

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

RAÍZA RIBEIRO CAVALCANTI

SPA das Artes: Entre a Utopia e a Ideologia

**Uma análise das relações entre práticas discursivas no interior do *SPA das Artes* do
Recife**

Recife,
Maio de 2011

Universidade Federal de Pernambuco
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

RAÍZA RIBEIRO CAVALCANTI

SPA das Artes: Entre a Utopia e a Ideologia

**Uma análise das relações entre práticas discursivas no interior do *SPA das Artes* do
Recife**

Dissertação de mestrado apresentada ao
Departamento de Sociologia do Centro de
Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Federal de Pernambuco, sob a
orientação do Prof. Dr. Paulo Marcondes
Ferreira Soares.

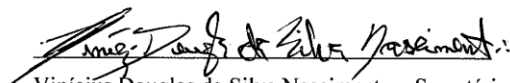
Recife,
Maio de 2011

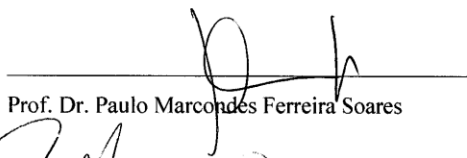
Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva CRB-4 1291.

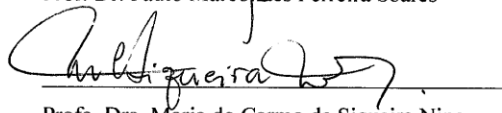
- C376s Cavalcanti, Raíza Ribeiro.
SPA das Artes : entre a utopia e a ideologia : uma análise das relações entre práticas discursivas no interior do SPA das Artes do Recife.
- Recife: O autor, 2011.
182 f. : il. ; 30 cm.
- Orientadora: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2011.
Inclui bibliografia e anexos.
1. Sociologia. 2. Arte – Aspectos políticos. 3. Artistas. 4. Espaços públicos. 5. SPA das Artes – Recife (PE). I. Soares, Paulo Marcondes Ferreira (Orientador). II. Título.
- 301 CDD (22.ed.) UFPE (CFCH2011-72)

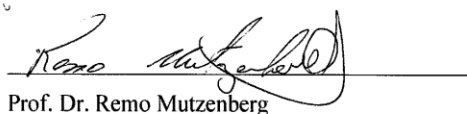
Ata da Sessão de Defesa de Dissertação de RAÍZA RIBEIRO CAVALCANTI do Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Pernambuco.

Aos vinte e sete dias do mês de maio do ano de dois mil e onze, reuniram-se na Sala de Seminários do 12º andar do prédio do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, os membros da Comissão designada para a **Defesa de Dissertação de RAÍZA RIBEIRO CAVALCANTI**, intitulada **SPA DAS ARTES: Entre a Utopia e a Ideologia – Uma análise das relações entre práticas discursivas no interior do SPA das Artes do Recife**. A Comissão foi composta pelos Professores: **Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Presidente/Orientador)**; **Profa. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino - Titular Externa (CAC/UFPE)**; **Prof. Dr. Remo Mutzenberg – Titular Interno (PPGS/UFPE)**. Dando início aos trabalhos, o **Prof. Dr. Paulo Marcondes** explicou aos presentes o objetivo da reunião, dando-lhes ciência da regulamentação pertinente. Em seguida, passou a palavra à autora da Dissertação, para que apresentasse o seu trabalho. Após essa apresentação, cada membro da Comissão fez sua arguição, seguindo-se a defesa da candidata. Ao final da defesa, a Comissão Examinadora retirou-se, para em secreto deliberar sobre o trabalho apresentado. Ao retornar, o **Prof. Dr. Paulo Marcondes**, presidente da mesa e orientador da candidata, solicitou que fosse feita a leitura da presente Ata, com a decisão da Comissão **aprovando a Dissertação por unanimidade**. E, nada mais havendo a tratar, foi lavrada a presente Ata, que vai assinada por mim, secretário do Programa, pelos membros da Comissão Examinadora e pela candidata. Recife, 27 de maio de 2011.


Vinícius Douglas da Silva Nascimento – Secretário


Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares


Profa. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino


Prof. Dr. Remo Mutzenberg


Raíza Ribeiro Cavalcanti

AGRADECIMENTOS

São muitas as pessoas que precisam ser lembradas e para as quais gostaria de expressar meu imenso agradecimento. A primeira delas é Elisa. Minha amada mãe, companheira e incentivadora, principal responsável por todas as minhas realizações. E também a Eudes, meu amado pai. Quero expressar meu carinho, também, por Camila, minha querida irmã, e também agradecê-la por todo o apoio prestado.

Ao meu querido Anibal, companheiro de todas as horas, também quero deixar meu agradecimento pelo apoio e carinho incondicionais, apesar das dificuldades. Agradeço também a Celina, pelo apoio nas traduções e pela amizade e a D. Marta pelo carinho em todos esses anos.

Também quero lembrar dos meus queridos companheiros de jornada: Lena Carvalho, André Maranhão, André Pereira, Gilberto Motta, Olívia Mindêlo, Louise Claudino, Ana Rodrigues e Clarissa Galvão. A convivência com vocês foi, além de prazerosa, fundamental nesta minha etapa.

Quero expressar, ainda, o agradecimento ao meu “pai” intelectual, orientador e formador, Prof. Paulo Marcondes, pelos cursos, leituras e conversas que resultaram nesse trabalho. Também quero agradecer ao professor Jonatas Ferreira, outra figura fundamental na minha formação e para quem reservo meu carinho e agradecimento por todo o apoio.

Aos amigos Jadson, Ilana, Helder, Isabel, Cristiana, Laura e Raquel que, cada um a seu modo, prestaram apoio em todo o percurso deste trabalho, declaro meu carinho e amor eternos.

E aos artistas Rodrigo Braga, Clarissa Diniz, Beth da Matta, Márcio Almeida., Maurício Castro, Zé Paulo, Rinaldo, Fernando Augusto, Fernando Duarte, Aslan Cabral, Lourival Cuquinha, Leo Antunes, Maycira Leão, Júnior Pimenta e Krishna Passos, meu eterno agradecimento por possibilitarem este trabalho.

RESUMO

Neste trabalho, o *SPA das Artes do Recife* é colocado num raio X. Observando o contexto de sua origem e os artistas que o criaram, tentaremos dissecá-lo para entender o que ele é, por que foi criado e perceber quais relações entre arte, artistas, política e cidade se desenrolam em seu interior. A partir da análise do surgimento do *SPA*, percebemos que ele é fruto de uma movimentação artística no campo da arte do Recife, com o objetivo de inserir, nele, a arte contemporânea. Sendo assim, o *SPA* é resultado de uma ação política em prol da mudança de uma determinada realidade social. Esta constatação exige de nós que nos detenhamos na observação desta movimentação política que culminou na participação de artistas na esfera da administração pública da cidade. Percebendo, então, esta conjunção entre ação, arte e política na formação do *SPA das Artes*, vamos buscar compreender as diferentes práticas discursivas que interferem e participam em seu interior, que o modificam constantemente. Observando como elas se desenrolaram, desde sua origem, até os dias de hoje, vamos poder perceber que tipo de mudanças ocorreram no evento, para onde seguiram e qual o impacto disso nas práticas artísticas em seu interior.

ABSTRACT

In this work, the *SPA of the Arts of Recife* is placed in a X ray. Observing the context of its origin and the artists who had created it, we will try to dissect it to understand what it is, why it was created and to perceive which relations between art, artists, politics and the city uncurls in its interior. From the analysis of the sprouting of the *SPA*, we perceived that it is a fruit of an artistic movement in the field of the arts of Recife, with the objective to insert, in it, the contemporary art. Being thus, the *SPA* is resulted of a politic action in favor of the change of one determined social reality. This discover demands that we deem ourself in the comment of this politic movement that culminated in the participation of artists in the sphere of the city's public administration. Perceiving, then, this conjunction between "action art" and politics in the formation of the *SPA of the Arts*, we are going to try to understand the different discursive practices that intervene and participate in its interior, that constantly modifies it. Observing as they had uncurled themselves since its origin until the present date, in doing so we will be able to perceive the type of changes that have occurred in the event, where they followed and its impact in the artistic practices in its interior.

Palavras-chave: arte, política, espaço público, engajamento, articulação

Key-words: Art, politics, activism, public space, articulation

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 – INICIANDO O PERCURSO: APRESENTAÇÃO DE FERRAMENTAS TEÓRICAS E METODOLÓGICAS FUNDAMENTAIS.....	11
1.1- Questões metodológicas: a opção do método.....	13
1.2- Caminhos metodológicos percorridos.....	15
1.3- Bourdieu: o espaço social como campo.....	17
1.4- Laclau e Mouffe: lutas articulatórias e movimento no campo artístico do Recife.....	21
1.5- O ajuste da teoria à realidade do SPA.....	25
1.6- Posições de sujeito no campo da arte: artista-gestor x artista-participante.....	28
1.7- A Utopia ruptora e a dimensão da mudança.....	30
1.8- SPA, Arte e política: relações.....	32
1.8.1- Morte da arte pós-modernidade?.....	33
1.8.2- Arte e política: reconfigurações.....	34
1.8.3- O público como lugar do político.....	37
2- ARTICULAÇÃO E MUDANÇA PARA ENTENDER O CAMPO ARTÍSTICO DO RECIFE.....	44
2.1- Engajamento artístico e político: a arte em prol da revolução.....	45
2.2- Os anos 1980 e as Brigadas Artísticas.....	48
2.3 Os anos 1990 e a emergência da arte contemporânea.....	51
2.4- O <i>SPA das Artes</i> : um lugar para o experimentalismo.....	56
2.5- A utopia experimental do <i>SPA</i>	62
3. AS ORDENS DISCURSIVAS EM DISPUTA NO SPA.....	67
3.1-Definição de Ordem de Discurso de Fairclough.....	68
3.2-A Ordem de Discurso Política.....	70
3.3- A Ordem de Discurso Artística.....	78
4- VISUALISANDO O PROCESSO DE MUDANÇA NO SPA.....	90
4.1- Artista ou gestor?.....	92
4.2- <i>SPA das Artes</i> : da Ruptura ao ajustamento.....	106
4.2.1- Percepções sobre o surgimento do <i>SPA</i>	107
4.2.2- As ações de Gestão.....	118

4.2.3- Da Utopia à Ideologia.....	128
4.3- A luta articulatória do ajustamento.....	134
4.4- A arte em meio à estrutura.....	140
4.4.1- Trabalhos ruptores.....	142
4.4.2- O Varal.....	142
4.4.3- O Piratão.....	145
4.5- Edital e normatização?.....	148
COSIDERAÇÕES FINAIS.....	155
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	155
Anexo 1 – Depoimentos.....	161
Anexo 2 – Questionários.....	183
Anexo 3 – Imagens.....	185

INTRODUÇÃO

O *SPA das Artes*, evento criado em 2002, surgiu com o intuito de tornar-se um espaço para a produção, difusão e discussão da arte contemporânea no Recife. Os artistas que o criaram, partiram da articulação política em torno da identidade de experimentalista e formaram grupos – que já movimentavam o cenário artístico em prol da arte contemporânea –, reunindo-se em conjunto com outro que pleiteava a prefeitura da cidade. Esta articulação formou o grupo *Coletivo 13* que, reunindo-se para fazer propaganda política, também elaborou propostas de mudança para a área cultural da cidade. Este movimento articulatório promoveu uma dupla mudança: do cenário político – há anos dominado pela direita – e da arte - onde ascendeu a arte contemporânea como discurso artístico hegemônico.

No trabalho *SPA das Artes: entre a Utopia e a Ideologia*, pretendemos dissecar este evento, investigá-lo em suas minúcias. Nosso objetivo é entender como um discurso utópico artístico-experimental, inserido em uma dimensão política institucional, criou um evento que é, a todo instante, moldado e modificado pelas relações que se estabelecem entre estas duas instâncias em seu interior. Em outras palavras, nosso principal objetivo é entender o processo de integração institucional de um evento criado por artistas e como isso influencia em sua composição e nas relações entre arte e política que se desenrolam em seu seio.

Sendo assim, a relação entre arte e política permeia todo este trabalho, em uma dupla dimensão: na da arte e sua relação institucional e na da arte com as questões políticas dentro de seu universo mais próprio. A arte e a política estão a todo tempo presentes, sendo observadas tanto do ponto de vista da ação dos artistas que criaram o *SPA* como dos trabalhos que acontecem no interior deste.

Para isso, através da realização de entrevistas e da análise discursiva delas, iremos investigar as nuances da relação entre artistas e a Prefeitura do Recife (PCR) na concepção e realização do *SPA*. Desta forma, teremos que entender o processo de articulação existente no campo da arte do Recife que mobilizou os artistas em prol da ascensão da arte contemporânea no mesmo. Em seguida, precisamos observar quais são as ordens de discurso que interferem nas práticas desenroladas no interior do evento para, em seguida, ver que modificações e relações se desenvolvem no evento a partir destas. Por último, iremos observar como arte, experimentalismo, intervenção urbana e política

coexistem no seio do *SPA*. Estes objetivos específicos orientam a composição dos capítulos da pesquisa.

A partir desta conformação, reservamos para o primeiro capítulo a discussão dos posicionamentos teóricos que irão nortear a análise do *SPA*. O debate, neste ponto, girará em torno, principalmente, da Análise de Discurso Crítica (ADC) – na perspectiva de Norman Fairclough -, bem como de Chantal Mouffe, Ernesto Laclau e Pierre Bourdieu. Aparentemente diversos em seus pontos de vista teóricos, estes autores são convocados para ajudar a dar conta da complexa realidade do *SPA*. O momento de sua instauração é marcado por um processo de mudança e ruptura (a partir da articulação). Porém, após este momento ruptor inicial, o evento caminha rumo à acomodação, tanto no interior da estrutura política municipal, como do campo da arte em si. E todo este processo de mudança será acompanhado a partir do ponto de vista dos agentes que estiveram (e estão) à frente dele: os artistas-gestores.

Por incorporar as noções de discurso hegemônico, articulação, mudança, ruptura e considerar, também, processos de reprodução, a ADC adequou-se bem ao objetivo de entender as lutas discursivas que se desenrolaram antes e depois da criação do *SPA* e que o levaram à sua atual configuração. Também o conceito de *práticas discursivas* será fundamental, visto que tentamos desvendar e compreender as relações existentes no *SPA* a partir das práticas discursivas desempenhadas pelos artistas-gestores.

Sendo assim, este instrumental teórico nos será útil na tentativa de responder questões do tipo: como os gestores se relacionam com a dimensão da prefeitura? Como a política institucional interfere no evento? Quais relações entre arte e política se desenrolam nesse ambiente? As respostas para essas perguntas serão pensadas a partir da análise das *ordens de discurso* envolvidas nas práticas discursivas dos artistas-gestores. Este conceito de ordem discursiva - que Fairclough reelabora a partir de Foucault – também será fundamental na identificação dos discursos que permeiam o *SPA*.

No segundo capítulo, iniciaremos o percurso rumo ao entendimento do que é o *SPA* e de que processos se desenrolam em seu interior. Neste ponto, apresentaremos o campo da arte do Recife, a partir do ponto de vista das lutas articulatórias. Veremos que, desde pelo menos o Atelier Coletivo, este processo de articulação em torno de uma identidade artística com o objetivo de promover a mudança do discurso hegemônico no interior do campo, ocorre. Em seguida, iremos apresentar o processo articulatório que levou à

criação do *SPA*. Quem eram os artistas que se reuniram para participar do processo político de mudança? Qual era o cenário da época em que eles se articularam? Como se deu a relação entre os artistas e a política de esquerda (e desde quando ela ocorre)? Tudo isto será discutido neste momento de apresentação do nosso objeto.

O terceiro capítulo abriga a apresentação das ordens discursivas que subjazem o *SPA*. Elas serão identificadas e descritas para que possamos, em seguida, observar de que maneira interferem nas falas e práticas dos artistas-gestores. Isto nos será essencial para, no próximo passo, observar como as percepções e as práticas discursivas dos artistas-gestores modificam o *SPA* e como elas são modificadas por estas ordens discursivas mais amplas a que eles se referem.

Sendo assim, o capítulo quatro será o momento onde se fará esta análise das práticas discursivas dos artistas-gestores do *SPA*. Aqui, se poderá observar com clareza quais ordens discursivas estão sendo convocadas para, em seguida, observar como elas moldam práticas, percepções e mudanças no evento. A partir desta análise, pretendemos alcançar a compreensão de como estas ordens discursivas, assim como a prática social e a discursiva interferem no evento. Iremos ver, também, como os atores (no caso os artistas-gestores) se posicionam em relação às ordens discursivas artística e política. Estes posicionamentos moldam suas ações que, por sua vez, interferem na estrutura, assim como são moldadas pelas estruturas na qual estão inseridos.

Finalmente, após identificar o ambiente do *SPA* e, portanto, analisar, de forma mais detida, a sua relação política na dimensão institucional, iremos visualizar a outra dimensão da relação entre arte e política realizada no interior deste. As mudanças ocorridas neste evento interferiram de que maneira na arte? Em que medida a instauração do edital do *SPA* impactou a dimensão crítica da arte? Como arte, política e espaço urbano coexistem no interior do evento? Dentre estas questões, que se procurará responder, neste capítulo ainda serão apresentados alguns posicionamentos dos artistas em relação ao evento. Logo, ao final desse processo, iremos nos questionar como a arte convive com edital? Será que sua potência crítica é capturada por esse processo? Até que ponto arte, política, dissensão, ruptura, deslocamentos e edital podem conviver sem anulações? Todas estas questões, e outras ainda, passaram a ser respondidas daqui em diante, nos capítulos que compõem este esforço em desvendar e entender o *SPA das Artes do Recife*.

1. Iniciando o percurso: apresentação de ferramentas teóricas e metodológicas fundamentais

Neste primeiro momento do esforço para compreender o *SPA das Artes*, iremos focar as questões metodológicas e teóricas gerais que estão guiando a reflexão sobre este evento. Aqui serão definidas as principais ferramentas conceituais com as quais trabalharemos e, também, as teorias e pensadores que formarão o quadro teórico no seio do qual está inserida a análise do *SPA*.

Basicamente, serão expostos (e explicitados) alguns dos principais conceitos com que estamos trabalhando, a exemplo da noção de artista-gestor, além da de utopia e ideologia, entre outras. Também será exposto o quadro teórico geral utilizado, centrado em uma discussão entre Bourdieu, Laclau e Mouffe – e também Fairclough –, acerca da questão de como se desenrolam as disputas discursivas modificadoras tanto do campo da arte, quanto da PCR e do próprio evento.

Para entender todo o processo de articulação política que levou os artistas a ingressar na dimensão da prefeitura e a criar o *SPA*, por exemplo, nos será bastante útil trazer as discussões teóricas de Laclau e Mouffe sobre a questão da articulação. A formulação teórica desses autores sobre a união coletiva em torno de identidades políticas precárias, nos trará uma luz para entender o processo que se desenrolou no campo artístico do Recife. Este, de forma resumida, se deu a partir da articulação dos artistas em torno da identificação de experimentalistas e que, junto ao grupo político de esquerda da cidade, apoiou a candidatura para prefeito de João Paulo, articulando a mudança política do Recife e abrindo um espaço, nesta, para a concepção de projetos voltados para a área artística. Esta movimentação em torno do *Coletivo 13* promoveu, então, uma dupla ruptura de discursos hegemônicos: o da política (que há anos era de domínio da direita) e o da arte (que sofria forte influência do discurso artístico modernista).

Porém, toda esta movimentação se dá no interior de um espaço social definido, estruturado a partir das instituições que distribuem e legitimam a produção e que norteiam a movimentação dos artistas em seu interior. Em outras palavras, estas lutas se dão no espaço definido por Bourdieu como campo. Apesar de promoverem a ruptura do discurso hegemônico modernista na cidade, os artistas não modificaram, completamente,

esta estrutura na qual a arte em Recife está inserida. A lógica que perpassa este campo, a da concorrência, das lutas por capital simbólico, permanece.

Ou seja, a arte contemporânea passa a ser o discurso hegemônico no campo, norteador do funcionamento das galerias, museus e demais instâncias legitimadoras. O que os artistas queriam, ao promover o *SPA*, era não apenas questionar o discurso hegemônico do modernismo, mas criar instâncias de legitimação para a arte contemporânea. Dessa forma, não é possível descartar a contribuição de Bourdieu neste trabalho, visto que ele ajuda a entender de que forma o *SPA* influencia e é influenciado pelo social, no caso, pelo campo da arte do Recife.

Consideramos, também, que apesar do processo de mudança surgido a partir da articulação em torno da identidade de experimentalistas, o *SPA* rumou para um ajuste. Acomodou-se à estrutura municipal, passando a participar de sua política e, também, ajudou a criar e estabelecer a arte contemporânea no campo artístico do Recife. A partir deste duplo ajustamento, tornou-se uma espécie de mecanismo de legitimação para artistas. Sendo assim, o *SPA* não modificou a lógica da legitimação no interior do campo artístico da cidade e passou a fazer parte dela.

Também neste capítulo, iremos apresentar a Análise de Discurso Crítica – a partir do ponto de vista de Norman Fairclough - como instrumental base para análise, pois o consideramos ideal para entender os processos indicados. Por incorporar as noções de discurso hegemônico, articulação, mudança, ruptura e considerar, também, processos de reprodução, a ADC adequou-se bem ao objetivo de perseguir as lutas discursivas que se desenrolaram antes e depois da criação do *SPA* e que o levaram à sua atual configuração.

Falando de forma mais resumida, este trabalho tem como eixo metodológico central o uso da Análise de Discurso Crítica de Fairclough - principalmente sua formulação de práticas discursivas - além de um intercâmbio entre Bourdieu e as formulações teóricas de Chantal Mouffe e Ernesto Laclau a respeito das lutas articulatórias. Essa aproximação tem a missão de dar conta de dois processos que pretendemos analisar no *SPA das Artes*: o primeiro se refere a um momento de ruptura e mudança dentro do campo da arte do Recife; o segundo é o processo de ajustamento pelo qual o *SPA* irá passar no interior da PCR.

É importante enfatizar, então, que o objetivo deste trabalho será analisar uma mudança observada no *SPA das Artes* no que se refere a uma utopia inicial do evento em

oposição à sua atual configuração. Entendemos que o *SPA* passou por um processo de ajustamento que modificou a utopia ruptora e inovadora inicial, proposta pelos artistas que o criaram, passando a apresentar, cada vez mais, configurações formais que o inserem de maneira mais aprofundada na dimensão institucional. Nossa meta será identificar essa mudança, situando-a teoricamente para, em seguida, analisar a situação da arte dentro desse ambiente mais formalizado.

1.1 Questões Metodológicas: a opção do método

A preocupação geral que norteia esta pesquisa é a relação entre duas ordens discursivas diferentes dentro do *SPA* que provocam observáveis mudanças em sua estrutura. O choque entre estas duas ordens de discurso é visto nas práticas discursivas dos artistas-gestores, responsáveis por mediar estas duas diferentes ordens de discurso e cujas ações impactam na formação do evento. Logo, entendemos o artista que está na função de gerir o *SPA* como inserido em um espaço de dimensões discursivas em disputa.

A partir daí, pode-se perceber claramente a Análise de Discurso como a ferramenta metodológica essencial para a compreensão desse processo. Porém, a AD é um método amplo, que engloba uma série de enfoques teóricos diversos, desde estruturalistas (mais voltados para uma análise textual e sua comunicação com outros textos) até etnometodologistas (mais voltados para uma análise conversacional), por exemplo. Sendo assim, foi necessária a opção por uma corrente que desse conta dos objetivos aqui pretendidos. E até o presente momento, a perspectiva que mais pareceu contemplar as questões que se procura elucidar nesta pesquisa foi a Análise de Discurso Crítica, que tem em Norman Fairclough o principal formulador.

A opção por este enfoque analítico se justifica por alguns conceitos e perspectivas que se adequam bem ao objeto desta pesquisa. O primeiro deles, e o mais importante, é a questão da prática (práticas discursivas e práticas sociais).

A formulação de Fairclough do conceito de *práticas discursivas* será fundamental nessa tentativa de entender e desvendar as relações existentes no *SPA*. Neste trabalho, a análise se dará a partir do ponto de vista das práticas discursivas dos idealizadores do *SPA*. Elas transitam entre duas ordens discursivas distintas: a política e a artística. Acreditamos que são estas práticas dos criadores e gestores do *SPA* que poderão nos dar a dimensão da mudança a qual tentamos desvendar. Através da análise da intertextualidade

e dos conflitos posicionais observados na fala dos artistas-gestores, vamos acompanhar as suas memórias das ações realizadas, assim como as suas percepções do evento, a fim de entender como cada um representa este processo de mudança aqui perseguido.

Observando esta dimensão da prática dos artistas que estão na posição de coordenadores do SPA, podemos ver que ela é permeada por elementos discursivos vindos das outras esferas envolvidas no evento: a artística e a dimensão política de Estado, representada pela Prefeitura do Recife. Estas duas esferas estão sempre interferindo na prática discursiva dos gestores e modificando-as constantemente, o que provoca um constante movimento de mudança dentro do SPA. Por outro lado, estas práticas discursivas são também práticas sociais, na medida em que atuam no campo da arte do Recife e, também, na estrutura política municipal, modificando e sendo modificado por ambos os lados.

Ou seja, o modelo tridimensional de análise de Fairclough parece interessante para captar esse movimento discurso – prática – discurso. Segundo essa proposta, a prática social é descrita como uma dimensão do evento discursivo, assim como o texto (em resumo, a prática social é lida como um evento discursivo); do outro lado da prática, está a dimensão da linguagem (do texto propriamente dito); e, por fim, estas duas dimensões são mediadas pela prática discursiva – que focaliza os processos sócio-cognitivos de produção, distribuição e consumo do texto (Resende;Ramalho, 2006:28). Ou seja, a prática social engloba a prática discursiva que, por sua vez, incorpora o texto. Dessa forma, o central na análise torna-se a prática social e não somente o discurso em si.

Através deste enfoque metodológico, procuramos entender o SPA como resultado de práticas que promoveram modificações importantes no campo artístico do Recife e, também, na Prefeitura. Estas práticas, ao mesmo tempo que provocaram mudanças nestas estruturas mais amplas, são moldadas e modificadas por elas também.

Este movimento dialético, promovido pelo enfoque teórico de Fairclough, é bastante importante no estudo sobre o SPA das Artes. Para Fairclough, a estrutura constrange e organiza a produção discursiva na sociedade – o evento discursivo – mas cada enunciado novo é uma ação individual sobre as estruturas. A ação individual contribui tanto para a reprodução quanto para a mudança de formas recorrentes de ação. Ou seja, para nós, a perspectiva dialética se dá na observação de em que medida a ação dos artistas-gestores interfere na estrutura política e na artística, modificando-as e até que ponto eles têm suas

ações e percepções moldadas por estas estruturas.

É importante frisar, também, que Fairclough será importante por abordar a ideia de lutas articulatórias (conceito trabalhado por Ernesto Laclau e Chantal Mouffe). A partir deste conceito, abre espaço para a abordagem das relações de poder e de disputa na Análise de Discurso, sendo importante para a observação do conflito existente no interior do SPA. Apesar de em Fairclough, estas lutas estarem fortemente ligadas à dimensão da mudança, é possível ver nele a possibilidade da reprodução, assim como em Bourdieu. Por isso ele adequa-se a nossa análise, já que dá conta, tanto do momento da mudança, como ajuda na passagem para o processo de reprodução e ajustamento.

A noção de articulação e lutas articulatórias me será cara durante a análise, visto que estes processos são observáveis como característica do campo artístico do Recife desde, pelo menos, meados de 1950. O SPA das artes é fruto de uma articulação artística em torno de uma identidade de experimentalistas, que representa a tentativa de promover um circuito para a arte contemporânea na cidade. Sendo assim, por ser criado por artistas dentro de uma estrutura política municipal, o evento passou a abrigar a existência de grupos divergentes que disputam espaço no evento. Os coordenadores tornaram-se, ao longo do tempo, articuladores de duas dimensões que entram em choque – a artística e a política –, modificando suas ações à medida que estas esferas os pressionam.

Por tudo isso, é importante ressaltar que neste trabalho, com a análise centrando-se mais nas práticas discursivas dos artistas-gestores, a análise textual está menos enfatizada. O texto que aqui consideramos se refere, em sua maioria, às falas dos artistas-gestores. Documentos escritos, apesar de darem uma importante contribuição no esclarecimento das ideologias e práticas discursivas envolvidas em ambas as ordens de discurso que estamos analisando, aparecerão apenas como suporte para a identificação de termos e elementos que compõem estas dimensões, presentes nas falas dos artistas-gestores – que é o foco do nosso esforço maior.

1.2 Caminhos metodológicos percorridos

Para captar a já referida contradição entre o discurso e a prática institucional no seio do evento, recorreu-se ao uso de entrevistas semi-estruturadas com os idealizadores e atuais responsáveis pela coordenação do SPA das Artes, alguns artistas participantes e pessoas envolvidas na dimensão política da Prefeitura. Logo, a amostra escolhida foi

retirada do universo dos criadores, antigos e atuais responsáveis pelo evento e, também, alguns artistas participantes das sete edições do mesmo.

Nessas entrevistas, se buscou perceber, ao máximo, como os sujeitos se posicionam ideologicamente em relação ao evento. No caso dos artistas-gestores (conceito que será melhor explicitado mais adiante), tentou-se captar as formações discursivas que deram origem à utopia experimental do *SPA*, através de questões como “o que você entende por experimental?” para entender quais são as suas práticas institucionais que desempenham a partir desta utopia. Em relação aos artistas-participantes, tentamos identificar qual a recepção do *SPA* pelos mesmos e que significados imputam ao evento, através de questões como “o que é o *SPA* pra você?” e “que tipo de ação artística o *SPA* o motiva a realizar?”. Já do ponto de vista da dimensão institucional, se tentou captar as linhas ideológicas do PT e como elas interferiram na elaboração dos projetos para a cultura na cidade, entre eles o *SPA*, através de questões como “qual o principal objetivo político do PT para a área cultural?”, por exemplo.

Como suporte para a análise das falas dos atores envolvidos, o trabalho irá recorrer à análise de alguns documentos: publicações sobre o evento, passando por relatórios gerados pela coordenação. Nas publicações do *SPA* – a *ReviSPA* – foi possível observar a construção discursiva que embasa a utopia experimental do evento, por exemplo. Já os relatórios, por sua vez, ajudaram a captar melhor a influência da dimensão política na prática discursiva dos artistas-gestores. Ao longo do trabalho, essas contribuições documentais emergirão junto com a análise das falas dos atores, compondo esse ambiente discursivo do *SPA das Artes* que se quer analisar.

Este trabalho sobre o *SPA* não poderia ignorar a dimensão artística que o evento abriga. Por isso, registros das performances são úteis no sentido de ajudar a problematizar a questão do experimentalismo artístico do evento. Algumas das questões a serem feitas às imagens serão: “Que tipo de trabalho o *SPA das artes* fomenta? O que os artistas sentem motivação para produzir no *SPA*? Que questões esses trabalhos problematizam? O que esses trabalhos têm a dizer sobre o *SPA*?”. Neste momento, há a tentativa de inserir na análise a dimensão estética dos trabalhos produzidos no *SPA*. Seria um erro observar um evento de arte contemporânea sem observar a dimensão artística do mesmo. Porém, tanto as imagens, como os documentos e as falas, serão analisados através, ainda, da perspectiva da Análise de Discurso.

1.3 Bourdieu: o espaço social como campo

Para entender o ambiente onde os atores que criaram o *SPA das Artes* se movimentam e agem – tanto política como ideologicamente – faz-se necessária, entre outras, a contribuição de Pierre Bourdieu. Algumas de suas formulações teóricas (como *campo*, por exemplo) serão úteis para nos auxiliar a definir esse espaço em que os artistas se vêm inseridos e no qual se movimentam.

Ou seja, através de Bourdieu, iremos definir o campo artístico do Recife, no interior do qual, através de articulações artísticas e políticas, os artistas se movimentaram em prol de modificá-lo e adequá-lo ao discurso da arte contemporânea. Também tentaremos definir o que, nesse campo, é denominado de circuito de arte.

O primeiro passo, a fim de se delimitar teoricamente o que artistas, críticos e demais profissionais da área artística do Recife denominam como circuito, é entender primeiro onde esses atores estão situados. Para isso, é necessária a compreensão da noção bourdieusiana de *campo*. Por *campo*, Bourdieu entende o espaço pré-definido onde ocorrem as ações, no qual as posições são dadas de antemão, sendo, assim, objetivamente estruturadas. Nesse espaço se manifestam relações de poder, já que o campo se estrutura a partir da distribuição desigual de *capital* (determinante da posição do agente em seu seio).

Esse *capital* a que Bourdieu se refere não diz respeito unicamente à questão econômica. A depender do *campo* onde as disputas ocorrem, o *capital* mais valorizado pode ser o cultural (que promove maior facilidade de acessar os códigos artísticos e intelectuais no caso do campo da arte) ou o social (que promove maior facilidade de alcançar posições de destaque, no caso do campo da moda). Quem possui maior concentração de capital (seja ele cultural, científico, social, econômico), acaba por adquirir as melhores chances de destaque dentro do seu campo específico.

Logo, essa delimitação de um *campo* próprio da arte torna possível observar como se desenrolam as disputas, a concorrência por legitimação e as relações de produção que ocorrem dentro da esfera específica da produção simbólica. Bourdieu (2007) explica a constituição de um espaço de disputas e concorrência próprio da arte através do processo de autonomização artística, gerada, entre outros fatores, pela ascensão de um mercado próprio para a arte – processo que, para Bourdieu, inicia na Florença de meados do século

XV e que é acelerado pela Revolução Industrial.

À medida que arte ganhou autonomia das esferas da religião e da política, foi se constituindo um espaço onde as relações passaram a se voltar para o mercado próprio da arte. A autonomização da arte gerou a formação de uma rede de profissionais ligados à circulação, produção, exibição e, também, de um público consumidor dos produtos simbólicos produzidos. Esse novo mercado simbólico também promoveu a multiplicação e a diversificação das instâncias de consagração competindo pela legitimidade cultural (a exemplo das academias e dos salões) e das instâncias de difusão, cujas operações de seleção são investidas por uma legitimidade propriamente cultural ainda que continuem subordinadas a obrigações econômicas e sociais (como é o caso das editoras, por exemplo).

Esse novo mercado irá constituir uma série de novas relações de poder e de disputa as quais vão gerar o *campo* da arte. Este *campo* goza de uma autonomia relativa com os demais *campos* (os da economia e da política, por exemplo). O que Bourdieu entende por autonomia relativa é a capacidade do *campo* de produzir suas próprias regras de legitimação, de possuir sua dinâmica própria de relações de produção (no caso intelectual ou artística), mas sem estar completamente desvinculado dos outros *campos* que compõem a sociedade global. Em outras palavras, a formação de um mercado para a arte contribuiu para a composição de um *campo* de disputas e concorrência próprios da arte.

O Recife possui um espaço definido onde se desenrolam as disputas por legitimidade e, também, as relações de circulação e produção artística. Ou seja, há, aqui, um *campo* da arte, composto por artistas, instituições, galerias, críticos, curadores e demais profissionais ligados à área artística. Dentro desse espaço, os atores se movimentam com o intuito de criar discursos legítimos e, também, de questioná-los e de promover instâncias de circulação e legitimação de obras e artistas.

Embora ainda incipiente, o *campo* da arte no Recife é bem definido e diferencia-se dos demais campos de produção (científica, econômica, etc.). Existem as instâncias de consagração, os discursos legitimadores da arte, as posições privilegiadas (ocupadas pelos detentores de maior capital social ou cultural dentro do campo) e os mecanismos de legitimação. A formação desse *campo* da arte no Recife também esteve ligada à necessidade de criação de um mercado para a arte na cidade. Os artistas que iniciaram o processo de articulação de instituições, galerias, curadores e críticos em torno de uma

produção artística específica, visavam à formação de um mercado para os bens simbólicos produzidos. Logo, percebemos que para se falar em *campo* é preciso, antes de mais nada, se falar em mercado.

Porém, o termo mercado não é usado pelos artistas, curadores e críticos de arte local. Estes atores consideram que, no Recife, ainda não é possível se falar na existência de um mercado de arte, pois ainda não se possui uma rede de galerias estruturada, nem se tem uma cultura de consumo de arte forte na cidade. Dessa forma, tem-se que, na maioria dos textos e falas encontrados, ao invés de mercado, encontramos uma preferência pelo uso do termo circuito.

Percebemos, então, nos críticos, curadores e artistas locais, um entendimento quase geral de que mercado refere-se à questão da comercialização dos produtos simbólicos. Sendo essa comercialização ainda incipiente no Recife, os críticos, artistas e curadores acreditam que a melhor maneira de nomear as relações de circulação, exibição e legitimação artística que acontecem no campo da arte da cidade é tomá-las pelo termo circuito. Quando se referem ao circuito de arte do Recife, na verdade, referem-se a toda essa rede de relações que compõe o mercado de bens simbólicos que acontece dentro deste *campo* artístico.

Voltando para Bourdieu, tem-se que, nele, a noção de mercado está contida numa ideia maior de economia das trocas simbólicas. Essa ideia, assim, acaba por adquirir uma amplitude que abarca não só as trocas comerciais entre os produtos artísticos, mas todas as relações que giram em torno da produção e circulação dos trabalhos. Para ele, o mercado de bens simbólicos é definido como sendo “mais ou menos unificado segundo as formações sociais e dominado pelas normas do mercado dominante do ângulo da legitimidade, qual seja, o mercado das obras de arte eruditas ao qual o sistema de ensino dá acesso e ao qual impõe suas normas de consagração” (2007:142). Através dessa definição, vê-se que para entender o mercado, é preciso compreender todas as relações simbólicas que ocorrem em torno deste. Para se definir um mercado, é preciso observar quais discursos são dominantes e legitimados no seio do campo e, ainda, quais instâncias legitimadoras estão envolvidas na definição das normas de consagração e dos produtos legítimos que podem circular por esse mercado.

Dessa forma, ao utilizar termos retirados da economia, Bourdieu irá definir as relações que se estabelecem dentro do campo específico, levando à compreensão de que compõem

um mercado simbólico. Visto que as relações dentro do campo ocorrem em termos de concorrência, as ações dos atores dentro desse ambiente de disputa se dará de forma análoga ao campo econômico, em termos de acúmulo de capital, de busca por lucros e da valorização de seu produto cultural através da legitimação. Ao delimitar o campo de produção erudita, Bourdieu diz que:

O campo da produção erudita é um campo de relações de concorrência no interior do qual são definidas relações que vinculam objetivamente o campo de produção erudita – como sede de uma concorrência pela consagração propriamente cultural e pelo poder de concedê-la - ao sistema de instituições que possuem a atribuição específica de cumprir uma função de consagração ou que cumprem tal função assegurando a conservação e a transmissão seletiva dos bens culturais (ou ainda trabalhando em favor da reprodução dos produtores dispostos e aptos a produzir determinado tipo de bens culturais e de consumidores dispostos e aptos a consumi-los) (2007:118)

Logo, o mercado dos bens simbólicos representa, não apenas a instância da comercialização dos produtos em si, mas toda a rede de relações que promovem a valorização do produto, a exibição e circulação do mesmo e, ainda, a formação de um público consumidor. Os artistas, curadores e críticos de arte do Recife, por aproximar a noção de mercado apenas do sistema de exibição e venda do produto artístico, preterem esse termo na definição do cenário artístico local e preferem a ideia de circuito – que parece dar conta, de uma maneira mais adequada, da realidade artística local, composta por poucas galerias e um cenário de comercialização da arte ainda precário. Dentro dessa concepção, circuito parece abranger tanto a dimensão das trocas artísticas - circulação de trabalhos e artistas - como a própria rede de instituições, curadores, produtores e críticos que compõe o cenário da arte local.

Sendo assim, o circuito é composto pelas instâncias de legitimação, pelos locais de circulação (difusão das obras), pelos sistemas de educação e formação de público e pelos atores que estão atuando nesse espaço em relação de concorrência, buscando a valorização de seu produto simbólico através da legitimação (conquistada pelo acúmulo de capital simbólico e pela ascensão no sistema de posições). O termo circuito, então, é uma dimensão das trocas simbólicas dentro do *campo* da arte local e acaba por aproximar-se bastante da ideia bourdieusiana de mercado dos bens simbólicos. E é essa compreensão de circuito a que será usada nesse trabalho. Toda vez que aparecer nesta pesquisa o termo circuito, ele estará se referindo a toda essa rede de relações que ocorrem dentro do campo da arte do Recife. Tanto circuito como mercado estão simbolizando essa dimensão das trocas que ocorrem dentro do campo artístico, podendo ser intercambiáveis.

1.4 Laclau e Mouffe: lutas articulatórias e movimento no campo artístico do Recife

Como já dissemos, neste trabalho estamos vendo o *SPA das Artes* a partir de uma perspectiva dupla: uma estrutural e outra micro-sociológica, na qual a atenção se volta para o movimento dos atores dentro do espaço social (no caso, o campo da arte). Percebemos que, apesar deles estarem situados em um ambiente mais ou menos estruturado, marcado pela presença de instituições que determinam as relações de poder, os atores possuem uma mobilidade de movimentação que provoca, mesmo que minimamente, mudanças dentro desta estrutura. Sendo assim, vamos observar esse movimento através da noção de articulação, à maneira que Laclau e Mouffe definem.

Para entender o processo de articulação em Laclau e Mouffe - e em como ele pode auxiliar na compreensão do *SPA das Artes* - é preciso, antes, conhecer a formulação teórica que estes autores empreendem. A partir da defesa do que eles denominam de democracia radical e plural, Mouffe e Laclau propõem o reconhecimento da existência das relações de poder como constitutivas do social. Na medida em que são parte do social, ao invés de eliminá-las, deve-se buscar a transformação destas relações.

Esta mudança, no entanto, só é possível a partir do momento em que várias noções anteriormente ligadas à ideia de democracia também são desconstruídas: o sujeito político universal, a democracia como igualdade e consenso universal, o social como ente uno e pré-existente, o poder como exterior ao social e pré-constituído. Tudo isto é reelaborado para dar um sentido de pluralidade e fragmentação: as identidades como resultado de múltiplas interações, o social como construção discursiva e contingente, o poder como parte do social, a democracia como reconhecimento do conflito e da multiplicidade e sua conseqüente “desuniversalização”.

Todas estas idéias têm origem nas teorias estruturalistas e pós-estruturalistas, especialmente nas formulações de Derrida e Foucault. A crítica à noção de sujeito como ente racional, transparente e completamente presente vem desde Freud e Lacan (considerados autores estruturalistas) com as considerações sobre a dimensão inconsciente do sujeito e, portanto, fora do alcance da racionalidade. Para Freud, por exemplo, a mente humana está dividida em dois sistemas, um dos quais não é consciente. Sendo assim, o autodomínio do sujeito nunca pode ser alcançado. Lacan, por sua vez, amplia as questões iniciadas por Freud e coloca o lugar do sujeito como o lugar da

carência, o lugar vazio que subverte a condição de constituição de qualquer identidade.

Para ampliar ainda mais essas questões, Foucault e Derrida colocam o sujeito como construções discursivas, produzidos pela filosofia ocidental, jamais entes pré-existentes, pré-constituídos e dotados de uma essência metafísica. Para esses autores, além de não possuírem uma racionalidade plena, como questionava Lacan e Freud, os sujeitos, simplesmente, não existem em si, são construções discursivas que produzem exclusões e violências. Esse sujeito logocêntrico, como diz Derrida, é o homem, branco, heterossexual, europeu e ocidental.

Trazida para a teoria do Pós-marxismo, a questão do sujeito vai ser inserida na dimensão política na medida em que a necessidade de representação vai clamar por identificação e constituição de identidades políticas. Apesar de concordarem com a noção de que não há sujeitos pré-constituídos, identidades essenciais, Laclau e Mouffe vão moderar a dispersão completa afirmando que, para a prática política, é necessária fixações parciais em *posições de sujeitos*. Esta condição não constitui uma solução final para o sujeito - é apenas contingente, servindo para criar momentos de consenso e de articulação entre esses sujeitos. Ela é apenas uma fixação parcial, ambígua e incompleta, nunca passível de ser completamente amarrada. Segundo eles

(...) devido a ausência de uma sutura final, a dispersão das posições de sujeito não pode constituir uma solução. Dado que nenhuma delas consegue, em última instância, se consolidar como uma posição separada, há um jogo de sobredeterminação entre elas que reintroduz o horizonte de uma totalidade impossível. É este jogo que torna a articulação hegemônica possível. (Laclau e Mouffe, 1989:13).

Vale referir brevemente sobre o conceito de *sobredeterminação*, visto que será essencial para a compreensão do que é o social e, posteriormente, a *hegemonia*. Derivado de Freud, a noção de *sobredeterminação*, inicialmente, refere-se ao processo de junção ou fusão que envolve uma dimensão simbólica e uma pluralidade de significados. Este conceito é construído no campo simbólico e não possui nenhum sentido fora deste. Althusser reelabora este conceito e o amplia para o social, afirmando que tudo o que existe no social é sobredeterminado, ou seja, o social é constituído simbolicamente. Este caráter sobredeterminado – simbólico – implica, segundo Laclau e Mouffe que “a sociedade e os agentes sociais carecem de qualquer essência e suas regularidades consistem, meramente, de formas relativas e precárias de fixação que acompanham o estabelecimento de uma certa ordem”. (1989, p.3)

Sendo o social uma construção sobredeterminada, tudo o que há em seu interior é resultado de práticas discursivas, do discurso. Aqui não se trata de criar uma oposição entre realidade x idealismo. O real existe, os objetos e fenômenos possuem a sua materialidade, mas o que irá especificá-los, o que irá demarcar a sua existência será a sua inserção em uma “materialidade discursiva”. No texto *Desconstrução, Hegemonia e Democracia: o Pós-Marxismo de Ernesto Laclau*, Joanildo Burity, ao falar sobre a dimensão do discurso como constituinte do real, dirá que:

(...) tal concepção de discurso antecede a distinção entre lingüístico e extra-lingüístico, sendo mesmo sua condição de possibilidade. Se, na construção de um muro, o pedreiro pede a seu assistente um tijolo e o recebe, o primeiro ato é lingüístico e o segundo extra-lingüístico, mas ambos fazem parte de uma mesma operação e não teriam sentido isoladamente, isto é, fora da referência à construção do muro (...). Ambas as dimensões, palavras e ações, fazem parte de uma configuração mais ampla que lhes dá sentido e estabelece as relações entre elas – um jogo de linguagem no sentido wittgensteiniano, um discurso. (Burity, 1997, p.7).

