potencializar dessa colaboração. Você vai arrumar um número limitado de parceiros no qual você vai criar vínculos. Tem alguns vínculos fora do Brasil e alguns dentro do Brasil, e com esses a gente vai tentando trabalhar. Sinceramente, a ideia é mais colaborar mesmo e ver que resultado pode acontecer, mas isso sempre tentando ter foco no artista. Como a gente vai fazer esse artista ter oportunidades? Acho que esse é o grande negócio, nem que seja para ele ter a oportunidade de mostrar em algum lugar ou entrar com uma obra em um acervo, criar uma oportunidade de pesquisa, algo assim. A ideia é sempre terminar nessa colaboração.

Luiz Augusto Teixeira de Freitas: Sou cada vez mais relutante em colaborar com instituições. Já estive em muitas instituições, participei em muitas delas e cada vez me coloco mais fora e com uma posição mais crítica. Primeiro, pelo próprio conceito. Eu acho que tudo o que a gente faz, tudo o que o Pedro Barbosa faz, muito mais do que eu, acho que deveria estar sendo feito pelo Estado, não deveria estar sendo feito por nós. Para mim, o Estado tinha que estar provendo, selecionando, organizando e promovendo essas instituições, museus, o que fosse, teria que ser o Estado. Qualquer outra coisa que saia do Estado, você pode ter boa vontade, pode estar fazendo de boa-fé, mas acaba misturando os interesses, gera conflitos. Para mim a instituição ideal não deveria ter a interferência do privado, em especial das galerias. Isso não é só perverso, é indecente. Quase impossível encontrar uma instituição que não faça concessões e quando se abre a porta para as concessões o processo fica todo viciado. Eu próprio sei que faço algumas concessões na minha vida profissional, mas na arte não admito fazer concessões, não posso ter contradições com o que penso e com o que acredito. Se eu fico falando sozinho? A maioria das vezes acabo falando sozinho, sim, mas não vou deixar de falar.

Pedro Barbosa: Nessa linha, eu penso um pouco diferente, não acredito no Estado. Obviamente, concordo que o ideal seria o Estado fazer o fomento disso tudo, mas nunca acreditei no Estado. Nesse sentido, eu vou fazer o que acredito. Aí vem esse negócio: se é para fazer concessão, faço eu a concessão, vou investir no cara que eu quero, no projeto que eu quero. Não é nada aberto, nada democrático. “Faz *open call*.” Não tem *open call*, eu faço a concessão. Se o museu pode fazer a concessão, eu faço a concessão também, cada um faz a concessão do jeito que quer. Se você se associar a instituições, é cada vez mais difícil, o número de concessões é cada vez mais na sua cara. Você vê que é um grupo que tem o privilégio de tudo, só que existe uma massa gigante de artistas e curadores e pensadores de arte que são muito competentes, mas que não têm oportunidade de fazer parte de determinado grupo.

CPF: Vocês acham que as feiras ainda são um modelo de negócio importante, ou até o mais importante, dentro do mercado?

Pedro Barbosa: Feira de arte é um fracasso e vai mudar rapidamente. Esse é um modelo que já se esgotou. Alguma coisa vai acontecer, e vai vir uma ruptura violenta. Os galeristas não querem mais ir para as feiras também, ninguém mais quer ir para feira. Há um medo de ser o primeiro a romper. Se o primeiro fizer, o resto pode acontecer muito mais rápido do que se pensaria.

Luiz Augusto Teixeira de Freitas: Já não vou muito em feiras. Acontece às vezes, quando a cidade me atrai por outros motivos. Torino, por exemplo, onde a gastronomia é excelente. Há um receio das galerias realmente importantes em romper com as feiras de arte. Uma ou outra galeria já rompeu com esse modelo de feira, faltam mais umas dez galerias relevantes também romperem, e aí acabou. Qual o modelo que vai vir no lugar? Não sei, mas esse que conhecemos vai acabar.

Há vários anos advogo esta ideia. Se as melhores galerias saírem de Basel e montarem um pequeno espaço alternativo em Basel o sistema cai como um castelo de cartas. E elas não conseguirão ficar muito mais tempo financiando Basel. É impossível. Uma galeria tradicional de médio porte precisa vender pelo menos € 300 mil só pra ficar no *break even* em Basel. Como isso é possível? Simplesmente não funciona. Deviam todas sair em bloco e deixar os cinco tubarões ficarem lá falando sozinhos com os donos da feira.

CPF: Podemos dizer que há um mercado internacional comum comandado pelas potências hegemônicas ocidentais?

Pedro Barbosa: Sim, do mesmo jeito que há um mercado local comandado pelas potências locais. Por que não tem estrangeiro nas coleções de arte brasileiras? Porque as potências locais querem comandar um mercado local por vantagem própria. Assim, é cada um na sua. Posso dizer que a arte global é global independentemente de onde está, e dou o exemplo do Machado de Assis como um artista global, apesar de ser brasileiro. Ou melhor, ele é brasileiro e é global. O artista brasileiro é global, a gente tem que captar o humano, que é uma loucura, mas infelizmente a gente se fecha tanto que acaba prejudicando os próprios artistas brasileiros que são brilhantes. Esse que é o negócio, só que a gente está se fechando. Cadê o fomento para os artistas brasileiros saírem do mercado local e aparecerem no mundo? Porque eles são muito bons. Tem muita coisa ruim fora que faz muito sucesso, e a gente tem uma reserva de talento aqui que, se fosse para fora, arrebentava, mas a gente está querendo fazer um mercado somente local. Essa geração de artistas novos está de saco cheio desse povo antigo e provinciano, ninguém mais quer esse mercado local, quer o mundo. O Brasil vai passar por uma revolução violenta nessa parte de artes visuais nos próximos anos.

CPF: O mercado internacional e o mercado nacional se influenciam mutuamente?

Pedro Barbosa: Obviamente, o alemão vai vender mais na Alemanha, mas existem aqueles agentes que vão vender no mundo inteiro.