Para embasar essa dimensão material do discurso, eles buscam apoio na teoria dos Jogos de Linguagem de Wittgenstein, na qual é enfatizada a performatividade dos atos de fala, incluindo, em uma unidade indissolúvel, a linguagem e as ações com ela interligadas, ou seja, “os elementos lingüísticos e não-lingüísticos não são meramente justapostos, mas constituem um sistema diferencial e estruturado de posições – isto é, um discurso. As posições diferenciais incluem, portanto, uma dispersão dos diversos elementos materiais.” (1989:9).

Visto que o social é uma construção discursiva, que não há essencialidade nos sujeitos e nas identidades, as práticas políticas vão resultar em *articulação*. Para ser possível a existência da prática política nesse terreno contingente, é necessária a existência de *articulação* entre as *posições de sujeito* através da construção de *pontos nodais*, ou seja, pontos em que haja uma fixação parcial do sentido. Ou seja, os elementos que compõem um discurso são, parcialmente, reunidos em torno de um único ponto que irá fixar os sentidos desses elementos, ao deixar de fora outros sentidos possíveis. Esses pontos nodais “são alvo e resultado das lutas hegemônicas numa dada formação social” (Burity, 1997:15).

Para Laclau e Mouffe, qualquer *posição de sujeito* é constituída dentro de uma estrutura discursiva essencialmente instável, uma vez que está submetida a uma variedade de práticas articuladoras que a subvertem e transformam constantemente. É por

isso que não existe qualquer posição de sujeito cujas ligações com as outras estejam definitivamente asseguradas e, assim, não existe qualquer identidade social que possa ser completa e permanentemente adquirida. Isto não quer dizer, porém, que eles neguem completamente a permanência de noções como as de classe trabalhadora (ou classe artística), homens, mulheres, negros ou outros significantes referidos a sujeitos coletivos. Porém, uma vez afastada a existência de uma essência comum, o estatuto deve ser concebido em termos daquilo que Wittgenstein designa por semelhanças de família e a sua unidade deve ser encarada como resultado da fixação parcial de identidades através da criação de pontos nodais.

Chega-se então a noção de *hegemonia*. Esta ideia se baseia na prática da articulação que, por sua vez, constitui um momento contingente de fixação dentro do campo geral da discursividade. Porém, esse terreno hegemônico não é pacífico. Ele se constitui, mesmo que brevemente, sob a condição de deixar de fora outros sentidos que, apesar da condição de exterioridade, constituem os elementos que fazem parte dos *pontos nodais* em sua interioridade (*exterior constitutivo*, de Derrida). Ou seja, a exterioridade não constitui algo que, de maneira alguma, é estranho à interioridade. Em outras palavras, para Laclau, se as diferenças entre os *elementos* fossem estanques, completamente exteriores, ou apresentassem uma regularidade na relação, não haveria possibilidade de articulação entre esses.

A *hegemonia*, nesse sentido, não é um lugar determinado e definido no social, não é um consenso único e universal. Ao contrário, ela é um tipo de relação política. Segundo Laclau, é possível que em uma dada sociedade exista uma variedade de *pontos nodais* hegemônicos. Se o social é considerado do ponto de vista da abertura, da infinitude não redutível a nenhuma essência ou princípio unitário, a noção de *hegemonia* não pode, jamais, representar a idéia de um centro constituído. O caráter hegemônico de Laclau e Mouffe não é totalizador.

Entendendo esta formulação teórica, nos torna possível ver o SPA como resultado de uma movimentação articulatória. Os artistas do campo da arte do Recife reuniram-se em torno do projeto de fazer emergir a arte contemporânea no interior deste. Sendo assim, a partir da formação de uma posição de sujeitos *artistas experimentais*, eles se reuniram em um grupo que ficou conhecido como *Coletivo 13*. Este grupo tornou-se um ponto nodal a partir do qual estes artistas se envolveram com outros grupos de intelectuais, a fim de

buscar a mudança na área da cultura da cidade. Esta fixação parcial do sentido promoveu a ação política dos artistas e a entrada deles na prefeitura da cidade.

Este grupo se dispersou após algum tempo, mas a ação articulatória que eles encabeçaram foi fundamental para a criação do *SPA das Artes* no interior da estrutura política municipal do Recife. E a criação do *SPA* foi, ainda, uma das ações fundamentais para instaurar, no interior do campo da arte do Recife, a arte contemporânea como discurso hegemônico.

1.5 O ajuste da teoria à realidade do SPA

Apesar de Bourdieu tentar apresentar em sua teoria do campo a maneira como a movimentação ocorre em seu interior – através de disputas quase econômicas em torno da legitimação e do lucro que dela decorre – vemos que isso é insuficiente para demonstrar como os atores se movimentam no interior do campo artístico do Recife. Por outro lado, percebemos que é importante manter a definição de campo para entender o cenário em que acontecem as relações de articulação e as disputas políticas que os artistas empreendem.

Entendemos, então, que há um campo da arte estruturado a partir de relações de poder, de disputa por legitimação e acúmulo de capital. Porém, a forma como os sujeitos se movimentam no interior deste campo pode ser analisada a partir da perspectiva de Laclau e Mouffe. Deste ponto de vista, é possível perceber, de forma mais fluida, como os sujeitos inseridos no interior deste campo se movimentam e se engajam em relações de disputa. Dessa maneira, da perspectiva de Laclau e Mouffe, torna-se mais claramente perceptível o fato de um mesmo indivíduo ocupar diferentes posições dentro do campo, desempenhando múltiplas relações em seu interior.

Nesse ponto, a ideia de *multiplicidade de relações de subordinação* (Mouffe, 1993) pode nos ser útil. É observado no campo da arte que um único indivíduo pode ser portador de múltiplas relações de subordinação, ou seja, ocupar diferentes posições, sendo dominante numa relação ao mesmo tempo que é subordinado noutra. Por exemplo, existem artistas que realizam a função de curadores e, também, de críticos. Ocupando estas diferentes posições, os artistas desempenham hora uma relação de dominação – quando se encontram na posição de curadores, por exemplo – e hora de subordinação – quando são artistas diante de um curador.

Essa dinâmica social que a teoria de Laclau e Mouffe permite visualizar, ajuda a ver como o campo da arte no Recife se move e é modificado constantemente pelas lutas discursivas empreendidas pelos artistas. Nesse caso da identidade artística, por exemplo, percebemos, mais claramente que na concepção de sistema de posições de Bourdieu, como ela está em constante movimento e modificando-se a partir das lutas e do deslocamento no interior deste campo. Os artistas, hoje, podem ser produtores, críticos, curadores, pesquisadores e até gestores. Acumulam uma multiplicidade de relações onde, em algumas, são dominantes e, em outras, estão submetidos.

Consideramos este fato como justificador do ponto de vista de que a perspectiva bourdieusiana não é suficiente para entender o movimento no interior do campo artístico. Apesar de ele possibilitar uma visão da relação no interior do campo, mostrando como os indivíduos se situam no interior do sistema de posições, com Laclau e Mouffe vemos de maneira mais clara essa movimentação.

Sendo assim, cremos que é possível reunir os dois para dar conta de compreender a realidade das relações do campo da arte do Recife. Este campo nem é completamente imune às relações sociais - podendo ser discursivamente constituído - tampouco é tão disperso, visto que é possível observar a estruturação em torno de posições de maior prestígio (curadores, críticos e artistas consagrados) e de menor, além das disputas em torno da legitimação.

Chegamos, então, à conclusão de que, a partir da mediação entre Bourdieu, Laclau e Mouffe, pretendemos perceber o campo como um espaço social que, apesar de possuir uma certa estruturação, é constantemente modificado pelos agentes. Esta estrutura, na medida em que atua sobre as relações sociais, é modificada e moldada por elas. São as lutas articulatórias, em torno de pontos nodais e posições de sujeitos, que definem a movimentação e a modificação no interior deste campo, constantemente em movimento.

Acreditamos, então, que o reconhecimento da estrutura e a atuação sobre ela se dá discursivamente, a partir do questionamento de discursos hegemônicos no interior do campo e da articulação em prol de promover novos consensos que, por sua vez, também serão contingentes. Toda esta movimentação modifica as relações no interior do campo (o circuito da arte), movimenta os agentes sociais, colocando-os em posições variadas e múltiplas, porém permanece inscrita na lógica do que Bourdieu define como campo. Ou seja, a lógica da relação de poder - baseada na busca por legitimação e concentração de

capital simbólico no campo - permanece operando.

Desta forma, entendemos que Mouffe e Laclau nos ajudam a explicar o momento mesmo da mudança que fez emergir o *SPA*, mas para entender esse processo de ajustamento institucional subsequente, é preciso passar por Bourdieu. Este processo de reprodução das relações novas que foram instauradas, tanto no interior do campo da arte como no da PCR, necessita de noções como a de que o campo não modifica a lógica das suas relações de dominação, ou seja, a forma como está estruturado.

Podemos, então, observar que o movimento articulatório dos artistas, no Recife, modificou o discurso hegemônico no interior deste espaço, criando novas relações em seu interior, em outras palavras, gerando e movimentando um novo circuito de arte. Agora, uma nova hegemonia estabeleceu-se no interior do campo artístico do Recife, definida a partir da negação da anterior e da exclusão dos elementos que lhe são estranhos. Este novo discurso hegemônico no campo da arte do Recife, então, passou a conformar as relações artísticas em seu interior, incluindo o que é considerado legítimo e excluindo o que não é. Em outras palavras, mudou-se o discurso hegemônico, mas permaneceu a estrutura das relações desiguais de poder neste espaço social.

Logo, é preciso entender que apesar de visualizarmos a questão do discurso dominante a partir da perspectiva da hegemonia, estamos observando esta hegemonia acontecer no interior do campo artístico do Recife. Aqui, a mudança é passível de ocorrer, mas está limitada pela estrutura das instâncias de legitimação e do mercado de arte, que permanecem operando. Dessa forma, Bourdieu nos serve como apoio para entender o espaço onde ocorrem as disputas, enquanto Laclau e Mouffe nos mostram como estas disputam se desenrolam no interior do campo artístico do Recife.

Resumindo a discussão, a partir de Laclau e Mouffe adquirimos uma visão micro de como as relações sociais se desenrolam no interior do campo artístico do Recife, percebendo como os agentes sociais se mobilizam, se organizam e se autodefinem nesse ambiente. Porém, precisamos ainda da visão macro deste campo, que nos é fornecida por Bourdieu.

Não é possível ignorar que, em Recife, o campo da arte está estruturado em termos de instâncias de legitimação que determinam as relações de poder em seu interior. O campo possui as posições de curador, crítico e artista, que estabelecem relações de poder desiguais entre si. Porém, estas posições não impõem identidades unívocas, que

determinem de forma universal os sujeitos nelas situados. Os artistas podem acumular diferentes posições no interior do campo, assim como o crítico e o curador. As fronteiras entre as diferentes posições diluí-se, permitindo ao mesmo sujeito ocupar várias delas dentro do campo e estabelecer diferentes relações de poder em seu interior. Porém, permanecer com a ideia de campo estruturado, para nós, ajuda a entender o cenário macrossocial onde as relações políticas e artísticas estão se desenrolando.

1.6 Posições de sujeitos no campo da arte: artista-gestor x o artista-participante

Para continuar esse momento de esclarecimentos teórico-metodológicos, é necessário apresentar algumas das ferramentas conceituais que irão nortear a reflexão. Uma das mais importantes está na definição do artista-gestor, em oposição ao artista-participante. Esse dois conceitos criados são chaves analíticas importantes para este trabalho, visto que ajudam a pensar nas diferentes situações dos artistas dentro do contexto político-social de onde emerge o SPA. São importantes, portanto, por ajudar a posicionar os atores dentro do ambiente que estamos analisando.

O *artista-gestor*, em linhas gerais, é o artista que acabou inserido na instância da política de Estado, assumindo a missão de elaborar projetos para sua área. Eles não são políticos profissionais, no sentido de que não empreendem uma carreira na área política, nem concorreram a nenhum cargo eletivo. São artistas que, por aproximar-se de uma ideologia política e por engajar-se em movimentos políticos, acabaram por adentrar a esfera da política cultural.

É comum aos *artistas-gestores* o fato de sempre assumirem-se como artistas que se engajaram na PCR para pensar em políticas para a área das artes visuais da cidade. Nenhum deles identifica-se como tornando-se um político profissional por haver sido inserido na gestão pública municipal. Esses artistas incorporados à prefeitura não se candidataram a cargos, nem participaram de sindicatos ou outras instâncias da atividade política propriamente dita. Foi o engajamento deles em torno de uma estruturação do circuito artístico da cidade (considerado precário) e, também, da campanha de João Paulo para prefeitura (devido a uma anterior ligação deles com a ideologia de esquerda do PT), que os levou à administração pública da cultura. Esta autoidentificação será analisada de forma mais detalhada no quarto capítulo, momento em que irá se observar o *ethos* destes artistas-gestores.

Logo, a atuação deles era, inicialmente, a de artistas engajados na campanha para prefeito de João Paulo, dando apoio e propondo sugestões para a área da cultura através do Coletivo 13 (grupo de artistas e pesquisadores formado para apoiar João Paulo). Quando João Paulo foi eleito à prefeitura, a gestão sentiu a necessidade de recorrer a esses atores engajados no Coletivo 13 a fim de que ajudassem na elaboração de propostas para a área. Foi então que os artistas acabaram sendo incorporados à estrutura administrativa, assumindo cargos comissionados de diretores e coordenadores do recém-criado setor de artes visuais.

Em resumo, o artista-gestor é, antes de tudo, um artista que engajou-se na missão de estruturar o campo da arte local onde está situado, a fim de modificar uma realidade de mercado artístico que entende como insuficiente ou precário. Através deste engajamento, o artista acaba por adentrar a esfera política do Estado, realizando projetos e políticas para a área das artes, voltadas para o fomento da produção, da circulação e exibição de trabalhos, além de formação para artistas e público.

Todas as ações do artista-gestor estão voltadas, então, para os demais artistas que fazem parte do campo artístico local. Eles sentem-se na condição de artistas que estão na esfera pública realizando projetos a fim de beneficiar os seus pares, estruturando um circuito de arte que era visto como precário. Por isso são artistas-gestores – artistas que, em determinado momento, encontram-se na condição de criadores e gestores de políticas para a área das artes local.

Já os artistas-participantes são aqueles para quem as políticas são pensadas e que participam (ou participarão) dos projetos pensados para a área. Eles são o alvo das ações dos artistas-gestores e, também, os atores que representam a voz da classe artística, suas demandas e necessidades.

O artista-gestor, ao assumir essa posição, acaba tornando-se um mediador entre a instância político-administrativa e a classe artística - da qual faz parte, mas encontra-se distanciado. Ele torna-se uma espécie de ponte entre os demais artistas e os outros gestores, assumindo essa dupla posição em suas ações e discursos. Por isso, precisa dos artistas-participantes, pois eles irão mantê-los conectados às necessidades da classe artística que os levarão a produzir novas elaborações políticas a fim de saná-las.

O artista-participante é, então, figura-chave na atuação do artista-gestor, visto que tem a possibilidade de moderar e direcionar sua prática. Se pensarmos no artista-gestor como

inserido entre esferas discursivas conflitantes, que impõem modificações e limitações a sua ação, a do artista-participante é a que mais pressiona a prática do artista-gestor, visto que é para essa área que suas ações estão voltadas.

Mais adiante, veremos que o artista-gestor encontra-se pressionado entre estas ordens discursivas que atuam diretamente sobre sua ação prática: a artística e a da esfera política. Dentro deste embate, iremos perceber que, até mesmo na posição de artista-gestor, é possível encontrar nuances diferentes de identificação, hora mais próxima da dimensão artística, hora da política. Este *ethos* do artista-gestor será analisado para se buscar entender como as diferentes ordens discursivas atuam sobre suas práticas e vice-versa.

1.7 A utopia ruptora e a dimensão da mudança

Como vimos, a ação dos artistas para a realização do *SPA* se deu através da articulação. Através da formação de um grupo identificado como experimentalistas, os artistas adentraram a prefeitura com o objetivo de criar mecanismos para a promoção da mudança no campo artístico do Recife. Logo, é possível perceber que havia um discurso embasando a ação deste grupo. Este tem como elemento as mudanças pelas quais a arte passou no último século e a afirmação disto como meio de negar o discurso hegemônico da arte no momento.

Para compreender (e melhor visualizar) as disputas discursivas no interior do *SPA*, e também o sentido da mudança ocorrida no evento, precisamos compreender os diferentes momentos deste discurso inicial. Para isso, iremos defini-lo a partir do que Karl Mannheim entende como utopia. A diferença entre o momento da utopia, para outro posterior em que este discurso se tornará uma ideologia (porém no sentido de Fairclough) nos será útil para entender o processo de mudança ocorrido ao longo do tempo no *SPA*.

Importante salientar que a noção de utopia não substitui o que estamos considerando como ordem discursiva artística. Esta é uma noção mais ampla, que serve para identificar de onde os artistas buscam recursos para construir seus discursos, suas percepções, memórias e auto-identificações. A utopia é uma noção mais restrita e refere-se às justificativas de suas ações, definidas a partir de um entendimento particular do que é experimentalismo e do que é, portanto, o *SPA das Artes*. Esta utopia, portanto, foi estabelecida a partir da ordem discursiva artística na qual estão inseridas as suas práticas discursivas.

Voltando à noção de utopia, para entender como ela pode nos ser útil, foi preciso recorrer à obra *Ideologia e Utopia*, de Mannheim (1972). Nesta, o autor percorrer a história dos conceitos ideologia e utopia para situá-los dentro da sociologia do conhecimento. Ou seja, as ideias de ideologia e utopia serão analisadas dentro de um quadro no qual a emergência dos significados atribuídos aos termos se dá de acordo com uma ordem social existente. Há um quadro de pensamento que estrutura os significados, baseado no contexto e nas épocas onde eles emergem. Nenhum sentido é estático nem independente do contexto sócio-histórico onde ocorre. Dessa maneira, ele irá definir ideologia e utopia como estados de incongruência com a realidade (definida como sendo uma ordem de existência efetivamente operante). Cada época e grupo social terá seus estados de incongruência, ou seja, estados de espírito, formas de pensar que se opõem à ordem estabelecida. Nas palavras de Mannheim:

Toda ordem de vida efetivamente operante contém concepções a que se pode designar de transcendentais ou irreais, porque seus conteúdos jamais podem ser realizados nas sociedades em que existem e porque não se poderia viver e agir segundo eles, dentro dos limites da ordem social existente. Em uma palavra, todas as ideias que não caibam na ordem em curso são situacionalmente transcendentais ou irreais. (...) existem duas categorias principais de ideias que transcendem a situação – as ideologias e as utopias. (Mannheim, 1972:218)

Porém há uma diferença básica entre a utopia e a ideologia, para Mannheim. Segundo este autor, utopia, diferente da ideologia, não refere-se apenas a um estado de incongruência com a realidade, mas, em acréscimo, tende a pôr fim aos laços da ordem existente. Utopia pode ser entendida, também, como ação subversiva. Dessa forma, tem-se que:

Ideologias são as ideias situacionalmente transcendentais que jamais conseguem, de fato, a realização de seus conteúdos pretendidos. Embora se tornem com frequência motivos bem intencionados para a conduta subjetiva do indivíduo, seus significados, quando incorporados efetivamente à prática, são, na maior parte dos casos, deformados. (...) Utopias também transcendem a situação social, pois também orientam a conduta para elementos que a situação, tanto quanto se apresenta em dada época, não contém. Mas não são ideologias na medida (e até o ponto) que conseguem, através da contra-atividade, transformar a realidade histórica existente em outra realidade, mais adequada as suas próprias concepções. (Mannheim, 1972 p. 218/219)

Assim definida, utopia vai além da ideologia pois demanda uma ação real de transformação de alguma ordem social. Trazendo para a realidade do SPA, vemos que a defesa do experimentalismo pelos artistas envolvidos na concepção do projeto vai além da ideologia, no sentido de Mannheim, pois transformou-se em uma efetiva ação que visava à

transformação do cenário artístico local. Esta ideia de experimentalismo pode ser entendida como *utopia* na medida em que, de maneira mais particular, englobava elementos que a situação da época não continha (no caso, o circuito artístico que ainda não fomentava a experimentação na arte) e é transformada em ação para tornar esta realidade mais adequada às concepções dos atores envolvidos na mudança.

Porém, pode-se considerar ainda que, à medida em que esse projeto utópico foi se ajustando, ou seja, foi tornando-se a realidade em si, deixou seu caráter ruptor e passou a assumir uma dimensão de reprodução de relações institucionalizadas, vindo a se tornar uma ideologia no sentido que Fairclough dá a esse termo. Ao longo da pesquisa, iremos observar as dificuldades encontradas pelos artistas-gestores no desenvolvimento de sua utopia experimentalista dentro do *SPA das Artes* para, então, observar melhor o status dessa utopia na atualidade.

1.8 SPA, Arte e Política: relações

Em todo este trabalho, a questão da relação entre arte e política está presente, permeando a discussão desde o nível institucional da relação dos artistas com a PCR, até o momento mesmo em que a arte é confrontada com questões políticas em seu interior. Até agora, descrevemos as ferramentas necessárias para entender a relação arte e política na dimensão institucional, da formulação de políticas para a cultura e da relação entre artistas e prefeitura.

Porém, também precisamos pensar em como arte e política se relacionam nos trabalhos realizados no *SPA das Artes*, é prudente analisar algumas leituras sobre esta relação no contexto contemporâneo (considerado também como pós-moderno ou contexto do capitalismo tardio). Apesar das divergências em torno da definição desse novo ambiente social, político, econômico e cultural, tentaremos pensar na questão de como arte e crítica coexistem atualmente. Logo, vimos que, da mesma forma que há divergências no entendimento teórico sobre o contexto atual, há também oposições sobre como a arte se posiciona em seu interior. Sobre esse ponto, identificamos que, em geral, há duas leituras opostas sobre o assunto: uma que considera a reconfiguração do político dentro da arte pós-moderna e outra que situa a pós-modernidade como um período de promiscuidade entre as esferas da economia e da cultura, resultando na vulgarização (perda do potencial crítico) da última.

1.8.1 Morte da arte na pós-modernidade?

A posição que prega a morte da cultura no contexto contemporâneo tem como mais fortes representantes Peter Bürger e Fredric Jameson. O autor Peter Bürger (2008), por exemplo, em sua análise das vanguardas históricas, traça o percurso percorrido pelos surrealistas e dadaístas em direção ao questionamento da instituição-arte e, de forma mais ampla, de toda a sociedade capitalista através da criação de uma anti-arte. A destruição do objeto artístico orgânico, a introdução do cotidiano e do artístico como uma operação criativa que supera o objeto, a invasão da cidade, todas foram tentativas de desestabilização do circuito artístico e de criação de uma nova práxis-vital voltada para o subjetivo. Porém, diz ele, as vanguardas fracassaram.

É esta a razão porque Bürger as chama de históricas. Este fracasso da vanguarda em reorganizar uma nova práxis da vida através da arte resultou, para ele, naqueles fenômenos históricos que fazem qualquer revival do projeto da vanguarda altamente problemático – se não impossível – como a Pop Art americana, por exemplo. Qualquer tentativa de retomar a ação da vanguarda, de inseri-la no mundo artístico, para Bürger, resultará em museificação; em deslocamento que retira o sentido original da ação vanguardista.

O desencantamento de Bürger diante do que ele diz ser o malogro das vanguardas, aparece mais acentuado em Fredric Jameson (1990). Este autor também vê com desconfiança a arte na pós-modernidade e, de maneira mais enfática que Bürger, acredita que a possibilidade crítica morreu junto com as vanguardas. Para este autor, um dos aspectos ou práticas mais significativos da pós-modernidade é o pastiche. Tanto o pastiche quanto a paródia implicam a imitação, a mímica de outros estilos, particularmente de maneirismos e conotações estilísticas de outros estilos. Porém, o pastiche não possui referencial. O pastiche é uma paródia vazia. Em suas palavras:

(o pastiche) é a imitação de um estilo peculiar ou único, a fala numa língua morta, mas é uma prática neutra dessa mímica, sem a motivação ulterior da paródia, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo normal comparado ao qual aquilo que se está imitando é cômico. O pastiche é a paródia vazia. O pastiche é a prática da imitação que perdeu o referencial de normalidade, ou seja, de padrão universal que indicava o que era o considerado normal e o que, fora disso, seria excêntrico. Multiplicidades de estilos e idiomas do pós-modernismo retiram essa noção de padrão, tornando a paródia impossível e só permitindo o pastiche. (Jameson, 1990: 28/29)

Sendo assim, a arte pós-moderna, dada ao pastiche que é, torna-se um mero repetir de estilos já criados pelo modernismo. Porém, esse pastiche tem um agravante: não possui a motivação crítica e ruptora do modernismo. Seguindo o raciocínio de Bürger, Jameson não vê a possibilidade crítica de uma arte dada à imitação, nascida no capitalismo tardio, multinacional ou de consumo. Nesse ambiente, as imagens, os signos, tudo parece dado simplesmente ao consumo, a uma apreciação estética imediatista e presentista, sem nenhum projeto crítico amplo que o dê suporte e sentido. Olhando para o modernismo, Jameson vê como este atuou na cultura burguesa - na modernidade - de maneiras críticas, subversivas, oposicionistas e se pergunta: “Será possível afirmar algo dessa natureza sobre o pós-modernismo e seu momento social?” (Jameson, 1990:43).

1.8.2 Arte e política: reconfigurações

Pensando no sentido oposto ao da morte da cultura, estão os teóricos que observam a mudança na relação arte e política. Para estes autores a arte, e também a crítica, não morreram, ao contrário, foram modificadas pelas reconfigurações da arte - após as neovanguardas dos anos 1960 - e também sociais - representado pelo esfacelamento do político que resultou, entre outras coisas, na multiplicidade de novos movimentos sociais (e na emergência de novos sujeitos políticos).

Observando as mudanças que resultaram, entre outras coisas, nesse erodimento do sujeito universal - agora pulverizado em diversos segmentos da sociedade que reivindicam o reconhecimento como sujeitos de direito – autores como Hall Foster (1996), por exemplo, vão tentar tratar das possibilidades da arte política ocidental atual. Foster, ao considerar a falência do marxismo, a morte do sujeito e a fragmentação da sociedade, irá se perguntar: como a crítica do conceito de classe se relaciona com a representação realista socialista de um determinado sujeito da história? Como a crítica do aparelho de produção se alimenta dos programas modernistas, como o produtivismo, que reclamam com urgência sua transformação cultural? E como é que, se o cultural permeia a troca social, essa invasão afeta a posição estratégica da arte política? Isto é, se não pode ser mais concebida como representativa de uma classe, materialmente produtiva ou culturalmente de vanguarda, como e onde a arte política deve ser colocada? Para ele, a resposta está no fato de que a arte política passou a ser concebida, menos em termos da representação de um sujeito de classe (à maneira do realismo socialista) do que em

termos de uma crítica das representações sociais (a posição do gênero, estereótipos étnicos, etc.).

Hall Foster, apesar de usar o termo capitalismo tardio ao invés de pós-modernidade, à maneira de Jameson, difere deste quando apresenta uma compreensão da reconfiguração da política e do poder na pós-modernidade, baseada nas teorias pós-estruturalistas (e em teóricos como Foucault, por exemplo). Ele acredita que se a arte política no capitalismo tardio não pode ser mais concebida apenas como representação de um sujeito de classe (em termos de uma mensagem por meio dos veículos de arte estabelecidos) ou um instrumento de mudança revolucionária (em termos da obra feita no aparelho reprodutivo), isso não se deve ao fracasso estilístico desses dois programas, mas às novas condições que nenhuma posição pôde abordar com especificidade.

Para Foster, é necessário, a fim de reconceber o projeto da arte política, não apenas apreender a conexão entre os deslocamentos em termos de classe e de produção, mas também relacioná-los a um terceiro deslocamento: o de uma teoria que define o poder em termos de acordo social, garantido pela classe ou pela ideologia do Estado, para uma teoria em que o poder opera mediante o controle técnico que disciplina nosso comportamento (e até nossos corpos) diretamente. Logo, compreendendo o poder (e, conseqüentemente, a repressão) como produtivo e fluido, percorrendo vários espaços do social - deixando de se restringir apenas à relação de classe - Foster entende que a arte, inserida que está neste contexto, desenvolveu outros mecanismos para criticar e questionar esse poder, uma nova forma de ser política.

O pensamento de Foster aproxima-se, como dito anteriormente, das teorias pós-estruturalistas sobre a constituição do poder na sociedade contemporânea, especialmente as de Deleuze e Guatarri. A autora Rosemary Segurado (2007), por exemplo, ao analisar a constituição política da arte contemporânea, o faz a partir do pensamento deleuziano sobre o poder na atual configuração social. Para ela, Deleuze empreende um desenvolvimento da teoria do poder foucaultiana e entende que há, na atualidade, a passagem da *sociedade disciplinar*, do controle através do confinamento e da disciplina, para a *sociedade de controle*. Nessa nova modalidade o poder se exerce através do controle contínuo e da comunicação instantânea. Ou seja, os sistemas de comunicação são a nova esfera do controle na sociedade. Isso significa que os dispositivos de poder que ficavam circunscritos aos espaços fechados dessas instituições disciplinares, agora

adquirem total fluidez, o que lhes permite atuar em todas as esferas sociais. Logo, para Segurado, as novas formas de resistência, então, se elaboram a partir da configuração dos sistemas de comunicação (2007:43).

A leitura de Segurado sobre a *sociedade de controle*, porém, leva à conclusão de que dentro desse contexto, a arte política é aquela que atua como estética da reexistência, como maneira de recuperar a existência individual e a subjetividade dos sujeitos. Para esta autora, a relação entre arte e política se dá a partir da noção deleuziana do poder na sociedade contemporânea e, também, da ideia nietzschiana de aproximação da arte com a esfera da vida. Ou seja, a arte e a política funcionando como possibilitadoras da vida, religando essas duas esferas à existência humana. Para ela “a atual configuração da sociedade de controle reafirma a necessidade de pensar a política e a arte como processos de criação indissociavelmente ligados à vida.” (2007:42)

Porém, esse pensamento da estética da reexistência é questionada, em parte, por promover uma funcionalidade à arte e à política que pode acabar por neutralizar a ambas. O filósofo Jacques Rancière, por exemplo, nomeia esta atual forma de pensar a arte e a política como modernitarismo. Nessa forma de conceber a arte e a política, há a valorização de uma determinação da arte como auto-afirmação da vida – que para Rancière tem como ponto de partida o modelo proposto por Schiller, a partir da ideia de estado estético. Este projeto, segundo Rancière, oferece uma promessa e um paradoxo. A promessa é a de novidade, enquanto o paradoxo reside em que, para alcançar o objetivo político de um homem novo, como meta da realização plena da humanidade se deve optar pela via da educação estética do homem (Schiller), ou seja, de colocar a arte em função de um projeto de reconstrução. Sendo assim, ao se tomar a via da estética para alcançar um objetivo político, se naturaliza tanto a arte como a política (Vásquez, 2009:49). Para Rancière, a arte e a política se relacionam na medida em que contribuem para modificar relações desiguais no que ele chama de Partilha do Sensível (isso será discutido melhor adiante).

A noção de estética da existência, apesar de guardar o perigo da neutralização da arte (segundo alguns autores), traz à tona uma questão importante, encontrada em quase todos os pensadores e teóricos da arte no contexto pós-moderno: a da aproximação entre arte e vida – trazida ao debate desde vanguardas como o Dadaísmo e reafirmada com mais força nas neovanguardas dos anos 1960. Quase todos os autores parecem chegar à

conclusão de que este é no público o lugar onde pode residir a crítica na arte contemporânea.

1.8.3 O Público como lugar do Político

Vista a partir de enfoques diferentes, a relação da arte com o espaço cotidiano, urbano e público é tida por muitos autores como fundamental no contexto de poder difuso e político da contemporaneidade. Voltando a Hall Foster, por exemplo, vemos que ele diagnostica duas formas diferentes de encarar a arte na pós-modernidade (em seu caso, no capitalismo tardio). Na primeira, o cultural não é tão estritamente um efeito da determinação econômica ou do reflexo ideológico (dos valores codificados de uma classe); é um lugar de contestação na e pelas instituições culturais no qual todos os grupos sociais têm uma posição. Este é um posicionamento que se aproxima mais da crítica pós-estruturalista, segundo a qual a hegemonia das representações não pode mais ser contestada apenas pela luta de classes, já que opera tanto por meio da sujeição cultural quanto da exploração econômica. Aqui, a cultura passa a ser vista como um lugar de luta. A estratégia que se segue é a de resistência ou interferência neogramsciana – aqui e agora – no código hegemônico das representações culturais e nos regimes sociais.

A segunda posição é mais radical e, segundo Foster, mais débil. Deste ponto de vista, estamos confrontados a um sistema total diante do qual a resistência não é senão fútil, pois não só o cultural é mercantilizado (uma indústria cultural como no diagnóstico Escola de Frankfurt), mas também o econômico passou a ser agora o lugar principal da produção simbólica. Aqui, o capital penetrou até mesmo o signo, fazendo com que a resistência ao código, por meio do código, seja quase que impossível estruturalmente (1996: 195/196).

Para Foster, tanto os programas capitalológicos quanto os programas transgressores devem ser, de modo geral, colocados de lado a favor da posição de viés pós-estruturalista (contra-hegemônica e resistente). Ele crê que é preciso ver na formação social não um sistema total, mas um conjunto de práticas, muitas antagônicas, onde o cultural é uma arena na qual a contestação ativa é possível. É apenas nesses termos que o político na arte ocidental pode ser apreendido hoje em dia.

E considerando o poder difuso da atualidade, que dificulta a visualização de um sistema total contra o qual se pretende combater, a comparação do programa de

transgressão da vanguarda com o contexto atual – definindo este último como apolítico – perde o sentido. A crítica das vanguardas históricas é culturalmente específica e historicamente situada. Ela refere-se a um modelo produtivista da sociedade, a uma noção simplista de ideologia como crenças codificadas de classe e a uma ideia, hoje tênue, da arte como um instrumento de transformação revolucionária. Logo, o pensamento da crítica e da resistência num contexto de estruturas sociais rígidas erodidas, de limites apagados, se dá, não mais em termos de transgressão de limites, mas como estratégia desconstrutiva baseada em nosso posicionamento aqui e agora como sujeito dentro de significações culturais e disciplinamentos sociais. Dessa maneira, Foster prega a passagem de um modelo de transgressão de vanguarda para o de resistência crítica. Ou seja, a tarefa da arte política não é só resistir a essas operações, mas chamá-las, trazê-las para fora mediante a provocação terrorista. Literalmente, fazer com que tais operações, como a vigilância ou o controle de informações se tornem vividamente públicas ou, de maneira inversa, negar ao poder de intimidação sua parte (1996:200).

É esse pensamento da arte como forma de provocação, desestabilização, de intervenção em um espaço público para modificar suas configurações e trazer à tona discursos naturalizados, vozes, sujeitos e identidades antes ocultos que permeia as ideias de arte e política de Mouffe e Rancière. É uma arte que intervém no espaço da vida, uma vez que ela está próxima do cotidiano e da esfera pública. Porém, desse ponto de vista, diferente da estética da reexistência pensada por Segurado, a arte não está apenas a serviço de uma reconfiguração da vida, das relações humanas e das subjetividades modificadas pelo controle advindo da mídia, por exemplo. A arte e a política estão juntas atuando em um espaço que é público, que é comum, que é o da vida cotidiana e realizando interferências, rupturas e ruídos em seu interior.

Em Mouffe, por exemplo, a arte é mecanismo de ruptura e dissensão do senso comum. A autora inicia seu entendimento da questão da arte crítica no cenário contemporâneo apresentando, primeiramente, a questão da esfera pública. Sua ideia de esfera pública está relacionada com a conceituação pós-marxista da democracia radical. Dentro desse projeto democrático do pós-marxismo, o importante para democracia não é eliminar as relações de poder, mas saber como “constituir formas de poder que sejam compatíveis com os valores democráticos” (Mouffe, 2007:16).

Essa democracia radical e plural que ela e Laclau propõem, é um reconhecimento da

existência das relações de poder como constitutivas do social e, na medida em que são parte do social, deve-se buscar transformá-las, ao invés de eliminá-las. Desse modo, o antagonismo está constantemente presente nas relações sociais. Porém, a saída democrática para o antagonismo não é a eliminação do conflito e da diferença – como prega a democracia ocidental essencialista e universalizante. Ao contrário, o pensamento democrático pós-marxista busca compreender como estabelecer uma distinção entre nós e eles de modo compatível com uma democracia pluralista. Na democracia pluralista, o âmbito do *político* tem que ser transformado no da *política*. Isto pressupõe, segundo Mouffe, que o inimigo a ser destruído deve passar a ser visto como adversário a se enfrentar - alguém com ideias distintas que devemos combater, mas cujo direito a defendê-las será inquestionável. E esse embate democrático acontece, por excelência, na esfera pública, local do conflito e do antagonismo.

E depois de desenvolver essa ideia de esfera pública como local do conflito e do antagonismo, Mouffe empreenderá também uma diferenciação entre *O Político* e *A Política* – distinção chave para entender a compreensão de Mouffe sobre o que é arte política. Para ela, *O Político* é a dimensão do antagonismo – do conflito. *A Política*, por sua vez, refere-se ao conjunto de instituições, discursos e práticas que tentam estabelecer uma certa ordem, que organizam a existência humana através de condições que, por sua vez, são potencialmente conflitivas, visto que são afetadas pela dimensão do *político* (Mouffe, 2007:18). Logo, para Mouffe, o que é possível é a presença do *Político* na arte, já que ela é, em si, *Política*.

Diante de uma esfera pública permeada pela capacidade do conflito, que guarda em seu interior o *político*, Mouffe irá pensar então a arte no contexto contemporâneo. A autora inicia o seu questionamento perguntando: é possível que as práticas artísticas ainda possam desempenhar um papel crítico numa sociedade em que a fronteira entre arte e publicidade está apagada e que os artistas tornaram-se trabalhadores culturais? Ao que ela responde dizendo que é preciso ampliar o âmbito da intervenção artística para uma multiplicidade de espaços sociais no sentido de fazer oposição ao programa de mobilização social total do capitalismo (2007:60). Ou seja, para Mouffe, a arte crítica deve acontecer no espaço social, na esfera pública. Desse ponto de vista, as práticas artísticas (como ela prefere chamar) podem desempenhar um papel decisivo na luta contra a dominação capitalista, na luta hegemônica.

Desse ponto de vista agonístico (do conflito), o espaço público é sempre múltiplo, plural, no qual uma diversidade de superfícies discursivas convivem sem um princípio subjacente de unidade, sem um centro, mas com uma possibilidade de articulação entre elas. Ou seja, o espaço público não é uma mera dispersão, sempre está estruturado hegemonicamente. Esse espaço público é discursivo, mas, ao mesmo tempo, também material, no qual a arte pode interferir como política agonística.

É então que Mouffe irá definir o que entende como arte. E dentro dessa definição, não é possível que se faça uma separação da arte e da política, situando uma de um lado e outra na posição oposta e entre as quais seria necessário fazer uma relação. Para ela, não tem sentido falar de “arte política” e “arte apolítica”. A arte é encarada como política no sentido de que “as práticas artísticas desempenham um papel na constituição e manutenção de uma ordem simbólica dada ou em sua impugnação” (2007:67).

Sendo assim, entendemos que a questão para Mouffe não é se a arte é política ou não, mas sim observar as formas possíveis de arte crítica. Essas formas se traduzem, em Mouffe, na capacidade que a arte apresenta de provocar dissensões, de tornar visível o que o consenso dominante obscurece. A arte crítica, em Mouffe,

(...) está constituída por uma diversidade de práticas artísticas voltadas a dar voz a todos os silenciados no marco da hegemonia existente. (...) o projeto agonista é, particularmente, apropriado para entender a natureza das novas formas de ativismo artístico que têm surgido recentemente e que, de formas diversas, vêm encaminhadas à impugnar o consenso existente (2007:67/68).

A arte crítica, para Mouffe, é a que está perpassada pela dimensão do político, do conflito. É a que realiza intervenções agonísticas no espaço público, não para promover uma ruptura total com um estado de coisas existente e criar algo absolutamente novo, mas para provocar rupturas, conflitos, ruídos que tragam ao nível da esfera pública discussões, questões, identidades e sujeitos obscurecidos, soterrados sob o pensamento universal do capitalismo.

Para Rancière, a questão do político está mais centrada num entendimento da estética como experiência. O político existe na estética, é inerente à esta, na medida em que no seu entender, o estético não é simplesmente um discurso sobre o belo (construído, segundo autor, a partir de meados do século XVIII), mas é uma dimensão da organização da existência. Segundo Angelica Vasquéz (2009), todo o cenário sobre a questão da estética (ou da anti-estética) se apresenta em Rancière dentro do que ele chama de

confusão estética - um conjunto de espaços de divisão (Partilha) e de cenários litigiosos. O interesse do autor se centra em sustentar que a dimensão do estético é capaz de interromper (e reordenar e repartilhar) uma determinada ordem social e suas transformações.

Para Vasquéz, o fio condutor do pensamento de Rancière se localiza, por um lado, na teorização da política em termos dos conflitos entre os mundos perceptíveis e, de outro lado, na teorização da estética que se põe em termos da ruptura do sensível. Quer dizer, em termos da definição de um campo de experiência em ruptura com outros campos de experiência. Para Rancière, estética e política estão entrelaçadas e não constituem dois mundos de realidades separadas, mas sim o espaço de configuração e reconfiguração do comum.

Rancière assinala que todo o seu percurso teórico é marcado pela questão da *Partilha do Sensível*, que, em outras palavras é o espaço dado sobre o qual se organiza a percepção de um mundo ou a relação de uma experiência sensível com os modos de interpretação inteligíveis – ou seja, o lugar comum da existência. À semelhança de Mouffe, Rancière pensa em um espaço do comum que, de uma certa forma, é pré-ordenado pelo que ele chama de estrutura sensível, sobre o qual se realizam as partilhas e as repartilhas do sensível. E a arte é uma das possibilidades de realizar essa repartilha do sensível – assim como, para Mouffe, a arte é capaz de provocar rupturas e modificações dos sujeitos e identidades dentro da esfera pública.

O entendimento de Rancière da política também é algo que o aproxima de Mouffe. Apesar de se referir a uma dimensão do sensível e não falar em questões de estruturas sociais e identidades, Rancière entende a política como um espaço de conflito, um cenário de desigualdade, onde existe uma parte dos que não tomam parte e que tentam manifestar essa distorção. As partes não são preexistentes ao conflito que nomeiam, mas é, precisamente, neste cenário onde buscam fazer-se contar como partes. O sensível, seguindo Aristóteles, se manifesta nessa palavra, uma palavra que mostra a distorção e se refere à sua disputa a respeito dessa conta errônea, quer dizer, existe uma situação prévia na qual se determinou quem podem falar e quem não, quem participa de uma linguagem compartilhada ou quem só emite ruído. A política, então, seria o lugar onde se produz o desacordo, a disputa sobre a posse da palavra ou da falta dela, a constituição dos indivíduos como partes da comunidade.

A partilha do sensível, então, é parte do que Rancière entende como política. Ela acontece dentro do espaço do comum, mas sempre de forma desigual. A partição do sensível é a partição das partes de uma comunidade, da qual, alguns ou algo está excluído. Logo o que aparece é sua visibilidade dentro da comunidade e essa visibilidade é sensível, enquanto torna visível aquilo que é comum para essa comunidade. Quanto aos sujeitos políticos, Rancière eles não existem uma vez e para sempre, mas é somente no litígio que se constituem como tais e podem introduzir um sensível que modifica o regime total do visível. Aquilo que torna visível a uns objetos ou coisas comuns ou a uns sujeitos, torna possível a maneira em como se participa dentro de uma comunidade.

Da mesma forma que para Mouffe o político é o espaço do conflito, das lutas articulatórias que enfrentam o discurso hegemônico, para Rancière a política é o momento mesmo no qual se expõe publicamente a prova de igualdade de uma parte a respeito da comunidade. É o momento em que a parte excluída, para se fazer visível, enuncia a palavra que faz surgir um lugar antes desconsiderado pela comunidade. A política se faz no momento mesmo da emergência de um sujeito antes obscurecido (nos termos de Mouffe), apagado na distribuição do comum. Para Rancière, toda distribuição é uma inclusão, ainda que implique também uma exclusão e há um resto que abre uma disputa. Portanto, a repartição está sempre em questão, não se trata da adição de uma parte, mas sim de conceber uma ordem que é totalmente nova. Logo, o político não se refere a determinadas partes em conflito, mas à heterogeneidade de duas lógicas que se manifestam e que mediante o litígio (a disputa) objetivam abrir um espaço, um interstício no qual se expressa essa repartição e, portanto, sua manifestação violenta de toda a distribuição do comum.

A ideia do litígio em Rancière é algo que o aproxima bastante da ideia de Mouffe de esfera pública como espaço do agonismo. É pelo litígio que se realizam as repartilhas do sensível, a modificação e o questionamento da repartição, tornando as partes excluídas presentes para o comum. É pela luta articulatória que os discursos hegemônicos vão sendo desconstruídos e rearticulados, promovendo a ascensão de identidades e sujeitos que não eram vistos ou ouvidos pela hegemonia. Tanto Rancière como Mouffe parecem estar à procura de uma noção de político que apresente uma reconfiguração de uma estrutura dada, seja ela uma estrutura do sensível que determina o que é dado sentir e experienciar e que determina quem é dotado da palavra e, portanto, visível; seja ela um

discurso hegemônico que retira a capacidade de ser ouvido e de ter voz no espaço agonístico da esfera pública.

Dentro dessa compreensão da *Partilha do Sensível*, a arte pode ser entendida em termos de partição, quer dizer, trata-se de pensar como a arte produz dissensos e sobre qual é o seu papel na sociedade. A política da arte tem a ver com a relação arte e vida, quer dizer, com a interferência no contexto do cotidiano, na esfera do público e do comum, modificando ideias, pensamentos, opiniões e fazendo emergir sujeitos e identidades antes excluídos desse meio.

Para Mouffe, por exemplo, o importante, considerando-se a política do ponto de vista do projeto hegemônico, é entender o lugar da cultura na criação de uma hegemonia que subverta a hegemonia dominante. Para ela, a relação arte e política se dá a partir da visualização de práticas artísticas que possam desbaratar a imagem agradável que o capitalismo das grandes empresas está tentando difundir, ao situar, em primeiro plano, seu caráter repressivo, e que contribuam para a construção de novas subjetividades (2007:70). Já para Rancière, a questão apresenta-se, não em termos de criação de uma hegemonia subversiva, mas também se dá como uma ação dentro de um espaço comum que reconfigure modos de viver e relações entre sujeitos e esfera pública.

De forma reduzida e bastante superficial, tentou-se aqui apresentar em três autores que advém de tradições diversas do pensamento, um ponto comum no que diz respeito à questão do político na arte contemporânea. E esta interseção está na esfera pública, tomada como um lugar privilegiado para o acontecimento do político na arte. Nota-se, portanto, que demos ênfase à pensadores que consideram a dimensão política da arte como sendo a capacidade de reverter desigualdades de visibilidade, de dar voz à sujeitos e identidades que são excluídos do direito à participação no público (no comum), de reconfigurar modos de vida e relações sociais hegemônicas e desiguais. E será a partir deste enfoque que iremos observar o acontecimento do político na arte dentro do contexto do *SPA das Artes* do Recife.

2. Articulação e mudança: o movimento no campo artístico do Recife

Na tentativa de compreender o *SPA das Artes* é preciso lançar mão, além dos já referidos conceitos e ferramentas metodológicas, de uma, mesmo que breve, compreensão do passado recente da arte no Recife. Voltando ao período de fins de 1940 a 1990, por exemplo, é possível observar, neste, elementos bastante significativos que colaboram para o surgimento do *SPA*. A articulação artística em torno de coletivos, o engajamento político e a falta de estrutura institucional e mercadológica para a arte no Recife são fatores-chave para a compreensão de como foi possível a criação deste que é hoje o evento artístico mais importante da cidade.

A partir do *Atelier Coletivo*, passamos a observar como se dá o movimento articulador dos artistas para promover a mudança de discursos hegemônicos no campo artístico do Recife. Estas rupturas redefinem as relações que irão se desenrolar em seu interior, criando novos circuitos dentro do campo da arte. E essa luta pela criação de novos circuitos, mobiliza os artistas a se engajar nos mais variados espaços e posições de sujeito, a fim de conseguir inserir, na estrutura do campo, estas novas formas de produzir, exhibir e conceituar a arte.

Sendo assim, tentaremos entender de que cenário de articulação artístico-política emergiram os artistas que irão pensar o *SPA*, a fim descobrir as motivações, crenças e discursos que embasaram suas ações – culminando na formação do evento. Portanto, o que se pretende, aqui, é observar tendências de ruptura a partir da articulação coletiva de artistas, existente no passado recente da arte pernambucana, que ajudem a entender como o *SPA* surgiu, quem o criou e como e porque o fez. O recorte escolhido é arbitrário e inicia no momento em que o *Atelier Coletivo* provoca um movimento de ruptura com a arte acadêmica “comportada” para privilegiar trabalhos que falassem ao povo - em busca de uma arte que funcionasse como meio de contestação social e política.

Esta corrente, que teve como ponto articulador principal o artista Abelardo da Hora, irá se tornar o discurso artístico norteador da arte pernambucana por um longo período, iniciando uma tendência de forte engajamento político de artistas em Pernambuco. O discurso politizador é hegemônico no campo da arte recifense até, pelo menos, a década de 1980. Neste período, que coincide com o de abertura política pós-ditadura militar, ele radicaliza-se, levando os artistas a engajarem-se em campanhas políticas, utilizando-se,

principalmente, da pintura mural. Este é o momento das Brigadas Artísticas. Muitos dos artistas surgidos nos anos 1980, iniciaram sua produção nessas Brigadas. A geração dos criadores e coordenadores do *SPA das Artes* emerge nesse momento e quase a totalidade deles participou, de alguma forma, desse movimento.

Porém, nos anos 1990, a necessidade de criar e movimentar a arte contemporânea no circuito artístico recifense provocou uma nova movimentação grupal, ampliando a geração de coletivos de artistas na cidade. A tendência de reunião de artistas em grupos para produzir, trocar ideias e, principalmente, promover um circuito para o que era realizado, se intensificou e foi grande o número de grupos surgidos no período de fins dos anos 1980 e meados dos 1990. Dessa vez, a produção, que começava a voltar-se para o experimento artístico e a inserção de novos materiais e linguagens, não encontrava eco nas poucas instituições existentes. Foi a articulação grupal que possibilitou as realizações artísticas daquele momento e, dessas reuniões, surgiu o grupo que integraria a administração cultural na prefeitura da cidade e, conseqüentemente, pensaria o *SPA*.

Em resumo, esta parte da discussão pretende menos construir uma história da relação entre arte e política na cidade do que identificar elementos que ajudem a entender, não só a formação, como a composição do *SPA*. A tradição do engajamento político na arte, a articulação em torno de coletivos de artistas e a presença forte de uma ideologia de esquerda, tudo isso é merecedor de uma análise aprofundada, sendo questões importantes para a compreensão da arte no Recife. Porém, infelizmente, não nos é possível aprofundar tanto na compreensão desses fatores. Iremos apenas percorrer um breve percurso histórico a fim de poder descobrir: o que é o *SPA das Artes*?

2.1 Engajamento artístico e político: a arte em prol da revolução

Ao nos deter no período histórico recortado para observar o engajamento de artistas na política, tem-se no *Atelier Coletivo* – mais especificamente, em Abelardo da Hora – um dos destaques deste momento. Articulando-se na esfera política e artística com nomes importantes, este agente irá movimentar uma mudança no circuito de arte da cidade. Inserirá, nele, a arte voltada para o questionamento social e político, inspirada nas estéticas do expressionismo alemão, do realismo soviético e, principalmente, no muralismo mexicano. Este processo de mudança da arte local, encabeçado pelo *Atelier Coletivo*, se alinha a um cenário nacional que se voltava mais fortemente, nos anos 1940,

para a criação de Clubes de Gravura, iniciado no Rio Grande do Sul por Carlos Scliar (Amaral, 1984).

A arte, neste período, sofria forte influência da Revolução Russa (e de seus ideais comunistas ainda não frustrados) e do marxismo, que encontraram, no cenário de desigualdades sociais extremas do Brasil, solo fértil para o seu desenvolvimento. Além disso, a recente abertura democrática pós-varguista provocava uma maior necessidade de engajamento político nos setores intelectuais e artísticos. Os intelectuais e artistas sentiam-se atraídos a produzir a sociedade ideal, a servir à sociedade mais do que apenas como produtores de bens culturais.

Porém, inserir essas questões no cenário artístico do Recife não foi um empreendimento fácil. Aqui, a arte acadêmica ainda era forte e a rede de instituições de arte também era pequena e pouco acessível à arte moderna. Abelardo precisou articular-se com políticos e artistas, promover exposições individuais e coletivas, criar grupos e sociedades artísticas para inserir, no mercado recifense, o modernismo político - que ele priorizava em oposição ao modernismo reflexivo das tendências mais formalistas. Dessa maneira, Abelardo assume posições diversas, fazendo o papel de Marchand, de crítico e até de articulador político.

Este processo articulador inicia em 1948, quando ele consegue mais destaque social ao organizar sua primeira exposição individual, trazendo para a mesma um público composto por políticos, escritores, jornalistas e muitos outros artistas da época. A partir desse encontro, Abelardo da Hora inicia a articulação em grupo dos artistas pernambucanos - enquanto categoria organizada - e funda a Sociedade de Arte Moderna do Recife (SAMR).

A SAMR militava a favor de uma arte que tivesse um caráter forte de crítica social, opondo-se, assim, à estética vigente - acadêmica e bem-comportada. Esse primeiro grupo, formado sob a liderança de Abelardo, propunha com suas obras uma reflexão sobre os aspectos sociais no universo citadino, deixando claro o seu engajamento com as questões políticas, ou seja, sua opção pela *arte produtiva*.

A Sociedade de Arte Moderna do Recife, dessa forma, ao organizar os artistas em grupo, visava promover a legitimação da profissão e a busca do seu reconhecimento na sociedade pernambucana, além de agregar e incentivar novos interessados em desenvolver uma arte que servisse de crítica social e discutisse a condição do povo

nordestino. Em outras palavras, a SAMR intentava criar e movimentar um circuito para a arte moderna “politicizada” no interior do campo artístico do Recife, mas não logrou muito sucesso. Suas ações acabaram ficando restritas à promoção de alguns eventos como exposições e mostras de arte e fotografias.

Entretanto, foi a partir desta primeira organização que, em 1952, surgiu o *Atelier Coletivo*. O grupo, que em sua primeira formação teve seis anos de existência (1952 a 1958), era composto por artistas como Gilvan Samico, Wilton de Souza, Wellington Virgulino, Ionaldo, Ivan Carneiro e Marius Lauritzen. Resultado de uma ideia projetada por alguns dos membros da Sociedade, o *Atelier* inaugura um espaço para o experimento, uso e estudo da arte coletiva. Segundo Abelardo, o *Atelier* objetivava, de acordo com seus princípios de ação:

(...) não só [criar] uma entidade de Arte aos artistas como elemento jurídico que os fizessem representar junto aos poderes públicos, como democratizar o ensino da arte e realizar, como fiz, um amplo movimento de integração de artistas, intelectuais, governo e povo, de valorização e pesquisa da cultura popular, no intuito de fixar uma característica eminentemente brasileira em todos os setores das artes (Hora, 1982:36).

O *Atelier Coletivo* será um dos mais importantes grupos da história artística do Recife. Carregado de uma forte necessidade de engajamento, ele será categórico na proposta artística voltada para a gravura – que sempre primava por temas que retratassem os trabalhadores rurais e as temáticas populares. O objetivo desses artistas estava além de uma preocupação técnica e estética da arte. Tratava-se de dirimir um reconhecido distanciamento entre intelectuais, povo e governo, assumindo a responsabilidade de aproximá-los através da arte. Era uma necessidade de se engajar no projeto de uma nova sociedade, na qual os oprimidos do sistema capitalista – os trabalhadores - conquistariam o poder e promoveriam uma verdadeira revolução democrático-social.

Logo, o *Atelier* era uma articulação grupal em prol de promover a mudança do discurso hegemônico do campo artístico do Recife. Desta forma, ele funcionava, politicamente, como um meio de difusão do modernismo engajado – que opunha-se ao discurso acadêmico hegemônico. Era uma maneira de articular artistas, estimular o interesse na produção modernista engajada, formar novos públicos e divulgar os trabalhos dos agentes sociais ligados ao grupo. O *Atelier Coletivo* promovia atividades como oficinas de pintura e gravura, excursões artísticas pelas festas de rua, terreiros de candomblé e autos populares a fim de apreender a essência da cultura popular do Recife;

além de exposições para divulgar essa nova arte engajada. Toda essa movimentação tinha um objetivo claro: criar uma geração de jovens artistas capazes de “consertar os erros do Movimento Modernista” que tinha ficado, segundo Abelardo da Hora, restrito à elite brasileira (Hora, 1982, p. 32). E a consequência disso foi uma intensa adesão artística aos preceitos do *Atelier* pelo circuito de arte local.

O cenário recifense ficou tão impregnado com a questão social na arte que, segundo afirma José Cláudio (ex-integrante do *Atelier*), mesmo aqueles que eram mais simpáticos à tendência reflexiva do modernismo (mais voltada ao abstracionismo) não ousavam pintar outro assunto que não fossem as figuras do povo, trabalhadores, camponeses, feirantes, vaqueiros, crianças pobres, entre outros (Amaral, 1984). E até muito recentemente, ainda era forte entre grande parte dos artistas recifenses esta tendência modernista que primava pela valorização do regional, da gravura como técnica exemplar e da referência ao popular em suas criações.

Articulando-se em grupo, assumindo uma postura política clara em suas obras, o *Atelier Coletivo* inaugurou dois processos que serão marcantes na arte do Recife: a preocupação com a popularização e a politização da arte e a tendência de articular-se coletivamente a fim de promover mudanças no campo artístico do Recife, gerando novos circuito para a produção artística – ou seja, novas relações no interior deste campo. Abelardo da Hora, inclusive, pode ser considerado uma prévia da categoria artista-gestor, como denominamos os criadores do *SPA da Artes*. Isso porque em meados de 1960, o artista fazia parte da equipe que geria a cultura na prefeitura da cidade, na época em que Miguel Arraes era o prefeito. Nesse momento, Abelardo compôs a equipe de criação do Movimento de Cultura Popular no Recife (M.C.P) e, a partir disso, trouxe as ideias dos jovens artistas e intelectuais que elaboravam o movimento para as estruturas políticas da gestão de Arraes.

2.2 Os anos 1980 e as Brigadas Artísticas

O processo de mudança do cenário artístico do Recife, empreendido pelo *Atelier Coletivo*, marcou, profundamente, a história da arte do Recife. Estas marcas são as já referidas tendência para o engajamento político dos artistas em torno de uma ideologia de esquerda – socialista, marxista ou comunista - e a grande movimentação em torno de coletivos de artista.

Esta tendência, representada pelo artista engajado surgido em fins dos anos 1940, persistirá por durante décadas na história da arte do Recife. E ela ressurgirá de forma mais acentuada na década de 1980. Durante todo este período, esta tendência foi a dominante no campo artístico do Recife, determinando a legitimação no interior deste e, conseqüentemente, o circuito da arte. Porém, isso não significa que este discurso era o único presente no campo da arte naquele período.

É sabido que o impulso para a participação política da arte também teve outras formas (e proposições) menos voltadas para uma tendência de instrumentalização da arte em prol da política e mais focadas na ampliação da linguagem, na busca por novos materiais e na crítica do próprio fazer artístico. Esta inserção da crítica – e do político – na arte, em Pernambuco, foi iniciada através dos experimentos artísticos de Paulo Bruscky, Daniel Santiago, entre outros. Durante os anos 1960 e 1970, estes artistas promoveram rupturas artísticas que, na época marginalizadas no campo, irão retornar nos anos 1990, embasando a ação dos artistas experimentalistas do período. Mas esta é uma outra história a ser contada mais adiante.

Porém, por enquanto, nos interessa ver outro momento marcante na história da arte de Pernambuco. O momento em que a tendência engajada do *Atelier Coletivo* coincidirá com o período de abertura política e levará artistas – iniciantes e experientes – a se engajar nas campanhas políticas, originando as famosas Brigadas Artísticas.

Nas Brigadas, mais uma vez, o engajamento político invade o artístico. Mas agora, ao invés de defender um projeto amplo de educação e valorização do cidadão nordestino, os artistas engajam-se nas recém-liberadas campanhas políticas. Nessa situação, o engajamento se relacionava a uma questão partidária e acontecia no contexto de uma ditadura recém-acabada. Partia da necessidade de situar-se numa posição (a favor ou contra o regime militar), de afirmar-se como de esquerda - a favor da liberdade e da democracia - em oposição a quem era de direita. O artista se via inserido em um ambiente que exigia dele uma posição, uma resposta, uma definição, como revela parte do depoimento de Maurício Castro, destacada no trecho 1 do anexo.

O caráter socialmente combativo dos anos anteriores voltou-se à difusão de ideias de partidos políticos e tornou-se um veículo de campanha para os candidatos da época. Este engajamento situava-se em torno do desejo de renovação política na cidade; de apoiar os candidatos que foram banidos e exilados durante o regime militar (como Miguel Arraes,

por exemplo); de trazer de volta à cidade (e também ao país) a democracia.

As Brigadas Artísticas, então, emergem num cenário de abertura democrática recém-instituída, no qual ainda havia a proibição da propaganda política. O governo militar exercia rígido controle sobre o material de divulgação dos candidatos, editando seus depoimentos na TV, por exemplo. Ou seja, a Lei Falcão (criada em 1976, durante o regime militar por Armando Falcão, então ministro da Justiça) ainda estava em vigor, censurando as campanhas dos políticos, especialmente daqueles mais ligados à oposição. Então, as Brigadas são como uma forma de burlar a lei, de fazer campanha através dos murais pintados nas paredes da cidade do Recife. Estes elementos podem ser observados no trecho 2 do anexo, ainda no depoimento de Maurício Castro.

Logo, as Brigadas podem ser vistas, de uma certa forma, como uma retomada estética do *Atelier Coletivo*, mas agora assumindo uma forma de engajamento mais instrumentalizada: voltada às campanhas e não à defesa geral de um amplo projeto revolucionário. A estética modernista social persiste nas pinturas murais produzidas pelo grupo, também sempre remetendo a temas regionais, ao trabalhador e a temáticas populares. A arte era a ferramenta política em si, usada para lançar candidatos e suas campanhas nos muros da cidade, exibindo todo o desejo e necessidade de democracia dos intelectuais recifenses.

Os artistas, então, passaram a dividir-se entre várias Brigadas, sendo as mais conhecidas a Henfil e a Portinari. Estas duas foram as maiores e as que mais reuniram artistas em torno delas. A Portinari é a mais antiga, criada para fazer a campanha do retorno de Arraes à política. E a Henfil é a última, surgida em torno da campanha de Lula para presidente. Mas, em meio a essas duas, existiu, pelo menos, mais uma brigada menor, conhecida como Gregório Bezerra.

Importante ressaltar, no movimento das Brigadas, a grande movimentação criada em torno do recém-fundado Partido dos Trabalhadores (PT), revelada pela grande adesão dos artistas à Brigada Henfil. No seu surgimento, o PT contou com grande participação da intelectualidade brasileira, engajando vários artistas e intelectuais em sua causa. Nascido das lutas do sindicato dos metalúrgicos, com apoio dos setores de esquerda da Igreja Católica, entre outros, o PT apareceu no cenário político de fins dos anos 1970 como uma esperança de renovação do cenário político nacional. E essa esperança também reverberou na intelectualidade recifense, representado pela grande adesão dos artistas na

Brigada petista.

A proximidade ideológica com o PT levará os artistas a reunirem-se em grupo mais uma vez, a fim de participar de uma campanha política, mas dessa vez de forma mais direta. A participação não se dará mais apenas com a pintura de painéis pela cidade, mas através de uma articulação entre os artistas – e até com outros setores da cultura –, com o objetivo de pensar propostas e projetos para a área cultural da cidade. Pode-se dizer que a Brigada Henfil é quem dará origem ao *Coletivo 13*, grupo de onde irão emergir os futuros ocupantes dos cargos de administração cultural da prefeitura do Recife. Faziam parte desse coletivo, entre outros, Rinaldo Silva, Maurício Castro, Fernando Augusto, Fernando Duarte e José Paulo, todos artistas diretamente ligados à concepção do SPA. Este grupo reuniu a vivência artística com a necessidade de articular uma política para as artes na cidade, utilizando esta memória do engajamento para propor a organização de um novo cenário político no âmbito da cultura. Momentos reveladores deste processo presentes nas falas de alguns artistas participantes desse processo podem ser visualizados nos trechos 3, 4 e 5 no anexo.

Vê-se, então, que é nas Brigadas Artísticas quando a semente do SPA das Artes é plantada. O engajamento na Brigada Henfil aproxima os artistas da ideologia política do PT, proximidade esta que os levará a articular-se em torno deste partido, formando o *Coletivo13*. Porém, nessa nova articulação, outros elementos mobilizam o interesse e a atenção dos artistas durante a campanha. Agora não é somente o engajamento ideológico, não é somente a necessidade de assumir um posicionamento, não é somente o desejo de renovação política da cidade. O momento é de efervescência na produção de arte contemporânea e poucos canais para exibi-la e difundi-la. O momento é de grupos de artistas reunindo-se em torno de uma produção experimental para a qual não havia mercado nem circuito na cidade. O momento era de promover a mudança no circuito do campo artístico do Recife em prol de criar um cenário favorável para abrigar a grande produção experimental emergente nos anos 1990.

2.3 Os anos 1990 e a emergência da arte contemporânea

Considerando que a arte contemporânea emerge no Recife já desde os anos 1960, com os experimentos artísticos de Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Marconi Notaro, entre outros, os anos 1990 podem ser vistos como um período de ampliação dessa produção. O

processo iniciado por Bruscky, Santiago e demais artistas não foi absorvido, de cara, pelo circuito artístico da cidade, ainda predominantemente voltado para o modernismo engajado, ou seja, ainda influenciado pela estética que se tornou hegemônica depois da ação do *Atelier Coletivo*. Todos os experimentalistas deste período eram marginalizados no circuito da arte do Recife, cujas ações, em grande parte, provocavam e ironizavam o mesmo. É somente em fins dos anos 1980 e início dos anos 1990 que as questões experimentais, introduzidas pelos artistas “marginais” dos anos 1960, começam a invadir as preocupações artísticas locais de forma mais ampliada.

Nesse período, diversos grupos de artistas iniciaram o movimento de produção artística em suportes, linguagens e materiais variados, visando - para além da crítica à situação política e social e da subversão do fazer artístico - a criação de um circuito para essa nova produção. Coletivos como *Carasparanambuco*, *Quarta Zona de Arte* e *Formiga Sabe que Roça Come* (1980 e 1990); *Molusco Lama*, *Camelo*, *Submarino* e *Carga e Descarga* (1990), são alguns exemplos de formações que agregavam artistas em torno de experimentos com a cidade, vídeos, performances, happenings, entre outras ações. Os artistas retomavam os processos criativos iniciados nos anos 1960, mas agora visando modificar o circuito artístico do campo da arte do Recife em prol da aceitação destes trabalhos.

Esta nova produção não se queria marginal e combativa, como no momento anterior, mas pretendia afirmar-se a mudança do campo da arte do Recife. Para isso, retomou o processo de articulação coletiva em prol da constituição de um novo circuito (já realizada pelo *Atelier*), retomando o discurso da experimentação artística (que emergiu nos anos 1960), iniciando a expansão da arte contemporânea no campo artístico da cidade.

Como já dissemos anteriormente, esse processo articulador não visava, somente, uma congregação em prol de uma criação conjunta, mas, principalmente, a promoção de um circuito de arte. Por isso, dizemos que ele é um processo de articulação política em torno de pontos nodais, quais sejam os coletivos de artista, em prol de promover a mudança discursiva (e política) no interior do campo da arte do Recife. Na prática, isso se traduz na mudança do circuito de arte da cidade, ou seja, das relações de troca simbólica e mercadológica que se estabelece em seu interior.

Dessa forma, os artistas, ao considerar o mercado incipiente e a rede de instituições artísticas fraca, ou seja, pouco receptivas à arte contemporânea a qual pretendiam

promover, reunirem-se coletivamente a fim de produzir e, também, criar mecanismos de exibição e circulação desta produção. Um dos primeiros coletivos formados em torno do objetivo de fomentar e difundir uma produção mais voltada ao experimento é o *Quarta Zona de Arte*, extensão da já referida Brigada Henfil. O grupo, formado em 1987, foi um dos primeiros a ocupar o Bairro do Recife, realizando ações no prédio que ocupou neste local.

Já na década de 1990, são vários os coletivos que emergem com a proposta de ocupar a cidade, formar público e movimentar um circuito artístico em torno da arte contemporânea no Recife - e o grupo *Camelo* figura como um dos mais importantes destes. Formado em 1996, o *Camelo* era composto por artistas como Marcelo Coutinho, Oriana Duarte, Paulo Meira, Jobalo e Ismael Portela, hoje internacionalmente reconhecidos. No mesmo ano, houve o nascimento do *Carga e Descarga*, outro grupo também importante no período, formado por Márcio Almeida, Dantas Suassuna, Flávio Emmanuel e Maurício Silva. Assim como o *Camelo*, o *Carga e Descarga* primava pelo experimentalismo e realizou vídeos, performances e intervenções urbanas. Com a exposição *Sacrossantos Eróticos*, composta por vídeos de mesmo nome, o grupo chegou a São Paulo e Curitiba, numa época em que a transposição da fronteira regional ainda era muito difícil para os artistas locais.

Destacam-se ainda, neste período, as formações criadas pelos artistas Lourival Batista, Daniela Brilhante, Fernando Peres, Ernesto Teodósio e Paulinho do Amparo, então jovens artistas em início de carreira. Entre reagrupamentos e desenvolvimentos de projetos específicos, eles criaram o *Molusco Lama*, o *Telephone Colorido* e, o mais recente, *Valdisnei*. Reunido desde 1994, com o nome *Molusco Lama*, o grupo realizou, em uma casa na Vila dos Milagres, em Olinda, diversas ações, happenings e intervenções com teor crítico e com características de paródia. Em seguida, a necessidade de inserção mercadológica gerou a produtora de vídeo *Telephone Colorido*, da qual saíram filmes como *O Funcionário Público Telepata*. Em 2002, Lourival Batista e Daniela Brilhante criaram o *Valdisnei* com o objetivo de promover o *1º Concurso Internacional do Mickey Feio*, cujo resultado foi selecionado para a Mostra Rio de Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro.

Como já citado, toda essa movimentação artística em torno da arte contemporânea não encontrava eco nas instituições. A produção, neste período, acontecia dentro dos

ateliers e, principalmente, nas ruas do Recife. O Bairro do Recife, por exemplo, foi tomado por pinturas realizadas pelo grupo *Carga e Descarga*. Numa das ações, os artistas pintaram as fachadas de diversas casas, ainda abandonadas, desse local. A cidade era o palco para a exibição dos trabalhos e os artistas a tomavam e a invadiam, realizando festas, festivais e happenings. É o exemplo do festival *Temporal/PE*, resultado de uma ação conjunta dos artistas para movimentar o cenário artístico local. O evento, promovido pelo grupo *Carga e Descarga*, envolveu shows de música, dança e intervenções urbanas.

Exposições simultâneas nos ateliers também eram comuns. Vários deles abriam exposição ao mesmo tempo e o público era levado a circular por todos eles, guiados de formas inusitadas pelos artistas. É o exemplo da exposição *Da Zona ao Cais*, que consistiu em duas exposições simultâneas nos espaços *Quarta Zona de Arte* e *Atelier do Cais*, nas quais o público era conduzido pelas ruas por uma banda de música. Dentro desse cenário ainda iniciante, o improviso, a criatividade e a articulação tornavam-se as principais estratégias para movimentar um circuito de arte inexistente (em termos institucionais) naqueles anos 1990 – em contraste com a produção, que era cada vez mais profícua.

As instituições que hoje atuam no fomento à arte contemporânea começam a existir somente em fins da década de 1990. O Instituto de Arte Contemporânea (IAC/UFPE) surge em 1996, como consequência das demandas artísticas de ampliação da produção de arte contemporânea. A prova disso é que ele é inaugurado com uma exposição de intervenções urbanas. Este primeiro instituto nascido, começa a reunir em torno de si os grupos atuantes na cidade, abrigando ações como a ocupação de seis meses do grupo *Camelo*, para um programa de exposições e debates sobre arte contemporânea.

No ano seguinte (1997), nasce o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, resultado da transformação da antiga Galeria Metropolitana de Arte Aloísio Magalhães, existente desde os anos 1980, em museu. A Fundação Joaquim Nabuco, nessa mesma época, promove uma série de cursos de História da Arte e de Crítica de Arte, os quais iniciam o debate intelectual sobre a nova produção da cidade. Mas toda essa movimentação, mesmo que sinalizando um processo positivo de fomento da nova safra artística, ainda não era suficiente.

O processo de absorção das instituições ainda era lento comparado à movimentação intensa no lado da produção artística. O desenho institucional que hoje compõe o circuito

de arte do Recife, começou a se fazer em fins dos anos 1990, mas a atuação veio a ser sentida pelo cenário somente em meados da primeira década dos anos 2000. Apesar de ser um movimento positivo de mudança em prol da incorporação da arte contemporânea de Pernambuco, ainda era insuficiente e precária diante das necessidades artísticas de fomento à produção, exibição e difusão dos trabalhos.

E sentindo essa precariedade ainda persistente no cenário da arte do Recife que os artistas envolvidos na Brigada Henfil, no coletivo *Quarta Zona de Arte*, entre outras formações, irão reunir-se novamente em torno do *Atelier Submarino*. É importante observar que dentro do grupo de artistas emergidos nos anos 1980 – que está participando do movimento articulador que irá criar o SPA – nem todos são, em sua maioria, identificados plenamente com a arte contemporânea em suas poéticas. Porém, se buscava um alinhamento do discurso artístico do Recife com o do Brasil, principalmente no eixo Rio-São Paulo, que já estava iniciando uma ampliação da arte contemporânea. Ou seja, os artistas buscavam atualizar o discurso artístico da cidade a fim de inserir o Recife no circuito de arte nacional. Era uma luta política que impulsionava a participação de todos os artistas que queriam uma mudança no campo, mesmo não estando completamente identificados com a questão da ampliação dos suportes em seus próprios trabalhos artísticos. Para isso, articularam-se com outros artistas, em torno dessa identidade precária (essa posição de sujeito) de artistas experimentais, em prol de promover a ascensão do discurso da arte contemporânea na cidade.

Toda essa movimentação dos artistas experimentais será motivada pela candidatura de João Paulo Lima e Silva, do PT, à prefeitura da cidade. Desta forma, contará, também, com a participação de outros atores envolvidos na área cultural da cidade (designers, historiadores, pesquisadores, etc.). Todos estes agentes reunidos irão formar o Coletivo 13, grupo resultado desta nova articulação. A intenção deste novo agrupamento, antes de promover a mudança no discurso artístico da cidade, era a tentativa de promover uma mudança geral no cenário político desta. Sendo assim, pode-se dizer que esta articulação em torno da campanha reunia agentes sociais envolvidos, de maneira geral, com a mudança política da cidade – que há anos era governada pela direita – para, através da participação nesta grande mudança política, promover as mudanças nas áreas específicas.

Em outras palavras, a luta pelo fim do governo de direita envolveu agentes interessados em aumentar o espaço de atuação política no interior da prefeitura, levando-

os a apoiar a candidatura de João Paulo à Prefeitura do Recife. Logo, o Coletivo 13 reuniu em torno de si artistas, intelectuais e políticos interessados em promover uma mudança política na Prefeitura e, também, inserir suas demandas específicas no espaço do poder municipal. Sendo assim, com a vitória do Prefeito João Paulo, os participantes do Coletivo 13 se integraram à prefeitura e assumiram postos na gestão cultural, ocupando a posição de artistas-gestores. Na formulação de estratégias para modificar o circuito do campo artístico local, eles pensaram e criaram o *SPA das Artes*.

2.4 SPA das Artes : um lugar para o experimentalismo

Através de todo esse percurso histórico percorrido, pode-se perceber que o projeto do *SPA das Artes* não é fruto do gênio de algumas pessoas iluminadas, tampouco é uma criação completamente inédita na história da cidade. Ele é resultado de uma série de modificações no interior do campo artístico, revelando a crescente necessidade, deste, de voltar-se para o experimentalismo na arte. Foi a partir das carências e lacunas percebidas pelos artistas que pretendiam inserir a arte contemporânea no circuito de arte do Recife que, através da articulação político-coletiva, reuniu-se em torno do objetivo de adentrar a esfera política municipal e, a partir disto, criar estratégias e políticas para as artes. E assim, os artistas estudaram e pensaram diversas propostas para modificar e ampliar o circuito artístico local.

Reunidos em torno do Coletivo 13, ainda na campanha de João Paulo, Rinaldo, Zé Paulo, Maurício Castro, Fernando Augusto, Fernando Duarte - e demais participantes do grupo - elaboraram diversas propostas para a área cultural da cidade. Todas essas proposições, discutidas durante as reuniões, intencionavam tornar-se um guia das políticas públicas para a cultura na cidade, caso João Paulo assumisse a prefeitura. As sugestões produzidas pelo grupo acabaram sendo levadas à gestão municipal.

No trecho 6 (anexo) da fala de Maurício Castro, é possível perceber que, no início, o envolvimento dos artistas nesse processo foi apenas de ordem participativa, mas ainda não integrativa. Ou seja, eles foram convocados a participar das discussões sobre a questão da arte – e da cultura de um modo geral -, a propor soluções para essa área, mas todas as propostas foram tomadas como sugestões, como reivindicações dos artistas para a gestão municipal, da qual ainda não faziam parte.

Logo, a participação do grupo que virá a pensar o *SPA da Artes* na dimensão política

iniciou como um envolvimento coletivo, visando a proposição de questões que foram assumidas como sugestões dos artistas para ajudar a nortear a gestão pública na área das artes visuais. Importante perceber a menção à figura de Fernando Duarte, então secretário adjunto de Cultura, como um mediador entre os artistas e a prefeitura. O fato de Duarte ser designer e artista plástico é ressaltado por Castro como um aspecto relevante para justificar a simpatia deste pelas propostas e ideias elaboradas naquele momento. O artista-gestor Fernando Duarte foi o primeiro a mediar os anseios artísticos com a dimensão política na cidade, levando as discussões acontecidas no *Coletivo 13* para a administração de cultura, na época liderada por Roberto Peixe.

Porém, com o tempo, não só as propostas, mas também boa parte dos participantes do *Coletivo 13* acabaram sendo incorporados à gestão municipal, tanto assumindo cargos comissionados na direção de departamentos de artes plásticas, como sendo convidados a participar de grupos de discussão para pensar e elaborar projetos para as artes visuais. A estrutura da Prefeitura do Recife, na época ainda em formação, carecia de pessoal técnico especializado na área da cultura. Isso, em parte, colaborou para a entrada dos próprios artistas na dimensão institucional.

Dessa forma, Maurício Castro, na época à frente da direção do Departamento de Artes Visuais do Recife, no lugar de Rinaldo Silva (que encontrava-se em viagem pela França), iniciou o processo de pensar em alguma política para atender às demandas artísticas na cidade. Ao assumir a gestão, deparou-se com uma demanda de realização de um salão municipal de artes plásticas, como é possível perceber no momento de sua fala contida no trecho 7 (anexo).

Na fala, é possível perceber uma recusa por produzir um salão de artes municipal menor e mais precário que o estadual. Aliando-se a isso a necessidade de se ampliar e abranger, para a arte contemporânea, o circuito das artes, a demanda por um salão tornou-se um projeto cujo objetivo era o de ser um espaço para a ampliação da arte. A ideia era pensar em algo que estivesse, na medida do possível, voltado ao experimentalismo artístico e que servisse como local para artistas poderem desenvolver e apresentar trabalhos. O objetivo maior do SPA, naquele momento de grande necessidade de incentivo à produção, era a abrangência e não a restrição - algo que, certamente, um modelo de salão iria impor.

Então, os artistas-gestores, reunidos nos grupos de discussão, começaram a pensar em

uma alternativa ao salão municipal que atendesse às demandas do circuito e que coubesse no tamanho da verba disponível para produzi-lo. O primeiro desafio colocado para esse grupo foi, já no momento da criação do *SPA*, o de ter que negociar com, pelo menos, duas esferas discursivas diversas – a deles (que, talvez, era a dos artistas em geral), desejando desenvolver um projeto amplo e participativo para a área artística da cidade e a da esfera municipal, impondo restrições e dificuldades a partir da burocracia. Essa primeira dificuldade fica visível no trecho 8 do depoimento de Maurício Castro no anexo 1.

Diante desse quadro institucional encontrado, o grupo precisou elaborar maneiras para conseguir suprir as necessidades do circuito, dentro das opções políticas de que dispunha. Chegou-se, então, à ideia de um projeto que, inspirado em outros eventos artísticos do Brasil e da Europa, pretendia promover a integração entre os demais artistas e o envolvimento destes com a cidade. Este formato parecia ser a solução mais adequada para o grande desafio posto naquele momento: o de pensar um evento barato que atendesse ao máximo às demandas por fomento e difusão da produção contemporânea da arte no Recife, que abrangesse o maior número de artistas possível e que gerasse um clima favorável na cidade à participar dessa movimentação, como revela Maurício no trecho 9 do seu depoimento.

E eis que então, em 2002, nasce a Semana de Artes Visuais do Recife, a qual futuramente (a partir de 2007) passará a se chamar *SPA das Artes* - uma brincadeira com a ideia de ser uma semana de imersão nas artes visuais, como uma imersão em um *SPA* de relaxamento. Ele surge com o objetivo de tentar preencher as lacunas detectadas pelos artistas no circuito local, funcionando como um lugar para a produção, exibição, discussão e circulação de arte contemporânea no Recife. O *SPA* pretendia atingir o máximo de artistas possível, criando, dessa forma, um espaço para a arte alternativo às poucas instituições existentes na cidade.

Um dos sintomas mais evidentes dessa carência institucional na cidade, a qual o *SPA* pretendia preencher, é trazido à tona a partir da ocupação artística da cidade que ele movimenta. Em seu início, o evento foi pensado para acontecer em toda a cidade, ocupando prédios municipais então em desuso, criando mapas para apresentar (e guiar) a população aos ateliêes dos artistas e invadindo artisticamente o espaço urbano. Observando o depoimento de Maurício Castro na primeira edição da revista do *SPA*, a *ReviSPA*, percebe-se que a falta de inserção da arte em um circuito expositivo é um dos

dispositivos usados no discurso de justificação da criação do *SPA*:

O *SPA* nasceu da carência de espaços expositivos do Recife, da pobreza de iniciativas que revelem a diversidade de propostas em artes visuais da cidade e da grande necessidade de realizar algo que fosse na contramão da tendência de restringir os artistas ao polo de consagração, situação que se tornou hegemônica no circuito de arte nos últimos dez anos em todo o Brasil. Necessitávamos de alguma ação concreta capaz de potencializar as iniciativas não-institucionais dos grupos de arte e dos artistas que produzem sem estar inseridos nos grandes esquemas acadêmicos e institucionais. Queríamos reestabelecer, ao menos por uma semana, o movimento sem recortes no qual os artistas e o público pudessem ter a noção da diversidade de propostas existentes nessa cidade, trocar a lente objetiva pela grande angular. (M.C., depoimento publicado na *ReviSPA*, publicação anual do *SPA* das artes).

Observando ainda esse depoimento de Maurício Castro, é possível encontrar, nele, outro elemento muito usado nos discursos dos gestores que reside na esfera ideológica do *SPA* até hoje: a necessidade de abrangência, de incorporação de artistas, grupos e ações não inseridos em um circuito oficial das artes. Neste modelo inicial pensado para o *SPA das Artes*, o evento era algo voltado para a participação ampla e irrestrita dos artistas e para pensar questões relativas ao circuito da arte local e nacional. A intenção era envolver todos os artistas num evento que se pretendia, antes, um encontro.

Nas primeiras edições, o *Mapa das Artes* - criação até hoje existente no *SPA* – tentou mapear todos os artistas e atelieres possíveis existentes no Recife. A ideia era montar um mapa que incluísse o máximo de artistas da cidade a fim de localizá-los para a população e, também, para a esfera política municipal, ou seja, de torná-los visíveis e acessíveis à cidade – e também às políticas públicas para a arte. Artistas e curadores foram convidados a trocar ideias e experiências com outros artistas sobre experimentalismo, arte urbana, entre outras questões, nos inicialmente chamados *Papos de Artista*. O clima de festival tomou conta dos artistas que ocuparam as ruas do Recife, criando intervenções urbanas que ampliavam essa necessidade de diálogo e exposição entre a produção e o espaço urbano.

Não havia, no início, nenhuma intenção de formatação e de formalização das participações no evento. O *SPA das Artes* surge como um evento de congregação dos artistas em torno de uma necessidade de se falar e fazer arte contemporânea em Recife. O intuito era engajar a classe artística local na participação do evento como um todo, até mesmo na discussão do seu formato nas edições posteriores.

A ideia inicial era de que o *SPA* fosse um evento sempre mutante, aberto à intervenção dos artistas em sua totalidade, inclusive em sua concepção. Os artistas no

momento da criação do evento não queriam que este assumisse uma formatação “oficial”. Dessa forma, os elementos que o compuseram em sua primeira edição: os *Papos de Artista*, as Intervenções Urbanas, as ocupações de edifícios públicos em desuso, o Mapa das Artes e o *Saldão* (discussão final sobre os resultados do SPA), não foram pensados para ser eternos. Eles foram uma primeira elaboração que estava sujeita a mudanças de acordo com as decisões e sugestões dos artistas-participantes.

Porém, à medida que ele foi ampliando, alcançando importância na agenda cultural do Recife e, portanto, aumentando sua participação na esfera institucional, essa primeira configuração precisou ser modificada. A esfera burocrática da PCR exigiu dos artistas-gestores o estabelecimento de um formato mínimo para o SPA. Daí que os originais *Papos de Artista*, por exemplo, foram incorporados ao evento e, depois, assumiram a forma de palestras e debates mais articulados, inserindo na discussão, além das questões ligadas à arte urbana em si, outras ligadas ao mercado de arte, gestão cultural e novas tecnologias na arte, por exemplo. Curadores, pesquisadores, entre outros agentes importantes do campo da arte do Brasil, foram convidados a participar dessas palestras, ampliando o diálogo do cenário do Recife com o nacional.

O *Mapa das Artes* também passou a ser uma prática comum do SPA, sendo atualizado anualmente. Em 2005, criou-se a *ReviSPA* que, para além de servir como local de registro das ações realizadas em edições anteriores, também traz textos de curadores, artistas e pesquisadores refletindo sobre questões referentes ao mundo das artes.

Antes ainda (em 2004), foram criadas as bolsas de incentivo, as chamadas *Semanadas SPA/ Intervenções Urbanas* - através da qual se proporcionaria aos artistas ajudas de custo para a realização de trabalhos de intervenção urbana - e as *Semanadas SPA/ Oficinas* - para a promoção de oficinas. As bolsas seriam disponibilizadas através de uma seleção de projetos, segundo um edital lançado pela Prefeitura. Esta ação permitiu ampliar as fronteiras do evento para além da cidade. Ao se lançar o edital nacionalmente, se possibilitou a participação de artistas do Nordeste e de outras regiões do país, ampliando o diálogo entre a produção nacional e local e aumentando a presença artística do Recife no Brasil.

A partir daí, o SPA, passou a possuir uma certa estrutura definida, composta por elementos sempre presentes em todas as edições: palestras, workshops, artistas convidados, bolsas de incentivo (intervenção urbana e oficina), *ReviSPA* e *Saldão*. Mas o

esforço por manter o evento aberto à modificações e adaptações a partir da participação dos artistas permaneceu. Além do *Saldão* – momento inicialmente pensado para ser uma reflexão sobre o SPA – passaram a ser realizadas as *Reuniões Abertas do SPA*, geralmente acontecidas três meses antes da realização do evento. É o momento em que os artistas-gestores consultam os artistas-participantes a fim de captar sugestões para convites, temas de palestras e outras ações.

É assim que, mantendo essa estruturação mínima – necessária para fins burocráticos de captação de verbas para o evento –, o SPA conseguiu promover ações diferentes e abriu espaço para acontecimentos marcantes em cada uma de suas edições. Em 2003, ano de sua segunda edição, o SPA promoveu uma *Noite Performática* e a ação *Assentamento: residência/ação independente*, possibilitou a presença de artistas de outros estados do Nordeste durante o período do SPA. Já na edição de 2004 – ano do primeiro edital – diminui-se a oferta de workshops, palestras, debates e ampliaram-se as ações artísticas na cidade. Por causa do lançamento do edital, este ano marca também a inserção nacional do evento. Em 2005 surge a *ReviSPA* e a demanda por descentralização (que é parte da ideologia política do PT, algo a ser estudado mais adiante) fez com que o SPA criasse um polo de ações e oficinas no Hospital Ulysses Pernambucano (SPA Tamarineira). Os artistas eicineiros selecionados são convidados a pensar ações neste que é um dos maiores hospitais psiquiátricos da cidade do Recife. É ainda neste ano (o da quarta edição) que estudantes do curso de artes visuais da Universidade Federal de Pernambuco iniciam um processo de laboratório de crítica durante a semana do evento que resultará na criação da *Revista Tatuí* de crítica de arte.