CPF: Vocês acham que a China tem alguma influência nesse mercado da arte nacional?

Pedro Barbosa: Na minha opinião, a influência é zero. A China possui uma estética absolutamente distinta. Tem alguma influência para as galerias, pois tem galeria que está vendendo muito na China e parou de vender na Europa e nos Estados Unidos. O mercado esfriou de um modo geral; por outro lado, está vendendo muito na China, mas tem que ter artista chinês para vender na China. Exatamente porque ainda não tem comunicação estética com o Ocidente, e não tendo uma relação cultural, não acontece nada. Em termos financeiros, a China está dominando, mas em termos estéticos, filosóficos, de pensamento, de jeito nenhum. Não dá, existe uma grande diferença entre o Leste e o Oeste.

Luiz Augusto Teixeira de Freitas: Confesso que não acompanho muito o que se passa no mercado de arte chinês e, com receio de soar arrogante, não estou mesmo interessado. Do pouco que vejo ou que ouço parece uma situação muito oportunista, galeristas ocidentais tentando se aproveitar da fortuna gerada em poucas décadas por novos bilionários dentro de um sistema supostamente comunista, mas com a economia “aberta” e simultaneamente controlada pelo Estado. E os artistas aceitam “surfando nessa onda”. Não estou nem um pouco interessado.

Na verdade nunca me interessei muito por esta questão de nacionalidade na arte. Sempre quis que minha coleção fosse aberta, sem nacionalidade, sem geografia, muito mais focada no artista, no que ele está fazendo, no que está pensando, independentemente de onde nasceu ou de onde vive. Eu acabo vendo na própria coleção que há núcleos de artistas fortes em determinadas questões que têm a ver comigo, e nenhuma delas está relacionada com determinada região geográfica e muito menos com a China.

CPF: Como podemos pensar o mercado de arte brasileiro?

Pedro Barbosa: O mercado brasileiro é fechado, totalmente fechado. Por exemplo, em um dado momento, o entrevistador comentou algo sobre o artista Ian Wilson. Quantos conhecem o Ian Wilson? Provavelmente, uns 3% dos leitores desta revista vão saber na hora, os outros 97% vão procurar saber depois.

Luiz Augusto Teixeira de Freitas: É curioso, muitas vezes a gente fala alguns nomes como Ian Wilson, Stanley Brouwn Cadere ou outros que assumimos que as pessoas conheçam. Para nós é tão absolutamente

fundamental que as pessoas estejam olhando isso, estou falando de curador, galeristas. É comum que, numa feira de arte, os profissionais jovens que estão trabalhando ali não tenham sequer a curiosidade de passear na feira, pesquisar, conhecer. Muitas vezes eles só conhecem e só estão interessados no que eles próprios vendem. Ficam limitados a isso. Do restante eles não querem saber. É uma falta de curiosidade que talvez seja direcionada: “nós temos que vender o nosso, sobreviver”. E aí não há uma curiosidade: “tem um artista ali na galeria tal que pode ser interessante”. É fechado também por outros motivos. Por motivos culturais, o brasileiro tem medo do mundo. É uma influência americana, o centro é ali, no “olhar para o próprio umbigo”, e só.

Pedro Barbosa: É o que a gente chama de *car dealer*, um profissional que fala: “tenho aqui um carro com banco vermelho, tem um com banco preto, cinto de segurança rosa”. A maioria dos dealers são *car dealers*. Você vai ver também que tem uns cinco que são espetaculares, são os caras que têm conhecimento, que sabem e conversam sobre o todo. Esses profissionais têm um programa em suas galerias que é espetacular. Um exemplo que dou: quantas pessoas leram Machado de Assis, qual o percentual hoje em dia? Hoje em dia ninguém lê, mas quando eu fiz a escola se lia. Tem que ler! Aí voltamos ao Machado de Assis como um artista global, apesar de nunca ter saído do Rio de Janeiro

CPF: Qual o futuro que vocês vislumbram para o sistema das artes no Brasil quanto ao mercado?

Pedro Barbosa: Eu não vejo futuro algum. Enquanto a gente não resolver olhar para o mundo, colocar alguém como o Cildo Meireles no mundo, pois ele é o mundo, nada vai acontecer. O mesmo tem que se dar com o Antonio Dias, com o Flávio de Carvalho. Não temos falta de talentos, e sim problemas com colecionadores que compraram um monte de lixo, e esse lixo só tem importância e eles, mas não querem perder dinheiro. Nem todos os artista visuais são como Machado de Assis. Quantos escritores realistas que a gente teve não são Machado de Assis? Tem todo um arcabouço de uma grande mentira mercadológica especulativa na arte que, se um dia aparecer e cair o castelo de cartas, vai ser um terror geral. E o mercado especulativo vai aparecer. Tem material humano, tem produção artística no Brasil que é espetacular, só que existe uma especulação financeira nesse mercado que é enlouquecedora, deixa tudo meio embaçado. Eu vou jogar uma bomba atômica aqui: Volpi. Quero saber se o Volpi realmente é importante para a história da arte no mundo, qual é o impacto que o Volpi tem no mundo? Ou ele tem um impacto só local? O Volpi não é um Machado de Assis, esse é meu ponto.

A especulação com o Volpi é enlouquecedora. Volpi não deveria ter o preço e a importância que tem. É o grande exemplo do provincianismo brasileiro, de um mercado que distorce a percepção subjetiva, que cria subjetividades. As pessoas passam a ver coisas que não estão lá e passam a experienciar determinados tipos de trabalhos de um jeito distorcido historicamente, politicamente, mas também esteticamente. Desse exemplo que dou com o Volpi há outros trezentos, quinhentos, mil que são reconhecidos pelo mercado local mas que não deveriam valer nada nem aqui no Brasil.