O ano de 2006, por sua vez, é marcado pela criação do edifício ocupação. Ele surge como uma necessidade de abrigar ações de site specific e processuais (que acontecessem durante a semana do evento). Inspirando-se no *Assentamento* da segunda edição, o SPA ocupa o edifício Western (prédio no Bairro do Recife), concentrando ações de performances, instalações, projetos de residências artísticas e, também, *Papos de Artistas* (que retornam à programação em 2005, ao lado das palestras e debates). Em 2007, a ideia do edifício ocupação permanece, mas o período do evento é alterado. Nesta edição, o SPA teve duração de quinze dias, mudança que visava a ampliação da permanência (e também da participação) de artistas vindos de outros locais do país. O edifício Western foi equipado com barracas de camping e banheiros para servir como local para as residências

artísticas, além de ser espaço para instalações, exposições de vídeos, performances e de concentração das atividades de reflexões críticas realizadas pela Revista Tatuí e pelo portal Dois Pontos.

Em 2008, o SPA passa por outra mudança significativa. A ideia de uma sede para o evento é abortada devido a participação, visitação e ocupação do espaço pelos artistas ser menor do que o esperado. Como a ação de concentrar não funcionou bem, o evento então ampliou sua descentralização geográfica (e também simbólica). Esta edição é marcada pelas exposições organizadas por curadores-artistas nos bairros das seis Regiões Político Administrativas da cidade (RPAs). A fim de incentivar a visitação a essas mostras e, também, provocar o deslocamento dos moradores da cidade pelos bairros da periferia, foi instaurado o *TranSPA*, veículo gratuito que levava o público a percorrer as seis mostras. Esse ano marca o início da diminuição da procura pelo edital – o qual incluiu uma *Semanada/Residência Artística*. A edição de 2008 contou ainda com uma *Tarde Performática*, da qual Paulo Bruscky participou com a performance *Outubro*.

A edição mais recente do SPA (2009) foi marcada por um anúncio de crise do evento. Dentre os problemas apontados, está a redução drástica da verba destinada ao evento pela Prefeitura da Cidade. Além disso, a diminuição da procura dos artistas pelo edital, sentida já na edição anterior, aumenta, levantando a questão referente a um possível “esgotamento”, da necessidade de revisão e, talvez, reformulação da proposta e formato do SPA das Artes nas edições futuras. Ficou o SPA conformado demais às estruturas que o suportam? Está o evento esgotado em seu formato, necessitando de uma revisão? O SPA acompanhou as mudanças no campo da arte ocorridas depois de sua criação? Estas questões serão retomadas mais adiante, nos capítulos em que visualizaremos melhor o processo de institucionalização do SPA e as mudanças que isso provocou no evento.

2.5 A utopia experimental do SPA

Após a observação do que é o SPA das Artes e como surgiu, chegamos a um ponto interessante na discussão: a identificação da utopia dos artistas-gestores e criadores do SPA. Conforme dito anteriormente, iremos recorrer ao conceito de utopia de Karl Mannheim. É importante lembrar que, para nós, utopia é uma ação de transcendência da situação social. Como a define Mannheim, elas, assim como a ideologia, orientam a conduta para elementos que excedem a situação de uma dada época – ou seja, estão além

de uma dada realidade. Porém, diferente da ideologia, a utopia consegue, através da contra-atividade, transformar a realidade histórica existente em outra realidade, mais adequada às suas próprias concepções (Mannheim, 1972). Em outras palavras, para nós, a definição de utopia dada por Mannheim nos interessa por trazer à tona a dimensão da mudança.

Porém, para entender melhor o processo de mudança da utopia no interior da estrutura municipal, iremos também estabelecer uma relação desta ideia com o que Barbato (2004) irá explicitar sobre a atuação dos intelectuais no departamento de Cultura de São Paulo. Nos interessa reter deste autor a ideia de que esta atuação está permeada por contradições e conflitos, o que leva o intelectual/artista engajado em um projeto utópico de mudança a se chocar com a esfera da gestão pública – momento onde se impõem cerceamentos a esse projeto.

Dessa forma, após observar este percurso histórico feito até o momento, percebemos que o motor do engajamento dos artistas na esfera política municipal foi a percepção de uma precariedade do circuito de arte da cidade. Os artistas reuniram-se em prol da campanha política de João Paulo por afinidades ideológicas com os ideais políticos do partido (observada no engajamento destes artistas nas Brigadas Artísticas do PT nos anos 1980) e por necessidade de inserir, politicamente, um movimento de mudança do circuito da arte local.

E esse processo de engajamento na esfera política em prol de modificar a realidade cultural da cidade do Recife foi baseada na utopia do experimentalismo. Ou seja, a ação de mudança do cenário artístico se afirma a partir do elemento experimental - que se opõe a um mercado de arte resistente à estas novas experimentações artísticas produzidas. A ideologia experimental - no sentido de Mannheim, uma ideia que se opunha aos elementos da realidade artística do momento - deu lugar ao nascimento de uma utopia experimental - já que os artistas começaram a agir em prol de transformar a realidade artística da cidade, modificando-a sob as concepções experimentais. Essa ideia experimental, em oposição à uma noção de formalização e tradicionalismo, fica clara nos depoimentos dos artistas-gestores. Nas palavras de Fernando Augusto, presentes na primeira *ReviSPA*, pode-se observar como é forte a necessidade do *SPA* de afirmar-se experimental em oposição a algo anterior, considerado estagnado e tradicional. Vejamos o seguinte trecho:

A Semana de Artes Visuais do Recife – *SPA* –, desde sua criação, vem desenvolvendo ações que buscam estabelecer uma lógica diferenciada dos modelos vigentes, trabalhando para ampliar os espaços institucionalizados e descentralizar suas ações (...). O *SPA*, como a arte, é inquieto, mutante, não respeita e não aceita fórmulas perenes, modelos estagnados, fechados e necessita constantemente se renovar. (F.A., depoimento para a ReviSPA 2004).

Ao comparar o *SPA* à arte e ao defini-lo como mutante e inquieto em oposição ao que é estagnado e fechado, Fernando Augusto deixa claro o que o *SPA* representa: um ideal de arte experimental, processual, em oposição a uma concepção da arte mais tradicional, voltada a uma noção da obra orgânica, inteira, fechada, completa em seu significado e sentido. O *SPA das Artes* é o representante dessa arte-processo, em movimento, sempre inacabada.

Por isso o evento não pretende possuir formatos rígidos e definidos. Ele, assim como a arte que quer fomentar, também está em constante processo, também é mutante e aberto. Ele também é experimental, porque ele é o lugar que representa essa produção artística nova e crescente que não reverbera na cidade. Em outras palavras, o *SPA* tem, desde o início, o ideal de ser amplo e irrestrito, um espaço democrático voltado para o fazer artístico na cidade. Ele carrega, em si, a marca utópica do experimentalismo.

Tem-se, então, que a ideia de experimentalismo não servia só para classificar os trabalhos criados no evento, mas para justificar ele próprio. Nascido com a missão de modificar a realidade das artes visuais da cidade, a utopia do *SPA* afirma-se em sua inteireza. Os artistas-gestores, inclusive, são os primeiros a também se identificar como experimentais, como pessoas que possuíam uma visão diferenciada da realidade artística no momento. Sendo eles experimentais, a política que irão pensar, no seio da prefeitura, também deveria sê-lo. Pode-se observar estes elementos no momento da fala de Zé Paulo selecionada no trecho 10 em anexo.

Esse caráter abrangente, não-oficial, aberto e experimental com que o evento foi pensado fica evidente, novamente, na fala de Maurício Castro. Ao se referir ao *Mapa das Artes*, ele diz:

A gente ia fazer uma espécie de mapa...o mapa, na verdade pra pessoa participar, era só querer. Podia ser com um atelier, podia abrir um atelier, poderia a pessoa dizer simplesmente eu vou estar todo dia em pé aqui na Conde da Boa Vista e pronto, isso aqui é a minha participação e acabou-se. Pronto, isso já bastava e a pessoa entrava lá.(sic) (M.C., entrevista concedida em maio de 2010)

Como se pode perceber, é importante, nos dois discursos, a exaltação da abertura à

participação de todos os artistas, a não-restrição e a não-imposição de formatos, modelos e regras rígidos. Todos esses elementos estão associados à ideia de experimentalismo que os artistas-gestores possuem. Para eles, o experimentalismo refere-se a uma liberdade de criação sem imposição de modelos artísticos pré-definidos, sem a limitação de linguagens específicas, ou seja, um processo aberto à criatividade e à contingência. Todos estes elementos estão em oposição política forte ao discurso presente no circuito da arte recifense, embasada na estética do Atelier Coletivo e que impunha modelos de produção, exibição e fruição, no entender destes artistas, rígidos. Nos trechos 11, 12 e 13 dos depoimentos de Maurício Castro, Zé Paulo e Fernando Augusto, respectivamente, pode-se captar algo do que eles definem como experimentalismo.

Em comum, no discurso dos três, encontra-se a necessidade de aliar a noção de experimental à de liberdade, tanto de criação como de expressão. Em Castro, a liberdade associa-se mais a ideia de o artista se permitir fazer um trabalho que não precise ter resultado, ou seja, a liberdade é a possibilidade da experiência na arte. Em José Paulo, o experimental se refere à liberdade de expressão e criação sem nenhum impedimento, seja material ou intelectual. Já para Fernando Augusto, a liberdade tem a ver com a possibilidade de o artista poder assumir posicionamentos críticos diante de uma realidade, de não se deixar capturar por uma lógica de mercado ou institucional. Esta noção de liberdade parece estar, interdiscursivamente, dialogando com o que se está tentando negar: que é a forte restrição de materiais, suportes e modos de produzir arte proposto pelo discurso modernista engajado, presente no campo da arte.

Porém, mesmo com sentidos diferentes, em cada discurso percebe-se, em comum, a presença da espontaneidade como fator básico relacionado ao experimentalismo, seja ela tomada como liberdade de expressão, ou como experiência contingente ou como criação irrestrita. A espontaneidade associada à ideia de experimentalismo impõe a esse conceito uma noção de desvinculamento a modelos e formatações rígidas: a institucionalizações e a racionalizações (no sentido de Maurício Castro), a amarrações (como em José Paulo) ou a sujeições (como em Fernando Augusto). A arte experimental é a arte que pode ser livre para ser, dizer e fazer o que quiser. É a arte que é espontânea, que não se vincula a nenhum discurso ou modelo rígido e pré-formulado, que não tem uma necessidade de ter um resultado, que tem abertura para criticar o que ela quiser, inclusive ela própria.

Todos estes elementos estão sendo afirmados como negação explícita e forte do

modelo de arte anterior produzido e difundido no campo da arte. A liberdade de criação quer afirmar o distanciamento da necessidade de produzir dentro da estética modernista. O desvinculamento de modelos e formatações rígidas também. Já a negação de amarrações, institucionalizações ou racionalizações quer negar o circuito de instituições que é ligado à arte moderna engajada, ou mesmo ao modernismo formalista, em prol de defender a formação de um novo circuito.

A utopia experimental, não-oficial, fortemente presente nesses trechos da fala de Maurício Castro e José Paulo sobre o *SPA*, foi marcante nas primeiras edições do evento. Naquele momento, era grande a necessidade que os artistas criadores tinham de distanciar o evento de uma ideia de relação institucional, a fim de evitar que ele fosse tomado pelos artistas como uma política pública oficial para as artes, como um lugar estático, formal, que repetisse o quadro normativo da arte a que eles queriam se opor.

O *SPA* foi criado para ser um evento mutante, contingente e experimental, no sentido de que pretendia estar constantemente aberto à participação dos artistas, até mesmo no interior da esfera da sua concepção. Será o discurso utópico experimental – o guia das ações dos criadores e primeiros coordenadores do evento – baseado na ordem discursiva artística a que estes agentes se referem, que entrará em choque com a ordem discursiva da prefeitura, resultando na transformação desta utopia, no sentido de Mannheim, para uma ideologia, no sentido de Fairclough. Esta questão será melhor observada nos capítulos a seguir.

3. As ordens discursivas em disputa no SPA

No momento anterior, identificamos o processo de formação do SPA e percebemos que ele se deu a partir da seguinte integração de forças: os artistas interessados em modificar o campo da arte articularam-se e uniram-se a um outro grupo interessado em promover uma mudança na arena política do Recife. Dessa união, resultou a mudança na cena política da cidade, com a ascensão do PT à prefeitura e a abertura para a participação, nesta, destes grupos interessados em promover a mudança no campo da arte. Sendo assim, tem-se que o SPA, resultado de uma ação política em torno de um duplo interesse de mudança, se caracteriza como um evento criado por artistas a partir de um flanco aberto no interior da prefeitura do Recife. Desta maneira, percebe-se que há, em seu interior, ordens discursivas distintas disputando espaço.

Então, neste capítulo, nos dedicaremos a identificar as ordens de discurso envolvidas nas falas dos artistas-gestores do SPA. Por um lado se apresentará a dimensão da política, ou seja, a totalidade de práticas discursivas e institucionais que compõe a prefeitura do Recife – presente na fala dos artistas-gestores. O importante, nesse momento, será identificar a ideologia política central que norteia as práticas políticas no seio desta instituição, as quais interferem em seu entendimento de cultura e, consequentemente, nas ações para a área cultural desempenhadas.

Por outro lado, iremos identificar a ordem de discurso artística que norteou a ação política dos artistas em prol da mudança do campo da arte do Recife. Essa ordem discursiva também é amplamente referida pelos artistas e compõe grande parte de sua identificação artística. Sendo assim, vamos identificar qual o tipo de fazer artístico eles defendem e que auto-definições artísticas estão aqui envolvidos.

Mais adiante, iremos observar qual dessas dimensões está mais presente nas falas dos artistas-gestores e qual o impacto disso na composição do SPA. Em quais momentos eles se referem mais a dimensão discursiva artística? Qual o impacto dessa identificação em relação ao evento e à prefeitura? Em quais fazem mais referência à ordem discursiva da prefeitura? Qual impacto as referências a uma ou outra dimensão discursiva provocam no evento? Essas questões serão retomadas mais adiante, momento em que analisaremos o impacto dessas ordens discursivas na fala dos artistas-gestores.

3.1 Definição de Ordem de Discurso de Fairclough

Antes de identificar as ordens discursivas que estão presentes nas falas dos artistas-gestores do SPA, é preciso definir o que Fairclough entende por ordem de discurso. Para o autor, ordem de discurso refere-se à totalidade das práticas discursivas dentro de uma instituição ou sociedade e a relação entre elas. Por serem práticas, elas estão sujeitas à mudança e à rearticulação a partir de elementos novos, modificando o discurso hegemônico presente nestas. As ordens de discurso produzem as relações interdiscursivas e as relações entre os sujeitos e as estruturas – que podem ser de reprodução, naturalizando posições de sujeito e relações; ou de mudança, na medida em que a contestação as modifica.

Dessa maneira, quando nos referimos à ordem de discurso política, estamos falando das práticas discursivas presentes dentro da instituição política, no caso, a prefeitura do Recife. Ao falarmos em ordem discursiva artística, também estamos nos referindo às práticas discursivas que orientam as relações entre os sujeitos (e entre eles e o circuito da arte) dentro do campo artístico do Recife. Essas práticas determinam as posições de sujeito dentro das respectivas instituições, as relações interdiscursivas e as relações com a estrutura. Por exemplo, a ordem discursiva artística determina como os artistas se posicionam dentro do campo artístico e a ordem política orienta que tipo de práticas os atores irão desenvolver dentro da estrutura da prefeitura em relação à cultura.

No caso desta pesquisa, observamos a presença de duas ordens discursivas diferentes participando da fala dos artistas-gestores, subjacentes às suas percepções do evento e também, às suas ações no interior deste. Uma está situada, como já dissemos, na dimensão institucional, é a ordem de discurso da prefeitura, ou seja o total das práticas discursivas e relações estabelecidas no interior dessa estrutura que interferem nas ações e nas percepções dos atores aqui investigados. Ela está no nível da política e norteia as relações institucionais, a ideologia que define as ações e as políticas públicas ali realizadas e as posições de sujeito no interior dessa estrutura.

Porém, além da dimensão da instituição política, vemos que os artistas também estão se referindo, a todo instante, à uma ordem discursiva relativa ao campo da arte de onde emergem e para o qual direcionam sua ação política. Esse campo da arte possui também uma ordem discursiva própria, se considerarmos este como uma parte da sociedade que abriga uma totalidade de relações e práticas discursivas em seu interior. Essa ordem

discursiva do campo da arte também passa por contestações e mudanças, abrigando em si elementos contraditórios, como é o caso da arte contemporânea – a ordem discursiva da arte a que os artistas estão sempre se referindo. A rearticulação discursiva em torno da arte contemporânea contém elementos contraditórios como a exaltação da liberdade de criação, liberdade de uso de materiais diversos para a arte, retomando o discurso ruptor dos anos 1960/1970, junto com uma ênfase na necessidade de criação de um mercado para esse tipo de arte.

Dessa forma, a ordem de discurso parece compor o ambiente onde as práticas discursivas se desenrolam. Quando os limites entre esse ambiente e as práticas tornam-se naturalizados, as posições de sujeitos aí implicadas podem ser vividas como complementares, ou seja, como dadas e incontestáveis. Porém, em diferentes contextos sociais, os mesmos limites podem tornar-se foco de contestação e luta, levando as posições de sujeito e práticas discursivas associadas a elas a serem consideradas contraditórias. E é a contestação e a luta que introduzem novos elementos na ordem discursiva, rearticulando-a e modificando as relações e posições de sujeitos antes existentes. Para Fairclough, “os resultados de tais lutas são rearticulações de ordens de discurso, tanto das relações entre elementos nas ordens de discurso locais, como a da escola, como das relações entre ordens de discurso locais na ordem de discurso societária” (p.96).

Sendo assim, consideramos que as ordens de discurso presentes no *SPA*, por exemplo, são resultado de contestações, tornando-se uma ordem de discurso rearticulada. Tanto a artística quanto a política se compuseram através da oposição a ordens de discurso hegemônicas. Por um lado, a oposição a uma ordem discursiva política neoliberal e, por outro, a oposição a um discurso artístico que determinava o que era arte e seus modos de fruição, excluindo outras manifestações artísticas. Ambas as ordens discursivas, antes de oposição, tornaram-se agora hegemônicas e, portanto, apresentam elementos contraditórios que podem levar à sua contestação e à luta por uma nova ordem discursiva.

Para Fairclough, isso acontece porque uma ordem de discurso hegemônica contém, em si, elementos que geram sua contradição. Quanto mais naturalizada, mais difícil é trazer os elementos contraditórios à tona. Porém, à medida que eles vão aparecendo, isso indica, para Fairclough, a possibilidade de gerar a luta hegemônica que contestará esse discurso e o rearticulará, gerando uma nova ordem discursiva. Para Fairclough, a ordem

de discurso rearticulada é contraditória. Analisando o discurso de Margareth Thatcher, por exemplo, ele identifica que:

(...) este pode ser interpretado como rearticulação da ordem discursiva política existente, que reuniu os discursos conservador e tradicional, neoliberal e populista em uma nova mescla e também constituiu um discurso de poder político sem precedente para uma líder mulher. Tal rearticulação discursiva materializa um projeto hegemônico para a constituição de uma nova base e agenda política, que é uma faceta do projeto político mais amplo de reestruturação da hegemonia do bloco centrado na burguesia em novas condições econômicas e políticas. (2001:124)

Ou seja, no caso de Thatcher, elementos autoritários coexistem com elementos democráticos e igualitários e elementos patriarcais com elementos feministas, dentro de uma ordem de discurso que se pretende hegemônica dentro da instituição política da Inglaterra. Sua fala apresenta elementos diversos, referindo-se hora a uma dimensão conservadora e hora a uma neoliberal.

Voltando para o caso *SPA*, vemos que de cada uma das ordens de discurso aqui descritas, haverá elementos presentes nas falas dos artistas-gestores. Identificar essas ordens discursivas para, em seguida, analisar a quais delas os artistas mais se referem em seu discurso será fundamental para o alcance do nosso objetivo de identificar o processo de mudança do *SPA* em direção a uma maior acomodação na estrutura institucional. Esse é, então, o objetivo dos tópicos a seguir.

3.2 A ordem discursiva política

A ordem discursiva política que baseia o *SPA* é composta pelas práticas discursivas desempenhadas pelos agentes no interior da prefeitura do Recife. Como sabemos, esta prefeitura, há cerca de onze anos, é comandada pelo Partido dos Trabalhadores. Sendo assim, é preciso descobrir as bases ideológicas que nortearam a formação deste partido para entender sobre que bases estão orientadas as práticas discursivas políticas que se realizam no interior de instituições comandadas por este partido.

Fundado no início da década de 1980, momento em que ainda se lutava pela abertura política, este partido surgiu das lutas dos sindicatos dos metalúrgicos de São Paulo, com o apoio de setores intelectuais de esquerda daquele período. O nascimento do Partido dos Trabalhadores é marcado, politicamente, pelo fim do período ditatorial e, economicamente, pelo momento em que o Brasil começava a participar de uma política neoliberal difundida pelos Estados Unidos e Inglaterra. Sendo assim, o PT apresenta

algumas diferenças em relação aos outros partidos de esquerda naquele momento, os quais encontravam-se enfraquecidos pela perseguição promovida pela ditadura que os desqualificaram política e popularmente.

Conformado por uma intelectualidade anti-stalinista, o PT surge como um partido de esquerda que defendia o socialismo como forma de organização social, mas sem autodenominar-se marxista. Logo, este partido será tido como uma alternativa de luta política de esquerda, atraindo o apoio popular e, principalmente, intelectual, o que o levou a alcançar o destaque político ainda na década de 1980. Esta aproximação com a intelectualidade de esquerda anti-stalinista deu ao partido um caráter progressista, trazendo ao debate político questões que o conservadorismo da direita (e também da esquerda) ainda mantinham de fora desta dimensão.

Durante a década de 1980, o Partido dos Trabalhadores realizou diversos encontros, seminários e fóruns para definir sua estratégia política. Claramente situado à esquerda, o partido pretendia promover uma redefinição das políticas realizadas pela direita, as quais pouco beneficiavam outros setores sociais além dos industriais e investidores internacionais. Logo, a noção de repriorização torna-se forte na questão política do PT. No livro *Governos Estaduais: desafios e avanços*, que reúne relatos de gestores petistas, é possível encontrar os princípios básicos que orientam um governo deste partido:

O conceito de modo petista de governar vem dos anos 1980, quando o Partido dos Trabalhadores realizou seminários temáticos sobre as experiências de governos municipais petistas. A tarefa de governar estados parte dos princípios basilares do modo petista de governar formulado para os municípios: inversão de prioridades, estabelecimento de valores éticos na administração pública e de relações de novo tipo entre o Estado e a Sociedade. (2003:4)

Vê-se, então, que, à diferença do que era realizado e pregado pela direita neoliberal, o PT pretendia promover novas relações entre Estado e Sociedade – o que implica em maior participação do social no governo e do governo no social -; inverter prioridades – o que significava dar maior ênfase a políticas de cunho social ao invés de priorizar a economia – e, por fim, estabelecer novos valores éticos na administração pública – que, em outras palavras, significava uma tentativa de realizar uma administração com maior lisura e transparência que as de direita. O PT lutava por trazer à política uma nova ordem discursiva que se diferenciava, em termos de práticas e discursos, notoriamente da ordem discursiva neoliberal e conservadora dominante no Brasil.

Analisando estes princípios básicos, vê-se que o tratamento da questão cultural pelo

PT seria, provavelmente, bem diferenciado que o dado por um governo de direita neoliberal. Observando isso, entende-se melhor a composição da política do Ministério da Cultura, iniciada a partir de 2002, quando ascende ao Governo Luís Inácio Lula da Silva. Neste momento, a gestão do ministro Gilberto Gil à frente do MinC, inicia um novo processo na área cultural no país. Foi proposto um modelo de gestão cultural que questionava o dogma neoliberal do “Estado-mínimo”, propondo um Estado mais presente e participativo.

Para entender melhor este aspecto do neo-liberalismo na dimensão da política cultural, é preciso fazer um pequeno regresso histórico. Voltando ao período da década de 1970 é possível perceber que, apesar deste ser o período de governo ditatorial, houve um grande avanço no desenvolvimento de instituições culturais de âmbito nacional no país. É nesse momento que ocorrerá o desenho institucional que tornará possível a futura criação do Ministério da Cultura, em 1985. Porém, esse crescimento não encontrará continuidade na década seguinte. É a partir do governo Sarney que a política de cultura no Brasil adentra uma nova fase – a do neoliberalismo.

Com a criação da Lei Sarney (1986), o Estado recua a participação na administração da cultura, abrindo espaço para as instituições privadas. Grosso modo, a lei funciona da seguinte forma: o Estado abre mão de parte dos impostos devidos pelas empresas, desde que elas invistam recursos próprios na promoção de determinado produto cultural. Através desse novo processo, esperava-se uma ampliação do mercado de arte no país e um maior envolvimento da sociedade civil na mobilização e controle dos recursos na área cultural.

Porém, o recuo do Estado não foi tão positivo quanto o esperado. Nesse primeiro momento, houve um enfraquecimento das instituições culturais – apesar da criação do Ministério da Cultura – que culminou na quebra geral realizada pelo governo Collor. Neste mesmo governo, a lei Sarney é reformulada pelo secretário de Cultura Paulo Sérgio Rouanet, dando origem à conhecida Lei Rouanet – que até hoje é fundamental para a aquisição de recursos na área da cultura.

Nos governos subsequentes, especialmente no de Fernando Henrique Cardoso (FHC), a Lei Rouanet é reformulada e ganha papel de destaque na política cultural do país. A lógica governamental é a de participação mínima do Estado na formulação de políticas para a cultura. Dessa forma, deixou-se a cargo das instituições privadas a decisão sobre

onde aplicar recursos para a cultura e nas mãos dos agentes captadores de recurso, das agências de publicidade e marketing, a responsabilidade pelo fomento da produção cultural no país.

Entre os vários problemas encontrados nessa postura de participação mínima do Estado, o mais grave é a desigualdade na distribuição dos recursos. Estes se concentram nas atividades artísticas com maior facilidade de atrair grandes públicos (mais interessantes para o marketing cultural) e na regiões sul e sudeste do Brasil.

Sem uma política estatal para intervir nas desigualdades, para fomentar as atividades com menos apelo comercial, a cultura foi deixada nas mãos dos investimentos privados, submetida à lógica do mercado e da concorrência. Dessa forma, artistas passam a concorrer com instituições por recursos, numa disputa, muitas vezes, desigual, onde vence quem tem o melhor produtor cultural e o melhor projeto (ou seja, aquele que melhor se adapta às necessidades de marketing cultural das empresas).

Voltando à análise das mudanças promovidas pela política de repriorização promovida pelo PT, percebe-se que uma das visíveis diferenças deste governo em relação ao de FHC, por exemplo, está na proposição de ações a partir de uma discussão e definição conceitual para a cultura. A presença dos setores intelectuais no PT inseriu no pensamento político deste partido bases para se pensar a cultura de maneira mais ampla, entendendo-a de forma mais progressista que os partidos de direita. Sendo assim, é possível observar que o PT baseia suas políticas para a cultura em uma compreensão desta a partir de sua dimensão antropológica. Esta, segundo a autora Isaura Botelho, é entendida como a dimensão onde a “cultura se produz através da interação social dos indivíduos, que elaboram seus modos de pensar e sentir, constroem seus valores, manejam suas identidades e diferenças e estabelecem suas rotinas” (2001:74).

A cultura é entendida aqui como ação, englobando uma série de atividades do cotidiano humano que vão além do artístico. Isso ajuda na elaboração de uma política para a cultura que vá além do mero fomento a expressões artísticas determinadas. Segundo Marilena Chauí, escrevendo na posição de colaboradora da política cultural do PT na gestão municipal de São Paulo (1989-1992), este partido carrega o ideal de política cultural como democrática e, mais ainda, participativa:

O projeto cultural colocou-se, portanto, na perspectiva da democratização da cultura como direito à fruição, à experimentação, à informação, à memória e à participação (...). Recusamos a prática da *animação cultural*, substituindo-a pela ação cultural das comunidades, dos movimentos sociais e populares. Recusamos a *celebração oficial*,

substituindo-a pela comemoração sócio-política, isto é, pela memória social como elemento crítico do presente e do passado da sociedade brasileira. Recusamos o *clientelismo*, graças à discussão pública (em conselhos e fóruns de cultura) dos orçamentos públicos de cultura e das prioridades da política cultural.” (Chauí, 1995:83,84)

Neste trecho em que Marilena Chauí aponta os objetivos de um projeto cultural desenvolvido pelo PT, fica clara a formulação de um discurso e de práticas de oposição a uma ordem discursiva anterior que se mostra pouco interessada no fomento à cultura. Em sua fala, é possível identificar os princípios basilares do PT e o que se pode apreender como sendo sua ordem discursiva. Na medida em que Chauí enfatiza a necessidade da discussão pública dos orçamentos e prioridades da política cultural, revela a tentativa de estabelecer uma nova relação sociedade e Estado. Quando recusa a animação cultural, substituindo-a pela ação cultural das comunidades, dos movimentos sociais e populares, Chauí apresenta a tentativa de repriorização da cultura dentro do governo municipal. Logo, a cultura, dentro deste paradigma ideológico, torna-se prioridade e passa a ser considerada estratégica para o desenvolvimento sócio-econômico do Brasil.

A política do MinC desenvolvida a partir de 2003 é, portanto, baseada nesses princípios basilares do PT e tem como premissa ideológica o fomento, valorização e apoio a ampla expressão das manifestações culturais do Brasil. Aqui o objetivo é capacitar os próprios agentes a promover o desenvolvimento de suas manifestações culturais - tomando-os como ativos no processo de vivência e criação de cultura. Para isso, o Ministério procurou estabelecer a articulação com a sociedade civil através das Câmaras Setoriais – as quais permitem aos setores da cultura opinar e contribuir no desenvolvimento de políticas públicas específicas para cada um deles. Implantou o Sistema Nacional de Cultura, o qual também vem reunindo agentes públicos, privados e a sociedade civil a fim de estabelecer diretrizes e bases para o Plano Nacional de Cultura - já instituído legalmente. Investiu na criação dos Pontos de Cultura, programa que permite a ampliação para o interior do país (e dentre grupos culturais diversos) da distribuição dos recursos do Ministério.

Observa-se, então, que no governo Lula, o Ministério da Cultura passa a ter maior visibilidade e poder de atuação, operando na base da democracia cultural. O MinC retoma o papel de formulador de políticas públicas para o setor cultural, tentando fazê-lo em conjunto com a sociedade civil – ações que estão em consonância com os princípios

basilares de um governo do PT.

A partir do quadro de paradigmas políticos para a cultura, esboçado por Canclini, tem-se que a política cultural do PT enquadra-se no que ele denomina de paradigma da *democracia participativa*. Neste, é possível encontrar diversos elementos que descrevem, mesmo que genericamente, a política desempenhada pelo atual governo do PT na área da cultura na esfera Federal – e que nos serve para fazer deduções para o SPA, já que também é o PT que atua na esfera municipal desde 2001.

Este paradigma enfatiza, entre outras coisas, a ação. Ou seja, “seu conteúdo aponta mais à atividade que às obras, mais à participação no processo que ao consumo de seus produtos” (1987:50). A cultura, aqui, é tomada em sentido ampliado, envolvendo todas as esferas da vida humana – o que Isaura Botelho irá chamar de dimensão antropológica da cultura (2001:74). Se cultura é modo de viver, é tudo o que o homem produz em seu cotidiano, logo a política cultural não pode referir-se apenas aos produtos artísticos produzidos, mas sim ao global da experiência vivida dos grupos a que se dirige - essa é a principal premissa política da *democracia participativa*. Este paradigma, segundo Canclini:

(...) não se limita a ações pontuais, mas se ocupa da ação cultural como um sentido contínuo (através de toda a vida e em todos os espaços sociais) e não reduz a cultura ao discursivo e o estético, pois busca estimular a ação coletiva através de uma participação organizada, autogestionária, reunindo as iniciativas mais diversas (de todos os grupos, no político, no social, no recreativo, etc.). Além de transmitir conhecimentos e desenvolver a sensibilidade, procura melhorar as condições sociais para desenvolver a criatividade coletiva. Se objetiva que os próprios sujeitos produzam a arte e a cultura necessárias para resolver seus problemas e afirmar ou renovar sua identidade. (1987:51)

No quadro da *democracia participativa*, o Estado aparece como instância de fomento, mas de uma forma menos paternalista e protecionista. É papel governamental, aqui, promover condições para que as próprias comunidades desenvolvam seus produtos e atividades culturais. Dessa forma, não se trata de proteger a cultura, mas de difundir recursos, promover a descentralização das políticas para a cultura e valorizar as expressões realizadas nas comunidades. As expressões culturais são consideradas como múltiplas e diversas, sendo o papel do Estado garantir a reprodução de todas estas, sem discriminar ou favorecer uma em detrimento de outras. E toda a produção artística, por outro lado, também precisa ser valorizada e difundida, tornando possível o conhecimento sobre elas por todos. Desse modo, percebe-se que dentro deste paradigma político, os

termos valorização, descentralização e difusão de produções culturais comunitárias são os que se destacam.

Ao falar sobre as mudanças operadas pelo PT na administração cultural do Recife, Fernando Duarte – que foi vice-secretário de Cultura – destaca o papel de fomentador que esse governo assumiu na cidade. O destaque para os investimentos realizados no fomento às expressões populares e nos ciclos festivos da cidade, apresenta uma clara oposição a um governo anterior que não priorizava estas questões. Logo, a repriorização está implicitamente presente no discurso de Duarte, assim como a questão da descentralização (que dialoga com o ideal de democracia participativa deste governo). É possível observar estes elementos no seguinte trecho de sua fala:

(...) ai foi essa construção de ter uma Secretaria de Cultura, de investir nos ciclos, de criar o São João, que era praticamente (...). Não é que não tivesse São João em Recife, o povo sempre fez São João, as quadrilhas, sempre fizeram. Mas a participação da prefeitura era muito pequena, era uma tenda de circo no Sítio da Trindade. A gente tem hoje um São João grande, isso em termos de ciclos de eventos, dos grandes ciclos culturais da gente, né? Então você (...), estou dando o exemplo do carnaval pra você entender a dimensão que foi. Hoje o orçamento do São João, do natal e réveillon aqui é em torno de trinta milhões. Pra de três milhões (antes) passar pra trinta milhões? Ai você vai estruturar, colocar palcos, descentralizar, colocar oito palcos nos bairros e incentivar as orquestras de frevo. A gente tem um projeto nosso do carnaval: são quarenta e dois polinhos de comunidade e oitocentas e cinquenta tocas de orquestras de frevo itinerante nas periferias, mais as trezentas e setenta e cinco agremiações tradicionais que se apresentam através do concurso e tal. Isso muda tudo. Carnaval de Recife era um galo da madrugada, o desfile e a noite dos tambores silenciosos, e hoje o carnaval do Recife é uma atração nacional, você já chega no meio do ano já tá esgotado os hotéis em Recife. (F.D., entrevista concedida em setembro de 2010)

A valorização do carnaval do Recife, representada através da descentralização da festa, do incentivo às expressões populares é fortemente enfatizada para opor-se ao programa de governo anterior, que apenas dava ênfase aos grandes eventos existentes. Essa noção da descentralização dos recursos, da ênfase às expressões locais é marcante no discurso político do PT em Recife e marca as práticas e políticas de cultura realizadas por este partido na cidade. O partido defende uma política para a cultura que amplie o investimento nas expressões populares e locais, ao invés de centralizar as ações e recursos e promover uma política para a cultura universalizante que, provavelmente, deixará vários segmentos da população de fora.

Observando os relatórios que os gestores do SPA produzem para a prefeitura, é marcante a presença destas questões dentro do reportado. Ou seja, quando realizam a

prestação de contas à gestão do que foi realizado no evento, os artistas precisam enfatizar como o evento atendeu a necessidade de difusão, descentralização e democratização da cultura que é pregada pelo PT. No relatório de 2008, por exemplo, é importante observar que o gestor, ao enfatizar as metas do evento, alinha algumas delas às metas culturais da própria gestão do PT:

Enquanto evento cultural da Prefeitura do Recife, soma esforços à sua Secretaria de Cultura, no sentido de garantir a **democratização** e a **transparência** na utilização de recursos públicos, levando à população recifense oportunidades de contato com a arte num evento que prima sobretudo pelas seguintes diretrizes:

Difusão e mapeamento da cadeia produtiva:

Mapa das Artes, ReviSPA, web site.

Fomento à produção:

bolsas de incentivo às artes visuais, bolsas de incentivo à residência artística.

Formação de artistas e de público:

oficinas, debates, monitorias.

Intercâmbios:

nacionais e internacionais.

Descentralização:

ações e exposições em espaços institucionais e alternativos abrangendo as RPAs.

Inovação da arte local:

através de trocas de informações com artistas de outros locais.

É possível perceber neste trecho do relatório que o gestor aponta questões como transparência na utilização dos recursos e democratização no acesso aos mesmos. Isto, como vimos, dialoga com os princípios basilares do governo petista a exemplo do da ética na administração pública. Embora os outros termos referidos nas metas do relatório sejam referentes ao campo artístico em si, há vários como difusão, descentralização e fomento que estão diretamente ligados aos princípios ideológicos básicos de governo do PT. Ou seja, o SPA, na medida em que está participando de uma gestão petista, deve apresentar as questões buscadas por esse governo para a área da cultura e envolvê-las em sua execução.

Neste ponto, porém, é possível também encontrar o ponto onde a contradição pode emergir dentro da ordem discursiva do PT. Por tratar-se de um evento de arte contemporânea, o SPA é uma ação cultural segmentada, que precisa de um tratamento institucional ciente de sua especificidade. A obrigatoriedade de levar o evento ao contato da população recifense, acaba recaindo na questão da democratização da cultura no sentido conservador: o povo, tomado como inculto, precisa da intervenção do Estado para ter acesso à cultura – cultura, esta, que muitas vezes não faz parte de sua realidade e nem interessa fazer. Ao assumir a obrigação de levar a arte ao povo do Recife,

espraiando-se por todas as RPA's da cidade, indiscriminadamente, o *SPA* se coloca na função de animador cultural - que antes fora recusada por Marilena Chauí.

Esse elemento contraditório, caso seja desnaturalizado e passe a ser questionado por artistas e outros sujeitos participantes dessa instituição, pode levar à contestação da ordem de discurso política do PT. O questionamento pode aparecer no contraste entre a ideia de cultura entendida em sua diversidade - respeitando as produções culturais mais variadas, vindas de vários segmentos sociais - com a não apreensão institucional do *SPA* em sua especificidade. Esta é uma ação criada por artistas e, portanto, voltada para as necessidades deste determinado grupo produtor de cultura. Para outros grupos, se devem pensar em outras ações, criadas a partir do conhecimento e da vivência cultural dos mesmos. Mas esse questionamento é uma outra história a qual não nos cabe relatar no momento. Nosso interesse aqui é apenas o de apresentar a ordem discursiva política subjacente ao *SPA* que, através das falas e ações dos artistas-gestores, irá aparecer no evento, dando-lhe forma e interferindo em seus conteúdos. Na próxima etapa deste trabalho, iremos observar mais detidamente como essa ordem discursiva interfere no evento, num embate forte com uma outra ordem discursiva: a artística experimental, a qual iremos definir a seguir.

3.3 A ordem discursiva artística

A análise da ordem discursiva artística experimental a que os artistas se referem em suas falas é algo um pouco mais difícil de delimitar e identificar que a dimensão da política. Antes de tudo, é preciso entender que essa dimensão discursiva é fruto de mudanças e rupturas dentro do campo da arte que se relacionam com transformações na sociedade em geral. Sendo assim, para entender essa questão, é preciso remontar, brevemente, ao processo de transformação da arte ao longo do século XX, o qual provoca rupturas no interior da instituição-arte, questiona a autonomia da arte, reivindica uma reaproximação do artístico com a práxis-vital e modifica a definição do que é arte. Estes questionamentos e rupturas inseriram na arte a quebra de fronteiras entre o artístico e o não-artístico, a aproximação da arte com o cotidiano, os objetos banais e as mídias da Indústria Cultural e, também, trouxeram o artístico para o ambiente da cidade. Essas, e outras modificações substanciais, são o que hoje definem a chamada arte contemporânea.

Os caminhos para se compreender esse processo de transformação da arte se iniciam

ainda com o advento da modernidade – e da sua cultura. O modernismo (a dimensão da cultura moderna) viveu uma relação ambígua, na qual a arte permaneceu entre a crítica e a adesão à cultura moderna – e ao capitalismo. O artístico deve distanciar-se ou aproximar-se do mundo da vida? A arte deve servir a interesses comerciais ou deve permanecer distante do mercado? O que é autor? O que é artista? O que é arte? Essa constante reflexão sobre seus estatutos levou a arte a extremos sequer imaginados. E ao longo do século XX, foram várias as manifestações artísticas (ou anti-artísticas) que surgiram com o intento de romper com toda as fronteiras impostas à arte, de questionar a instituição-arte e a tradição européia.

O autor Peter Bürger, no seu *Teoria da Vanguarda*, analisa o que define como vanguardas históricas, observando como elas operaram uma ação de ruptura com o que denomina de instituição-arte. Este termo, refere-se ao panorama institucional no qual a arte era produzida, distribuída e recebida na sociedade burguesa – panorama, este, baseado na estética de Kant e Schiller sobre a necessária autonomia de toda a criação artística. Nesta ação ruptora, as vanguardas buscam combater o hermetismo formalista que acaba gerando um afastamento da arte da esfera da vida. Ao atacar a instituição-arte, as vanguardas pretendiam destruir a noção burguesa de autonomia; tentaram transformar o isolamento da *l'art pour l'art* em relação à realidade – que refletiu uma oposição à sociedade burguesa - numa rebelião ativa que faria a arte ser produtiva para a mudança social.

Portanto, a ação da vanguarda histórica estava além do artístico: era, antes de tudo, política. Pretendia, através da arte, reconfigurar a práxis vital; reinserir o subjetivo no mundo racionalmente organizado do capitalismo. Para tal, era necessário atacar as dicotomias e distinções produzidas pela cultura burguesa que situavam, de um lado, a arte bela e descomprometida e, de outro, a tecnologia e a produção industrial, tornando incomunicáveis essas duas dimensões – deixando a arte presa à esfera da contemplação.

É então que as vanguardas operam um movimento que será fundamental para a formação do que hoje é chamado de arte contemporânea: a utilização artística da tecnologia. Para Andreas Huyssen, por exemplo, a inserção da tecnologia no artístico, operada pelas vanguardas, é a questão fundamental a ser observada nesses movimentos. A tecnologia na arte dessacraliza o objeto artístico, questiona o status da alta cultura burguesa e, também, traz para o campo da arte as modificações tecnológicas que já

operavam mudanças na vida cotidiana das pessoas. A tecnologia na arte desfaz o discurso modernista do Grande Divisor (que refere-se à distinção categórica entre alta cultura e cultura de massa). Huyssen, ao falar sobre as operações artísticas dadaístas, ressalta que:

O momento radical e disruptivo do Dadá se torna mais claro se lembrarmos que a ideologia burguesa se apoiara na separação entre a realidade cultural e a industrial e econômica, que sem dúvida era a esfera principal da tecnologia. A razão instrumental, a expansão tecnológica e a maximização do lucro eram consideradas diametralmente opostas à aparência bonita e ao prazer desinteressados dominantes na esfera da alta cultura. (...) Incorporando a tecnologia na arte, a vanguarda libertou a tecnologia de seus aspectos instrumentais e, dessa forma, minou tanto a noção burguesa de tecnologia como progresso, quanto a de arte como natural e orgânica. (...) (Huyssen, 1997:32)

Logo, ao inserir os *ready-made* na arte, Duchamp não só questiona e desestabiliza a autoridade, o estatuto da obra de arte como orgânica (como natural e fruto da genialidade do autor), mas também o fato de objetos frutos da revolução tecnológica capitalista também poderem servir a usos outros que não apenas àqueles aos quais adquirem sua função.

São os novos objetos artísticos introduzidos pelas vanguardas o primeiro passo para a arte contemporânea e o que ficou convencionalizado chamar de experimentalismo na arte. O movimento iniciado pelas vanguardas como ação política de revolução da sociedade, de oposição à dominação burguesa nas esferas econômicas e culturais, foi retomado a partir da década de 1960, momento de ascensão das chamadas neovanguardas. Nesse momento, as rupturas introduzidas pelas vanguardas históricas são incorporadas ao campo da arte, desdobrando as linguagens e possibilidades artísticas neste.

Esse momento de grande efervescência artística é complexo e gera bastante divergências entre os teóricos que os analisam. Tendo como marco principal, a década de 1960, esse período de grandes rupturas artísticas se alinha à mudanças gerais nos campos econômicos, políticos, sociais e, também, culturais da sociedade. O fim da Segunda Guerra coroa a hegemonia mundial dos Estados Unidos, que começa a lançar o seu *american way of life* ao resto do mundo, através da propaganda. As mudanças no setor industrial, aumentam a quantidade de mercadorias lançadas no mercado, gerando uma conseqüente necessidade do aumento do consumo. Para tanto, investiu-se de forma mais intensa na publicidade, que agora além de vender produtos, produz estilos de vida, desejos, enfim, sujeitos para as mercadorias produzidas. A cultura é trazida, de forma cada vez mais intensa, ao mundo da Indústria Cultural e é ela quem revoluciona a vida e

o cotidiano, ao invés da arte.

No campo do pensamento, teorias como a pós-estruturalista emergem, questionando os essencialismos existentes na cultura moderna, seus sujeitos, sua política e até a sua história. Os universalismos modernos são refutados e abre-se o espaço para a emergência de sujeitos e identidades que antes eram deixados de fora do político e do histórico. É o fim das grandes narrativas da modernidade.