Luiz Augusto Teixeira de Freitas: É aquela coisa do entretenimento e da arte. Vale como entretenimento, mas não vale como arte. Filme descartável, literatura descartável, série de televisão descartável. Nada disso é arte, mas é entretenimento, então tem valor. Muitos compram artistas novos que não possuem qualquer valor artístico só porque “esse cara está bombando”. E existem aqueles que especulam, um exemplo atual são os museus. Antigamente era preciso que o artista morresse para acontecer a compra de uma obra pelo museu. Hoje, na primeira exposição do artista, o museu já está lá querendo comprar ou ganhar como doação. Os valores todos se inverteram.

Pedro Barbosa: Tenho como exemplo os artistas jovens que eu comprei. Desses, irá sobrar 3%, o resto vai desaparecer. Por que eu não me preocupo com isso? Porque acho que aquele todo faz sentido, apesar da parte não fazer. Eu não estou especulando, para mim não faz a menor diferença. Tem gente que faz coleção com valor financeiro e faz muito bem-feita, espera o cara ter vinte anos de carreira, para saber que o cara tem toda aquela carreira e fala: “pago 35 vezes o preço, mas eu sei”. Acho muito mais válido fazer um negócio desse tipo, se você quer olhar o valor financeiro. Mas cada um faz sua coleção do modo como deseja fazer, compras por especulação ou não especulação, mas eu quero uns artistas como Machado de Assis para mim.

DE UMA EXPOSIÇÃO INESPERADA E BELA

Antonio José B. de Menezes Jr.¹

Resenha do livro: HARRISON-HALL, Jessica. *China: uma história em objetos*. Tradução de Érico Assis. São Paulo: Edições Sesc, 2018.

A obra de Jessica Harrison-Hall, chefe da seção chinesa do British Museum, intitulada *China: uma história em objetos* oferece um amplo e rico panorama da produção artística e cultural chinesa ao longo de cinco mil anos. O livro está organizado em seis capítulos, nos quais a autora delimita períodos históricos representativos dentro da complexa historiografia chinesa, apresentando as diversas artes e técnicas desenvolvidas pelos chineses. Seguindo essa cronologia simplificada, vamos percorrer os capítulos dando mais alguns breves aportes.

No capítulo 1, intitulado “Os primórdios da China (5000–221 a.C.)”, a autora abarca um extenso período de tempo, desde as culturas neolíticas até a unificação do império em 221 a.C. Na origem da civilização chinesa, concorrem a narrativa mitológica, preservada nos antigos anais históricos sobre as primeiras dinastias, e o registro arqueológico, resultado de intensas pesquisas realizadas desde as primeiras décadas do século XX. Interessante que, em alguns casos, a narrativa mitológica e o registro arqueológico coincidem de forma admirável.

No campo do registro arqueológico, destacam-se as culturas neolíticas de Yangshao (5000–3000 a.C.) e Longshan (2600–1900 a.C.), a primeira caracterizada por uma cerâmica rústica de cor vermelha e temas geométricos (lembrando a nossa cerâmica marajoara) e a segunda, por uma cerâmica refinada e muito leve, de cor preta. A passagem de Yangshao para Longshan, culturas localizadas em larga medida no mesmo território junto ao Rio Amarelo, denota uma acentuada evolução técnica e estética, que irá se refletir também na produção de objetos de jade e, posteriormente, nas grandes peças rituais de bronze das primeiras dinastias chinesas. Ainda neste tópico, vale destacar as recentes escavações em Sanxingdui, que revelaram misteriosas máscaras de ouro de grandes proporções (ver ilustração 6, p. 19).

No campo da narrativa mitológica, esta identifica na origem da civilização chinesa a figura dos “Três Augustos” e dos “Cinco Soberanos” (三皇五帝), sendo os primeiros responsáveis pela geração da espécie humana,

1 Professor de Poesia Chinesa e Sinologia do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). E-mail: antonio.menezes@usp.br

pelo ensino da agricultura, da caça e da pesca etc., enquanto os segundos formam um grupo de imperadores modelares, dotados da mais alta virtude, dentre os quais se destaca o famoso “Imperador Amarelo” (黃帝), criador da medicina tradicional chinesa. Seguem-se então as três primeiras dinastias: dinastia Xia (夏, c. 2070–c.1600 a.C.), dinastia Shang (商, c.1600–1028 a.C.) e dinastia Zhou (周, 1028–256 a.C.). Embora a dinastia Xia seja mencionada nos antigos anais históricos, não foram encontradas evidências materiais de sua existência, diferentemente da dinastia Shang e da dinastia Zhou, possuindo esta última uma infinidade de documentos escritos. Por esse motivo, costuma-se chamar a dinastia Xia de “dinastia mítica”, a dinastia Shang de “dinastia arqueológica” e a dinastia Zhou de “dinastia histórica”. Contudo, a questão da existência da dinastia Xia permanece em aberto, e há teorias que postulam a coexistência da dinastia Xia e da dinastia Shang, de tal forma que alguns objetos identificados como sendo de Shang poderiam ser na verdade de Xia. Evitando tais polêmicas sinológicas, a autora prudentemente inicia sua cronologia com a dinastia Shang, logo no início da Era do Bronze.

No capítulo 2, intitulado “Impérios (221 a.C.–960 d.C.)”, a autora examina a cultura material e artística das primeiras dinastias do império chinês. Seguindo em nossa cronologia, em 221 a.C., o imperador Qin Shi Huang unifica o fragmentado território da dinastia Zhou e funda uma nova dinastia, a dinastia Qin (秦, 221–206 a.C.), dando início ao sistema imperial que irá perdurar até 1911. Por esse motivo, Qin Shi Huang Di será conhecido como o “primeiro imperador”, autor dos primeiros sistemas defensivos, cujo conjunto será conhecido como “A Grande Muralha”, e de um vasto mausoléu composto por milhares de soldados de terracota, cuja função seria proteger o imperador na vida além-túmulo. O custo excessivo dessas grandes obras e o estilo marcial do primeiro imperador levaram ao colapso da dinastia, sendo sucedida pela dinastia Han (漢, 206 a.C.–220 d.C.).