Todas essas mudanças rebatem e influenciam transformações profundas no campo artístico. A arte passa a apresentar configurações jamais antes vistas, em que passado e presente na arte parecem se imiscuir sem critério na produção dos artistas. Uma miríade de novos movimentos surgem simultaneamente, tornando difícil, até quase impossível, uma classificação e a inserção em uma cronologia bem definidas. São processos que desfazem o objeto da arte, jogam-no na arena da publicidade e da Indústria Cultural, retornam à figuras do passado, tudo de uma vez, tornando uma tentativa de compreensão desses processos algo difícil.

Na tentativa de entender esses fenômenos, o filósofo Arthur Danto irá defini-los como sendo o resultado artístico do período do *Fim da Arte*. À maneira de Andreas Huyssen, Danto acredita que o modernismo foi um grande discurso baseado em uma cronologia e permeado por uma ideia de evolução, que definiu grande parte da arte produzida no século XX - e que deixou outra grande parte de fora dela. O que Huyssen irá definir como o Discurso do Grande Divisor, que marca a diferenciação do modernismo em relação à Indústria Cultural, Danto dirá se tratar da narrativa modernista, em grande parte produzida e difundida pelo crítico Clement Greenberg. Ao falar em *Fim da Arte*, Danto conceitua exatamente esse período em que a arte desvencilha-se dessa narrativa mestra, apresentando modos de fazer e exhibir jamais antes vistos em sua história.

Para ele, tanto a vanguarda como o modernismo definido por Greenberg estavam inseridos em uma narrativa histórica que referia-se à cultura européia ocidental e que não dizia respeito ao que acontecia no resto do mundo. As aberturas promovidas pelas teorias que desenssencializam a cultura ocidental como universal, mostraram a arbitrariedade e o caráter construído dessa cultura, o que gerou profundas rupturas em seu interior. A arte, ciente desse processo de arbitrariedade e construção da narrativa modernista, passa a experimentar, forçando esses limites e levando o artístico para locais onde a definição e a

historicização parecem difíceis. Para Danto, “o contemporâneo é, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de impecável liberdade estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido.” (2006:16).

Esse sentimento de que tudo é possível provoca o desespero e a desconfiança sobre o potencial da arte no período de sua pós-modernidade. Autores como Bürguer e Jameson, por exemplo, acreditam que, nesse momento, a arte chegou ao fim. O fim das narrativas históricas, se por um lado abrem fronteiras para o grande discurso modernista, por outro parece enterrar a história das vanguardas. Sua ação ruptora, o questionamento que empreendiam a esta narrativa a qual hoje se desacata, parece ter perdido o sentido num contexto onde o desencanto e a falta de rumo parecem ser a tônica. Para Hans Belting, “toda a polêmica em torno da pós-modernidade é alimentada pelo temor de se ter perdido, com a vanguarda, o futuro e de restar uma arte frívola que não proclama mais a constante despedida da história. Evidenciou-se que também a vanguarda fora alcançada pela lei da história, em vez de impor a sua lei à história” (2006:251).

Para Belting, antes de se lamentar melancolicamente pela arte morta, é preciso voltar-se ao período atual e observar suas transformações. Para ele, antes de 1960, tudo o que se queria ser arte tinha, primeiro, de se tornar arte e se comprovar como inovação (e invenção) destacada nos quadros de seu próprio *medium*. Nesse processo, toda arte estava ligada de antemão à lei da história da arte e, como num livro, reconduzia sempre a uma nova página que prosseguia segundo essa única e mesma história. Desde 1960, assim reza o argumento oficial, a arte enquanto tal não é mais contestada, mas tornou-se reconhecida como uma ficção com direito próprio, garantida por instituições tais como mercado de arte e exposições de arte – em vez de ser garantida por um *medium* determinado ou pelo sucesso de obras individuais. Dessa maneira, não se pode mais falar de um fim da arte, porque tal fim não se encontra mais no seu conceito e porque um fim só poderia ocorrer nos termos de uma história (2006:260).

Essa arte agora livre de determinações históricas, distante das narrativas que a delimitavam e descreviam, se permite o experimento e a transgressão das fronteiras que antes a limitavam. Para Danto, no decorrer da década de 1960, aos poucos foi ficando claro que não havia uma forma especial para a aparência das obras de arte em contraste com o que ele chama de coisas meramente reais. Em sua opinião, nada mais precisa

marcar, externamente, a diferença entre a Brillo Box, de Andy Warhol e as caixas de Brillo do supermercado. E a arte conceitual demonstrou que não era preciso nem mesmo ser um objeto visual palpável para que algo fosse uma obra de arte visual. Isso significava que, no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte e, também, significava que, se fosse o caso de descobrir o que era arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento. Seria, em resumo, preciso voltar-se para a filosofia. A questão filosófica da natureza da arte era, ao contrário, algo que surgia no âmbito da própria arte quando os artistas, pressionados por fronteiras e mais fronteiras, descobriram que todas elas cediam. Qualquer artista comum da década de 1960 tinha esse vívido senso dos limites, todos levados por alguma definição da arte tacitamente filosófica e a sua anulação conduziu-nos à situação em que hoje nos encontramos (2006:17).

O período do Fim da História da Arte foi marcado pela ascensão de movimentos e grupos artísticos que retomavam a ação das vanguardas do início do século XX, tanto na ação política, mas, principalmente, na ação artística. Neste momento neovanguardista, o forte impulso por reescrever os limites artísticos gerou a arte conceitual, o minimalismo, o Grupo Fluxus, o Situacionismo, a Arte Povera, o Nouveau Réalisme, entre outros grupos e manifestações. Estes reinseriram ações vanguardistas de aproximação da arte com o cotidiano, de apropriação de objetos industriais, de uso da tecnologia para a produção artística e do rompimento das distinções entre alta cultura e cultura de massa. Trouxeram à tona, também, novas desestabilizações significativas como a desmaterialização do objeto artístico em ideias e conceitos e o questionamento das categorias artista e público, transformando o espectador em participante e executor dos trabalhos e artistas em propositores de ações. Dessa maneira, esse momento abriu as portas para a ampliação de possibilidades materiais no fazer artístico a partir da retomada de ações vanguardistas como os *ready-mades* e da inserção de outras como os *happenings*, as *performances*, as *instalações*, os *site-specifics* e o *vídeo-arte*.

Para o autor Michel Archer (2001), esse período (as décadas de 1960 e 1970) foi marcado pelo alargamento das categorias e fronteiras entre as disciplinas e linguagens da arte. Essa ampliação do campo, provocada pela inserção de novas técnicas na arte, de novas formas de produzir gerou um período em que, para ele:

(...) a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: conceitual, arte povera, processo, anti-forma, land, ambiental, body, performance, e política. Estes e outros

têm suas raízes no minimalismo e nas várias ramificações do Pop e do Novo Realismo. Durante este período houve também uma crescente facilidade de acesso e uso das tecnologias de comunicação: não apenas a fotografia e o filme, mas também o som – com a introdução do cassete de áudio e a disponibilidade mais ampla de equipamento de gravação – e o vídeo, seguindo o aparecimento, no mercado, das primeiras câmeras padronizadas individuais (não para transmissão). (Archer, 2001:61)

A tecnologia assume posição de destaque nessa produção pós-histórica, como a define Danto. A ampliação da publicidade, a invenção da TV e das câmeras filmadoras, transformam o cotidiano, como diz Huyssen, trazendo ao campo artístico a necessidade de diálogo com esses novos produtos tecnológicos. Na arte pós-histórica, o discurso do Grande Divisor é solapado. Não só os objetos cotidianos, mas também as imagens cotidianas, difundidas na publicidade e na televisão, são trazidas para o campo do artístico; as tecnologias de filmagem são usadas para produzir arte e a fotografia passa a ser assumida de vez como linguagem artística. O campo da arte se expande e a distinção modernista entre alta cultura e cultura de massa é aniquilada por essa profusão de possibilidades artísticas.

É importante frisar também que, além da tecnologia, a arte do período pós-histórico promoveu outras rupturas na instituição-arte as quais, por exemplo, desestabilizaram a noção de artista, de obra e de público. A arte conceitual, por exemplo, era mister em propor obras em que o executor era o próprio público. O trabalho *Body Pressure* (1974), de Bruce Nawman era composto de um cartão contendo uma série de instruções para o público realizar uma performance, na qual era pedido as pessoas que se pressionassem contra um vidro o máximo que pudessem. Estas propostas de ações performáticas ou até de desenhos, para serem realizados pelo espectador, desfazem a noção de autoralidade, de obra como ação única do artista – e também como objeto finalizado.

Outra questão que emerge nas produções artísticas nesse período é a da obra como processo. Artistas como Daniel Buren, por exemplo, tornaram o processo de produção artística algo coincidente com a própria vida, com o tempo de existência no mundo, levantando, segundo Archer, “a questão da impossibilidade de se apreender a totalidade da sua obra, deslocando o entendimento da arte como um conjunto de produtos para dar lugar à ideia da arte como um processo que coincide, temporalmente, com a vida do artista e, espacialmente, com em que esta vida é vivida” (2001:72).

De maneira geral, esses processos realizados no período dos anos 1960 a 1970, especialmente os provocados pela arte conceitual, punham em questão a própria

produção e reflexão sobre a arte. O conceitualismo (como o define Archer), tornou a arte insubstancial – logo, difícil de ser vendida ou exposta- transformando em material artístico o próprio pensamento sobre a arte. O uso de palavras, ideias, conceitos e do corpo como material de arte, tornaram difícil a identificação de um objeto artístico legítimo, capaz de ser exibido e inserido em um circuito de arte. A reflexão e a teorização faziam parte dos trabalhos artísticos como materiais físicos.

Toda essa discussão nos leva a pensar que é a arte produzida no período pós-1960, imbuída de uma necessidade de experimentar limites, testar materiais e criar ações, a responsável pela inserção do termo experimentalismo no seio do campo artístico. Ou seja, a fuga dessa produção das categorias estabelecidas para definir o que é o artístico; dos materiais legitimados como sendo próprios da arte; das noções unívocas do que é artista, obra e público, levaram ao tensionamento de fronteiras, ao questionamento de categorias e às experimentações com novas linguagens e materiais a fim de modificar o discurso modernista dominante no interior do campo artístico.

A arte contemporânea é o resultado de toda essa abertura do campo artístico realizada pelas novas pesquisas estéticas, voltadas a inserir a tecnologia, a cultura de massa e o ambiente imediato da vida ao questionamento artístico. Porém, ela não é mais imbuída do desejo de ruptura e questionamento, como eram as vanguardas e as neo-vanguardas. Também não é apenas mero pastiche de todos esse movimentos.

Para Danto, o que marca a arte contemporânea é a liberdade dos artistas em relação ao peso da história, que era imposto pelo modernismo. Eles agora são livres para fazer arte da maneira que desejarem, para quaisquer finalidades que desejarem ou mesmo sem nenhuma finalidade. Essa é a marca da arte contemporânea e não é pra menos que, em contraste com o modernismo, não existe essa coisa de estilo contemporâneo (2006:18). Destituída de estilo, a arte contemporânea lança o artista num jogo de encenação. Segundo a autora Ana Mae Barbosa:

O artista atual encena, para interpretar, aquilo que uma vez, no contexto das vanguardas, apresentou-se como ruptura. São encenações que, reiteradas, transformam a ruptura em procedimento, a anti-arte em arte, o dadaísmo como gesto estético em estilo vanguardista: aquilo que intentava, enfim, ser linha-de-corte, converteu-se em linguagem: uma série de gestos únicos. (Barbosa e Guinsbourg, 2005:124)

Perdido o impulso revolucionário, por assim dizer, as rupturas promovidas pelas vanguardas encontram-se na arte contemporânea em profusão com outros estilos e modos

de fazer arte. Ela é uma profusão de linguagens e materiais, porém, como reivindica Ana Mae Barbosa, não é algo simplesmente aleatório, cuja definição e teorização tornam-se impossíveis. A arte atual pode ser interpretada não mais pela necessidade de marcação de um estilo ou pela extensão do espírito de ruptura das vanguardas, mas pela apreensão das nuances de invocação do passado ou das sugestões de continuidade artística, por meio de apropriações que mesclam signos ou neles efetuam diferenças (2005:124).

Dentro do contexto da arte contemporânea, a preocupação dos artistas muda de foco e passa a se voltar não mais para um questionamento da natureza da arte, apresentando novas proposições, mas para uma reelaboração de objetos, códigos, linguagens, materiais e ações desenvolvidos tanto por artistas vanguardistas, como neovanguardistas e até modernos. A questão vanguardista da ruptura não os mobiliza, haja vista que atualmente coexistem sem hierarquia, obras e proposições. Para Barbosa, o problema que mobiliza o campo da arte contemporânea não é ampliar o campo artístico (uma preocupação vanguardista), mas perpetuar e reproduzir as operações modernistas devidamente institucionalizadas (2005:133). O campo já foi ampliado, o objetivo agora é trabalhar e produzir dentro desse novo contexto artístico.

Estando a arte contemporânea já definida dentro do campo artístico, devemos observar então que ela já desenvolve relações com o mercado de arte. Enquanto promovia mudanças na produção da arte, o circuito em seu entorno também ia sendo modificado para acompanhá-la. Ao analisar o processo de transformação da arte pós-histórica, Danto diagnostica que:

A arte contemporânea é por demais pluralista em intenção e realização para se permitir ser apreendida em uma única dimensão e pode-se mesmo argumentar que boa parte dela é incompatível com as restrições de um museu e que exige uma outra geração de curadores, completamente diferente, uma que contorne as estruturas do museu como um todo, com o intuito de comprometer a arte diretamente com a vida de pessoas que não vêm razão em usar o museu nem como a arca do tesouro da beleza, nem como santuário da forma espiritual. Para um museu se comprometer com esse tipo de arte, ele tem de renunciar boa parte da estrutura e da teoria que o definem. Mas o próprio museu é apenas parte da infra-estrutura da arte que, cedo ou tarde, terá de lidar com o fim da arte e com a arte após o fim da arte. O artista, a galeria, as práticas de história da arte e a disciplina da estética filosófica devem todos, de um modo ou de outro, ceder espaço e se tornar diferentes, talvez muito diferentes do que foram até agora. (2006:20)

Danto previa, assim, que a arte realizada no Fim da História da Arte mobilizaria transformações profundas em toda a estrutura do campo artístico. O museu teria que se adaptar, novas modalidades de curadores deveriam emergir, novas concepções de

exposição e teorização dessa arte deveriam surgir. Não só o museu, mas todo o circuito da arte seria afetado por essa mudança provocada pela arte contemporânea. Apesar do questionamento às vezes dirigido contra os museus e sistema de legitimação de arte, os artistas do período de 1960/1970 não destruíram, mas criaram condições para uma intensa renovação do circuito artístico. E foi exatamente isso que aconteceu ao longo das décadas de 1980 e 1990.

O primeiro sintoma, no Brasil, de que essa mudança havia alcançado o circuito da arte pode ser observada na primeira Bienal de São Paulo de curador. No início dos anos 1980, Walter Zanini foi o primeiro a pensar na organização da Bienal de forma diferenciada, imprimindo sua assinatura na organização expositiva – antes padronizada e dividida por países. Ele mudou a estrutura e distribuiu as obras conforme suas linguagens e técnicas. Esta aparente pequena mudança, abriu precedentes para as exposições futuras, cada vez mais embasadas na figura do curador – que dará significado teórico e conceitual às mostras. O conceito, cada vez mais requisitado para dar sentido às mostras contemporâneas, às vezes sobrepõe-se às próprias obras e mergulha artistas e trabalhos em uma obra conceitual do curador.

Esse novo agente da arte, que faz às vezes de mediador, de teórico, de artista, além de *Marchand*, tornou-se uma das figuras centrais no campo da arte contemporânea. Para Huyssen, os curadores de museus empreendem cada vez mais funções, antes consideradas do domínio das exposições temporárias, como o criticismo, a interpretação, a mediação pública e até mesmo a *mise-en-scène*. Para ele, o verbo curar se descolou do sentido e da função de guardar coleções. Agora, parece significar a mobilização de coleções: colocá-las em ação nas paredes dos museus particulares, em todo o mundo e, principalmente, na cabeça dos espectadores. (1997:232)

A ascensão do curador tem a ver, em grande parte, com a grande aproximação da arte com a filosofia, realizada nos anos 1960/1970. Os artistas-filósofos, que desmaterializaram a obra, questionando o próprio sentido da arte, também trouxeram ao circuito artístico a necessidade desses tradutores filosóficos. E para acompanhar esta atividade da arte, cada vez mais filosófica, sociológica, antropológica e política, não só o curador precisa tornar-se versado em diversas matérias das ciências humanas, mas também o artista. As mudanças ocorridas nos anos 1960/1970 passaram a impor uma cada vez maior intelectualização e profissionalização do artista.

Nos anos 1980, a partir da ascensão do neoliberalismo no mundo, este profissionalismo no campo da arte tornou-se mais evidente e acentuado. No Brasil, por exemplo, dissemos anteriormente que, em 1986, é criada a Lei Sarney que prevê o recuo do Estado da participação na administração da cultura e abre espaço para as instituições privadas determinarem a política de cultura a ser seguida. Ou seja, a decisão sobre onde aplicar recursos para a cultura está nas mãos dos agentes captadores de recurso e das agências de publicidade e marketing.

Dentro dessa lógica, os artistas que pretendem conseguir recursos para os seus trabalhos, precisam tornar-se verdadeiros empreendedores culturais. Submetidos à lógica do mercado e da concorrência, os artistas passam a concorrer com grandes produtoras e instituições por recursos, numa disputa, muitas vezes, desigual, onde vence quem tem o melhor produtor cultural e o melhor projeto (ou seja, aquele que melhor se adapta às necessidades de marketing cultural das empresas). Ganha o projeto que melhor se enquadra nas exigências dos editais, que apresenta melhor retorno em marketing (ou até financeiro) para a instituição financiadora, que melhor sabe se vender.

Dentro desse novo contexto de arte contemporânea, de mercado de arte entregue às regras da concorrência e do empreendedorismo, termos como profissionalização e formação, além de experimentalismo, estão presentes nos discursos dos artistas que se inserem neste campo. São termos que, aparentemente, parecem contraditórios, mas que compõem, juntos, o cenário da arte contemporânea no século XXI. Artistas que pretendem realizar uma produção voltada ao experimentalismo, ao uso de suportes e materiais diversos, também precisam de formação; de iniciação filosófica para compreender o processo artístico atual. Também precisam de profissionalização, para terem autonomia diante dos novos processos mercadológicos atuais. Ao mesmo tempo em que reivindicam liberdade de criação, também exigem participação no mercado, legitimação e reconhecimento.

Trazendo estas questões para o SPA, pode-se perceber que a utopia experimentalista dos artistas criadores do evento tem como base esse contexto de transformações da arte. A partir destas mudanças, que puderam ser observadas no campo artístico do Recife dos anos 1960 e 1970, estes agentes passaram a enfatizar o experimentalismo como possibilidade de ampliação de materiais, ações e linguagens artísticas, enfatizando a qualidade de liberdade de criação para oporem-se, como vimos, ao discurso hegemônico

no campo no momento de organização de sua ação ruptora (fins dos anos 1980 e início dos 1990). A questão do experimento, destacada por estes artistas, carrega a necessidade de afirmar a criação nos mais variados suportes, de tornar artística as mais diversas ações, e de ampliar as possibilidades de produzir arte para além da pintura e da escultura. Sendo assim, ser experimental significava ser livre para criar e produzir dentro das mais diversas possibilidades de linguagem e material abertas pelas vanguardas e neovanguardas.

Porém, por outro lado, precisamos observar que os artistas experimentais do Recife também reivindicavam a ampliação do campo artístico da cidade para as possibilidades de inserção de novos materiais, linguagens, suportes e ações. Ou seja, estes atores almejavam inserir a arte contemporânea no circuito artístico da cidade e, para isso, era preciso enfatizar, além do discurso do experimentalismo, o da formação, da profissionalização e o da difusão que também a acompanham. A ideia era que todas as instituições e instâncias legitimadoras da arte na cidade apreendessem o discurso artístico contemporâneo, passando a absorver, reproduzir, difundir e legitimar essa produção, alinhando o circuito artístico do Recife ao nacional, onde a arte contemporânea já começava a tornar-se hegemônica.

Além disso, é possível perceber que o processo de instituição de um novo discurso hegemônico no interior do campo, como vimos anteriormente, exige uma movimentação política que envolve a formação de artistas sob o novo discurso artístico, a difusão dos trabalhos criados e o alinhamento das instâncias legitimadoras a esse novo discurso. E o SPA, de uma certa forma, era uma maneira de movimentar esse processo no início dos anos 2000, como o foi o *Atelier Coletivo* na década de 1950. Por mais este motivo, tornava-se necessário enfatizar, além do experimental, os elementos formação, profissionalização e difusão. E o discurso resultante deste processo irá basear a concepção do SPA das Artes do Recife e está fortemente presente na fala dos artistas-gestores, como veremos adiante no capítulo em que trataremos mais detidamente sobre a formação do evento.

4. Visualizando o processo de mudança no SPA através dos artistas-gestores

Para ser possível visualizar as práticas que se desenrolam no interior do SPA, teremos que observar os principais agentes sociais no interior deste: os artistas-gestores. A mobilização de ordens discursivas realizada por estes agentes irão nos dar a visão do caminho percorrido pelo evento, desde o início até os dias atuais.

Vimos que eles, como já apresentado anteriormente, transitam entre duas esferas distintas: fazem parte do campo da arte e estão participando da esfera política municipal. Essa dupla identidade interfere tanto no entendimento que eles vão ter da gestão pública quanto na visão do campo da arte que eles constroem.

Durante suas falas, é possível perceber momentos em que estes artistas estão se posicionando e se definindo, determinando suas subjetividades. Toda essa auto-definição irá compor o que Fairclough chama de *ethos*, ou seja, o comportamento total, o estilo verbal (falado e escrito) e o tom de voz que expressam a identidade social, bem como a subjetividade de um sujeito. A procura por esse *ethos* do artista-gestor será o ponto de partida da análise de como estes se posicionam e atuam dentro da ambivalência em que se encontram. Pra que lado pendem (ou penderam mais) e pra que lado suas ações vão levando o evento.

O *ethos*, segundo Fairclough, transcende as categorias e é motivado pelo foco no “eu”. Logo, identificar esses aspectos é importante para observar mudanças relativas à função relacional ou interpessoal e de identidade no discurso. Ou seja, entender esses posicionamentos e auto-definições será importante para desvendar as práticas deles como gestores: suas decisões, como lidam com os conflitos e pra que lado tendem a pender mais.

Vamos perceber que há diferentes formas de auto-percepção que irão gerar diferentes maneiras de lidar com os conflitos entre artistas e esfera institucional. Ao se colocar mais como gestor do que como artista, há um tipo de comportamento em jogo que se refere a uma maior institucionalização das ações e um maior alinhamento com o discurso institucional. Ao reforçar mais a identidade de artista, geralmente se coloca em questão determinadas ações da administração pública, se tende a um comportamento mais subversivo, mais crítico em relação à burocracia e mais alinhado ao discurso dos artistas

em geral.

É importante reforçar, portanto, que para Fairclough a questão do *ethos* é intertextual: em sua constituição estão operando modelos de outros gêneros e tipos de discurso, empregados para constituir a subjetividade (identidade social, eu) dos participantes de interações. Para o autor, esses modelos podem ser retirados, por exemplo, do discurso científico, do discurso do mundo da vida e, no caso particular desta pesquisa, do discurso do meio artístico e do político.

Para melhor situar essa análise no interior da teoria da Análise de Discurso Crítica, tem-se que a observação do *ethos*, do “eu”, da identidade apresentada e construída no discurso relaciona-se com a questão levantada por Fairclough, a partir da teoria da Linguística Sistêmica Funcional de Halliday: a função identitária da linguagem. Essa função, segundo Viviane Resende e Viviane Ramalho, diz respeito “à representação da experiência, um modo de refletir a realidade na língua: os enunciados remetem à eventos, ações, estados e outros processos da atividade humana através da relação simbólica” (2006:57).

Porém, em 2003, Fairclough realiza uma modificação da teoria das funções da linguagem de Halliday e propõe, ao invés de funções da linguagem, três significados: representacional, identificacional e acional. Essa mudança coloca o discurso como composto por modos de agir, modos de representar e modos de ser. A cada um desses modos de interação entre discurso e prática social corresponde um tipo de significado. Logo, o significado identificacional, refere-se à construção e negociação de identidades no discurso, relacionando-se à função identitária (2006:60).

Desse modo, é importante esclarecer que não se está procurando definir uma identidade para estes artistas, a fim de eliminar a ambivalência da condição de artistas-gestores em que se encontram. Apenas será identificada qual a voz, ou melhor, qual o posicionamento mais assumido por eles: se é o de artista ou o de gestor, para depois observar quais as implicações disso na gestão do *SPA das Artes* do Recife. Em outras palavras, iremos observar questões do tipo: quais ações de gestão são realizadas (afirmadas) pelo coordenador mais identificado com a situação de gestor do que a de artista? Quais são as ações realizadas (e afirmadas) pelo coordenador mais identificado com a situação de artista do que a de gestor? Como isso reflete no *SPA*?

4.1 Artista ou gestor?

Neste momento de análise, gostaríamos de destacar um aspecto presente na fala de todos que é a oposição deles, artistas, em relação aos “burocratas da cultura”. Todos eles enfatizam o fato de serem artistas ocupando, momentaneamente (ou não), cargos de gestão pública. Essa oposição marca a diferenciação deles em relação aos políticos profissionais (aos gestores públicos de uma maneira geral). Isso é visível já no aspecto físico de todos os entrevistados. Todos eles apresentam modos de vestir e falar que não se assemelham ao de um político-profissional. A fala da maioria é mais coloquial, eles usam gírias e expressões do mundo da arte de forma mais recorrente que usariam políticos, mesmo em uma situação de entrevista informal. Também usam roupas mais despojadas, camisetas e calças jeans, por exemplo, em oposição a vestimentas mais formais como paletós e gravatas.

Essa oposição aos burocratas é evidente em suas falas. Observando, por exemplo, no trecho 1 do anexo, parte do depoimento de Maurício Castro, tem-se um relato de sua relação com outros setores da prefeitura no qual essa diferenciação entre artista e burocrata fica bem clara.

Essa fala de Maurício Castro converge, em parte, com a de Rinaldo Silva, especialmente a presente no trecho 2 do anexo, no qual este último discorre sobre as dificuldades encontradas, na época de sua gestão, em conciliar determinadas demandas artísticas com a dimensão da prefeitura.

Já nesses dois primeiros exemplos, é possível observar elementos que reforçam a necessidade de afirmação de uma identificação artística maior em contraste com uma situação típica de gestão pública. Mas há uma diferença no posicionamento desses dois atores. Maurício Castro, por exemplo, na passagem: “embora estivéssemos funcionários, éramos artistas plásticos, né? E sabíamos fazer aquela velha política de que 'não vou perguntar não porque senão ele pode ser que diga que não pode', né?”, deixa clara a diferenciação da prática de gestor dele para a dos demais gestores da prefeitura. Ele não é funcionário, ele está funcionário. Essa troca do verbo ser para o verbo estar é bastante esclarecedora dessa ênfase na condição passageira de sua presença na prefeitura. Essa presença na máquina pública é apenas momentânea, passageira, não interfere nem modifica a sua condição de artista. Logo, sendo ele um artista, ele sabe agir de forma a subverter e driblar a burocracia e a formalidade típicas da máquina pública. A afirmação

“embora estivéssemos funcionários, éramos artistas plásticos”, contém, ainda, a afirmação clara e expressa da identidade dele: artista plástico. É como artista que o “eu” de Maurício Castro está definido e identificado.

A subversão da burocracia, realizada pelo artista que está funcionário, fica clara no trecho “E sabíamos fazer aquela velha política do 'não vou perguntar não porque senão ele pode ser que diga que não pode', né? E aí a gente ia forçando um pouco a barra de fazer (...)”. A política do “não vou perguntar não” a que ele se refere, trata-se de uma forma não-oficial de realizar as ações desejadas dentro de sua gestão. O “não perguntar” é o não buscar os meios oficiais e legais de aprovar as ações dentro da burocracia da prefeitura. Então ele “ia forçando um pouco a barra de fazer”, em outras palavras, ia realizando as atividades a despeito da burocracia formal, na medida do possível.

Ao usar o plural “embora estivéssemos funcionários, éramos artistas plásticos e sabíamos fazer aquela velha política do 'não vou perguntar não'(...)”, Maurício Castro remete a uma identidade coletiva, bastante enfatizada por todos os participantes da criação do SPA. Ele não está sozinho nessa condição de artista-gestor; sua presença ali é resultado de uma mobilização coletiva e a gestão que o abriga também enfatiza a ação coletiva e democrática. Isso fica mais fortemente perceptível em seu depoimento na parte representada no trecho 3 do anexo.

Maurício Castro talvez seja um dos artistas-gestores em que, mais claramente, se percebe que a voz, a afirmação da subjetividade, o posicionamento não é a do gestor, é a do artista. Como artista, ele não se sente identificado com os meios burocráticos, não demonstra empatia com esses mecanismos e claramente se coloca falando da posição de artista que está confrontado com um universo burocrático que não o é comum. No trecho 3 do anexo, ele relata uma experiência de alianças para realização de projetos dentro da prefeitura e sua fala não apresenta empatia com a dimensão político-administrativa. Na frase: “eu acho que o que acontecia mais era a gente procurar brechas assim dentro da própria prefeitura e fazer alianças (...)”, ele assume um protagonismo da ação de articulação dentro da prefeitura, se identificando com uma identidade coletiva que não diz respeito a essa esfera, mas sim à dimensão dos artistas que estavam mobilizados em torno de pensar e criar o SPA naquele momento. Eles (o “a gente” a que ele se refere) procuravam brechas na prefeitura para fazer alianças. Se outra secretaria se envolvia, era por iniciativa “deles”, os artistas que estavam envolvidos naquele processo no momento.

A subjetividade do Maurício Castro está definida a partir do grupo de artistas que orbitavam em torno do *SPA* naquele momento, não com a dimensão da prefeitura nem do partido que estava à frente dela. Logo, é possível dizer deste que sua voz é mais a de artista em situação de gestão do que a de um gestor propriamente dito.

Importante lembrar que no período em que Maurício Castro foi gestor, o *SPA* estava se inserindo na dimensão institucional. Todos os envolvidos no projeto estavam realizando uma ação de mudança no campo artístico do Recife. Logo, toda a memória deste grupo tem uma marca forte de protagonismo. Eles foram os primeiros artistas que pensaram e executaram ações políticas para as artes visuais a partir da dimensão da instituição. Por isso, a visão de missão e protagonismo é forte, visto que todos eles estavam, pela primeira vez, adentrando a dimensão política municipal, lidando com as questões burocráticas dessa esfera, pensando em projetos para a área, realizando uma completa modificação do campo das artes visuais do Recife. À medida que o *SPA* vai adentrando a esfera pública e se acomodando na mesma, a posição de artista-gestor passa a ser mais definida, já que o próprio evento já passa a ser considerado como política consolidada para as artes visuais da cidade.

Vejamos, como exemplo dessa modificação, o depoimento de Rinaldo Silva. No trecho analisado, ele assume uma posição diferenciada da de Maurício Castro, ainda bastante identificado com o artístico. Silva está dividido entre o artista e o gestor e também se coloca numa posição de intermediação, como Maurício Castro. Assim como este, também reconhece a dureza da burocracia e a necessidade de subvertê-la. Na passagem: “Eu lembro do varal de Cuquinha que foi instalado. Aquilo ali pra acontecer, só aconteceu porque eu conhecia algumas pessoas, se não, não tinha acontecido”, Rinaldo Silva assume o protagonismo de uma ação anti-institucional; ou seja, usou de métodos não-burocráticos, mais voltados para a questão das relações pessoais, para acontecer. O artista-gestor, nesse momento, burlou a burocracia, usou seus contatos pessoais, negociou com outras instâncias para realizar um trabalho artístico que não seria permitido legalmente pela prefeitura. Nessa atitude, ele se aproxima da identidade de artista, no sentido de afirmar ações anti-burocráticas.

Porém, ao contrário de Maurício Castro, ele não se afirma como um artista que está funcionando. Ao perceber a dimensão burocrática, ele não afirma sua ação de subversão como anti-burocrática ou anti-institucional, mas como uma forma de sensibilidade de

gestor. Ou seja, não há, em Rinaldo Silva, uma necessidade de afirmar um protagonismo do artista na ação, em contraposição à dimensão político-administrativa. Sua voz é a de gestor, mesmo demonstrando ser a de um gestor diferenciado. Isso é visível nessa passagem: “E essas situações, elas são naturalmente burocráticas e que você precisa de uma atenção do gestor pra aquela questão sensível do artista que possa existir”. Ele se posiciona, então, mais como gestor do que como artista, mesmo reconhecendo que é um gestor diferenciado, mais sensível às questões e necessidades artísticas do que seria um gestor mais burocrático, um político-profissional.

Esse posicionamento de Rinaldo Silva, do gestor sensível, converge, em grande parte, com o do Fernando Duarte e também o de Márcio Almeida. Já a tendência da identidade artística do Maurício Castro fica mais evidente nas falas de Fernando Augusto e de José Paulo.

Fernando Duarte, ex-presidente da Fundação de Cultura e ex-secretário adjunto de Cultura da Prefeitura do Recife, é um caso quase à parte de artista-gestor. Ele é mais um político que também é artista, do que, propriamente, um artista que está vivenciando uma experiência política, como os demais. Apontado como sendo um importante elo entre os artistas e a instituição, Duarte sempre teve uma atuação forte na política: sua história é marcada por uma militância de esquerda que começou do D.A de engenharia. A partir daí, ele foi articulando-se com movimentos de esquerda que culminaram na fundação do PT de Pernambuco. Ele chegou, inclusive a concorrer, pelo PT, a vereador, nas eleições de 1982. Também se filiou ao sindicato dos bancários (era funcionário do Banco do Brasil).

Paralelo a toda essa movimentação na arena política, o Fernando Duarte pintava. Ele se considera artista da geração de 1980 do Recife, convivendo com todos os que serão criadores do *SPA das Artes*: Maurício Castro, Rinaldo, Zé Paulo, entre outros. Chegou a ter atelier em conjunto com outros artistas e individual. Logo, nesse ator, a questão da política é muito mais presente. O alinhamento ideológico dele com o PT é muito mais acentuado, visto que ele é parte integrante dos fundadores e formadores do partido. Então, é comum encontrar na fala de Fernando Duarte passagens em que ele afirma como sua a ideologia do PT, toma-a para definir a si e a suas ações.

No trecho 4 do anexo, percebe-se, claramente, que o *ethos*, a auto-definição de Fernando Duarte se confunde com a ideologia do PT. Ao afirmar: “Pra mim, na minha opinião a gente cumpriu, o PT cumpriu, um papel fundamental porque tem essa visão,

tem essa visão”, ele confunde a subjetividade dele com a do partido que representa. Ao fazer a correção entre “a gente cumpriu, o PT cumpriu”, ele demonstra que, no primeiro momento, ele confunde a ação do partido com a dele próprio como gestor. Ao fazer o distanciamento depois, afirmando “o PT cumpriu”, ele parece querer destacar a presença do partido nas ações, reduzindo a subjetividade, sua presença nelas. Mas, logo em seguida, ele repete o termo “a gente”, retornando à empatia.

Em outros momentos, como no trecho: “Então eu tenho, por exemplo, uma coisa de revigorar completamente, de novos blocos, de blocos antigos, como o bloco das flores, retomar, de maracatus que não estavam mais saindo (...)”, Fernando Duarte usa a primeira pessoa explicitamente, o que demonstra uma ênfase na sua ação de gestor da Fundação de Cultura. Já há outros trechos em que a fala é coletiva, mas que não se refere à uma identidade coletiva artística, como no Maurício Castro por exemplo, e sim política. Quando ele afirma: “a gente tinha uma tese, que a gente defendia, que a cultura é estratégica pra cidade do Recife, pela produção artística e cultural que a cidade do Recife tem (...)”, esse “a gente” não diz respeito, nesse momento, ao grupo de artistas mobilizados em torno da prefeitura, mas ao PT e ao conjunto de pessoas que compõem o partido. A “tese” a que ele se refere, trata-se da ideologia política do partido que embasa o direcionamento de suas políticas e define suas prioridades. Nesse trecho, a fala do Fernando Duarte é extremamente institucional. Logo, podemos afirmar que, de forma geral, o *ethos*, o posicionamento dele é o de gestor, mas o de gestor sensível a questões culturais.

Isso fica evidente na afirmação de Fernando Duarte de sua aproximação pessoal com os artistas, no qual ele enfatiza um caráter de empatia também com essa esfera, demonstrando ter sensibilidade para as questões colocadas por eles. No trecho 5 do anexo, há elementos no depoimento de Duarte que afirmam uma aproximação pessoal dele com os artistas, reforçam uma vivência nesse meio, apresentando-o como um gestor diferenciado. Ele se considera como um participante da geração artística de 1980 do Recife, porém, seu *ethos* geral não é o de artista. Nessa afirmação, o fazer artístico aparece como algo tardio, paralelo à outras atividades. O interesse, mesmo que tenha sido aumentado por conta de uma exposição que realizou, não tornou a arte a questão central para o Fernando Duarte. Em seu depoimento, o relato de sua participação política é extenso e detalhado, enquanto a da parte artística é reduzida, quase restrita a esse trecho.

Essa proximidade com os artistas será enfatizada em uma situação política: na campanha de João Paulo, quando todos se mobilizaram e criaram o coletivo 13.

Nesse momento, ele se identifica como artista e compartilha a identidade de artista mobilizado que todos os demais apresentam. Sua identificação com os artistas, então, é muito mais política.

Fernando Duarte serviu como grande intermediador dos artistas com a instituição, sendo apontado por todos como principal elo entre eles e a prefeitura. Sendo assim, consideramos correto afirmar seu *ethos* como o de gestor sensível, visto que se aproxima dos artistas, em alguns momentos até se identifica com eles, compartilhando das ideias e do entendimento de arte que muitos apresentam.

No trecho 6 do anexo, momento em que discorre sobre a burocracia da instituição pública, Fernando Duarte confunde o *ethos* de gestor com o de artista, no momento em que afirma: “Por que você aqui tem que realizar as coisas, tudo é muito urgente. Você tem um tipo de burocracia que não é muito codificada. (...) Isso é, sempre foi, um grande problema pra gente artista, o pessoal artista”, em um primeiro momento ele está claramente falando de uma identidade de gestor. Afirma quais as necessidades de um gestor quando inserido num ambiente de governo, ou seja, a urgência e a exigência por “realizar as coisas” que é cobrada pela instituição. Ao mesmo tempo, afirma o quão difícil isso é para “a gente artista”. Nesse momento, sua identidade fica definida como a de um artista em situação de governo, assim como a dos outros. Porém, essa identificação é logo distanciada, no momento em que ele corrige a afirmação e diz: “a gente artista, o pessoal artista”. Percebe-se, então, que ele possui uma identificação com os artistas, mas que é menos forte que sua identificação com a dimensão da instituição. Sua identidade é muito mais a de gestor sensível que a de artista em situação de governo, como no caso de Maurício Castro.

José Paulo e Fernando Augusto apresentam uma fala que os coloca mais na condição de artistas que de gestores. Esses artistas participaram da formação do SPA e da comissão formada para discuti-lo nos primeiros anos do evento. Neles, percebe-se uma visão mais missionária, de artistas empenhados na tarefa de reformular o campo artístico da cidade através da inserção na esfera política. Como dito anteriormente, todos eles estavam envolvidos no processo de modificação do campo artístico do Recife, por isso, é comum encontrar em todos os participantes desse processo o reforço no protagonismo e no

potencial de ruptura de suas ações. Esses elementos podem ser percebidos em alguns momentos da fala de José Paulo.

No trecho 7 do anexo, por exemplo, é importante observar como ele se define a partir de uma identidade coletiva, de artistas engajados numa mudança do cenário artístico da cidade e como essa ação tem um sentido de ruptura. Nos trechos: “Aí foi que com muita luta, com muita vontade, boa-vontade de quem tava lá dentro a gente conseguiu uma verba mínima” e “Então a gente tinha cachê para vários, pros produtores, pras pessoas, mas a gente, assim, se redobrou no compromisso, se redobrou na atitude pra poder realizar a coisa”, é importante observar a ênfase dada por José Paulo na ação dos artistas, vista quase como uma ação independente, que contou com o apoio da prefeitura. A afirmação de que “a gente (...) se redobrou no compromisso, se redobrou na atitude pra poder realizar a coisa”, apresenta uma ênfase na ação dos artistas para a realização do evento, colocando, de uma certa forma, a prefeitura em segundo plano, como coadjuvante no processo.

O posicionamento dele é o do artista que participou do processo de modificação do campo, colocando-se no protagonismo das mudanças. Logo, sua subjetividade pode ser analisada como a de um artista em situação de gestão, como o faz Maurício Castro. Porém, é importante lembrar que José Paulo participou do processo de mudança de forma menos direta, ou seja, não chegou a exercer de fato a função de coordenador do SPA. Dessa forma, a fala dele apresenta, em alguns momentos, um certo distanciamento em relação à gestão do SPA. Esse distanciamento fica perceptível no momento em que ele refere-se aos coordenadores do SPA, sem incluir-se como parte deles, destacado no trecho 8 do anexo.

Ao afirmar que “uma coisa positiva foi que a coordenação do SPA passou por artistas plásticos. Então, assim, eles sabiam da carência, eles sabiam da necessidade (...)”, o José Paulo distancia-se do grupo que atuou na coordenação do evento. Refere-se a esse grupo como “eles”, não utilizando mais o termo “a gente” que permeia quase toda a fala dele durante a entrevista. É como se não reconhecesse uma atuação na coordenação do mesmo, apesar de mais na frente, ao falar sobre o caráter mutante do SPA, incluir-se no grupo de coordenadores, como é possível observar no trecho 9 do anexo.

Nesse trecho, José Paulo explicitamente inclui-se no grupo que coordenou o SPA, como coordenadores efetivos. Ele reconhece um alinhamento ideológico com o discurso

do grupo, ao afirmar que “o discurso da gente, desde o começo, é que o *SPA* deveria ser um evento em movimento”, ou seja, alinha-se à utopia ruptora inicial do *SPA*. Também inclui-se no grupo de ex-coordenadores “tanto que Maurício saiu, Rinaldo saiu, eu sai (...)”. Ele se identifica como artista que participou da concepção do evento e, em alguns momentos, também como coordenador, mas sua visão institucional é um pouco mais distanciada que a dos outros que foram coordenadores de fato, que estiveram inseridos formalmente na estrutura municipal. Logo, o *ethos* de José Paulo é de artista em situação de gestão, mas na condição de participação de um processo político. Ou seja, ele esteve presente desde o engajamento em torno do projeto de modificação do campo artístico até o momento de pensar e elaborar propostas políticas para a área, participando de uma espécie de conselho artístico sobre o *SPA* que durou alguns anos. É um artista engajado, mas que não adentrou oficialmente, digamos, a dimensão da gestão política. Logo, apesar de às vezes afirmar ser um dos coordenadores do evento, o seu posicionamento é muito mais o de um artista engajado, que esteve presente desde a concepção do evento até os seus primeiros anos.

Fernando Augusto, por sua vez, aproxima-se da situação de José Paulo. Ele também foi coordenador “conselheiro”, ou seja, participante ativo desde o processo de elaboração de metas para as artes visuais do Recife, até o já referido comitê de discussão sobre o *SPA das Artes*. Dessa forma, apresenta também uma visão um pouco mais diferenciada do processo, assim como José Paulo. Essa visão diferenciada a que me refiro, não se trata de uma ausência de entendimento político. É apenas uma ênfase maior na ação dos artistas, no protagonismo deste grupo que se reuniu para criar o *SPA*. Ambos os entrevistados apresentam uma ampla visão política – Fernando Augusto, inclusive, ainda é gestor ligado à prefeitura. Não se trata de dizer que esses dois atores ignoram a dimensão política que permeava o *SPA*, mas de dizer que eles dão maior ênfase, em grande parte de suas falas, à ação dos artistas. Como é o exemplo do trecho 10 do anexo, momento em que Augusto relembra a ocupação do Pátio de São Pedro realizada no primeiro *SPA*.

Da mesma forma que em José Paulo, é importante observar a ênfase no protagonismo deles na limpeza e ocupação do Pátio de São Pedro pelo *SPA*. Isso fica claro no trecho “a gente ocupou o Pátio de São Pedro”. O protagonismo da ação prossegue quando ele afirma ainda: “Eu disse não, é precário, mas a gente vai ocupar, vai dar vida a esses lugares (...)”. Nessa parte, o artista atribui a ele o papel de incentivador da ação de

ocupação.

O posicionamento de José Paulo, assim como a de Fernando Augusto é o do artista em situação de gestão, engajado no processo político de criação e instituição do *SPA da Artes*. Em ambos, não se percebe tão claramente um conflito posicional como nos anteriores – que hora tendem mais pra um lado, hora pra outro: ou seja, hora falam como gestores, hora como artistas. Eles estão posicionados como artistas que se empenharam em um projeto de modificação do campo artístico da cidade, fazendo-o a partir da articulação grupal.

Já Márcio Almeida, apresenta uma maior ambivalência entre sua condição de artista e de gestor. Nele, as duas características aparecem formando quase que duas identidades distintas. Há quase quatro anos coordenando o evento, este artista participou de vários grupos que iniciaram a produção de arte contemporânea em Recife. Sua atuação grupal e articuladora, no sentido político e também artístico, sempre é muito enfatizada durante toda a sua fala. Ele está constantemente afirmando essa condição de artista engajado, que sempre atuou no cenário da cidade em prol da constituição tanto do campo da arte contemporânea, como da conquista de maior espaço para a cultura na esfera político-administrativa. Ao mesmo tempo, alinha-se ao discurso institucional várias vezes, definindo-se como gestor, assumindo essa identidade. No trecho 11 do anexo, é possível perceber que Márcio Almeida se posiciona como artista que percebe um campo artístico precário, se identificando com o grupo que criou o *SPA das Artes*:

Nesse momento da fala, Márcio Almeida posiciona-se como artista que observava a precariedade do circuito artístico da cidade, situando-se como co-participante da criação do *SPA das Artes*, ao afirmar “eu sou amigo das pessoas que criaram o *SPA*, né? Fomos artistas juntos, criamos atelier juntos”. Nesse trecho, ao afirmar uma proximidade pessoal com os artistas “eu sou amigo das pessoas que criaram o *SPA* (...). fomos artistas juntos (...)”, Márcio Almeida situa-se como pertencendo à mesma geração dos criadores do *SPA*, sofrendo as mesmas dificuldades decorrentes da precariedade do circuito que eles.

Nesse e em outros momentos, seu posicionamento como artista é forte, sendo importante a ênfase dada por ele na sua produção, destoante do cenário artístico recifense de fins de 1980 até meados de 1990. Márcio Almeida foi integrante de grupos artísticos que movimentaram a produção experimental no Recife no período do início da década de 1990. Logo, ele participou do movimento de mudança do circuito recifense a partir da

sua própria produção artística. Mas, além desse engajamento artístico, ele deixa evidente que a questão da articulação política sempre foi forte nos artistas da sua geração, como é possível observar no trecho 12 do anexo.

Aqui, Márcio Almeida fala sobre a relação atual dos artistas com as instituições, lembrando que, diferente de hoje, os artistas na década de 1980 “botavam a sua cara a tapa”, ou seja, articulavam-se em prol de solucionar as questões que incomodavam a classe. Essa questão da articulação fica ainda mais visível no trecho: “ao invés das pessoas procurarem a instituição e tentar falar com os seus diretores, com seus presidentes, com as instâncias até maiores se não está conseguindo resolver, como a gente fazia na década de 1980, né?”. Ao usar o termo “a gente”, Almeida deixa explícito que o movimento de procurar as instituições a fim de reivindicar soluções para a área das artes plásticas era coletivo, nunca partia de um artista individualmente, ou de um grupo específico. Esse “a gente” engloba toda a geração artística dos anos 1980 que desejava mudanças no circuito artístico da cidade, não apenas o grupo específico interessado na inserção da arte contemporânea no Recife.

Além dessa identificação geracional com o grupo articulado politicamente em prol da mudança do campo artístico da cidade, Márcio Almeida identifica-se, também, como artista experimental. Ou seja, sua produção era contemporânea já em fins dos anos 1980 e início dos anos 1990. Logo, ele sente diretamente o descompasso do circuito em relação à sua produção artística. Nesse trecho 13 do anexo, Almeida relembra como sua experiência com o grupo artístico de que participava era recepcionada pelo circuito da cidade na época.

Ainda no trecho 13, ele também dá um depoimento do circuito artístico do Recife de fins dos anos 1980 e início dos 1990. Márcio Almeida e demais artistas experimentais - que trabalhavam a questão da arte contemporânea no circuito - sentiam-se marginalizados, “tratados como maloqueiros”. O circuito, para eles, era dominado pelos “que vinham da academia”, sendo o discurso hegemônico o do modernismo na arte: “é como se a gente vivesse no modernismo aqui”. Sendo assim, quem não se adaptava a esse discurso, era marginalizado, tratado como artista menor e severamente criticado, a exemplo de Bruscky “poucos batiam palmas pra ele, pelo contrário, alguns até batiam nele”. Essa troca semântica do verbo bater é interessante: vai da ovação à execração. Poucos o admiravam e o ovacionavam “batiam palmas pra ele”, mas muitos “até batiam

nele”, ou seja, o execravam, o criticavam duramente.

O adjetivo “maloqueiro”, bastante repetido por Márcio Almeida nesse trecho, dá uma mostra de como ele se via no cenário nesse período. Este termo, aliás, não só representa uma situação de marginalização, como também uma espécie de infantilização do artista. O maloqueiro geralmente é uma criança de rua, a qual além de marginalizada, é também desconsiderada em sua condição de pessoa por ser criança ou adolescente. Suas ações não são levadas em conta, às vezes não são sequer temidas, como o do marginal adulto. O artista maloqueiro é desconsiderado como artista, é tido como menor ou como não merecedor da atenção do circuito.

Porém, ao mesmo tempo em que Márcio Almeida identifica-se com o artista marginalizado no fim dos anos 1980 e início dos 1990, que luta por reestruturar o circuito, ao ser deslocado para a esfera institucional, ele assume claramente uma voz de gestor. Esse gestor não é um burocrata, um político profissional. Da mesma forma que todos os demais envolvidos no *SPA*, o Márcio Almeida se coloca como um gestor diferenciado, mais aproximado da esfera artística e mais consciente das necessidades e lacunas do circuito. No trecho 14, por exemplo, ele afirma ser o diferencial do edital do *SPA*, o fato dele ter sido pensado por artistas.

Márcio Almeida assume-se como um gestor, mas de um tipo diferenciado. Ele é sensível à questão dos artistas, mas também alinha-se à ideologia da prefeitura, assumindo-a em suas ações. No trecho 15, por exemplo, ele assume o plano municipal de cultura como norte principal de suas ações como gestor.

Aqui ele, claramente, se posiciona como um gestor preocupado em seguir a linha política da prefeitura do Recife em sua ação. No trecho “pra gestão (é importante) que algumas coisas fossem direcionadas dentro do plano municipal de cultura, como nós gestores construímos”, Márcio Almeida identifica a linha de pensamento (ou a ideologia) da prefeitura da cidade, assumindo-a como elemento de direcionamento das ações, mas, em seguida, ele assume uma identidade coletiva ao dizer que esse plano foi construído por “nós gestores”. Ou seja, ele incorpora em sua subjetividade a questão do plano municipal de cultura, assumindo-o não só como fator importante de ação em sua gestão, mas também como algo que é compartilhado por “nós gestores”, incluindo-se, então, na dimensão da instituição.

Essa indicação de empatia, expressa na frase “como nós gestores construímos”,

coloca Márcio Almeida numa situação diferente da de Maurício Castro, por exemplo, que não se afirmava como um gestor, mas como artista em situação de gestão, e o aproxima mais da identificação de Rinaldo Silva, que se coloca numa situação de gestor sensível. Em todo tempo em sua fala, é possível encontrar dois elementos bastante enfatizados por Márcio Almeida: o primeiro é a afirmação constante de sua vivência artística, sua experiência como artista experimental do Recife; o segundo é a ênfase na articulação política que ele e demais artistas realizavam na cidade. Apesar de não fazer parte, diretamente, do grupo que criou o *SPA*, Almeida se situa dentro de uma geração que, igualmente, articulava-se politicamente e buscava mudanças no campo artístico da cidade. Ele tem identificação com o grupo que pensou e criou o *SPA*. Por outro lado, por estar em situação de gestão, ele assume muitas vezes uma fala institucional forte, definindo sua subjetividade, em alguns momentos, a partir da ideologia da gestão.

O conflito está presente na fala de Márcio Almeida, pois ele apresenta as duas identidades: a de artista experimental e a de gestor sensível, ambas não se misturando nem se confundindo, mas se confrontando. Hora ele afirma-se um artista, hora ele fala a partir da posição de gestor, mesmo sendo um gestor que tem aproximação com o campo artístico, que dialoga com o mesmo.

Essa condição dupla da voz expressa por Márcio Almeida é algo interessante quando comparamos com os outros artistas-gestores analisados. Em todos, apesar da ambivalência inerente à condição de artista-gestor, é possível observar uma voz, um posicionamento mais bem delineado: seja o do gestor sensível, seja o do artista em condição de gestão. Já em Márcio Almeida, essa voz se duplica e hora ela fala como um artista experimental, articulado e engajado politicamente, hora fala como um gestor sensível. Num primeiro momento, parece que Almeida opera uma separação de dois universos: separa sua condição de artista da de gestor em sua fala, diferente do Maurício Castro, por exemplo. No trecho 16 do anexo, em que ele fala sobre ações de sua gestão, a voz de gestor fica evidente.

Nesse momento, Márcio Almeida inclui o *SPA* entre as ações para o segmento artístico promovidas pela prefeitura, pela sua gestão na gerência de artes visuais. Aqui, ele claramente define o *SPA* como uma política pública para a área das artes na cidade. No trecho “então, quando você pensa artes visuais na cidade, a gente pensa como um todo”, Márcio Almeida assume uma voz de gestor ao apresentar uma visão global do

campo das artes visuais. Em “a gente pensa como um todo”, tem-se uma identidade coletiva que não se refere ao coletivo dos artistas que criaram o SPA, mas às pessoas que estão trabalhando na gestão, pensando em políticas para a área das artes visuais como um todo. Assim como encontrado em Fernando Duarte, por exemplo, Almeida também refere-se a uma identidade coletiva que não é a do grupo articulado em torno da criação do SPA, mas representa a dimensão da gestão municipal.

Em resumo, a identidade de Márcio Almeida é a de gestor sensível, assim como a de Rinaldo Silva. Márcio Almeida é um gestor sensível que apresenta grande identificação com os artistas, que afirma constantemente sua condição de artista experimental. Um gestor que assume riscos em prol do experimental, assim como Rinaldo Silva assumia a quebra de algumas regras pelo mesmo motivo. A diferença entre Rinaldo Silva e Márcio Almeida é que parece não haver, no primeiro, conflito posicional. Ou seja, Silva assume-se claramente como um gestor sensível e sua fala inteira é permeada por esta identificação, enquanto Márcio Almeida se divide entre duas identidades distintas: a de artista experimental e engajado e o gestor. No trecho 17, ao falar do apoio a um trabalho artístico que propunha a cópia ilegal de vídeos-arte famosos, Márcio Almeida deixa clara sua posição de gestor sensível e sua necessidade de afirmar e defender o experimental:

Voltando à passagem retirada da fala de Rinaldo Silva: “Eu lembro do varal de Cuquinha que foi instalado. Aquilo ali pra acontecer, só aconteceu porque eu conhecia algumas pessoas, se não, não tinha acontecido”, temos que este artista assume o protagonismo de uma ação anti-institucional. Ele usa de métodos não-burocráticos, mais voltados para a questão das relações pessoais, para realizar um trabalho de cunho experimental que, dentro das vias legais e formais da prefeitura, seria impossível de acontecer. Neste trecho de Márcio Almeida, ele demonstra agir também como um gestor preocupado com a defesa do experimental e do artístico. Porém, a ênfase de Rinaldo Silva é dada numa situação de burlar meios burocráticos para realizar trabalhos artísticos, enquanto Almeida enfatiza uma condição de defensor, realmente, de um trabalho polêmico, arriscando sua própria reputação de gestor. Isso fica claro no trecho: “Enquanto a gente corre o risco de ser criticado como gestor porque apoiou a história do Piratão”. Aqui neste trecho é onde se pode visualizar uma invasão da identidade de artista de Márcio Almeida na do gestor.

Tanto Rinaldo Silva como Márcio Almeida se colocam como gestores sensíveis à

condição experimental do trabalho, promovendo meios dentro da dimensão burocrática para realizá-los. Mas Márcio Almeida vai um pouco além e se coloca na posição de defensor, de gestor disposto a assumir os riscos da defesa do experimentalismo dentro da instituição. Nesse trecho, o conflito de identidades de Márcio Almeida aparece mais claramente. Apesar de ele falar a partir de uma voz de gestor, sua defesa do experimentalismo é forte e enfática, visto que é essa sua identificação artística.

Rinaldo Silva, por sua vez, possui uma fala mais voltada para a questão da quebra da burocracia e da busca por meios alternativos que possibilitem a realização daquele trabalho, visto que, como artista, ele sabe que a questão sensível do artista existe independente de qualquer questão burocrática. Ele é artista, entende isso e, portanto, irá agir como um gestor que reconhece essa necessidade, facilitando a realização do trabalho dentro da dimensão burocrática da prefeitura. Logo, Silva fala a partir de uma condição de gestor sensível para as questões artísticas, sendo ele um artista também, mas que naquele momento é, muito definidamente, um gestor.

Márcio Almeida, apesar de falar a partir da posição do gestor, apresenta uma defesa deveras apaixonada pelo trabalho, mostrando que a empatia por este situa-se no nível da identificação artística. Ele defende o trabalho como gestor porque, artisticamente, ele se identifica com as questões ali trabalhadas. Logo, ele arrisca sua posição de gestor em prol da defesa de um trabalho artístico que ele acredita, que ele gosta e admira. Márcio Almeida, então, é o artistas-gestor por excelência, pois apresenta essas duas identidades bem definidas. Apesar de, em alguns momentos, elas parecerem independentes, há situações, como o exemplo do trecho anterior, em que elas apresentam-se superpostas, trazendo à tona a ambivalência da questão da posição de artista em situação de gestão.

É possível dizer que todos os artistas aqui analisados apresentam, em algum nível, essa ambivalência. O que identificamos aqui como gestor sensível ou artista em condição de gestão não é algo que retira a condição ambivalente desses posicionamentos. São apenas posicionamentos que ficam mais explícitos durante as falas e que representam a forma como cada um lida com o fato de estar inserido em uma gestão. Esses posicionamentos irão ajudar a entender os comportamentos de gestor de cada um, que tipo de ações tomaram e para onde isso foi levando o evento. Sendo assim, iremos focar em três diferentes posicionamentos aqui apresentados que irão representar a mudança do SPA ao longo do tempo, a partir da mudança das tendências dos seus coordenadores:

Maurício Castro e o artista em condição de gestão; Rinaldo Silva e o gestor sensível, até Márcio Almeida e o gestor sensível bastante identificado com o artístico.

4.2 SPA das Artes: da Ruptura ao Ajustamento

Neste momento iremos proceder à análise da mudança do evento ao longo do tempo: como o comportamento de gestor de Maurício Castro, Rinaldo Silva e Márcio Almeida podem esclarecer uma mudança no *SPA das Artes* ao longo do tempo. Escolhemos esses três atores por eles representarem três momentos críticos do *SPA*. O primeiro, Maurício Castro, ainda estava ligado ao movimento de mudança no circuito em prol da inserção da arte contemporânea no mesmo. Portanto, é possível perceber nele que o sentimento de ruptura ainda está muito presente em suas memórias e posicionamentos. Já Rinaldo Silva representa o primeiro momento de mudança do *SPA* rumo à uma maior institucionalização. É na gestão dele que é instituído o primeiro edital do *SPA*, modificação que firmou o evento no calendário da cidade e ampliou o alcance do mesmo para fora das fronteiras do Recife.

Márcio Almeida, por sua vez, representa a atual situação do *SPA da Artes*. Sua ação como gestor é o resultado das mudanças ocorridas ao longo do tempo, fazendo com que ele atue como gestor dentro de uma esfera bem mais formalizada e instituída. A estrutura da prefeitura já está mais organizada, havendo, agora, um cargo específico de gerente de artes visuais, o qual tem como atribuições, entre outras, a coordenação do *SPA das Artes*.

A partir da fala desses três atores, vamos perceber diferenças de atitudes em relação à dimensão da instituição que vai da não-identificação, da parte de Maurício Castro, a um maior alinhamento da parte de Rinaldo Silva e Márcio Almeida. Esses comportamentos diferenciados são consequência do contexto mais amplo onde se insere o *SPA*. Do lado institucional, a estrutura do governo, no que diz respeito à cultura, se estabilizou e cresceu mais. Criou-se uma gerência exclusiva para a área de artes visuais dentro da Fundação de Cultura do Recife, formalizando, assim, todas as ações realizadas para essa área dentro da prefeitura. Logo, o *SPA* passou a receber maior atenção dessa esfera, o que teve como consequência tanto um aumento de sua verba, como também uma maior burocratização. Do ponto de vista do contexto das artes visuais, este já havia absorvido a arte contemporânea e a questão urgente passa a se voltar mais para ações de fomento e manutenção do que, propriamente, de promoção de mudança.

Veremos então, a partir desses depoimentos, que o *SPA* realiza um movimento rumo a uma maior institucionalização, uma inserção na dimensão burocrática mais ampla que exige dos artistas à frente do mesmo, comportamentos de gestor. Iremos indicar, então, a mudança no *SPA das Artes* e o sentido dela: da articulação para a mudança rumo a um ajustamento (normatização, nas palavras de Fairclough).

4.2.1 Percepções sobre o surgimento do SPA

Iremos iniciar a análise dos posicionamentos de gestor dos entrevistados 1, 2 e 3 através da percepção de cada um deles do surgimento do *SPA das Artes*. A questão será procurar por elementos nessas narrativas que possam fornecer indícios de seus posicionamentos como gestores. Iremos fazer um paralelo desses elementos com o contexto geral onde o nascimento do *SPA* estava inserido, tentando apreender a ordem de discurso a que estes atores estão se referindo. Pretende-se observar que recursos eles estão mobilizando nessa representação do surgimento do *SPA*.

Nesse momento da análise, portanto, está em foco o que Fairclough chama de significado representacional (ou função ideacional da linguagem): aqui estão sendo enfatizados os modos pelos quais os textos (no caso, as falas) significam o mundo e seus processos, entidades e relações. Está sendo observado aqui, como os coordenadores procuram interpretar e produzir textos, criando significados sobre o processo de criação do *SPA* e as relações sociais aí estabelecidas.

Para explicar esses processos de produção e interpretação de texto, iremos, como já dito, especificar as ordens de discurso em que se baseiam a produção e a interpretação dos sentidos e explicar como isso ocorre. Estamos nos baseando, aqui, no roteiro apresentado por Fairclough para a ADC, no qual a preocupação central está em estabelecer conexões explanatórias entre os modos de organização e interpretação textual (normativos, inovativos, etc) - como os textos são produzidos, distribuídos e consumidos em um sentido mais amplo - ou seja, a prática discursiva, e a natureza da prática social em termos de sua relação com as estruturas e as lutas sociais (2001:100).

Está em questão aqui, basicamente, a análise das práticas discursivas desses coordenadores do *SPA*. Sendo assim, iremos levar em consideração que a análise da prática discursiva, em Fairclough, embora envolva aspectos formais do texto, basicamente, se refere a esses elementos: “força dos enunciados (mensurado através da

modalidade) - isto é, os tipos de atos de fala (promessas, pedidos, ameaças, etc.) por eles constituídos -, a coerência dos textos e a intertextualidade dos textos.” (2001:103). Todos esses elementos juntos compõem um quadro de análise textual que abrange tanto aspectos de sua produção e interpretação (a dimensão da prática discursiva) como também as propriedades formais dos textos, servindo perfeitamente para o que se pretende analisar aqui nesse ponto.

Sobre as ordens de discurso a que esses atores estão se referindo, basicamente, podemos identificá-las como pertencendo a dois grupos: o primeiro é a prefeitura e o segundo é o campo das artes visuais. Ambos os grupos tiveram a totalidade de suas convenções e estruturas discursivas melhor esclarecidas no capítulo três deste trabalho. Sendo as ordens de discurso a totalidade de convenções, estruturas, elementos e práticas discursivas de uma sociedade, grupo ou instituição, definimos, então, que esses atores aqui observados estão sempre, interdiscursivamente, referindo-se à dois níveis de ordem de discurso diferentes: de um lado está a totalidade das convenções e estruturas discursivas da prefeitura do Recife e, do outro, do campo artístico da cidade.

Em relação à ordem discursiva do campo artístico da cidade, dissemos que trata-se do que Fairclough chama de ordem discursiva rearticulada. Como essa esfera passou por uma modificação, suas práticas discursivas foram remoldadas, articulando elementos que pertencem a dois tipos de discursos diferentes: o do experimentalismo na arte e o da renovação do mercado artístico. Sendo assim, essa nova ordem de discurso contém elementos contraditórios em seu interior, misturando questões como o da ruptura de certas convenções artísticas, o questionamento do posicionamento da arte como objeto mercadológico em prol de uma abertura das possibilidades do artístico à múltiplas linguagens com outras que dizem respeito à reinserção da arte no mercado, recolocando-a no circuito de galerias e museus. Essa ordem discursiva subjaz grande parte da fala dos atores responsáveis pela criação do SPA, como também a de grande parte dos artistas-participantes, a quem o SPA se dirige. Por ser contraditória, a forma como os artistas referem-se a esta ordem de discurso também o é, sendo possível notar, em alguns momentos, referências fortes à necessidade de fomentar o experimentalismo e a rejeição da submissão da arte ao mercado, como também a reivindicação de espaço no mercado de arte para a arte experimental.

A outra ordem discursiva identificada encontra-se no plano da prefeitura da cidade e

refere-se a toda ideologia que subjaz as práticas políticas dos gestores e funcionários da mesma. A ideologia do PT, partido que comanda a prefeitura do Recife desde 2000, é voltada para a democratização dos recursos, inclusive os culturais, demandando a difusão dos produtos culturais para pontos não-privilegiados da cidade, incentivo à produção cultural autônoma nesses locais e ênfase na dimensão cultural como questão estratégica para o desenvolvimento econômico e humano. Diferente da ordem discursiva da arte contemporânea, esta não foi rearticulada, sendo uma ideologia criada pelo partido desde a época de sua fundação, em fins da década de 1970. Porém, pode-se dizer que essa ordem discursiva passou por modificações ao longo do tempo, especialmente no período em que esse partido passou a ocupar cargos executivos, deixando o posto de oposição. Elementos como gênero e estilo, por exemplo, podem ter passado por modificações. Na medida em que houve modificações nos tipos de atividades do partido (de oposição para situação), é possível encontrar modificações nos discursos do partido, que tornaram-se mais moderados, mais formais, mais oficiais, mais escritos que falados, mais expositivos do que argumentativos, etc.

Tendo em vista, assim, a que ordens de discurso esses artistas estão se referindo, iremos então observar quais recursos eles mobilizam para produzir suas representações da criação do *SPA* e, em seguida, interpretá-las. Iniciando por Maurício Castro, o primeiro coordenador do *SPA*, o que ainda estava mais conectado à ordem de discurso artística, observaremos esses processos sócio-cognitivos a partir de trechos de seu depoimento sobre a formação do *SPA*.

Há um momento no depoimento de Maurício Castro (trecho 18 do anexo), em que a questão mais importante é a memória da articulação política dos artistas em torno da campanha de João Paulo e a consequente participação deles na formulação de políticas para as artes visuais na gestão do mesmo. Ele utiliza, fortemente, a menção a uma identidade coletiva, que se refere sempre ao grupo que participou desse processo de articulação política em torno de João Paulo, em prol de promover mudanças na área artística da cidade. No trecho “esse grupo ele se reuniu e fez uma espécie de um manifesto sobre a área de artes plásticas, sobre o que gostaria para gestão para que quando comesse a gestão a gente já colocasse (...) uma série de propostas”, é forte a ênfase no protagonismo da ação do grupo e de como essa ação foi inovadora, trazendo para a arena política questões artísticas que deveriam ser levadas em conta durante a

próxima gestão.

Pode-se dizer, então, que nesse momento de sua memória sobre a formação do SPA, Maurício Castro está recorrendo à identidade coletiva de artista, na medida em que sempre se refere ao grupo que estava articulado politicamente, enfatizando a dimensão inovadora dessa ação. Essa dimensão inovadora fica clara na lembrança do protagonismo dos artistas nesse processo, como no caso do trecho “essa discussão que foi gerada a partir daí ela foi importante tanto pra gente, os artistas, como também para orientar as políticas de artes visuais que foram implementadas no início da gestão”. Aqui, ele enfatiza a importância da ação do grupo que se reuniu politicamente em torno da campanha de João Paulo. Ao usar o termo “orientar”, reforça a ideia de inserção dos artistas na formulação de políticas na dimensão do governo. Sua memória está posicionada em um certo protagonismo dos artistas em relação à dimensão institucional. “As discussões geradas no grupo orientaram as políticas de artes visuais implementadas” – nessa afirmação, Maurício Castro não se coloca como ativo, no sentido de ter sido ele o formulador dessas questões, mas toma um protagonismo da ação ruptora, colocando o grupo como o responsável pelas mudanças institucionais, na área de artes visuais.

Ainda sobre o trecho: “essa discussão que foi gerada a partir daí ela foi importante tanto pra gente, os artistas, como também para orientar as políticas de artes visuais que foram implementadas no início da gestão”, podemos encontrar um exemplo do que Fairclough chama de modalidade objetiva. Na oração “essa discussão que foi gerada a partir daí ela foi importante”, Maurício Castro indica o seu nível de comprometimento com a ação, ou seja, afirma as discussões do grupo como importantes, mas o faz de forma objetiva, sem indicar como sua essa opinião. Ele funciona como um veículo da opinião de todo o grupo a respeito dessa ação, tomando como sua a voz de todos, assumindo uma identidade coletiva definida a partir dos artistas articulados em torno da mudança do campo artístico da cidade. Logo, a produção do discurso de Maurício se situa no lado da ordem de discurso artística, referindo-se sempre ao grupo que compõe a mudança no campo artístico da cidade (do qual ele faz parte), não apresentando empatia direta com a dimensão institucional. Dessa forma, a maneira como Maurício Castro utiliza os recursos para produção e interpretação é, quase sempre, inovadora.

Veremos que esse posicionamento de Maurício Castro como artista irá influenciar na percepção dele sobre a dimensão política. Analisando o trecho 19 no anexo, em que

discorre sobre a formação do *SPA*, a composição do evento a partir das demandas artísticas encontradas no momento, vemos que ele mobiliza a ordem discursiva política, mas sem fazer a esta uma referência direta. É possível encontrar nessa parte do depoimento elementos que compõem esta ordem discursiva como a referência interdiscursiva ao termo oficial 'dispersão'. Essa referência pode ser observada no trecho: “e aí a gente pensou e chegou a conclusão de tentar fazer, na medida do possível, um evento que fosse espalhado pela cidade toda, que pudesse ter essa ideia do mapa (...). Em vez de ser um evento que tivesse recorte, fosse um evento de abrangência que tentasse abranger todo mundo”. Ao falar em fazer um evento que “fosse espalhado pela cidade toda”, “em um evento que tivesse abrangência”, Maurício Castro realiza paráfrases do termo dispersão (espalhado, abrangência, abranger), que reforça e está em consonância com este elemento que é da ordem de discurso da prefeitura. Logo, o *SPA* alinha-se à questão da ampliação do acesso à cultura para toda a cidade, conforme prega a ideologia política do PT. Mas esse alinhamento não é reconhecido diretamente. Essa questão da abrangência pela cidade aparece como parte da criação ideológica do grupo formador do *SPA*. Maurício não apresenta nenhuma referência à prefeitura para essa questão.

Outro momento em que a ordem discursiva da prefeitura aparece na produção da representação do *SPA* de Maurício Castro fica evidente no trecho, ainda sobre o Mapa das Artes “(...) a gente conseguiu ver por onde é que a arte andava. Pelo menos deu pra ver no mapa do Recife aonde tinha chegado o nosso chamado. Dava pra ver que a maioria dos atelieres estavam em bairros classe média, que em bairros populares só existiam algumas manifestações onde já existiam movimentos culturais (...)”. Aqui, Castro assume uma voz de gestor, afirmando o alcance do *SPA* na cidade do Recife. Essa visão de “onde a arte andava” refere-se a um mapeamento dos focos culturais da cidade para atuar em prol da ampliação dos mesmos. Porém, mais uma vez, ele não apresenta um alinhamento claro com essas questões institucionais ao não identificar isso, diretamente, como sendo uma proposta política do PT.

Ele está claramente alinhado com certas questões ideológicas do PT por ter feito parte do grupo que apoiou a candidatura de João Paulo e por participar, nos anos 1980, das Brigadas Artísticas que apoiaram candidatos do PT. Ele simpatiza com essa ideologia política e, indiretamente, refere-se a ela ao falar da criação do *SPA*. Não se quer dizer aqui que Maurício Castro não reconhece de nenhuma forma, que não se identifica de

forma alguma com o PT. A mobilização do grupo, tendo sido em torno desse partido, aconteceu através de pessoas que tinham ligação anterior com o mesmo. A questão aqui é identificar com que ordem de discurso ele está dialogando mais ao construir seus posicionamentos e pudemos observar que, na grande maioria das vezes, ele situa-se no lado dos artistas experimentais que lutavam em prol da mudança do campo artístico da cidade. Ele não assume uma identidade de gestor de forma mais clara, colocando-se sempre como um artista que estava em situação de gestão, por isso a pouca identificação que ele apresenta com a esfera institucional e a mobilização de recursos sempre mais inovadora.

Mas mesmo não assumindo diretamente uma fala de gestor, há momentos em que a questão ideológica do PT aparece na fala de Maurício Castro, como no caso dos trechos em que a questão da criação de um evento com foco na difusão, na abrangência e na inclusão é ressaltada. Logo, pode-se perceber que o *SPA*, desde sua criação, recebeu influência forte da dimensão institucional que o abrigou posteriormente. Embora sendo uma criação motivada pelos artistas, estes estavam envolvidos com a ideologia partidária do PT, partido o qual apoiavam já há algum tempo. As discussões realizadas em prol do desenvolvimento da arte contemporânea, então, sofreram influência dessa dimensão ideológica, interferindo, já nesse início, na composição do evento.

A dimensão política do *SPA* fica muito mais evidente nas memórias de Rinaldo Silva sobre o surgimento do evento. Em Maurício Castro ela aparece, mas a questão artística que envolveu a situação de criação do *SPA* é bem mais extensa em seu depoimento. Este primeiro lembra com muito mais ênfase dos eventos artísticos que serviram como modelo, da necessidade artística que gerou a formulação do *SPA* como ele é, da formação artística do *SPA* como um todo. Já em Silva, a questão da participação política aparece de forma bem mais acentuada e direta. Estas questões são visíveis em algumas partes de seu depoimento, como o trecho 20 do anexo.

Porém, assim como Maurício Castro, Rinaldo Silva, neste trecho, também lembra da formação coletiva de grupos para discutir o campo das artes e tentar modificá-lo a partir do engajamento político. Sua memória sobre essa questão é até mais anterior, remete ao movimento das Brigadas Artísticas. Castro lembra com muito mais ênfase da articulação realizada já em torno da campanha de João Paulo para prefeito. Silva refere-se às Brigadas e situa a ação de intervenção direta dos artistas na política desde aquele período,

como pode ser visto no trecho: “A Brigada Portinari aconteceu na década de 1980, no retorno de Arraes, né? Foi criado um elo entre os artistas e a política e funcionou muito bem isso. (...). Aí os artistas começaram a, de um certo modo, intervir dentro da política cultural que existia, de uma forma muito diretamente”.

Nesse outro momento: “E coincidiu na época de João Paulo, quando ele se candidatou à prefeitura, que ninguém achava que ele pudesse chegar. Mas a gente tinha um trabalho de base muito bem feito e (..) na época o movimento artístico aqui tava muito efervescente, tinha um grupo que (...) o submarino, né?”, Rinaldo Silva faz uma convergência entre o movimento de efervescência artística na cidade com a candidatura de João Paulo. Ao dizer “e coincidiu na época de João Paulo, que ninguém achava que ele pudesse chegar”, o verbo coincidiu parece remeter a uma situação favorável inesperada, ou seja os artistas já vinham em processo de articulação e, por coincidência, a campanha de João Paulo, que era desacreditada, passou a crescer também. O alinhamento entre o inesperado crescimento da campanha de João Paulo e a já crescente efervescência artística gerou o movimento de articulação grupal em torno deste. Rinaldo Silva atribui, então, o nome Coletivo 13 a esse movimento artístico que se infiltrou na política: “Então (...) é (...) no início as reuniões políticas pra preparação da campanha eram feitas no atelier coletivo do submarino. Por isso que criou o Coletivo 13, que era um nome bastante sugestivo que era a questão do coletivo e do 13 que era do PT”.

O *Coletivo 13*, articulado para auxiliar na campanha de João Paulo, nas lembranças de Rinaldo Silva aparece como fruto de um processo artístico que adentrou o âmbito do político. Nesse caso, ele está posicionado do lado do artista que observa a composição do processo político a partir deste ponto.

Mas, ao lembrar de como foi pensado o *SPA*, a memória de Rinaldo Silva situa-se mais na posição de gestor. No momento em que recorda a composição do evento, fica clara a lembrança das ações que ele implantou na época em que foi coordenador. Maurício Castro também tem uma memória a partir de suas implementações, mas estas são ainda bem menos institucionais, ainda mais identificadas com o artístico. Rinaldo Silva, por sua vez, aparece mais identificado com a questão institucional, lembrando mais das modificações que realizou no evento do que da formação em si do mesmo, como podemos ver no trecho 21 do anexo.

As diferentes percepções de Maurício Castro e Rinaldo Silva já podem ser vistas

neste primeiro trecho em que o segundo diz que: “Aí a gente fez uma proposta assim bastante ampla que serviu até pra outros projetos da prefeitura mesmo, que eu também participei. E, entre elas, tinha uma que seria de realizar, não um salão de arte, mas de realizar um encontro de artistas com manifestações culturais, com intervenções na cidade, com exposições (...)”. Nesse trecho, a fala de Silva aparece bem mais institucional do que na de Castro. Ele se refere a uma identidade coletiva que é a do grupo que estava pensando e formatando o *SPA*, mas sua mobilização de recursos refere-se mais à dimensão da ordem discursiva da prefeitura. Ao afirmar, por exemplo “realizar um encontro de artistas com manifestações culturais, com intervenções na cidade, com exposições”, Rinaldo Silva se refere à ordem de discurso institucional, quando usa, por exemplo, o termo oficial “manifestações culturais” - que pertence à esfera institucional, relacionando-se a um estilo mais oficial do que o outro termo intervenção, claramente associado à esfera artística.

A mesma memória, em Maurício Castro, aparece bem mais permeada pela questão artística, como observado no trecho 22 (anexo). Analisando o momento em que ele afirma: “E a gente avaliou que um Salão Municipal de Artes Plásticas ia ser uma derrota, ia ser terrível. Primeiro porque o esquema, essa forma de salão, ela já vinha muito cansada. E aí fazer um salão menor que o salão do Estado, quer dizer, um salão chinfrim, ia ser horrível”, já é possível perceber a diferença de posicionamento e de mobilização de recurso entre os dois. Castro fala a partir da posição de artista que está avaliando uma demanda política para sua área. Ao dizer que “um salão municipal de artes plásticas ia ser uma derrota, ia ser terrível”, a adjetivação “derrota” e “terrível” demonstram que a mobilização de sua percepção vem da ordem de discurso artística experimental. A fala de Rinaldo Silva não apresenta esse tipo de adjetivações, apresentando um uso de termos mais oficiais, embora seu discurso não seja completamente formal.

Ao compararmos esse mesmo trecho de Maurício Castro:

E a gente avaliou que um Salão Municipal de Artes Plásticas ia ser uma derrota, ia ser terrível. Primeiro porque o esquema, essa forma de salão, ela já vinha muito cansada. E aí fazer um salão menor que o salão do Estado, quer dizer, um salão chinfrim, ia ser horrível. (M.C., entrevista concedida em maio de 2010)

Com este em que Rinaldo Silva lembra da escolha por uma opção alternativa a um salão de artes municipal:

E, entre elas, tinha uma que seria de realizar, não um salão de arte, mas de realizar um

encontro de artistas com manifestações culturais, com intervenções na cidade, com exposições (...). Que não tivesse dentro do perfil que tinha na época que era sempre um salão onde tinha um grande prêmio. Então a gente pensou em fazer (...), se o grande prêmio era de R\$ 10 mil R\$ 15 mil, a gente ia ter vinte prêmios de R\$500, de R\$ 300, que a pessoa da periferia poderia organizar uma exposição e fazer ou uma intervenção e fazer. (R.S., entrevista concedida em julho de 2010)

Podemos ver a diferença de mobilização de recursos entre os dois. Rinaldo Silva mobiliza recursos mais institucionais, se refere a essa ordem discursiva constantemente quando fala em difusão das premiações, ao contrário de Maurício Castro.

Rinaldo Silva, no trecho: “Então a gente pensou em fazer (...), se o grande prêmio era de R\$ 10 mil R\$ 15 mil, a gente ia ter vinte prêmios de R\$500, de R\$ 300, que a pessoa da periferia poderia organizar uma exposição e fazer ou uma intervenção e fazer”, insere na memória da formação do SPA uma questão institucional que foi instituída na sua gestão: as bolsas de incentivo à produção (que depois ficaram conhecidas como semanadas). Aqui, ele situa a escolha pelo SPA, ao invés do Salão, a partir da questão do prêmio: “se o grande prêmio era de R\$10 mil, R\$15 mil, a gente ia ter vinte prêmios de R\$500, de R\$ 300”. A partir dessa afirmação, percebe-se que Silva está falando a partir da ordem discursiva da prefeitura, colocando-se numa posição de gestor que pensa em difundir recursos e privilegiar grupos excluídos, posicionamento reforçado no trecho: “que a pessoa da periferia poderia organizar uma exposição e fazer ou uma intervenção e fazer”.

A inadequação do modelo de Salão, para Maurício Castro, está muito mais ligada à ordem de discurso artística: o salão fazia recortes, selecionava, era formatado e eles buscavam um evento mais amplo, que abrigasse o experimentalismo, que não exigisse padrões de linguagens artísticas especificados, que desse aos artistas experimentais a possibilidade de participar indiscriminadamente. A ideia é abrigar artistas, é abrir para a participação ampla dos artistas. Ele não se refere a questões institucionais, nesse momento, como premiações ou difusão de recursos. A abertura democrática à participação, nesse caso, está muito mais dentro do campo artístico, no nível dos artistas que praticam a arte contemporânea.

Analisando, então, o trecho 23 do anexo, vemos que no momento em que ele afirma “a gente começou a pensar como é que poderia fazer para gerar um evento que pudesse funcionar bem, atender certas necessidades do circuito, sem ser um evento milionário”, fica já evidente para onde o Maurício Castro está se dirigindo: para o campo das artes. Ao

afirmar que ele pretende “atender certas necessidades do circuito”, percebe-se a diferença de referencial discursivo entre Maurício Castro e Rinaldo Silva. O primeiro está sempre se referindo à ordem discursiva artística, à questão da implantação do circuito para as artes visuais do Recife, ou seja, da inserção da arte contemporânea como discurso hegemônico no campo da arte da cidade e a consequente formação de mercado para o mesmo. Ele ainda está bastante conectado com o movimento articulador que promoveu a mudança do discurso hegemônico no campo e, também, ainda está promovendo as rupturas e mudanças que irão colocar a arte contemporânea no centro do campo artístico do Recife. Isso fica claro na passagem: “a gente ia ter que brigar para que ela existisse. Porque quando você cria uma coisa nova dentro de um órgão público você não tem a verba, você tem que ir atrás, fazer uma manobra (...)”. Ao afirmar “porque quando você cria uma coisa nova dentro do órgão público você não tem a verba, você tem que ir atrás, fazer uma manobra”, Castro apresenta o processo de inserção dos artistas na esfera pública, deixando evidente o pioneirismo de sua gestão nesse processo.

Importante lembrar que o contexto de sua entrada na prefeitura era o de uma gestão ainda no início. A prefeitura ainda não havia se estruturado completamente, ainda não tinham sido criadas as gerências específicas dentro da Fundação de Cultura, a secretaria de Cultura ainda estava em formação, tudo era muito precário. Maurício Castro, então, fala a partir de um momento de formação, de ruptura e mudança que ainda vão passar por um processo de ajustamento. Portanto, ele está mais conectado com essa dimensão da mudança, com as ações de ruptura e modificações, enquanto Rinaldo Silva, por participar de um momento posterior, está mais conectado com um processo de ajustamento dessa mudança.

Márcio Almeida, por sua vez, acompanhou a formação do *SPA* de longe, ou seja, não fez parte diretamente do grupo que o formulou, embora pertencesse à mesma geração de todos. Sua identificação parte do reconhecimento das carências e dificuldades do campo artístico em relação à arte contemporânea, situando-se, assim, como co-participante de todo o processo, por ser artista engajado nessa mudança do circuito. O trecho 24 do anexo, em que fala sobre a formação do *SPA*, é menos extenso que a de Maurício Castro e Rinaldo Silva, mas contém elementos interessantes para análise.

Nesse trecho, Márcio Almeida refere-se ao contexto que fez gerar o *SPA*, definindo o grupo de artistas que criou o evento a partir desse pano de fundo. Ao dizer: “O *SPA* ele é

fruto sabe de aglutinações de artistas da década de 80 que via a cidade de uma maneira completamente desorganizada em relação a toda estrutura, a toda rede de artes visuais da cidade, né?”, ele claramente define como precário o circuito da artes visuais do Recife, posicionando os artistas envolvidos na formação do *SPA* como inseridos nessa realidade “desorganizada”, porém de um ponto de vista mais exterior, já que eles viam essa desorganização, a sentiam. Ao dizer que “o *SPA* é fruto de aglutinações de artistas”, Almeida refere-se ao movimento, já detalhado aqui no capítulo dois, de articulação artística grupal presente na história da arte do Recife. Os artistas da década de 1980 encontravam-se articulados em grupo, dessa vez em torno das Brigadas Artísticas.

Márcio Almeida lembra da restrição do circuito à arte contemporânea, ou seja, de sua dimensão reduzida e excludente, como no trecho “você tinha é (...) meia dúzia de (...), umas três ou quatro galerias né? Que trabalhavam com os artistas já consagrados que eram aqueles artistas de Olinda, alguns artistas de Recife: José Carlos Viana, João Câmara e assim vai, né? Abria exceções pra alguns, por exemplo, acho que Rinaldo Silva, Zé Patrício né? E o resto, nem tava nas galerias privadas nem as instituições funcionavam, né?”. Essa memória o coloca na posição de artista que sentia a precariedade do circuito, tanto quanto os criadores do *SPA*. Ele acompanhou todo o processo de mudança do campo artístico da cidade, entendendo e compartilhando a experiência dos criadores, mesmo sem estar diretamente envolvido no grupo que, inicialmente, formatou essa mudança.

Pode-se dizer que o posicionamento de Márcio Almeida ao lembrar da fundação do evento, está fincado na esfera de um circuito de arte precário e reduzido. Os recursos a que ele recorre para situar o *SPA*, estão situados na ordem discursiva artístico-experimental, que embasou a mudança do circuito artístico da cidade do Recife. Isso é observável a partir de elementos encontrados em sua fala como a referência ao número reduzido de galerias; a especificação dos artistas a que essas poucas galerias recorriam - somente os artistas consagrados (inseridos em um circuito modernista que deixava de fora os artistas que se posicionavam como experimentais); memória da pouca participação da esfera pública - instituições públicas (de nível estadual e municipal) também alheias a esse processo. Pode-se dizer, então, que Márcio Almeida identifica-se, da mesma forma que Maurício Castro, com a dimensão da ordem discursiva artístico-experimental ao falar sobre o processo de criação do *SPA*, focando na memória da

formação de circuito.

4.2.2 As ações de gestão

Depois de observar como cada um percebe e significa a formação do *SPA*, estabelecendo conexões entre essas percepções e posicionamentos de cada um dos atores, vendo a que tipo de ordens de discurso eles estão sempre se referindo, vamos agora observar suas percepções sobre as ações empreendidas como gestores do *SPA*. Iremos, à medida em que formos observando essas ações de gestão de cada um, fazer uma comparação mais ampla com a situação do *SPA* em cada momento (quais modificações foram instituídas no mesmo) e com a ideologia política da prefeitura à que os gestores se referem (que foram melhor explicitadas no capítulo anterior). Dessa forma, iremos tentar estabelecer como o *SPA* mudou ao longo do tempo a partir da ação desses atores, qual foi o sentido dessa mudança e que fatores contribuíram para tal.

Importante dizer que o queremos é situar Maurício Castro, Rinaldo Silva e Márcio Almeida como atores em momentos decisivos do *SPA*, apresentando seus posicionamentos como refletidos na constituição do evento e vice-versa. Não se procura identificar erros ou apontar culpados aqui nesse trabalho. Apenas estamos observando o processo de formação e constituição de um evento formado por artistas no seio de uma instituição política formal, que é a prefeitura do Recife, apresentando as mudanças ocorridas ao longo do tempo e para onde essas mudanças estão levando o *SPA*.

Como já dito anteriormente, Maurício Castro, em quase toda a sua fala mobiliza recursos de forma inovadora. Ele está mais conectado à dimensão da mudança, da ruptura e, também, muito ligado à ordem discursiva artística. Como dissemos, essa ordem discursiva artística, por ter sido rearticulada, possui elementos contraditórios em seu interior – experimentação artística e mercado de arte. Analisando a fala de Castro, pode-se observar não só sua mobilização de recursos como sendo da ordem discursiva artística, como também notar que ele se posiciona mais em favor do experimentalismo que do mercado (embora a articulação grupal da qual fez parte e sua inserção na prefeitura sejam ações que se voltam para a formação de um circuito para a arte contemporânea).

Observando o momento de sua fala contido no trecho 25 do anexo, fica claro o posicionamento de Maurício Castro: artista experimental na função de gestor. Ele se refere, mais uma vez, à identidade coletiva do grupo formador do *SPA*, reforçando a

afinidade com a questão do experimentalismo: “E a gente procurou também diversificar a coisa no sentido de trazer discussões de circuitos alternativos. Nesse momento a ideia era trazer coisas estranhas e não os críticos de arte que já tinham vindo muitas vezes pra Fundaj”. Ao usar o termo “circuitos alternativos”, Castro claramente se refere à ordem discursiva artística, onde tanto os termos circuito como alternativo representam a dimensão da arte contemporânea (a arte alternativa à oficial) no seio do circuito do Recife (as relações de troca simbólica dentro do campo da arte). Ele ainda estava conectado a essa movimentação que buscava inserir a arte contemporânea na cidade. O Maurício Castro, como gestor, buscava o novo, o experimental, o que ele define como “coisas estranhas”, ao contrário de reforçar o que já era conhecido e legitimado.