A dinastia Han será uma dinastia longa e próspera, na qual o sistema imperial será consolidado por meio da ideologia confuciana, definindo assim a identidade da cultura chinesa. A dinastia Han será também o modelo para outros países do Extremo Oriente, a saber, Japão, Coreia e Vietnã, que irão receber da China dois grandes aportes culturais: o confucionismo e a escrita logográfica (sinogramas). Após o fim da dinastia Han, segue-se um período de disputas e fragmentação, superado apenas pela breve dinastia Sui (隋, 581–618), a qual será sucedida por outra dinastia longa e próspera, a dinastia Tang (唐, 618–907). A dinastia Tang será uma dinastia exuberante e cosmopolita, em razão do intenso comércio proporcionado pela Rota da Seda. Nesta importante ligação com o Ocidente, via Oriente Próximo e Ásia Central, bem como com a Índia, circularam também as mais diversas formas e expressões culturais. Foi principalmente

pela Rota da Seda que o budismo, originário da Índia, chegou à China. O principal testemunho da influência estética do budismo na China nesse período é o impressionante conjunto de afrescos nas cavernas da região de Mogao (ver pp. 78 e 79). Interessante notar que na dinastia Tang surge uma nova escola de budismo na China, o budismo Chan (禪, em japonês Zen), que se tornará muito popular no Japão, marcando profundamente a estética e a vida nipônicas.

No capítulo 3, intitulado “Imperadores, eruditos e comerciantes (960–1279)”, temos a extraordinária dinastia Song (宋, 960–1279), com suas duas capitais: primeiro, Kaifeng, ao norte, e depois Hangzhou, ao sul. Localizada historicamente em meio a dois períodos de fragmentação política, a dinastia Song possui um elo de ligação e continuidade com a arte da dinastia Tang. Os objetos de cerâmica da dinastia Song revelam um estilo de vida muito sofisticado, e a pintura de paisagens evolui de forma admirável. Alguns autores afirmam que o período da dinastia Song do Sul, com a capital em Hangzhou, teria sido uma das épocas mais felizes da China.

No capítulo 4, intitulado “Mongóis e Ming (1271–1644)”, temos a dinastia Yuan (元, 1271–1368), a primeira dinastia em que a China é governada por uma etnia não chinesa (não han), ou seja, a etnia mongol. O vasto império mongol que conquistou quase toda a Ásia e quase varreu a Europa, subdividiu-se em quatro khanatos, sendo que a dinastia Yuan corresponde basicamente a um desses khanatos. É nesta época que o veneziano Marco Polo chega à China, pela Rota da Seda, e vive na corte do imperador Kublai Khan (reinado 1260–1294), neto de Genghis Khan (c. 1162–1227), o fundador do império mongol. Os relatos dessa incrível viagem foram recebidos na Europa como algo fantasioso, pois era difícil de acreditar que nos confins do mundo existisse outra civilização tão ou mais desenvolvida do que a europeia. Embora a elite mongol estivesse em permanente conflito com os eruditos chineses, vale observar que a produção chinesa de objetos e utensílios de cerâmica e laca, entre outros materiais, era muito apreciada pelos mongóis da dinastia Yuan, de tal forma que tais artes continuaram a ser aprimoradas de forma quase ininterrupta.

Com o enfraquecimento dos khanatos, os mongóis na China foram derrotados por uma grande revolta de origem camponesa e que restaurou a ordem chinesa han, dando origem à dinastia Ming (明, 1368–1644). Ao lado da dinastia Han, da dinastia Tang e da dinastia Song, a dinastia Ming será a última desta série de dinastias chinesas de grande esplendor cultural. Os dois grandes destaques desse período no campo das artes são a construção do Palácio Imperial (Cidade Proibida) e a indústria da porcelana. Em 1421, o imperador Yongle transferiu a capital do império de Nanjing para Beijing (a antiga Dadu, capital da dinastia Yuan), onde edificou sobre o antigo palácio dos mongóis um novo palácio, formado por um enorme

complexo de prédios e jardins. Contudo, a “marca registrada” do período Ming será a sua característica porcelana azul e branca. Desenvolvida ao longo das dinastias anteriores, a porcelana se tornará o principal produto de exportação da China, ao lado seda e do chá verde (*Camellia sinensis*).

No capítulo 5, intitulado “Qing: a última dinastia (1644–1911)”, temos o capítulo final do sistema imperial chinês, exaurido por uma série de conflitos comerciais e militares no quadro do projeto neocolonial europeu e das disputas geopolíticas entre Rússia e Japão. As disputas comerciais resultaram nas infames Guerras do Ópio (na qual a cessão de Hong-Kong para os britânicos foi o principal butim de guerra), enquanto o progressivo esvaziamento da soberania chinesa teve sua brutal reação na terrível Revolta dos Boxers (1899–1901). Paralelamente, a porcelana evoluiu para formas de um colorido vivo, e a arte da laca e do *cloisonné* sofisticaram-se ainda mais. Interessante que, desde o século XVIII, a admiração pelos artefatos chineses era tamanha na Europa que deu origem a uma indústria de imitação local, num estilo que ficou conhecido como *chinoiserie* ou “chinesice” em português. Um bom exemplo é a famosa cerâmica de Monte Sião (MG), que seria uma adaptação rústica da antiga porcelana azul e branca da dinastia Ming, ou seja, uma chinesice muito brasileira. Também vale lembrar que nessa época a língua inglesa criou a palavra *china-ware* para designar a louça branca de uso diário.

No capítulo 6, intitulado “A China moderna (1911–presente)”, a autora caminha pelo turbulento século XX, em cuja primeira metade o projeto republicano de Sun Yat-sen não consegue se consolidar, e na segunda metade do século as contradições do regime maoísta, após a revolução de 1949, exacerbam os problemas socioeconômicos, historicamente muito difíceis. Somente após a flexibilização das políticas econômicas do governo Deng Xiaoping (1978–1992), “não importa a cor do gato, desde que pegue o rato”, é que a China começa a superar parte de suas grandes dificuldades e caminha para uma condição de potência neste início do século XXI. Nesse complicado contexto histórico, encontramos, de um lado, um grande esforço de preservação e recuperação das artes tradicionais (em meio a diversas ondas iconoclastas) e, de outro lado, uma forte influência do modernismo e do realismo socialista, bem como sua releitura a partir das formas da arte tradicional chinesa. Um importante exemplo deste último caso é o pintor Zhang Daqian (1899–1983), considerado um dos mais importantes artistas chineses do século XX (ver p. 328). Interessante que esse grande pintor viveu no Brasil entre os anos 1950 e 1970, num sítio em Mogi das Cruzes (SP). Nesse sítio, mestre Zhang construiu um magnífico jardim chinês chamado “Jardim das Oito Virtudes”. Infelizmente esse jardim desapareceu sob o lago de uma represa construída naquela região.

Em conclusão, a obra *China: uma história em objetos*, de Jessica Harrison-Hall, apresenta-se também como o catálogo de uma imensa exposição sobre arte chinesa, reunindo obras dos mais importantes museus e coleções, e suas transformações ao longo do tempo. Desta forma, o leitor poderá visitar e revisitar sem pressa cada uma das alas, deparando-se sempre, tal como Marco Polo, com algo inesperado e belo.

Verusya

[repetindo]

Constituir Questã

Constituir afã

Constituir divã

Constituir devir

Kleber

[repetindo]

Set de canções que você podia jurar que nunca mais
iria escutar

Alexandre

[repetindo]

Consistir Questã

Consistir afã

Consistir divã

Consistir devir

Paulo

[repetindo]

Valer Questã

Valer afã

Valer divã

Valer devir

Ivana

[repetindo]

Formar Questã

Formar afã

Formar divã

Formar devir

Cândida

[em superposição sem que as leituras sejam interrompidas]

Fim da Parte 2

Cândida

[interrompendo as leituras]

Fim da Parte 3

Verusya

Melhor o vo sair de Fortaleza, temos mais opções e preço

Janáina

[dobra as palavras em destaque]

Ivana

[repete em eco a palavra em destaque em modo interrogativo]

Paulo

[repete em eco a palavra em destaque em modo exclamativo]

Todos

[em coro na palavra Trans, sem interrupção, até fala de Kleber]

Cândida

[a palavra completa]

Transladar

Transar

Transmigrar

Transitar

Transestar

Luciana

São 35 passagens aéreas, 743 refeições, 356 diárias.

Verusya

[dobra as palavras em destaque]

Ivana

[repete em eco a palavra em destaque em modo interrogativo]

Paulo

[repete em eco a palavra em destaque em modo exclamativo]

Cândida

[a palavra completa]

Transpirar

Transmutar

Transvestir

Transpor

Kleber

5678 não se faz mais.

Cândida

[dobra as palavras em destaque]

Ivana

[repete em eco a palavra em destaque em modo interrogativo]

Paulo

[repete em eco a palavra em destaque em modo exclamativo]

... falávamos havia uma penumbra
.... escrevo a claridade entra com os ruídos da
Avenida Ibirapuera

Janáina

CORTA -----

Muda, aqui!

Alexandre

É possível realizar um festival de dança contemporânea no quilombo urbano?

Ricardo

talvez seja aquela tensão, sempre política

Janáina, Paulo, Verusya, Ivana

[repetem o bloco abaixo 4 vezes]

Janaina

só acredito nas micropolíticas.

Paulo

Que o que do que o que

Verusya

de fato falei

Ivana

Enquanto se escreve há uma solidão cheia de outros.

Cândida

o que não disse era mais necessário de ser dito do que o que de fato falei.

Alexandre

É que nem uma renda

Kleber

Pontos distantes num mapa secreto onde os encontros correm paralelos

Alexandre

É que nem uma renda

Luciana

já não há como separar

Alexandre

É que nem uma renda

Ricardo

Rabisco. Tinha muito rabisco.

Alexandre

É que nem uma renda

Paulo

produzir espaços para narrar experiências distintas.

Alexandre

É que nem uma renda

Verusya

um poeta de manhã e um homem de negócios à tarde

Alexandre

É que nem uma renda

Janáina

acho que a dança também é invasão.

Alexandre

É que nem uma renda

Ivana

pessoas sensíveis, empoderadas, é muito

Alexandre

É que nem uma renda

Janáina

É que nem uma renda

[sem interrupção durante as outras falas]

Ubatã – Salvador – Rio de Janeiro – Itacaré – Teresina –
Brasília – Goiânia – Saragoza – Barcelona – Campinas
– Cachoeira do Sul – Campo Grande – Paris – Orlândia
– Indianópolis – Uberlândia – Florianópolis – Fortaleza –
Guaíra – São Paulo – Londres – Chicago – Curitiba – São
Sebastião – Miami – Nova Iorque – Newark – Colônia

Ivana e Ricardo

Boca coletiva

Ricardo

da devoração conjunta dos corpos ressonantes simpáticos

Ivana

Uma superposição de bocas que se juntam por quatro dias comem massas tapiocas bebem vinho água e cerveja

Kleber

[sem interrupção durante as outras falas]

- Pela inconformidade dos pensamentos e desacomodação das ideias;
- Pelo direito ao contrário;
- Pelo não cerceamento do devir;
- Pelo estranhamento e pelo pertencimento;
- Pelo direito de desenquadrar as famílias;
- Pelo dever de interceptar os quadrados. De sair das casinhas. De poder estar fora do foco;
- Pelo ir e vir das confabulações;
- A favor das passagens, dos intervalos, das metamorfoses e das mobilidades;
- Contra o senso dominante, o autoritarismo e privatizações;
- Contra os cofres, as guaritas e as porteiras;
- Contra o currealismo;
- Contra a monocultura;
- Contra as apologias e supremacias;

- Pela queda da hegemonia das fazendeiras latifundiárias da dança;
- Pela queda do dualismo feudal (político e estético). Da fixação da bola vez. Da homogeneização das programações e dos festivais;
- A favor das ruínas, dos ruídos, das ranhuras, das clivagens e dos atravessamentos;
- A favor das excentricidades de ser e estar. Da invenção de outros centros;
- Pela desmistificação do ter e/ou do ter que ser.