A definição dada por Maurício Castro, de suas ações como gestor, não se encontra alinhada à dimensão institucional. Ele define seu posicionamento na prefeitura a partir da perspectiva do artista que a utiliza como suporte, uma possibilitadora para a criação do SPA. Dessa maneira, não admite, ou não reconhece, uma intervenção maior dessa esfera na constituição do mesmo. Isso pode ser observado no trecho: “Eu tinha mais predileção assim por trazer as coisas mais esquisitas que estivessem acontecendo, mais undergrounds. E o primeiro SPA talvez tenha sido bem focado nessas coisas mais (...) como se fossem experiências autônomas, que não fossem coisas institucionais e sim de (...) (coisas do tipo) Arte Santa Tereza de Portas Abertas que é uma coisa que não é do governo, tá entendendo?”. É como se Castro não abandonasse sua identidade artística, sua identificação com o artístico quando em contato com a dimensão da instituição. A utopia experimental que formou o evento ainda é forte e não se compatibiliza com a dimensão burocrática da instituição. Maurício Castro pensa em um evento que pudesse ter “experiências autônomas”, “que não fossem institucionais”. Ao falar em “experiências autônomas”, ele claramente refere-se à utopia experimentalista que embasou o movimento de mudança do campo artístico do Recife para a arte contemporânea. É essa utopia experimental, junto com um discurso de inserção da arte no mercado - de profissionalização dos artistas - que compõe a ordem discursiva artística dos artistas articulados na campanha de João Paulo.

Em outro momento de sua fala, a referência à ação de ruptura e mudança também é forte. Analisando o trecho 26, vemos que o governo aparece como um financiador, sendo dos artistas o protagonismo da ação de limpar e reformar as casas. Esse trecho alinha-se

às falas de José Paulo e Fernando Augusto, sendo importante lembrar que, nessa época, a prefeitura ainda não contava com quase nenhuma estrutura formada para a área da cultura. Logo, estes artistas foram, realmente, pioneiros e instituíram modificações na prefeitura como é o caso, lembrado por todos, da ocupação das casas abandonadas no Pátio de São Pedro, que hoje se transformaram em vários equipamentos de cultura da cidade (Museu de Arte Popular, Centro de Design, Mamam no Pátio, Centro de Formação em Artes Visuais, entre outros).

Todo esse processo é relatado por Maurício Castro, a exemplo do trecho: “outra coisa que a gente meio que se atreveu na época foi ocupar o Pátio de São Pedro que a prefeitura tinha diversas casas lá. Tudo prometida pro Centro de Design, prometida para o Museu de Arte Popular e nada acontecia, as casas todas abandonadas lá. E a gente disse não, a gente quer fazer lá, pegou verba e limpou as casas tudinho. Isso inclusive acho que terminou pressionando, não sei o que, dando um gás a essa coisa do Pátio”. Na frase “e a gente disse não, a gente quer fazer lá, pegou a verba e limpou as casas tudinho”, Maurício Castro apresenta um grau de afinidade alto com a ação, incluindo a identificação coletiva que, novamente aqui, é evocada. É um exemplo de modalidade subjetiva alta. Ele se identifica coletivamente com o grupo de artistas criadores do evento, colocando este como o impulsionador de um processo de mudança dentro da instituição que hoje encontra-se mais estabelecida. Essa memória do protagonismo da ação é comum a José Paulo e a Fernando Augusto, sendo sintomática do processo de mudança que estes artistas motivaram, tanto no seio da instituição política, como no campo das artes do Recife.

Em um outro momento do trecho 26, Maurício Castro deixa evidente, novamente, a incompatibilidade da utopia experimentalista com a dimensão da instituição. Observando o trecho: “Então, assim, a ideia também era fazer um evento que ele fosse mudando a cada ano. Cada vez fosse diferente. Então, assim, isso era uma tentativa muito difícil de fazer para uma instituição que é o Estado”, Castro reforça a dificuldade de agir de forma experimental dentro da instituição pública. Sendo o *SPA das Artes* um evento para fomentar o experimentalismo na arte, a liberdade de criação e ação artística, ele foi pensado para ser também experimental: não ter formato definido, não ter regras de seleção, ou seja, nenhum elemento caracterizado como rígido em sua estrutura.

Porém, essa dimensão utópica, ao ser confrontada com a estrutura governamental,

sofre ajustes e enquadramentos, tornando-se impossível de ser plenamente reproduzida. Esse confronto entre estado x utopia experimental será melhor esclarecido em um tópico mais adiante. Por agora, é importante apenas apresentar como as ações de Maurício Castro baseavam-se na utopia experimental, estando o confronto com a dimensão institucional, a rejeição da esfera burocrática e a não-identificação com o papel de gestor muito evidentes na fala deste.

Porém, como visto anteriormente, há alguns momentos em que a voz de gestor de Maurício Castro aparece. Como já observado anteriormente, no trecho 27, o Maurício Castro deixa transparecer elementos da ordem discursiva institucional. Por mais que sua voz esteja sempre se situando na dimensão artística, referindo-se sempre a essa identidade, reforçando o caráter experimental, ele foi gestor. Observando o trecho: “Dá um trabalho desgraçado, mas a gente conseguiu ver por onde é que a arte andava. (...) Dava pra ver que a maioria dos atelieres estavam em bairros classe média, que em bairros populares só existiam algumas manifestações onde já existiam movimentos culturais, tá entendendo?”, vemos neste uma série de termos como bairros classe média, bairros populares, manifestações, movimentos culturais, que estão muito mais relacionados à ordem discursiva política. Estes termos possuem um caráter mais oficial, estando mais para a linguagem escrita do que falada, podendo ser mais facilmente identificados a um gênero como o discurso político, por exemplo.

É possível apreender, então, que a questão do Mapa das Artes, criada desde o primeiro SPA, sofre influência direta da dimensão institucional. Ela se relaciona tanto com a questão artística do mapeamento de todos os artistas da cidade, como também à política de inclusão e difusão cultural, relacionada à ideologia partidária do PT. Mesmo Maurício Castro estando sempre usando a voz artística em sua fala, em momentos como esse, ele deixa transparecer que a presença da instituição já se faz notar desde o princípio. Mesmo que Castro não reconheça diretamente e, em alguns momentos, até rejeite a presença institucional dentro do SPA, nota-se que articulação em torno da campanha de João Paulo insere elementos da ordem discursiva política na composição do evento. Elementos que ele deixa transparecer ao falar sobre o Mapa das Artes.

Porém, essa presença de elementos da ordem discursiva política na fala de Maurício Castro não nos permitem concluir que ele assume uma voz de gestor, mesmo que sensível. São em apenas alguns momentos que ele reconhece esses elementos,

diretamente ou não, mas sua voz está situada na perspectiva do artista. Suas ações de gestor se voltam, em grande parte, para o artístico, enfatizam mais essa área, buscam cumprir a mudança do campo artístico da cidade e instituir o experimentalismo no mesmo. Seu alinhamento com as questões institucionais é menor e o reconhecimento dessa esfera também.

Em sua época, essa dimensão ainda encontrava-se precária: toda a estrutura política passava por um processo de mudança profundo, sendo esta a primeira vez que um governo do PT era eleito para a prefeitura da cidade. A área da cultura, em particular, passava por modificações decisivas, visto que se criava uma secretaria exclusiva para esta, que até então só contava com a Fundação de Cultura. Logo, é preciso entender que Maurício Castro atua como gestor nessa estrutura ainda em formação, que ele vem do processo ainda ruptor dos artistas articulados na luta pela modificação do campo artístico do Recife e que ele define-se como artista experimental. Sua presença na instituição ainda é muito vinculada a essas questões artísticas, ainda está muito voltada para a formação de um novo campo artístico experimental e ainda não se identifica com uma estrutura institucional.

Já Rinaldo Silva aparece em um momento um pouco diferente. O processo de ruptura já aconteceu, a modificação já está se processando e agora a luta é pelo ajustamento dessas mudanças. A estrutura política, porém, ainda está em processo de ajustamento. Ou seja, ainda não haviam sido criadas as gerências específicas na Fundação de Cultura, como é hoje, e o cargo de Silva era o de Diretor de Artes Plásticas da Prefeitura do Recife. O SPA havia acontecido e sido bem recebido pela classe artística da cidade, que participou ativamente das atividades de oficina, bate-papo de artista e realizou diversas performances espontâneas pela cidade. Foi uma ação que deu certo e, por isso, passou a ser bem-recebida na esfera política. Isso implica que o espaço do evento foi conquistado dentro da instituição, passando a ter uma certa regularidade garantida. Porém, para essa regularidade acontecer, é preciso arrecadar verba. Para arrecadar a verba, é preciso passar por uma trama burocrática mínima, na qual os gestores precisarão definir o formato do evento, seu alcance na população, definir público, entre outros fatores que dificultam a existência da utopia experimental do SPA.

Rinaldo Silva atua como gestor, então, dentro de um processo de ajustamento do SPA, tanto no campo artístico da cidade como dentro da dimensão institucional. Os artistas da

cidade começam a encarar o *SPA* como um espaço para a realização de performances e ações artísticas que não eram possíveis nas instituições locais. A prefeitura percebe que o evento possui eco na classe artística e passa a abrir o flanco para a inserção do mesmo em sua estrutura, fornecendo mais verba e mais espaço institucional. O gestor, nesse momento, precisa negociar tanto com o lado do aumento da participação dos artistas quanto com essa maior receptividade institucional para com o *SPA*. Uma das ações mais significativas, realizadas por Silva, que se insere no limite dessa negociação entre os dois lados, foi a criação, em 2004, do edital do *SPA das Artes*. No trecho 28, encontramos elementos importantes sobre esta questão.

A criação do edital do *SPA* parece dar conta da resolução de dois impasses: um é, no nível institucional e refere-se à difusão de recursos e ampliação dos polos de produção cultural na cidade; o outro, no lado artístico, diz respeito a um maior incentivo à produção artística, além da ampliação do alcance do *SPA* para outros locais- não só na cidade, em sua periferia, como fora dela, no circuito de arte nacional. Porém, em alguns trechos da fala de Rinaldo Silva, o que está mais evidente é a referência à questão institucional, da pulverização de recursos e difusão dos polos culturais.

No trecho 29, é clara a presença de termos fortemente ligados à ordem discursiva institucional. O momento em que esses termos estão mais fortemente presentes é perceptível na frase: “Na hora que você conseguia dar um prêmio de R\$500 pra fulaninho de tal que morava na periferia da cidade, e a gente ia lá, fiscalizava aquilo ali tudinho, documentava. Isso valoriza as pessoas da periferia e descondiciona o percurso cultural que era feito, que era sempre em cima dos polos”. Aqui, a questão da difusão cultural encontra-se representada pelo termo 'descondiciona'. Descondicionar, aqui, é paráfrase de difundir e pulverizar, termos oficiais da política cultural do PT. Ele remete a uma condição de criar novos polos culturais, de ampliar a produção cultural para outros locais que não os já institucionalmente reconhecidos e, também, de permitir a uma parcela economicamente desfavorecida da população a possibilidade de participar do circuito cultural da cidade (ou de criar o seu próprio). Sendo assim, o edital do *SPA das Artes* é justificado, em grande parte, pela questão da democratização cultural, que é parte fundamental da política cultural do PT. Isso fica evidente nesse outro momento da fala de Rinaldo Silva, em que ele diz: “Então eu acredito que esse, essa visão saudável, essa saúde planejada no sentido de pulverizar os recursos, de democratizar mais ainda”.

Mas Silva, também, pensa no edital como sendo fundamental para permitir a emergência de novos artistas no circuito artístico (local e até nacional). O edital, por ser considerado democrático – por não se basear em currículos ou legitimação no circuito para realizar a seleção – é um veículo de promoção de novos nomes no circuito.

Na parte do depoimento descrita no trecho 30, Rinaldo Silva refere-se ao circuito artístico. O termo 'inserido', que também tem a ver com a questão da inclusão, da participação democrática, aqui está também representando a dimensão da legitimação artística, da possibilidade de participação no circuito de arte. O edital, ao contrário de restringir, permitia “que o maior número possível pudesse participar de um evento que fosse organizado com uma pluralidade de manifestações artísticas que existiam”. Sendo assim, ele estava alinhado com o princípio fundador do SPA de não limitar e de não restringir a participação. Através do edital, seria possível a participação de pessoas que talvez, por meio de convites ou espontaneamente, jamais pudessem fazer parte deste evento.

Logo, a ação de criação do edital do SPA foi um marco no evento. A partir daí, o SPA firmou-se como evento no calendário da cidade e, mais ainda, assumiu a presença da dimensão institucional em sua base. Além de ser apenas um evento fundado por artistas para artistas, a fim de produzir, debater e fomentar o circuito de arte, agora o SPA formaliza-se como uma espécie de política para as artes visuais da Prefeitura da Cidade do Recife – e uma das mais importantes para a área. Agora há uma distribuição de recursos, há uma maior exigência da participação de outros agentes que não apenas os artistas visuais do Recife e, ainda, há a demanda por pulverização das ações por toda a cidade atuando de forma mais evidente.

Portanto, pode-se dizer que é a partir da gestão do Rinaldo Silva que o SPA ganha força dentro da instituição e firma-se como evento dentro do circuito de arte. Importante lembrar que, para além das ações isoladas desse agente, há todo um contexto se modificando em torno dele. Ele começa a atuar a partir do segundo ano do SPA, que é também o terceiro ano do governo de João Paulo. Dessa maneira, as estruturas governamentais estavam mais estabilizadas que na época do Maurício Castro.

Em relação ao circuito de arte, este já começava a se movimentar de forma mais rápida em torno do ajustamento à arte contemporânea em seu interior. Outras instituições da cidade começavam a atuar mais fortemente em prol do fomento de um circuito

contemporâneo em Recife, como a Fundação Joaquim Nabuco e o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, por exemplo. Logo, o cenário já começava a entrar em uma dinâmica de arte contemporânea que dialogava com o circuito de arte nacional, criando não mais a necessidade de afirmação do experimentalismo, mas da ampliação da formação e profissionalização dos artistas da cidade. Essa questão da abertura ao nacional é um outro impulsionador do edital do *SPA*, que possibilita, ainda hoje, a participação de artistas de vários estados do país no evento. Hoje, o *SPA* é conhecido e respeitado nacionalmente, tendo inspirado outros eventos similares como o Fora do Eixo, em Brasília, e o S.E.U, em Porto Alegre.

Após a instituição do edital e, portanto, da formalização do evento como uma política para as artes visuais do Recife, o *SPA* ganhou regularidade anual e passou a contar com uma estrutura institucional para esse fim (dar conta de pensar e organizar o *SPA*). Ao longo do tempo, o comitê que discutia o *SPA* foi se afastando e este evento passou a contar mais com a presença de funcionários da prefeitura do que dos artistas. Hoje, há na Fundação de Cultura uma gerência exclusiva para as artes visuais, comandada atualmente por Márcio Almeida, que também é coordenador do *SPA* desde 2007. Ele é um dos artistas-gestores que mais tempo passaram na coordenação do evento (e também um dos mais inseridos na dimensão institucional).

Márcio Almeida já entrou nessa esfera de maneira diferenciada dos demais: foi trazido à instituição e inserido em uma estrutura já montada e ajustada. Ele já entrou ocupando um cargo que, dentre as atribuições, estipula a criação do *SPA das Artes*. Logo, ele já foi colocado como um gestor dentro de uma estrutura montada, tendo que assumir as atribuições da mesma, diferente dos outros dois que ainda estavam participando da criação de todo o processo.

Por isso, Márcio Almeida apresenta, em toda a sua fala, uma coisa interessante: ele parece não confundir tanto as identidades de gestor e artista. Ele tem, por um lado, uma voz de artista evidente, voltado para o experimentalismo, tanto quanto Maurício Castro. Mas, em vários momentos, ele diferencia bem essa identidade artística da de gestor. Em alguns momentos, assim como Rinaldo Silva, permite que a voz de gestor seja contaminada pela voz de artista e, à maneira deste, assume uma posição de gestor de maneira muito mais evidente que em Maurício Castro. Porém, Almeida possui uma diferenciação de suas duas posições muito fortes, assumindo uma voz de gestor, alinhado

à ordem de discurso política, de forma clara, sempre que se refere às suas ações de gestão. Isso é consequência do caminho do *SPA* rumo a uma maior absorção pela esfera política. Nota-se que ele fala a partir de um cargo, definindo e formulando suas ações a partir dessa posição.

Observando todo o conteúdo do trecho 31, fica claro de que o posicionamento de Márcio Almeida define suas ações de gestor: a partir da voz institucional. Um dos vários momentos esclarecedores dessa posição é: “(seria importante) pra gestão que algumas coisas fossem direcionadas dentro do plano municipal de cultura, como nós gestores construímos. Então, se você participa de um plano municipal de cultura e se você, na hora de fazer um evento, vira as costas pra este plano municipal de cultura, você não fez nada, né?”. Ao falar em direcionar as coisas 'dentro do plano municipal de cultura', ele está claramente reconhecendo em que dimensão está atuando e alinhando-se a ela em suas ações. Ao afirmar uma identidade coletiva com 'nós gestores', ele situa-se dentro dessa dimensão, definindo-se a si próprio como um gestor e definindo como é uma ação adequada de gestor.

Já nesse outro trecho, é possível observar um dos momentos em que a ordem de discurso artística se confunde com a política na fala de Márcio Almeida: “Então, por exemplo, se você pegar de 2007 pra cá, que são os três anos de *SPA* que fui coordenador, você vai encontrar ações descentralizadas, né? Buscando artistas que não estão inseridos no circuito (...). Tem a ver com o Plano municipal de cultura, com a política de descentralização, né?”. As ações descentralizadas (termo oficial da PCR) são definidas por Almeida a partir de uma questão referente ao circuito artístico, de artistas não-legitimados. Logo, parece que ele entende, aqui, a questão artística da legitimação a partir da política de descentralização da Prefeitura, confundindo as duas ordens de discurso.

Nessa outra frase: “Até porque nós temos muita gente pra contemplar. Então você não pode dizer assim: 'Eu vou direcionar o *SPA* este ano pra isso e para o ano vou ter que direcionar pra isso", Márcio Almeida deixa evidente as limitações institucionais em que está inserido. Suas ações são restringidas pela estrutura em que está situado, não permitindo a ele uma atuação completamente autônoma. As políticas de difusão e pulverização de recursos, o plano municipal de cultura, entre outras questões institucionais citadas, atuam sobre seu planejamento do *SPA das Artes*. O evento não é mais uma criação livre de artistas, está inserido em uma máquina pública que exige do

artista-gestor uma série de ações voltadas para essa dimensão, a fim de que possa garantir a continuidade no mesmo dentro dessa estrutura. Observando o trecho 32, pode-se notar como as demandas por difusão e democratização do acesso à cultura influenciam nas ações do Márcio Almeida e em como ele pensa o SPA.

Aqui, Márcio Almeida esclarece de modo mais evidente com quais demandas institucionais está lidando quando pensa o SPA. Na frase: “tem essa (...) essa busca de tentar levar maior número de artistas pra uma população que não é frequentadora de espaços expositivos”, ele deixa aparecer a preocupação em fazer o SPA ser algo que atinja a um maior número de pessoas, de camadas da população diversas, impostas pela dimensão política – vinda da ordem discursiva política.

A política de descentralização impõe ao SPA a obrigação de atingir a diversos públicos, de ser democrático, de ir em busca de pessoas “que não estão acostumadas a ir na sala de cinema, seja por questões financeiras ou por questões de falta de formação ou muitas vezes de informação, que tropeça em uma tela e veja o filme, né?”. Essa democratização do acesso à cultura, que é algo da ordem da política, interfere na composição do SPA das Artes, obrigando à inserção dessa questão na estrutura do evento, tornando isso uma obrigação institucional do artista-gestor. Isso é refletido na frase: “Então, esta preocupação também está dentro do SPA”. Ou seja, esta é uma demanda que foi absorvida e incorporada ao evento, fazendo parte das preocupações do artista-gestor à frente da coordenação, não importa quem ele seja.

Um exemplo de como essas demandas interferem na composição do SPA é a ação realizada no ano de 2008, 7ª edição do evento, chamada exposições descentralizadas. Nesse ano, o evento contou com a participação de curadores-artistas que organizaram exposições em cada uma das seis RPAs (Regiões Político Administrativas) da cidade. Esses curadores ficaram responsáveis por selecionar artistas dos bairros onde residiam para organizar mostras com os mesmos. A fim de incentivar o acesso a essas exposições, o evento contou com um TranSPA – micro-ônibus que realizava um percurso entre as seis exposições. Na ReviSPA de 2009, assim encontra-se definida essa ação:

Agir **estrategicamente**, numa **descentralização geográfica e simbólica** do evento, a partir de exposições organizadas por **curadores-artistas** de bairros das seis **Regiões Político Administrativas** do Recife (RPAs), foi a resposta encontrada (referência ao impasse criado no ano anterior pela aglutinação das ações do SPA em um único prédio). Em **diálogo** com os **projetos curatoriais** propostos, das mostras

participaram artistas dessas **regiões** – alguns cuja **obra não** havia ainda sido sequer **mostrada** num **contexto de arte** (grifo original do texto). (ReviSPA, n.4, ano 2009:21)

Nesse trecho extraído da ReviSPA, podemos observar que os termos destacados, na própria revista, já demonstram um significado institucional da ação. Alguns termos como estrategicamente, descentralização geográfica, Regiões Político Administrativas, por exemplo, estão evidentemente ligados à ordem de discurso política da PCR. A ênfase nesses termos, parece apontar uma necessidade de afirmar uma ação do SPA em consonância com essa dimensão. No ano anterior, o SPA havia concentrado suas ações em um edifício no centro da cidade e aumentado sua duração para duas semanas. Esta ação foi considerada fracassada e então, em oposição à aglutinação, ocorre a total dispersão do evento pela cidade. Logo, parece sintomática a necessidade de afirmar essa dispersão como ação estratégica – termo usado em documentos oficiais da prefeitura – a fim de afirmar o SPA, novamente, como evento democrático. Nessa dispersão, o evento atingiu todas as regiões da cidade e contemplou artistas que sequer haviam exposto um trabalho antes.

Vê-se, então, que Márcio Almeida atua dentro de uma estrutura montada e já estabelecida. O seu comportamento de gestor encontra-se, de uma certa maneira, restringido por esta estrutura. Os outros ainda trabalhavam para compor esta estrutura. Almeida, porém, já está inserido em uma dimensão organizada, na qual seu papel já foi estabelecido, fazendo-o movimentar-se dentro desses espaços delimitados. Antes, eram os artistas que pensavam e formulavam o SPA. Agora, este é produzido, em sua maioria, por funcionários da Prefeitura, tendo o cargo de coordenador sido já estabelecido, possuindo atribuições já definidas e bem situadas institucionalmente. O SPA das Artes é, agora, oficialmente um evento promovido pela Prefeitura da Cidade do Recife, funcionando como uma política para as artes visuais e sujeito às crises e instabilidades da instituição que o suporta.

4.2.3 Da utopia à ideologia

Até o momento, nosso objetivo foi observar as percepções dos atores escolhidos para representar a mudança do SPA ao longo do tempo, a fim de indicar um sentido para essa modificação: o do ajustamento. Dessa maneira, queremos agora ver como essa mudança

em direção ao ajustamento se reflete na utopia do *SPA*. Ou seja, como a ideia de experimentalismo radical - que dava uma cara de autonomia ao *SPA* - aos poucos foi se modificando. À medida em que dimensão da máquina burocrática da instituição foi ampliando, esta dimensão utópica foi recuando, deixando de ser uma utopia, no sentido de Mannheim (utopia como ação modificadora de uma realidade) para se tornar um processo ideológico que embasa todo o evento.

Importante lembrar o que estamos entendendo como ideologia aqui. Segundo Mannheim, a ideologia é uma dimensão de ideias que encontra-se em desacordo com uma determinada realidade. Para ele, ideologia se refere a uma dimensão do inatingível, são “ideias situacionalmente transcendentais que jamais conseguem, de fato, a sua realização” (Mannheim, 1972:218). Fairclough, por sua vez, compreende a ideologia de forma diversa:

Entendo que as ideologias são significações/construções da realidade (o mundo físico, as relações sociais, as identidades sociais) que são construídas em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas e que contribuem para a produção, a reprodução ou a transformação das relações de dominação.(Fairclough, 2001:117)

Logo, diferente de Mannheim – que imputa à ideologia um caráter de desajustamento a uma ordem – Fairclough tende à considerar a ideologia como práticas discursivas subjacentes às relações de poder. Sendo assim, pode-se dizer que este autor (embora com ressalvas importantes) toma de Althusser parte da sua ideia de ideologia: dimensão relacionada à questões de reprodução da dominação através de instituições como escola e mídia, que Althusser denominava de aparelhos ideológicos de estado.

Mas, diferente de Althusser, Fairclough tira da questão estrutural da ideologia o seu peso, focando em como os eventos discursivos contribuem tanto para reproduzir ou modificar essas formações ideológicas. Fairclough não quer enfatizar a propriedade estável e estabelecida da ideologia, pois o foco dele está na

(...) transformação a qual aponta a luta ideológica como dimensão da prática discursiva, uma luta para remoldar as práticas discursivas e as ideologias nelas construídas no contexto da reestruturação ou da transformação das relações de dominação. Quando são encontradas práticas discursivas contrastantes, em um domínio particular ou instituição, há probabilidade de que parte desse contraste seja ideológico. (2001:117)

Em resumo: a noção de ideologia de Fairclough aponta para como a ideologia constrói identidades e define relações de dominação dentro de uma determinada realidade, mas de

forma não tão cristalizada como em Althusser. Os processos ideológicos estão sujeitos às modificações resultantes das lutas articulatórias que promovem mudanças nas práticas discursivas e, portanto, nas relações estabelecidas. A ideologia é um processo relacionado às relações de dominação, mas que se situa dentro de uma condição de contingência.

Sendo a ideologia um processo de significação/construção da realidade construída na dimensão da prática discursiva podemos considerar que a ideologia experimentalista – resultado da anterior utopia experimental – contribui para significar/construir o *SPA*. Essa ideologia contribui, de uma certa forma, na produção de relações de dominação na medida em que constitui, por exemplo, o norte a ser seguido pela comissão de seleção de projetos – que determina os trabalhos que participam ou não do *SPA* através desse critério. Essa ideologia experimentalista também define as ações artísticas que se realizam no *SPA* e constrói uma identidade para o mesmo, amplamente aceita no mundo artístico – a de um evento de intervenção artística urbana.

Porém, para observar o processo de transformação da utopia experimental do *SPA* para ideologia experimentalista, é preciso lembrar que, antes de mais nada, houve uma mudança tanto no campo artístico da cidade como na relação deste evento com a dimensão institucional. A utopia experimental está associada a uma tentativa de afirmar um novo discurso hegemônico no campo artístico da cidade. As instituições e instâncias de legitimação para esse tipo de produção artística era pouco ou quase inexistente na época. Não havia, no campo artístico do Recife, um circuito para a arte contemporânea. Logo, os artistas, articulados em grupo, adentraram a esfera política e passaram a criar estratégias para tornar a arte contemporânea o discurso hegemônico no campo artístico local.

Porém, quase dez anos depois dessa iniciativa do *SPA*, o Recife já passou por uma considerável transformação em seu campo artístico: surgimento de várias instituições e editais voltados para o fomento e a formação de artistas com ênfase na produção contemporânea, de galerias especializadas em arte contemporânea e maior alinhamento da cidade com o circuito de arte nacional.

Várias instituições se voltaram para a arte contemporânea durante esse período, como a Fundação Joaquim Nabuco e muitas outras foram criadas ou fortalecidas, como o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (Mamam), o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), o Instituto Cultural Santander (ICS), o Centro de Formação em

Artes Visuais (CFAV), o Mamam no Pátio, entre outras. Órgãos estatais e municipais como a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe) e a Secretaria de Cultura da cidade do Recife, por exemplo, criaram editais de incentivo à cultura importantes: o Funcultura (Fundarpe) e o Sistema de Incentivo a Cultura (Secretaria de Cultura). Além desses, editais nacionais de órgãos como o Ministério da Cultura, da Funarte e de empresas como a Petrobrás, a Eletrobrás, o Banco do Nordeste, o Banco do Brasil - e dezenas de outras instituições estatais e privadas - lançados regularmente, contribuíram para provocar uma modificação ampla no circuito de arte nacional (e, consequentemente, local).

Dentro desse cenário onde pululam os editais e a necessidade de criação de projetos artísticos prévios é constante, a utopia experimental e sua necessidade de afirmar uma liberdade de criação, o uso de materiais diversos, entre outros, perde a força revolucionária. Os editais todos preveem um espaço para a arte contemporânea, definida como um fazer artístico que se utiliza de múltiplas linguagens e suportes. O experimental, então, não é mais uma utopia ruptora, não instaura mais nenhuma modificação no circuito: é agora o discurso hegemônico no campo artístico da cidade o qual se baseia, em grande parte, na prática da arte contemporânea. Sendo assim, a utopia experimental não é mais um discurso que pretende instaurar a mudança na cidade, mas continuá-la, conservá-la. Portanto a necessidade desse discurso tornar-se mais moderado e normativo que antes.

Além dessa observação do campo geral, temos ainda a compreensão de Roberto Barbato (2004) de que ações desempenhadas por artistas e intelectuais no seio de uma instituição, no caso a Prefeitura do Recife, acabam sendo destituídas de seu caráter mais utópico. Dentro desse espaço, as ações dos intelectuais e artistas ficam limitadas, por um lado pela dimensão burocrática - que dificulta e impede ações com teor mais revolucionário e experimental - e, por outro, pela própria ideologia política do governo, que também impõe certas limitações.

Tomando como ponto de partida esses dois elementos conjunturais, observamos como os artistas-gestores reproduzem em sua fala essas dificuldades burocráticas, que foram cerceando o ímpeto inicial de experimentalismo e, também, como compreendem uma mudança no contexto geral do campo da arte como fator de mudança no SPA .

Observando a fala do Maurício Castro, o primeiro coordenador do SPA e um dos

criadores, é forte, nele, a percepção do choque entre a utopia experimental e a dimensão institucional. Durante todo o trecho 33, é forte a percepção de como a máquina administrativa é capaz de submeter o evento a uma formatação e inserir, no mesmo, uma relação de poder mais estruturada. No trecho: “Porque enquanto a gente não tinha que dar nada pra ninguém, que as pessoas iam lá (...) e era só se inscrever, a gente estava em harmonia com o nosso princípio de inserção e não de recorte. A partir do momento que você tem que dar o dinheiro, você não pode dar o dinheiro pra todo mundo. Aí você já criou esse recorte” o choque entre a utopia experimental e a instituição fica mais evidente.

Uma das dimensões da utopia experimental é a de ampla participação artística no evento (que, como vimos, também tem relação com a dimensão ideológica institucional). O surgimento do edital, se por um lado democratiza o acesso à arte, difunde recursos e aumenta a possibilidade de pessoas não iniciadas na arte (ainda não-legitimadas) poderem realizar trabalhos, por outro provoca o recorte e insere no *SPA* a seleção. O recorte, definido pelo Maurício Castro, é a seleção, é a dimensão do poder dentro do *SPA*: pessoas irão definir quem receberá recursos para participar do *SPA* e quem não, baseadas em critérios de seleção definidos a partir da ideologia experimentalista que agora existe no *SPA*.

Essa dimensão do poder é percebida pelo Maurício Castro da seguinte forma: “Por outro lado, quando você cria uma bolsa, você determina, é como se fosse uma espécie de um concurso, aí você tem que fazer uma série de regras anteriores na prefeitura pra que a verba esteja disponível pra você dar para as pessoas aí isso amarrou, tá entendendo?”. Os termos 'amarrou' e 'determina' são verbos que cumprem na frase a representação do choque entre a instância de poder e a dimensão utópica experimental: essa esfera 'amarra' a liberdade do evento, 'determina' regras para participação no mesmo. Maurício Castro usa, ainda, de outros termos como 'engessa', para representar uma espécie de endurecimento da utopia experimental diante da instituição. Vejamos o trecho: “Aí, essa é a grande pulha da administração pública e da instituição. A instituição ela sempre vai ser conservadora. Ela pode ter lampejos um pouco mais (...), mas o caminhar da máquina ele vai engessando, vai formatando”. Ao afirmar que o 'caminhar da máquina ele vai engessando, vai formatando', Maurício Castro parece se referir à questão do ajustamento da utopia experimental à dimensão institucional, ficando sujeita às regras desta esfera.

Mas Maurício Castro observa, também, que a questão da formatação da utopia experimental, de sua conversão em uma ideologia experimentalista que determina o evento (e o que é feito e produzido nele), não é privilégio do *SPA*. Ele sente que a utopia experimental está, amplamente – no interior do circuito artístico – passando por um processo de modificação. Isso é perceptível no momento de sua fala contido no trecho 34.

Aqui, ao afirmar “nunca vi um tempo tão formatado como esse”, Castro refere-se, claramente, ao circuito de arte e suas reconfigurações atuais. As leis de incentivo e os editais exigem dos artistas comportamento de produtores: antes de pensar em questões artísticas do trabalho, é preciso observar os editais, preparar projetos, encaixar-se nas regras definidas por cada um deles. Esses editais são importantes, pois geram recursos e possibilitam a criação de diversos projetos artísticos que, de outra forma, não seriam realizáveis. Porém, a exigência de projetos, cria formatos, e pode retirar, em parte, a dimensão espontânea e, até, contingente da arte. Castro indica, então, a direção da mudança que ocorreu no *SPA* – e, de uma certa forma, no circuito de arte contemporânea em geral: “Houve esse movimento: de um momento espontâneo de querer trazer esse tipo de inclusão, até esse outro momento que, de certa forma, é diferente, mas ele também permitiu que um monte de gente fizesse e realizasse coisas que foi importante para o espaço da cidade”. É uma mudança de um 'momento espontâneo' até esse outro momento dos editais, que, como vimos, é representado por ele como engessado, formatado, entre outros adjetivos que indicam um processo de normatização de uma mudança.

Outro depoimento interessante para observar esse processo de mudança é o do José Paulo. Assim como o Maurício Castro, ele também percebe que houve um processo de mudança, cuja direção foi a do ajustamento.

Retirando do momento de sua fala descrita no trecho 35 algumas frases para análise, encontraremos o uso de termos em comum entre os entrevistados 1 e 5. Observando, por exemplo, a frase: “como sendo o perfil da maioria das pessoas, um perfil assim de experimentalistas, assim, de pessoas que queriam algo novo e que a gente não queria que de forma nenhuma tivesse uma coisa engessada, que se tornasse um evento que engessasse”, o José Paulo usa o termo engessar para se referir a um endurecimento que era evitado por eles ao pensar o *SPA*. O contraste ao termo 'engessar' é o termo 'movimento', repetido várias vezes.

José Paulo insere, ainda, um outro termo para adjetivar a máquina pública, não

utilizado pelo Maurício Castro, que é 'emperrada'. Por ser difícil, 'emperrada', a máquina pública exigia dos artistas comportamentos de gestor que iam de encontro à vontade de realizar um evento aberto à participação dos artistas (inclusive em sua concepção) e mutante, ou seja, sem um formato pré-estabelecido formalmente. A dimensão institucional e sua máquina burocrática entrou em choque com a utopia experimental do SPA e a transformou. Na frase: “Mas acho que a questão burocrático-administrativa foi que, de uma certa forma, dificultou essa intenção inicial que era de ser um evento em movimento, mutante, (...) que não fosse um evento com cara oficial”, José Paulo explicita a intenção inicial dos artistas de não relacionar o SPA à dimensão institucional, de não oficializar o evento, mostrando como essa intenção foi frustrada pelo funcionamento da máquina pública.

4.3 A luta articulatória do ajustamento

Após observar todo esse processo de mudança que caminha para a normatização do SPA, ou seja, sua inserção dentro da estrutura da prefeitura e seu, consequente, ajustamento a ela, é importante observar como se dá, atualmente, a relação do coordenador do evento com os artistas. Para tanto, foram gravadas as reuniões abertas, momento existente desde o primeiro SPA em que os artistas são convidados a opinar e discutir os formatos do evento antes da realização do mesmo.

Foram selecionados alguns momentos em que ocorreram conflitos entre as propostas dos artistas e o coordenador (que funciona como uma espécie de mediador entre eles e a dimensão institucional). Esses momentos de crise são representativos da luta articulatória que se produz agora dentro do SPA: o que os artistas reivindicam, que mudanças sugerem e que repercussões suas propostas têm dentro da estrutura do evento. Ou seja, essa luta articulatória que acontece nas reuniões abertas promove mudanças no SPA? Que dimensão sai vencedora nesses embates, a dos artistas ou a da prefeitura? Qual é o tipo de relação social que se estabelece entre os artistas e o artista-gestor representada nessas reuniões?

Analiticamente falando, nesse momento iremos nos focar em questões como o controle interacional na análise dessas reuniões. Observar este ponto aqui é importante no sentido de que ele pode explicar a realização e a negociação concretas das relações sociais na prática social. O controle interacional deixa entrever, na conversação, até que

ponto o controle é exercido de maneira colaborativa pelos participantes, e onde pode haver assimetria quanto ao seu grau. Sendo assim, tem-se que as convenções de controle interacional de um gênero corporificam exigências específicas sobre as relações sociais e de poder entre os participantes.

A observação do controle interacional pode ser feita percebendo-se elementos como a distribuição de turnos, a seleção e mudança de tópicos, a abertura e o fechamento das interações e o controle da agenda. A partir desses elementos, iremos realizar a análise dos trechos retirados das reuniões, começando pela segunda reunião, realizada em 07 de junho de 2010. Este encontro foi selecionado por ter sido, em primeiro lugar, o que contou com uma maior participação dos artistas. Em segundo lugar, neste momento foi realizada uma importante sugestão de mudança para o evento, que dizia respeito à sua estrutura mais fixa: o edital. Vejamos o trecho 37, momento da reunião onde a questão de uma nova forma de seleção pro *SPA* é proposta e como ela é recebida na reunião (os três pontos significam pausa, entre chaves interrupções, letras em caixa alta elevação do tom da voz).

Esse trecho apresenta várias pistas importantes sobre a questão das lutas articulatórias no *SPA*. Em primeiro lugar, em relação à tomada de turno, Márcio Almeida vem falando, discutindo a respeito do que ele crê serem elementos indicativos da crise do *SPA*, quando a artista C.D. toma o turno e rebate sua questão. Importante perceber que ela toca, diretamente, na questão da estrutura do *SPA* e do edital. Reivindica uma revisão da estrutura, a inserção de novas formas de seleção no *SPA*, uma mudança dentro do evento que mexe com as estruturas já fixadas na dimensão institucional. Durante alguns minutos ela fala, sem interrupções, sobre o projeto Terra Una, apresentando uma possível forma de modificar o processo de seleção no *SPA*. Porém, ao final da sua fala, ela retoma a questão dos recursos, que vinha sendo discutida desde o início da reunião, o que desvia a atenção posterior dos participantes de sua proposta.

Ao responder à C.D., Almeida apresenta aspectos de polidez, iniciando sua fala com “eu concordo com você”, o que indica empatia com o falante anterior. Porém, ele hesita, a princípio, referindo-se, mais uma vez, ao problema relatado desde o início da reunião em relação aos recursos. Essa questão estará presente em todo o momento na fala de Almeida, tanto porque os participantes requisitam informações a esse respeito, quanto porque ele tenta apresentar ao público as dificuldades institucionais que enfrenta, tendo

os recursos para o evento sido drasticamente diminuídos, o que o obrigou a inscrevê-lo em outros editais para aumentar a verba. Essa estratégia de inserir o *SPA* em outros editais para ampliar a verba disponível para o evento, acaba tornando as ações de Márcio Almeida ainda mais restringidas, visto que os editais exigem o cumprimento de regras e do projeto como foi devidamente inscrito.

Dessa forma, a indicação de mudança sugerida, em um primeiro momento, é recebida com receio pelo artista-gestor, visto que, no momento, ele ainda não tem assegurado os recursos que terá para o evento. Sua fala hesitante: “EU concordo com você, agora eu esbarro um pouco ta... nessa questão dos recursos não é... eu não sei quanto é que dá (...)” dá a indicação desse receio. Durante o turno posterior, Márcio Almeida irá deixar clara a sua situação: ele depende de resultados de editais outros para saber quanto de verba terá. Essa preocupação parece deixá-lo apreensivo e pouco receptivo a propostas de mudanças tão profundas, como a sugerida por C.D..

A reunião segue o curso, quando, novamente, há um momento de conflito. Dessa vez, iniciado pela questão da quantidade de bolsas definidas para ações artísticas urbanas. A partir dessa questão, ressurge novamente a proposta de C.D. na pauta da discussão, como podemos observar no trecho 37.

Aqui, fica clara que a negociação da agenda da reunião, ou seja, dos temas tratados, da linha a ser seguida, é colaborativa. Apesar de tomar sempre maior parte dos turnos, Márcio Almeida não impõe os tópicos a serem discutidos, eles sempre partem dos artistas participantes. Isso pode ser percebido também, notando-se que, com frequência, os participantes escolhem a eles mesmos pra falar, tendo autonomia nas tomadas de turno. Nesse trecho, vê-se que o artista R.V. tenta retomar a discussão para o tópico que ele acredita ter ficado interrompido, mas Márcio Almeida continua sua fala anterior. A artista B.M. o interrompe, retirando o turno do Márcio Almeida e devolvendo a F.A., que esperava sua vez para falar, mas R. se sobrepõe e começa a discutir outro tópico, referente à quantidade de bolsas para ações de intervenção urbana.

A participante sugere uma modificação na proposta, reivindicando mais bolsas para intervenção do que o estabelecido. Márcio Almeida, ao responder, mais uma vez retorna à questão do edital: ao inscrever o *SPA* em um outro edital, a fim de adquirir mais verba, ele precisou estabelecer mais um formato pro evento e determinar o número de bolsas para intervenção artística. A questão é discutida, uma das participantes informa que o

editais é passível de negociação de mudanças, recebendo de Márcio Almeida uma resposta positiva mas hesitante: “veja só uma coisa, há possibilidade dessa negociação, pode... o que eu não posso falar aqui é que isso vai acontecer (...)”. De repente, R.V. interrompe a discussão, formulando o tópico como não apropriado para o momento e B.M. interfere, devolvendo o tema levantado por C.D. para o debate. Ou seja, os participantes implicitamente estabeleceram uma agenda para a reunião e a estão policiando, evitando os desvios da mesma. O retorno do turno à C.D., dado pelos participantes, sugere que eles estabeleceram como agenda para a discussão a questão da mudança na estrutura do SPA.

O artista R.V. é um dos que, nesse trecho, toma o papel de policiador da agenda. Em mais de um momento, ele interrompe a discussão para trazê-la de volta para os tópicos que ele crê serem mais importantes. Ele o faz, formulando as questões que estavam sendo feitas anteriormente, sugerindo que elas já haviam sido debatidas e tentando levar a discussão para outros pontos. Na segunda interrupção, ele conta com o apoio explícito de outros participantes, como B.M., que retoma a questão levantada por C.D. e devolve o turno da fala para ela. Logo, em vários pontos da reunião, esse tema será sempre retomado, tornando-se, de uma certa forma, a questão central do encontro. Em outro momento, quase ao final da reunião, o próprio artista-gestor aceita o tema de mudança proposto e sugere o consenso dos participantes, como visto no trecho 38.

Márcio Almeida, em certo ponto quase ao fim da reunião, tenta sistematizar as sugestões colocadas pelos participantes, exigindo deles uma formulação do que pretendem modificar. Ele pede aos participantes um consenso em torno do que sugeriram. Essa atitude, demonstra uma abertura dele para as modificações sugeridas: ele já pensa em como inserir essas questões na dimensão estrutural e em como fazer para instituí-las.

A requisição de Almeida pelo consenso dos participantes funciona como um meio de encerrar este tópico e partir para a discussão de outros. Nesse momento, ele tenta retomar o controle da interação, redistribuindo a ordem de discussão dos tópicos e tentando negociar consensos em torno dos pontos discutidos. Após fechar o tópico do edital, ele tenta conseguir que os participantes cheguem a um acordo agora em relação às palestras no SPA. Ele coloca outro ponto para ser discutido na reunião, ainda tentando manter o controle – tentando levar a reunião à uma resolução. Mas essa tentativa de controle dos tópicos é provisória, visto que os participantes, em seguida, começam a impor, eles

mesmos, novos tópicos a serem discutidos.

Percebe-se, por sua atitude geralmente mediadora na reunião, que o artista-gestor se coloca na posição de intermediário entre os artistas e a dimensão estrutural, pedindo maiores informações sobre as sugestões de mudança para levar à instituição. Ele precisa entender o que os artistas sugerem para pensar que tipo de recursos institucionais irá mobilizar para realizar as mudanças sugeridas. Os artistas pedem por uma mudança no esquema de seleção do *SPA*, querem que este seja mais colaborativo, ou seja, que conte novamente com a participação mais efetiva deles. Ou seja, reivindicam ao *SPA* um retorno maior da participação artística no evento, não só mandando projetos para editais.

Claro que os pontos discutidos não ficaram apenas em torno da mudança do edital do *SPA*. Várias outras questões como o número de bolsas para intervenção urbana, a questão das oficinas e das palestras foram bastante discutidas, algumas das sugestões tendo sido incorporadas. Mas o ponto principal, que exigia uma modificação mais ampla da estrutura do evento, foi o que tocava na questão do edital. Essa era uma demanda que exigia uma reestruturação do evento, uma movimentação em direção a uma mudança desta estrutura que, no momento, parece cristalizada na prefeitura.