Verusya

[em superposição]

Da arte de não fazer nada.

Paulo

[sem interrupção durante as outras falas]

propor uma disposição dos corpos no espaço e no tempo

propor movimentos e não movimentos

propor uma disposição de vozes, ruídos e silêncios

propor uma disposição de obras numa certa arquitetura

propor uma certa arquitetura

propor derivas numa certa urbanidade

propor uma certa urbanidade

propor uma disposição de letras no papel.

Cândida

[sem interrupção durante as outras falas]

artista couve-flor

artista obediente

artista minhoca

artista caixinha de música

artista gente-que-olha-pro-lado

artista 8666

artista dependente e carente

artista deformação profissional

artista pão com ovo

Cláudia

[em superposição]

esse texto deve ser repetido todo no plural

Verusya

[em superposição]

Da arte de não fazer nada.

Alexandre

[superpondo-se às falas ainda restantes]

Na PROREH falei com o funcionário da DIADO que prontamente me passou a instrução do CONGRAD que indicava as especificidades da DIREN. Com isso, bastou protocolar os documentos na DICOA, pegar o Ad Referendum do CONARTES e remeter, via SEI, para o IGEO. Simples assim!

Ricardo

[superpondo-se às falas ainda restantes]

refrões que se multiplicam não apenas por suas propriedades sonoras próprias às sílabas que os constituem mas por trazer ressonâncias entre o que estão pensando por aí e o que está sendo construído por aqui sendo que o grupo está pensando em mim por mim através de mim como tal

Janaína, Cláudia, Luciana

[lendo em paralelo]

Janaína

Casacorpo dança itacaré junta aos modos de existir em foco 20minutos.mov paralela à manga de vento.

Cláudia

O 20minutos.move a manga de vento junta os modos de desistir paralela a casacorpo que dança em foco dança itacaré.

Luciana

A casacorpo dança em foco nos modos de resistir. O festival de dança itacaré junta 20 minutos e move a manga de vento paralela.

Cê tá broa?

Cândida

Eu tô pão!

Alexandre

Eu como Você

Ivana

falam silenciam e se interrompem

Alexandre

Eu como Você

Verusya

Da arte de não fazer nada.

Cândida

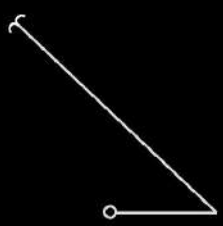
Parte 1:

PHOTOPHOBIA

Deyson Gilbert

Nesta edição da *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, a sessão “Narrativas Visuais” apresenta a série *Photophobia*, do Artista Deyson Gilbert, criada especialmente para esta publicação.

As pesquisas produzidas pelo artista apresentam pontos de tensão do imaginário social coletivo soldando pensamentos e especulações a respeito de temas específicos da economia da imagem dos séculos XX e XXI.



Proclini scriptioni proestof ardua

1.c.
teoria

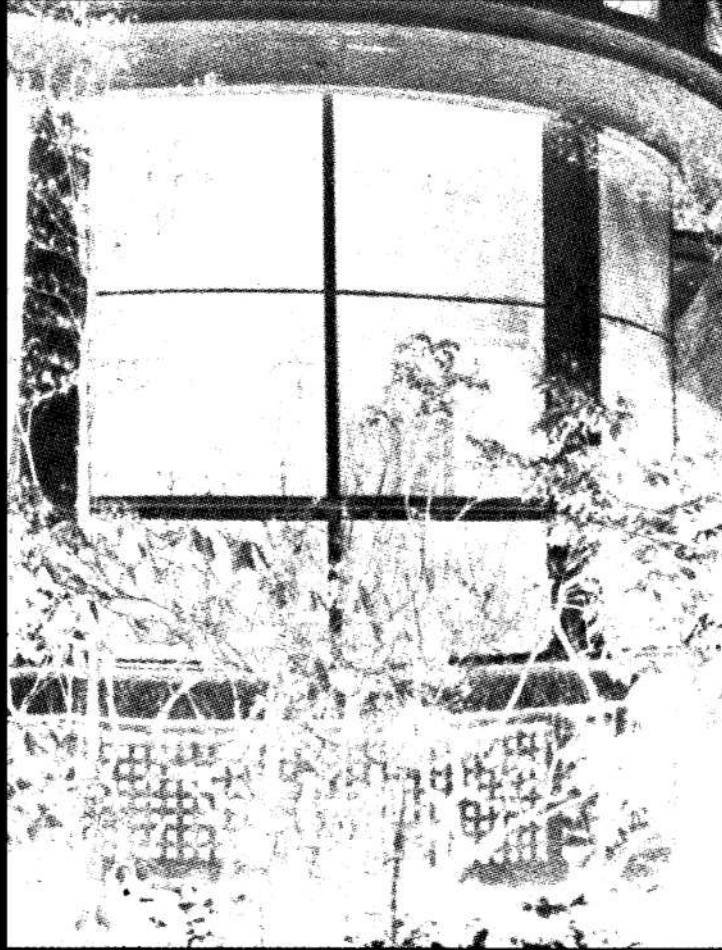


Foto de uma varanda com uma tela de proteção na casa de Andrjja Rubarich, em Nova York. Passei através desta tela.

fractalini ad

1.d
prática



25 de março de 2006:
sou preso por invasão domiciliar após
invadir a casa de um policial no Bom
Retiro, São Paulo. Alcoolizado e portando
um taco de madeira, causo a fratura de
ambas as pernas de uma mulher.

espelhos paralelos refletindo infinitamente uma e outra face de um mesmo impassível e inóspito Janus². Ele é o ato falho que, ao faltar sob o corpo reto do condenado mudo sobre

Prática
1.1



Em 25 de março de 2006:
sou preso por invasão domiciliar após
invadir a casa de um policial no Bom
Retiro, São Paulo. Alcoolizado e portando
um taco de madeira, causo a fatura de
ampas as pernas de uma mulher.

Prática 1.1

1.e
prática

050.06.024054-1
JECRM
C 3413/06

Dependência: 02º D.P. BCM RETIRO
RDO Nº: 900030/2006

Folha: 1
JLLNWQCBGJNEFG[Ya[\^ORY

TERMO DE COMPROMISSO - LEI 9.099/95

Em 26 dias do mês de março do ano de dois mil e seis, nesta cidade de S. PAULO, Estado de São Paulo, na sede da(o) 02º D.P. BCM RETIRO, onde presente se achava o(a) Doutor(a) FABIO FELIX PEREIRA SCARABELO, Delegado(a) de Polícia respectivo(a), comigo Escrivão(a) de seu cargo, ao final nomeado(a) e assinado(a), comparece DEJON GILBERT SILVA E SOUSA qualificado(a) no Termo Circunstanciado de Coerção nº 900030/2006, datado de em 25/03/2006 às 21:36 horas, registrado nesta Distrital, que se compromete, sob as penas da lei, a comparecer, no dia 28/03/06 às 13:00 horas, no Juizado Especial Criminal da Comarca de S. PAULO, situada à AV. ABRÃO RIBEIRO S/N BARRA FUNDA/SP

Quando mais houver a tratar ou a relatar, determinou a Autoridade o encaminhamento do presente termo que, após lido e achado conforme, vai por todos devidamente assinado, inclusive por mim Escrivão(a) de Polícia que parcialmente o digitei.

FABIO FELIX PEREIRA SCARABELO
Autoridade Policial

DEJON GILBERT SILVA E SOUSA
Compromissado(a)

ALEXANDRE DE ABREU SILVA
Escrivão(a) de Polícia

Termo de compromisso em que me comprometo, sob as penas da lei, a comparecer no Juizado Criminal da Comarca de São Paulo na Barra Funda.

espelhos paralelos refletindo infinitamente uma e outra face de um mesmo impassível e inóspito Janus². Ele é o ato falho que, ao faltar sob o corpo reto do condenado mudo sobre

C 3113/08
7 EC 474
020.02.024024-7

RDO Nº: 000303004
Dependência: 03* D.P. HOM RETIRO

Folhas: 1

TERMO DE COMPROMISSO - Lei 9.093/95

Por 28 dias de mês de março do ano de dois mil e seis, nesta cidade de São Paulo, Estado de São Paulo, na sede da(o) 02ª D.P. HOM RETIRO, onde presente se achava o(s) DONOR(ES) VARELA FELIX FERREIRA SCARABELLO, Deixado(s) de Polícia respectivo(s) em seu cargo, no final nomeado(s) e assinado(s) o comparecimento de VARELA FELIX FERREIRA SCARABELLO, Deixado(s) de Polícia nº 8000303004, Estado de São Paulo, respectivo(s) em seu cargo, no final nomeado(s) e assinado(s) no dia desta data, que se compromete, sob as penas da lei, a comparecer, no dia 28/03/06, às 13:00 horas, no Juizado Especial Criminal da Comarca de São Paulo, a VARELA FELIX FERREIRA SCARABELLO, Deixado(s) de Polícia nº 8000303004, para a realização de uma audiência de conciliação e julgamento de presente termo que, após lido e achado conforme, vai por todos os termos assinado inclusive por mim Deixado(s) de Polícia que patricularmente o presente termo.

ALEXANDRE DE ABREU SILVA
Deixado(s) de Polícia

VARELA FELIX FERREIRA SCARABELLO
Deixado(s) de Polícia

ALEXANDRE DE ABREU SILVA
Deixado(s) de Polícia

Comarca de São Paulo na Barra Funda.
Termo de compromisso em que me comprometo, sob as

Proclamação



I
PHOTOFOBIA
OU SOBRE ÉDIPPO
PARTE I

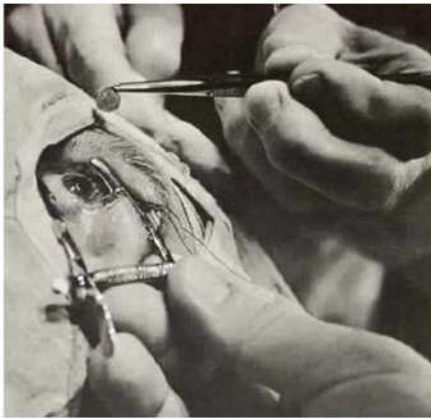
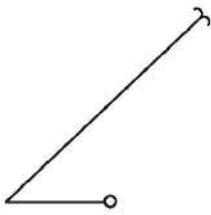
(...) Tomemos o momento em que Édipo finalmente descobre o oráculo original. Dentro de um sentido pragmático, a profecia ali já se encontra totalmente obsoleta. Quero dizer, seu valor enquanto prognóstico futuro já de nada mais nos vale. Aquilo que antes se desenhava ao clarividente como desígnio e projeto, agora, do ponto de vista do presente trágico instaurado, já se encontra plenamente consumado enquanto catástrofe e ruína. Para Sófocles, o transe do oráculo nada tem a dizer a respeito do futuro. Eis a razão pela qual seu conteúdo pode vir à tona já tão tarde na trama¹. Sua função aí não é mais apontar para frente, mas sim, pelo contrário, apontar para trás. No lugar de uma antevisão do fim da história enquanto supra-vontade abstrata, o que ele nos oferece é a objetiva exposição das razões pelas quais a história parece se comportar no presente como se ela já houvesse se colapsado desde sempre. Trata-se de uma imagem ultrapassada, de um instantâneo teleológico reconvertido à máquina analítico-expositiva de sua própria escatologia. O oráculo aqui não é mais uma predição, um vaticínio, um alerta, ele é a própria fonte, a própria causa, o próprio estopim a desencadear tanto para trás quanto para frente tudo o que se passa. Ele é a desautorização da eternidade, o restabelecimento do impulso da história na *história sem fim* do presente infinito de dois espelhos paralelos refletindo infinitamente uma e outra face de um mesmo impassível e inóspito Janus². Ele é o ato falho que, ao faltar sob o corpo reto do condenado mudo sobre

o patíbulo, torna claro a ele e a platéia não só a força do laço da força da pena, mas também a ausência da memória da tábu da quina da porta da casa de onde um dia cada um se viu excretado ao solo sob o ritmo sincopado dos insufl os abdominais de uma mãe submetida às provas pungentes das sinas do parto.

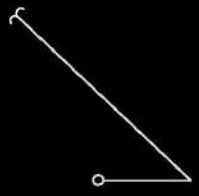
É assim que a grande tragédia passa a residir em Sófocles no fato de que, assim que tomamos conhecimento da vontade divina e de sua fatal influência sobre o destino do personagem principal, somos instantaneamente insuflados por um sentimento estranhamente peculiar. O que parece nos chocar não é mais o fato do destino se cumprir *segundo* o oráculo. O que realmente nos choca é o fato do destino se cumprir *graças e a partir* do oráculo. É sua aparição enquanto articulação simbólico-social objetiva o que descarrega sobre o *meio* aquilo que, de outra maneira, o ultrapassaria como irrisório devir sem *fim*. Em outras palavras, não é a história que executa o presságio, mas o presságio que *executa* a história. Todavia, o ponto nevrálgico dessa crise, o abismo dentro do qual encontramos nosso sentimento de dor e cansaço, nossa verdadeira *weltschmerz* contemporânea, é que, em meio a isso tudo, percebemos que os deuses muito pouco ou nada procuram fazer para levar a cabo suas próprias vontades. Somos nós, os homens, que, ao sabor dos trancos e barrancos de nossa própria liberdade, nos arrastamos de livre e bom grado até o *Monte Taigeto* de nossa solidão existencial. Somos nós que, sozinhos e sempre sozinhos, nos atiramos com passos firmes e/ou tropeços inconsequentes em direção ao abismo vazio e absurdo do Absoluto. (...)



- 1 O velho problema daqueles que contam a história já do lado de lá das cubas da eternidade.
- 2 Tal qual o comprova o experimento de De Selby.



Fractio acethionis brachia oculi



cap. 1

o desconjuntamento da práxis

espelhos paralelos refletindo infinitamente uma e outra face de um mesmo impassível e inóspito Janus². Ele é o ato falho que, ao faltar sob o corpo reto do condenado mudo sobre



cap. 1
o desenvolvimento da prática

Prática de ensino

1.a
teoria



Sequência de fotogramas de um filme Super 8. O garfo, que encontrava-se intacto antes da demonstração, tornou-se gradualmente maleável quando eu o segurei. Finalmente, partiu-se em dois.

espelhos paralelos refletindo infinitamente uma e outra face de um mesmo impassível e inóspito Janus². Ele é o ato falho que, ao faltar sob o corpo reto do condenado mudo sobre

6.1
61018



Sequência de fotografias de um filme
Super 8. O garfo, que encontrava-se
intacto antes da demonstração, tornou-se
gradualmente maleável quando eu
segurei. Finalmente, partiu-se em dois.

Exercício de observação

d.1
teoria



escada rotante para laser, para uma
concentração em Munich, 2001.

Escalator

d.1

1.b

1.c
teoria

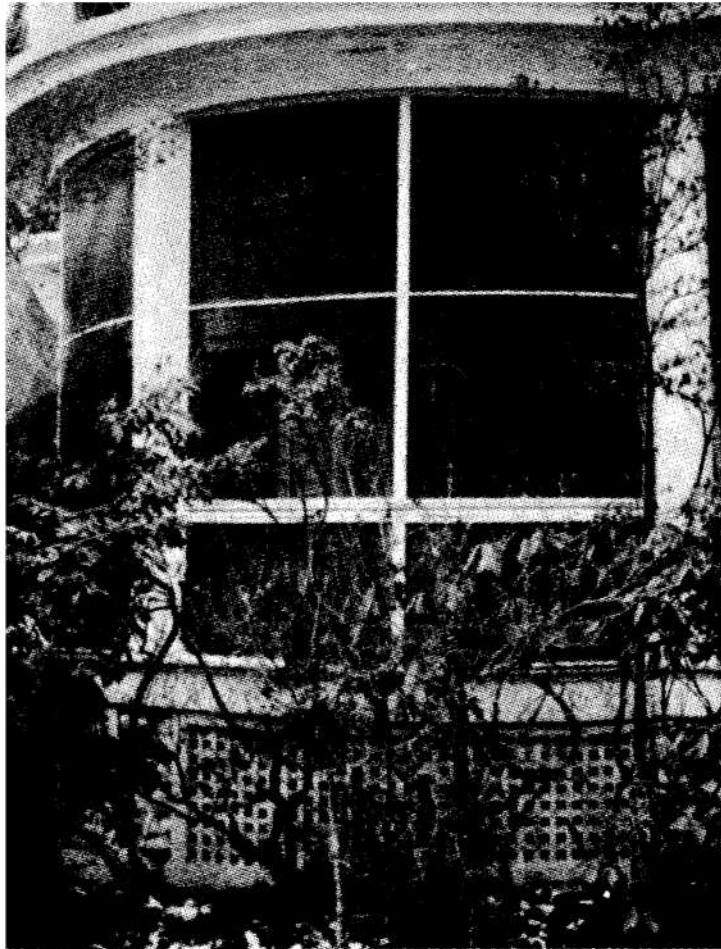


Foto de uma varanda com uma tela de
proteção na casa de Andrija Puharich, em
Nova York. Passei através desta tela.

espelhos paralelos refletindo infinitamente uma e outra face de um mesmo impassível e
inóspito Janus². Ele é o ato falho que, ao faltar sob o corpo reto do condenado mudo sobre