Márcio Almeida, então, termina a segunda reunião sinalizando positivamente no sentido da mudança. Mas, na terceira reunião, as amarras estruturais em que encontra-se inserido parecem desanimá-lo a tentar a modificação sugerida pelos artistas, como pode se observar no trecho 39.

Almeida começa a reunião apresentando polidez em relação à ideia dos artistas. A formula positivamente e, em seguida, nomeia C.D. para assumir o turno e responder uma questão colocada em torno da ideia sugerida por ela. Mas, rapidamente, ele retoma o turno, mudando o tópico da discussão. Inicia afirmando positivamente a ideia como sendo boa, a única forma de inserir uma mudança dentro do *SPA*, para, em seguida afirmar que, mesmo assim, as dificuldades institucionais em que se encontra inserido podem não tornar possível realizá-la.

Sendo assim, o artista-gestor muda o tópico da discussão, levando-a para um debate sobre as dificuldades institucionais encontradas por ele dentro da atual gestão e as modificações realizadas, por esta, dentro da estrutura municipal. A adaptação às novas regras criadas na prefeitura parece ser uma das grandes preocupações dele, tomando-lhe a maior parte do tempo e do foco. A necessidade de entender as mudanças na estrutura, de

saber lidar com esses novos processos burocráticos parece ser, neste momento para o Almeida, mais importante e urgente do que pensar em novas estratégias para movimentar o SPA. Quase toda reunião será pautada por este tópico, o da dificuldade institucional sentida pelo coordenador diante das modificações da PCR.

Após vários minutos de explicação institucional, surge um dos grandes momentos de conflito na reunião. Os artistas pressionam uma atitude de Almeida em relação à proposta dada anteriormente. Seu posicionamento torna a ser defensivo, ainda refletindo os receios de gerar modificações numa estrutura que passa por mudanças institucionais ainda não dominadas por ele. Isso pode ser observado no trecho 40 do anexo.

Nesse momento, Márcio Almeida apresenta a estrutura com que ele conta para poder realizar a modificação pedida pelos artistas, quando uma das participantes, toma o turno, nomeada anteriormente por ele. Ela, então, apresenta de maneira mais técnica do que se trata a plataforma que os artistas sugeriram como alternativa para o SPA. O Márcio Almeida retoma o turno, admitindo um certo desconhecimento sobre o assunto, quando é interrompido por C.D., que se auto-nomeia para falar. A fala dela inicia com uma certa expressão de irritação “Ai gente, olhe, não sei não. Eu acho que (...), eu acho um (...), não sei”, seguida de uma afirmação de desacordo em relação à fala do Márcio Almeida, em geral, à agenda da reunião estipulada desde o início (as dificuldades institucionais).

C.D. cobra de Márcio Almeida uma atitude mediadora, questionando o fato dele não ter consultado a instituição sobre a possibilidade de realizar a mudança sugerida por eles. As questões de gestão, colocadas pelo artista-gestor, são, para ela, internas, não devendo ser debatidas naquele momento, reservado para a discussão com a classe artística.

Márcio Almeida, por sua vez, responde demonstrando polidez e empatia com ela: “eu concordo muito com você” e tenta justificar sua ação, seu receio de não consultar a instituição antes de ter certeza do que se tratavam aquelas mudanças; que funcionários e que tempo teria disponível para fazer, toda uma série de preocupações institucionais que o deixaram mais limitado em sua ação. C.D., por sua vez, rebate dizendo que, se Márcio Almeida não insere a mudança na instituição, jamais saberá se ela poderia acontecer ou não. A sensação de impotência ao fim da sua fala demonstra como ela, na posição de artista, sente-se impedida de agir, visto que o mediador diante dela, no caso Almeida, não consegue levar à instituição as mudanças propostas. Os artistas propuseram a mudança, mas ela não pode ser aceita ou realizada, visto que o mediador está envolvido e

mergulhado em questões institucionais mais amplas, que o impedem de tentar inserir modificações no interior da estrutura do *SPA*.

Dificuldades como falta de pessoal para trabalhar, desentendimentos em relação à nova estrutura burocrática instaurada e limitações financeiras fazem com que Márcio Almeida fale mais como gestor do que como artista nessa reunião, colocando-se, quase sempre, em uma posição defensiva diante dos artistas. Na medida em que ele foi inserido na estrutura municipal como gestor, dentro de um cargo que possui atribuições e tarefas bem-definidas, sua atitude, cada vez mais, é a de prestar contas do que está sendo realizado e listar dificuldades institucionais. Toda e qualquer ação proposta para o *SPA* é logo trazida por Almeida para esta realidade institucional em que está inserido, sendo pensada e considerada a partir desta dimensão.

Por isso, não é errado dizer que, ao final dessa luta discursiva – representada aqui na reunião do *SPA* – a dimensão que sai vencedora é a da instituição, que tende à reprodução ao invés da mudança. Ela se impõe, tornando as reivindicações dos artistas questões de difícil operacionalização e incorporação. O artista-gestor, no momento, aparenta uma atitude temerosa diante do fato de inserir a mudança nessa estrutura onde o *SPA* está conformado.

4.4 A arte em meio à estrutura

Após esta tentativa de análise da mudança ocorrida no *SPA*, entendendo sua origem e visualizando as transformações ocorridas em seu interior ao longo de seus dez anos de existência, chegou o momento de refletir um pouco sobre como a relação entre arte e política acontece em seu interior. Como a arte e sua relação com o espaço urbano convivem com o edital e com toda a estrutura institucional do *SPA*?

Agora é o momento de refletir o artístico dentro desta estrutura, tentando visualizar como a política e a arte acontecem no evento. Qual tipo de ações artísticas o *SPA* estimula? Como os artistas vêem o *SPA*? Que tipo de relações entre arte e edital se desenrolam neste evento?

Como já dito anteriormente, o *SPA das Artes* foi um evento criado para promover uma ruptura com o campo artístico hegemônico local, tornando visíveis grupos e ações artísticas antes marginalizadas no mesmo. A arte produzida por esse grupo era considerada como experimental e inovadora, uma ruptura com a tradição modernista

existente no campo artístico da cidade desde o período do Atelier Coletivo. E para realizar a promoção dessa mudança, surge o *SPA*, local onde se pretendia promover o questionamento dessa tradição fortemente presente nas instituições da cidade, a abertura para novas experiências artísticas e também como forma de reivindicar maior visibilidade a artistas e obras alinhadas à arte contemporânea.

Logo, podemos dizer que o *SPA*, em seu início, é um evento artístico político, no sentido de que pretendia promover a emergência de grupos antes não considerados, trazer a visibilidade e a possibilidade de inserção e participação no circuito artístico a artistas antes marginalizados neste. O evento surgiu da necessidade de afirmar uma arte desconsiderada pelo circuito de arte da cidade. Artistas articulados em torno de um grupo que afirmava a identidade artística experimental, alinharam-se à esfera da administração municipal para promover a mudança política do campo artístico local. Desse alinhamento com a política e, também, dessa necessidade de questionar as instituições locais (que representam o circuito artístico), além da conjunção com questões artísticas que, no momento da criação do *SPA*, estavam em evidência, resultou no tomamento do espaço urbano pelo evento.

Desde os primeiros *SPA*, a questão da arte urbana passou a tomar todo o evento, tornando-se, atualmente, a sua “cara”. Fruto da utopia da ruptura inicial, resultou em uma ideologia que permeia todo o evento, determinando os trabalhos e ações artísticas que são realizados em seu interior. Ou seja, no processo de inserção do evento na estrutura da prefeitura, o que inicialmente era um protesto, uma ideia advinda da necessidade de afirmação e exibição de trabalhos e ações artísticas antes invisíveis, passou a ser um discurso que define e, de certa forma, limita o evento. O *SPA* é, agora, um evento de arte urbana que possui um edital, no qual, mesmo que de forma mínima, são definidas normas para o envio de projetos para a realização de ações, intervenções urbanas e performances que dialoguem com o espaço da cidade do Recife. Apesar de contar, em sua estrutura, com exposições e realizações de oficinas, o foco maior do evento são as bolsas concedidas para as ações urbanas.

Mas que tipo de trabalhos acontecem no *SPA*? Existiram ações urbanas realizadas no *SPA* que provocaram o deslocamento, a repartilha do sensível e a aparição de sujeitos apagados para o comum? Como é possível a crítica, a ruptura e a dissensão dentro de ações urbanas pensadas como projetos prévios para participar do edital do *SPA*? Qual a

relação que se estabelece entre artistas e edital que torna possível à arte a sobrevivência da crítica em seu interior? Tentaremos responder a algumas dessas questões, seguindo a ideia esboçada acima de que o político na arte contemporânea reside na capacidade de questionar ideias e discursos naturalizados, apresentar vozes e sujeitos invisíveis para a esfera pública, reconstruir relações, romper com o discurso hegemônico que impõe regras e normas no viver. Em resumo, a arte que provoque, em alguma medida, a dissensão, o questionamento e gere interferências políticas no âmbito do comum (ou do público).

4.4.1 Trabalhos ruptores

Antes de passar à discussão de trabalhos que provocaram rupturas e questionamentos observados a partir do *SPA das Artes*, importante esclarecer como se deu a escolha desses trabalhos. Este evento possui uma história de quase dez anos e, portanto, apresenta já uma miríade de trabalhos produzidos nele. A escolha pelas intervenções urbanas que irão ilustrar nossa discussão entre arte crítica e *SPA das Artes* se deu a partir de dois critérios: a referência dos entrevistados aos trabalhos e o impacto dos mesmos dentro da estrutura do evento. O critério de seleção também escolheu dois momentos diversos: um antes e outro depois da implementação do edital.

Dessa forma, pretendemos esclarecer que aqui não se está negligenciando a diversidade de ações, performances, instalações e exposições já realizadas no *SPA*. Entendemos ser imensa a quantidade de trabalhos produzidos e de ações que provocaram questionamentos, rupturas e produziram, poeticamente, intervenções nesse espaço público que aqui consideramos o local onde a arte crítica atua. Porém, a necessidade do recorte nos impele a fazer seleções, o que, muitas vezes, resulta injusto com o contexto de diversidade real. Mas, sendo a questão maior, neste momento, realizar a apresentação das possibilidades de crítica presentes na arte, como elas se manifestam e como isso resulta em impactos dentro da estrutura que suporta o *SPA*, os trabalhos escolhidos servirão como exemplos ilustrativos dessa relação, tornando justificada esta escolha.

4.4.2 O Varal

Sendo assim, iremos partir para a análise de dois trabalhos amplamente citados pelos entrevistados e que representaram algum impacto dentro da estrutura do evento. Um deles, talvez o mais emblemático do *SPA*, é a instalação realizada pelo artista Lourival

Batista, também conhecido como Cuquinha, denominada *Varal*. Ele é referido – sempre de forma bastante vinculada ao SPA - em quase todas as entrevistas realizadas (e também em conversas informais) com artistas, curadores e interessados pela arte contemporânea em Recife.

Realizado em um dos primeiros anos do evento (em 2003), *Varal* era uma instalação que consistia de uma corda gigante, amarrada em dois prédios de lados opostos da ponte Duarte Coelho, no Centro do Recife. Cheia de roupas, a corda atravessava o rio Capibaribe e ficou exposta durante o período do SPA das Artes, formando um imenso varal no centro da cidade. O impacto do trabalho levou Cuquinha a ser premiado e a realizar o *Varal* em diversas outras cidades do Brasil e em mais quatro países.

Ao falar sobre o trabalho, o artista ressaltava o interesse surgido nele pelos varais urbanos, considerados por ele como uma intervenção urbana:

Acho que o *Varal*, de alguma forma também, (surgiu de) eu ver aquela galera intervindo no ambiente público com o varal pra secar roupa. (isso) no fim das contas é funcional. (...) eles vão prali pra beira, ainda tem até hoje, na beira da Agamenom e ficam (...) porque, provavelmente, não tem espaço dentro de onde eles moram, aí ficam ali jogando bola, esperando secar. E é uma intervenção urbana funcional. Eu acho super bonita. Talvez a maioria das pessoas que estão fazendo aquilo não estão nem preocupadas se aquilo é bonito ou não, se é estético ou não. (sic) (L.B., entrevista concedida em setembro de 2010)

O artista se sente interessado pela ação “funcional” de estender as roupas na rua e a considera estética, dá esta ação uma dimensão artística que é desconhecida por aqueles sujeitos. Tornando artística essa ação, ele subverte seu sentido comum: de uma invasão do espaço público por um grupo de sujeitos invisíveis para a esfera pública. Cuquinha, ao pendurar um imenso Varal de roupas no centro do Recife, expôs a todos esse segmento da sociedade que vive à sombra, escondido e soterrado nas periferias. São os sujeitos residentes em moradias precárias que, na falta de um local específico na residência para estender as roupas, o faz na rua, nas calçadas das avenidas. Esses sujeitos expõem sua inadequação, trazendo para a rua parte do que lhes é privado, incomodando os passantes e “enfeando” o espaço urbano. Por serem incômodas, essas atitudes de secar as roupas nas vias públicas resultam, de certa forma, em um protesto silencioso. Esses sujeitos que mostram suas roupas, sua intimidade e sua rotina doméstica à cidade, apresentam, ao mesmo tempo, sua falta de possibilidade da privacidade. E Cuquinha, ao montar o gigante *Varal*, parece mostrar todos esses sujeitos coletivamente ao resto da cidade.

Parece querer ampliar esse incômodo causado pela exposição indevida de uma intimidade que não se queria ver.

Porém, apesar de incômodos, esses varais urbanos ainda passam despercebidos, relegados que estão à dimensão do feio, do indevido e, portanto, do irrelevante para a cidade. Os transeuntes se incomodam com a inadequação do varal na calçada da avenida, mas não vêem quem o pendurou, não sabem quem reclama aquele espaço, não vêem os sujeitos naquelas roupas dependuradas. Estes sujeitos apagados e anônimos são invocados pelo grande varal anônimo de Cuquinha.

O *Varal* gigante exacerba o incômodo, tornando o questionamento de “quem pendurou isso aí?” inevitável. E se perguntar quem é o louco que tem coragem de pendurar roupas no meio da rua, pode levar à lembrança de que há diversos malucos residindo sob pontes, espremidos em becos sem saneamento nos interstícios da cidade que também fazem isso. O impacto visual do imenso *Varal* estendido entre as margens da Ponte Duarte Coelho desenterra os sujeitos apartados da cidade, colocando-os no centro da mesma e à vista de todos. É uma revelação, para a cidade, do que ela preferia esquecer. Por alguns breves instantes, Cuquinha reconfigura a relação entre a cidade e seus entes excluídos, forçando-a a vê-los e percebê-los, obrigando-a a abrigá-los em seu interior.

O *Varal* de Cuquinha foi realizado num momento em que o SPA ainda não havia instituído o edital de seleção. Esta ação partiu da vontade do artista que acionou o coordenador, o qual mobilizou toda a estrutura do evento para realizá-lo. Ou seja, o trabalho existia independente de qualquer edital ou premiação. Surgiu de uma inquietação do artista diante dos varais urbanos, de sua necessidade de expressá-los esteticamente. Logo, por não ter sido escolhido em uma seleção e, portanto, não contar com uma quantia destinada a realizá-lo, *Varal* provocou um grande impacto nas estruturas do SPA, exigindo do coordenador um grande jogo de cintura e sensibilidade artística para poder ser feito. Cuquinha fala sobre essa dificuldade em um trecho da entrevista:

Rinaldo disse: “tá bom esse trabalho, agora, como é assim?”. Porque não tinha como financiar, não era um edital ainda, mas tinha as oficinas. Ele disse, você dá uma oficina (...). Na verdade, o primeiro trabalho Varal eu não ganhei (...) eu ganhei pela oficina pra poder ter o dinheiro pra pagar o rapeleiro, a galera e tal e ainda dei oficina, quer dizer, foi um trabalho danado, mas era a minha (...) eu tava obsessivo naquilo na época e tinha que fazer e tal. E foi o SPA que, querendo ou não, me proporcionou esse trabalho. Depois disso já fiz isso umas doze vezes. A primeira vez foi no SPA de 2003,

e a partir daí já fiz em cinco, contando com o Brasil, cinco países, quatro países, França, Alemanha, Portugal e Brasil, quatro países e, no Brasil, em muitas cidades. E eu considero que ele é filho do *SPA*, da oportunidade, né? (L.B., entrevista concedida em setembro de 2010)

A ação de Cuquinha demandou a mobilização de toda uma estrutura, mexeu com várias questões burocráticas e só tornou-se possível porque, à frente do evento, antes de burocratas, estão os artistas-gestores. Estes atores, divididos que estão entre a dimensão institucional e a artística, apesar de apresentarem em suas auto-definições momentos de identificação diversos, sempre são sensíveis às questões artísticas, apoiando-as mesmo que à revelia da instituição. Ao falar sobre o trabalho, Rinaldo Silva revela:

Eu lembro do varal de Cuquinha que foi instalado. Aquilo ali pra acontecer, só aconteceu porque eu conhecia algumas pessoas, se não, não tinha acontecido. Do jeito que foi (...). Porque passava por cima de fios de alta-tensão, tinha que ter uma grua, a gente não tinha dinheiro, então foi toda uma logística montada pra que aquilo acontecesse. E só aconteceu porque eu conhecia algumas pessoas. Tinha que amarrar um fio nos correios. Eu conhecia a dirigente dos correios na época (...) aí ela foi solidária a isso aí. E essas situações, elas são naturalmente burocráticas e que você precisa de uma atenção do gestor pra aquela questão sensível do artista que possa existir. Uns são e outros não. (R.S., entrevista concedida em julho de 2010)

Nesse momento do *SPA* em que o Varal aconteceu, a necessidade de utilizar o evento como espaço para a realização de projetos e ações artísticas que não encontravam eco em outros locais ainda era marcante e motivava fortemente os artistas - tanto os participantes quanto os gestores - a realizar estes trabalhos. Do lado dos participantes, Cuquinha abriu mão de ganhos financeiros maiores em prol de realizar o projeto, obcecado que estava em fazê-lo. Do lado da coordenação, a mobilização em torno de procurar formas de realizar um projeto ousado, em meio a burocracia da instituição, exigindo dele o acionamento de meios não-oficiais a fim de tornar possível a realização do *Varal*, também é indicativa dessa “vontade de arte” presente naquele momento do *SPA*. Esse era o momento ainda impregnado pela energia ruptora do evento, pela vontade de experimentar e mostrar à cidade essa experimentação.

4.4.3 O Piratão

Mais recentemente, em 2009, um grupo de artistas carioca, o Filé de Peixe, realizou um projeto ousado e irônico no *SPA*: o trabalho Piratão. Esta ação se baseia na comercialização de um objeto, criado pelo coletivo Filé de Peixe, denominado

Encartado. Em sua ação, o grupo simula uma banca de venda de DVDs piratas, comum nos cenários urbanos brasileiros atuais e põem à venda os *Encartados*. Esses objetos, vendidos durante a performance, consistem numa mídia de DVD acompanhada de capa xerocada, embalagem plástica e carimbo manual contendo vídeos de artistas como Joseph Beyus, Andy Warhol, entre outros, pirateados e vendidos ao mote de “1 é cinco e 3 é dez”.

Os artistas do Filé de Peixe definem o trabalho *Piratão* como uma prática artística que investiga e simula a economia informal e pirata como situação para inserção, visibilidade, acesso e circulação de trabalhos de videoarte. Estes *Encartados* reproduzem infinitamente os vídeos do acervo do coletivo Filé de Peixe, mantendo-se, contudo, únicos enquanto objetos, já que são manualmente carimbados, com número de série que não se repete, portando marcas e intervenções do processo caseiro e não industrial de produção. Para o grupo, os *Encartados* são, antes de tudo, objetos performáticos, elementos constitutivos da ação, comercializados somente no momento do *Piratão*.

Partindo do nosso ponto de vista teórico, acreditamos que o impacto maior desse trabalho é o deslocamento de sentidos que ele provoca ao colocar à venda vídeos pirateados de artistas consagrados. É um duplo reposicionamento de sentidos, na medida em que, por um lado, transfiguram o camelô de DVD pirata, inserindo nele vídeos artísticos - que não possuem relação direta com os filmes da indústria cinematográfica ali usualmente vendidos - e, por outro, modificam a relação dos vídeos artísticos com o mercado, inserindo-os num circuito de venda que é popular, informal e, portanto, proibido.

A prática da vídeoarte surgiu num momento de contestação, em que se subvertia o artístico inserindo nele as mídias mais comuns à Indústria Cultural. Esse vídeos produzidos, em grande parte registros de performances, foram inicialmente criados pelas neovanguardas, com o intuito de provocar reposicionamentos artísticos, mas acabaram tornando-se novos objetos artísticos e reinseridos no mercado de arte contemporânea. Os artistas que iniciaram a prática da vídeo arte e a difundiram, de uma certa forma, acabaram revestidos por uma aura de artistas políticos ou polêmicos, o que rendeu uma nova fetichização da arte. Colocar esses vídeos reconsiderados sagrados – ou seja, objetos dignos de respeitabilidade pela ruptura e questionamento que representam - em um circuito de venda pirata é uma nova quebra da aura da arte, uma reinserção da mesma

da lógica da reprodutibilidade, como diria Benjamin. Por isso, o *Piratão* é uma grande ironia ao mercado de arte contemporânea, uma revelação pública de como os mecanismos de compra e venda de arte ainda parecem permanecer os mesmos.

Além disso, *Piratão* é também uma ironia à Indústria Cultural como um todo. O incentivo descarado à prática da pirataria parece mostrar o quão arbitrário é o limite entre o legal e o ilegal. O ilegal é assim definido a partir de interesses capitalistas sobre esses produtos culturais. Ou seja, grandes conglomerados de TV, rádio, cinema e gravadoras são as responsáveis pelas leis que garantem seus direitos sobre aquele produto, que deve ser vendido e reproduzido unicamente por elas. Mas a internet e o avanço das tecnologias parecem desautorizar, cada vez mais, essa propriedade exclusiva, o que se reflete em uma prática cada vez mais difundida de copiar ilegalmente esses produtos. O *Piratão* é um convite à ruptura do discurso hegemônico que define a ilegalidade: tornam acessíveis cópias ilegais de vídeos artísticos produzidos por grandes nomes da arte e mostra a arbitrariedade do acesso restrito aos mesmos. Também é um convite ao compartilhamento da visibilidade: tornam acessíveis vídeos artísticos produzidos por artistas ainda não reconhecidos no mundo da arte que querem ser vistos e conhecidos pelo maior número de pessoas.

Por estas e outras, *Piratão* é um trabalho polêmico. Permitir a realização de uma ação como esta em um evento institucional é arriscado para quem está à frente do mesmo. Esse risco foi sentido por Márcio Almeida. De maneira semelhante a Rinaldo Silva, que diante do trabalho de Cuquinha se viu confrontado por um desafio institucional, ele também parece querer assumir os riscos de ser criticado como gestor em prol da defesa do *Piratão*. Em depoimento, ele diz:

Um dia desse a folha de São Paulo estava discutindo Filé de Peixe, tá lembrado daquele pessoal que fez o Piratão aqui? Pronto, os caras aqui ficaram, me agradeceram: “olhe eu nunca imaginei que um evento institucional poderia selecionar um projeto como nosso, a história do Piratão”. Eles próprios ficaram assim, surpresos com a seleção. Porque eles acham (...) e quero dizer a você, vocês sabia que Gil Vicente tem a maior dificuldade pra expor aqueles trabalhos dele matando as pessoas, porque tem instituição que não aceita, tá certo? E tem milhões boicotes, de instituição que boicota, entendeu? Enquanto a gente corre o risco de ser criticado com gestor porque apoiou a história do Piratão. Mas não temos medo não. Vamos lá, a gente discute mesmo, depois vamos defender, vamos defender. (M.A., entrevista concedida em maio de 2010).

Esse posicionamento de Márcio Almeida em favor da ação do grupo, revela, que mesmo com o edital, o SPA pode ser o lugar da arte crítica; ainda é passível de abrigar a

dissensão, a ruptura e o questionamento. O artista-gestor, diante de um trabalho que o sensibiliza e estimula artisticamente, sente a identificação com a arte pesar mais, sendo capaz de mobilizar a instituição e de correr riscos institucionais na defesa desses projetos. O trabalho do Filé de Peixe mobilizou a coordenação em sua defesa, tornando possível sua realização, mesmo que num evento vinculado à Prefeitura Municipal do Recife.

A ação do grupo Filé de Peixe é importante por trazer à tona uma questão importante: esse grupo apresentou o *Piratão* porque foi selecionado através do edital do SPA das Artes. Eles apresentaram um projeto que foi apreciado por uma comissão de seleção – sob a ideologia da arte experimental que norteia este edital - e foi selecionado. Mas, mesmo tendo sido projetado previamente e participado de um edital, o *Piratão* não perdeu sua dimensão ruptora e crítica.

Sendo assim, o Filé de Peixe indica para um processo em que a relação arte x edital x política ainda é possível, apesar da construção de projetos para a realização de intervenções urbanas parecer paradoxo e passível de promover o amortecimento do caráter mais ruptor dessa ação. Pode-se chegar, portanto, a conclusão de que não é o edital em si o culpado pela realização de projetos que não acabam funcionando, ou seja, que não produzem uma ação artística crítica, ruptora e dialógica no âmbito do SPA? Quais relações concorrem para que o edital seja, ou não, anulador da dimensão política de trabalhos artísticos no SPA (ou até fora dele)?

4.5 Edital e Normatização?

As questões levantadas no item anterior refletem a dúvida de quase todos os envolvidos com o SPA. Afinal de contas, qual é o problema do edital? Como essa relação de arte e edital afeta o evento? Será mesmo somente o edital o problema, ou há uma questão conjuntural mais ampla interferindo?

Voltando ao exemplo do *Piratão*, uma primeira coisa a ser observada neste trabalho é a sua continuidade. Realizado em 2009, no SPA, o *Piratão* já percorreu as cinco regiões do País, participando de diversos eventos e exposições, quase à semelhança do *Varal*, de Cuquinha. Logo, pode-se dizer que esse é um trabalho que compõe as reflexões e necessidades artísticas do grupo. O *Piratão* é um projeto artístico do grupo Filé de Peixe, antes de ser uma tentativa de ingressar e se adequar a qualquer edital. É possível afirmar que o grupo tem objetivos com esse trabalho, produz questionamentos, pretende trazer a

ruptura aos locais onde realiza essa ação. Eles têm a clara intenção de realizar o questionamento de discursos hegemônicos - naturalizados - que colocam o comércio informal, alternativo ao estabelecido pela Indústria Cultural, como proibido, errado e criminoso; e, também, da arte, inserindo-a de forma crua e direta numa dimensão mercadológica – a de produtos pirateados, reproduzidos em massa de forma ilegal e desautorizada pela Indústria Cultural.

Logo, é importante observar que, junto à necessidade de participar de um edital, o grupo apresenta, também, a necessidade de gerar um debate sobre direitos autorais, pirataria, flexibilidade e democratização de acesso a bens artísticos. Isso dá substância e sentido ao trabalho, tornando-o potente, questionador, ruptor, por fim, político, mesmo estando submetido às normas de um edital. Além disso, o trabalho contou com o apoio da estrutura que subjaz ao *SPA*, o qual é coordenado por artistas. De uma certa forma, isso é um vetor facilitador para ações de cunho mais crítico dentro de um evento institucional.

Se o *SPA* é um evento que, apesar de contar com um edital, possui uma abertura experimental e crítica maior - pelo perfil de seus criadores e coordenadores - o edital, em si, não se configura como um problema propriamente para a realização de trabalhos artísticos críticos no evento. Isso nos faz pensar então: será que é a relação dos artistas com o edital que pode gerar a anulação da crítica na arte?

Alguns dos artistas entrevistados entendem essa relação dos artistas com o edital como bastante problemática. Maurício Castro, por exemplo, agente que mais fortemente, moldou o formato do evento como experimental, observa um excesso de formatação no contexto artístico atual. A proliferação dos editais gera uma submissão dos artistas às normas e formatos que, muitas vezes, não são condizentes com a poética individual de cada um. Analisando esse contexto, a partir do seu forte impulso experimental, ele diz que:

Hoje em dia eu acho que é o próprio formato. As pessoas estão extremamente formatadas pelas leis de incentivo, pelos editais, nunca vi um tempo tão formatado como esse. Então assim, experimentalismo zero, né? Ou seja, primeiro você faz “ai eu quero fazer um projeto experimental” aí como é que vai ser meu projeto experimental? Qual é a verba? Acho que vai ter esse e esse edital pra inscrever. (M.C., entrevista concedida em maio de 2010)

Entendendo o experimentalismo como ação autônoma, que parte de um questionamento, de uma inquietação do artista para transformar-se em ação, ele observa a relação arte x artista x edital se dando em termos extremamente pragmáticos. Esse

pragmatismo a que Castro se refere, pode ser traduzido na prática comum atualmente de artistas que, antes de pensarem em um projeto, em um trabalho, procuram pelos editais. Se pautam pelas normas e definições dos editais, produzindo projetos específicos para se adequarem a essas indicações. Os editais são os grandes legitimadores e movimentadores do mercado de arte contemporânea atual e sua lógica parece ter adentrado a da produção artística. A lógica do edital exige artistas profissionais da arte e esse profissionalismo, em parte, parece significar facilidade para se movimentar dentro desse novo circuito: saber definir, saber defender, saber escrever, antes de saber apenas realizar um trabalho artístico.

Com o mercado de arte contemporânea cada vez mais instituído e aparentado com a lógica de mercado capitalista, essa nova necessidade de ser artista profissional, além de apenas artista, ou artista experimental, parece ser a tônica das novas gerações. O artista tem que ter visão, ser empreendedor, saber buscar os editais certos, saber produzir bem o seu trabalho – ou procurar boas pessoas que o façam – além de, apenas, ansiar por produzir um trabalho artístico. Na fala de Clarissa Diniz, artista e crítica de arte, partindo da observação do meio no qual se insere, há a percepção de um contexto no qual artistas saem das universidades cada vez mais sedentos por uma carreira. E essa sede por carreira os impele a buscar sempre os melhores editais, os de maior visibilidade, os que dão os melhores prêmios. Na visão de Diniz:

(...) essa geração mais jovem não é a geração jovem que estava na virada dos anos 2000 e quem idealizou o SPA eram pessoas ligadas à geração jovem dos anos 1990 e em Recife, detalhe. Então, a geração jovem, sei lá, paulista, carioca, que tem vinte e poucos anos e está saindo agora da faculdade de arte é outra coisa. Eles querem ter uma carreira, querem ter uma trajetória, antes de tudo uma trajetória. Então uma trajetória não passa (...), a lógica da economia da trajetória é você ganhar mais com menos. Assim, ter os mais fortes efeitos e impacto social da sua obra com menos esforço possível. Você não vai ter isso no SPA, você vai ter num edital do Centro Cultural de São Paulo, do Paço das Artes, esse tipo de coisa que lhe dá um apoio, que você vai, tem uma hospedagem, que você vai ter num Maracantônio Vilaça, você tem várias outras estruturas que dão R\$30mil, R\$40 mil, que aí sim, que dão muito mais reconhecimento que o SPA porque são focados em alguns poucos artistas, o SPA aquele monte de gente, na verdade (...). Em termos de legitimação o SPA não vale muito e de visibilidade mesmo assim, interna. Então é um lugar de visibilidade super invisível. (C.D., entrevista concedida em setembro de 2010)

Dentro dessa lógica da carreira, da busca por legitimação através de editais, o SPA parece ficar meio perdido. O evento tem um edital, mas é um que oferece poucos recursos e, permeado por uma ideologia experimentalista, acaba tornando-se pouco

proveitoso para aqueles que estão buscando acumular editais na carreira. Para esses artistas que querem visibilidade, antes mesmo de construir uma obra e de ter um trabalho artístico consolidado, o edital do *SPA* parece pouco chamativo. E esse parece ser, em parte, o perfil da nova geração artística emergente.

O problema do edital do *SPA*, então, é um pouco mais sério do que se pensava. Além de ser um edital diferente, baseado em princípios de experimentalismo e apresentando essa forte característica de arte urbana, ele ainda é muito barato, o que desestimula ainda mais a participação dos artistas. Sendo assim, os que procuram o *SPA* são aqueles muito jovens, que estão iniciando as carreiras e que, muitas vezes, não possuem ainda uma obra, mas precisam e querem visibilidade. Isso leva a uma outra grande questão do *SPA*: a dos projetos que não se realizam como o proposto.

As causas disso podem ser encontradas nesse formato que o edital, mesmo que minimamente, impõe aos artistas. Formatos esses que, às vezes, podem não condizer com a poética daquele artista, não compor o foco das suas investigações artísticas ou, simplesmente, fazê-lo trabalhar questões as quais não tem real interesse artístico. As consequências são as repetidas críticas de que, no *SPA*, acontecem trabalhos muito fracos ou muito ruins - uma má-fama que, mais uma vez, repercute na questão da dimensão legitimadora do evento, fator importante para a participação dos artistas. Para Rinaldo Silva, essa questão dos projetos que não funcionam é inevitável dentro do processo de um edital que se volta à realização de um projeto de arte urbana. Para ele:

(...) teve muita coisa interessante (no *SPA*). Era uma efervescência imensa. Eu vi muita coisa, assim, tenho tudo documentado, com certeza eu estou pecando em inúmeras outras coisas, mas foi muito interessante, tem muitos trabalhos que foram significativos. Teve os que deram o golpe na gente também, que é chato isso, né? Porque a gente se dedica muito e (...) artista que ganhou o negócio veio pra cá e não realizou o trabalho. Não realizou. Aí isso é muito chato. Então pra gente que está ali é uma faca no coração, né? Teve que pagar, pagou tudo. E o cara veio fazer turismo, sabe? Aí isso deixa você chateado, né? Então deve ter rolado isso muito também. Eu vi. Então, isso de um certo modo esvazia e leva a esse olhar crítico a uma crítica pesada. Então tem que fazer coisas pra fiscalizar pra que isso não aconteça e não é fácil. Como fiscalizar arte, como fiscalizar isso aí, não é fácil. (R.S., entrevista concedida em julho de 2010)

Selecionar um projeto de intervenção urbana, de uma certa maneira, é um risco institucional para aqueles que coordenam o evento. O que está ali estabelecido no projeto não traz nenhuma garantia de sua realização prática. Um projeto pode ser bem elaborado teoricamente, mas não apresentar nenhuma criatividade ou ação crítica quando posto em

prática. Alguém pode ganhar uma bolsa, vir para a cidade e decidir não realizar nada. Um edital experimental é passível de sofrer, ele mesmo, a contingência do artístico. Como mensurar a qualidade de um projeto de intervenção urbana para ser selecionado? Como fiscalizar esse projeto para garantir que ele vai acontecer exatamente como o previsto e terá, realmente, os efeitos esperados quando posto em prática? Por trazer a contradição inerente à sua formação, o edital do *SPA* torna-se um problema para ele mesmo, na medida em que dificulta a seleção de um trabalho que funcionará, se realizará e ativará ou não uma dimensão crítica quando em contato com o ambiente urbano.

Para Márcio Almeida, essa impossibilidade de prever os resultados da seleção é inerente ao processo de seleção por edital. Para ele, há uma diferença entre esse tipo de seleção e a que faz um curador, mais “criteriosa” e, portanto, menos democrática e aberta. Para ele:

Pois é, você vai ter dez trabalhos no edital você vai ter um ou dois bons e outros (...), é isso mesmo, evento é isso. Hora você vai ver uma instituição curando a dedo e você vai pegar cinco trabalhos ou dois trabalhos bons (...). e virar um evento onde você não tá vendo um resultado, você tá vendo um projeto você tá analisando um projeto, entendeu? Que pode ser muito legal e pode não ser. Pode não ter aquela reverberação que você achava na época que estava fazendo a seleção que ia dar o resultado (...) que ia dar. E, assim, evento é assim (...). (M.A., entrevista concedida em maio de 2010)

A impossibilidade de saber se o trabalho dará certo ou não está presente no edital do *SPA*. A análise de uma proposta de intervenção urbana não pode garantir, não consegue assegurar a execução. Um bom projeto, quase sempre, não é garantia de bom trabalho e o *SPA* torna-se o resultado desses projetos selecionados para acontecer em seu interior. E ao tornar-se restrito ao edital, o *SPA* gera um problema que, para muitos artistas, é grave: ele acaba ficando sujeito a essa inconstância do edital, que hora pode selecionar um ótimo projeto, hora não. Pensado para ser um espaço de discussão da arte, de troca, diálogo, espaço para experimentação, ao ficar limitado ao edital, vira apenas um veículo de legitimação para novos artistas. Porém, vira um veículo de legitimação problemático, visto que tem pouco a oferecer aos artistas em termos de visibilidade e de recursos diante de outros existentes no Brasil.

A contradição inicial entre utopia experimental e instituição aparece, também, no edital. Isso revela que o *SPA* é um evento presente na instituição, mas que ainda se afirma como experimental, ruptor e inovador. Mas, à medida em que foi se acomodando à estrutura, o *SPA* parece ter perdido um pouco essa força inovadora - essa utopia ruptora

inicial -, tendendo, como já dissemos anteriormente, à reprodução. Na visão dos artistas, ele não tem conseguido renovar-se para, dessa forma, mobilizar novamente a classe artística em torno dele. Na fala de Clarissa Diniz, aqui representando uma parte dos artistas-participantes, a questão da renovação do *SPA* é fortemente enfatizada:

Eu acho que o evento tem que ter uma cara, tem que ter uma proposta, tem que dizer a que veio. Se ele não tem uma proposta, ele fica totalmente na dependência do que vem pra ele. E fica um mosaico (...). Eu acho básico despregar o *SPA* do edital. Tudo bem manter o edital, mas entender que o evento não é o edital. A preponderância, o protagonismo que esse edital ganhou dentro do evento é astronômica, é astronômica. Porque esse edital nem existia, passou a existir e hoje em dia o evento é unicamente o edital que, por sua vez, já está inscrito em outro edital que é o da Funarte. É muito surreal, eu acho, a situação. Então, eu acho que tirar o protagonismo do edital, mas não porque o *SPA* não quer que seja mais o protagonista, e sim fazendo outras coisas além do edital. (C.D., entrevista concedida em setembro de 2010)

O evento parece não estar se adaptando à conjuntura artística atual. Por um lado, há jovens artistas querendo participar de grandes editais, de premiações reconhecidamente legitimadoras no campo a fim de ver deslanchadas, às vezes muito precocemente, carreiras, à despeito de obra. Por outro, há um grupo de artistas procurando espaços para a discussão e a realização de uma produção artística experimental e crítica, os quais vêm o *SPA* como um lugar que tinha essa proposta, mas acabou corroído pelo edital.

Na opinião desses artistas que reivindicam, novamente, um espaço para a discussão artística, o *SPA* cedeu ao edital e, por isso, tornou-se um evento inconstante, passivo diante dos projetos que o chegam. Há trabalhos que vêm potentes, cujos autores são artistas interessados realmente em questionar, provocar uma ruptura, reconfigurar o ambiente urbano, trazendo-lhes novos sujeitos e discursos antes ignorados. Esses trabalhos reafirmam a proposta do *SPA*, dão ânimo ao evento e parecem mostrar que é possível sim uma relação horizontal e não anulante entre arte, política e edital. Porém, a grande maioria dos jovens artistas, busca a inserção, a legitimação e procuram primeiro os editais, antes de pensar no trabalho. Em sua maioria, são esses os projetos que acabam tornando-se problemáticos, gerando uma incerteza para quem vê e participa do *SPA* sobre o que acontecerá em suas próximas edições.

Logo, pode-se concluir que, antes do edital, a questão da relação arte e política, no *SPA*, se dá a partir dos próprios artistas. Ou seja, é a relação que se estabelece com o edital. Quando ele é tornado mecanismo de dependência, ou seja, quando os artistas se pautam por suas normas e a partir disso, constroem um trabalho, a dimensão da crítica tende a ser anulada ou diminuída dentro do trabalho. Mas se o artista se utiliza do edital

como mecanismo de promoção do seu trabalho, da sua obra, essa relação pode ser estabelecida de forma diferente, possibilitando a existência do político, da dissensão no interior desse trabalho. E o edital do *SPA*, por permitir, institucionalmente, trabalhos que possuam essa possibilidade crítica, é, realmente, diferenciado em relação a outros mais rígidos e rigorosos.

Porém, se o evento é pautado apenas por esse edital, acaba permitindo que, em seu interior, aconteça a inconstância, exista a presença de trabalhos que não ativam o político e que o descaracterizam. Em resumo, o foco da questão problemática aqui levantada parece estar mesmo na relação de dependência que se estabelece com o edital, tanto do lado dos artistas-participantes, como do lado dos artistas-gestores, no interior do *SPA*.

Considerações Finais

Durante todo este percurso na tentativa de entender o *SPA das Artes*, uma das coisas que mais chama a atenção é um certo panorama da relação entre arte e política no Recife que este trabalho apresentou. O esforço por identificar as origens do evento e as relações que acontecem em seu interior, se não cumprem a missão de apresentar de forma coerente o *SPA*, ao menos são significativas para observar como os artistas se relacionam politicamente no campo em que estão inseridos. As lutas para criar o *SPA* e, atualmente, as tentativas de inserir modificações nele, são amostras da atuação política dos artistas, do ponto de vista institucional.

Observando o processo pelo qual passou o *SPA*, pudemos perceber como suas mudanças mobilizam ações dos atores envolvidos nele. À medida em que avançamos na pesquisa, vimos que o evento passou de uma situação de ruptura para outra de um maior ajuste no interior da estrutura municipal. No período de sua formação, o processo ruptor que o criou lhe deu forma e estrutura, baseando-o discursivamente. Mas, à medida em que a prefeitura foi se estruturando, o *SPA* foi se acomodando em seu interior, ganhando um espaço definido e formatações necessárias à sua sobrevivência e continuidade nessa estrutura.

Esse processo foi identificado como uma transformação da utopia experimentalista para a ideologia experimental. Ou seja, o discurso experimentalista que antes tinha um caráter ruptor, que afirmava a mudança do campo artístico do Recife, tornou-se uma ideologia a partir do momento em que se acomodou à estrutura do evento, passando a determinar as relações artísticas que se desenrolam em seu interior. Essa dimensão ideológica fica visível no edital do *SPA*, um dos principais mecanismos institucionais do evento.

O edital do *SPA*, nesse momento, aparece como um dos pontos de mobilização dos artistas nas lutas discursivas por mudança no evento. Ele, ao mesmo tempo em que é um mecanismo de democratização de recursos e de fomento à produção artística, principalmente de artistas mais jovens, acabou tornando-se um dos pontos mais fortes de questionamento do evento.

Os valores baixos, a ideologia experimentalista que o subjaz, entre outras questões identificadas ao longo do trabalho, acabam tornando o edital do *SPA* de difícil adesão. A motivação à participação artística no evento, num contexto de editais de fomento à arte

sendo constantemente abertos, parece residir, na opinião dos artistas, mais na dimensão de uma proposição artística diferenciada do evento do que, em si, em um edital.

Os questionamentos sobre o edital têm várias frentes. Uma delas, anteriormente referida, diz respeito ao grande número de editais de fomento à produção hoje existentes no Brasil que acabam por ofuscar o edital do *SPA*. A outra, diz respeito à composição do próprio evento, e está representada na fala de alguns artistas que afirmam um empobrecimento do evento quando limitado ao edital, visto que este acaba ficando à mercê de trabalhos que podem ser ou não motivadores, potentes e ruptores quando em contato com o espaço urbano.

Dessa forma, tem-se que a institucionalização do *SPA*, se por um lado é positiva, por garantir o suporte necessário à sua continuidade (e regularidade) até os dias atuais, acabou formatado pelas exigências burocráticas na hora de conseguir os recursos. Desse jeito formalizado, parece ter perdido um pouco do potencial de envolvimento artístico que mobilizava em seu início. Sendo assim, do lado dos artistas-participantes, está ficando mais forte a necessidade de mudança, de adaptação para a nova realidade artística local. As demandas por um novo *SPA* parecem estar, cada vez mais, ganhando força e movimentando uma nova luta articulatória pela transformação no evento.

E após toda a análise promovida, chega-se a uma breve conclusão de que, para pensar num novo *SPA*, parece necessário mobilizar novamente todos os agentes envolvidos no evento. Criado coletivamente, nos parece que essa também é a melhor forma de promover sua mudança e superação das dificuldades artísticas e, também, institucionais por que vem passando. O *SPA* é um evento de artistas para artistas e serão eles os responsáveis por mantê-lo ou modificá-lo ou, até, acabá-lo.

Longe de querer apontar responsáveis por fracassos ou sucessos do evento ou, até, soluções, estamos apenas sugerindo questões, para as quais o nosso trabalho acabou levando. Toda a pesquisa mostra que o evento é resultado de uma ação política conjunta, estando, desde seu início, envolvido com o engajamento coletivo. Dessa maneira, parece se fazer necessária, novamente, a reunião de um conjunto de forças para mudá-lo, tanto no lado dos artistas-participantes quanto no dos artistas-gestores. São estes agentes os que, no final, têm o maior poder de mudança no interior do evento.

Para uma nova mudança ocorrer, é preciso movimentar uma outra luta discursiva no interior da prefeitura do Recife, em prol de mudar as estruturas que agora suportam o

SPA, inserindo nelas as novas reivindicações dos artistas. A articulação em grupo, a ação política dos artistas do Recife, do mesmo jeito que deu origem ao *SPA*, pode ser capaz de mudá-lo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Aracy (1984). *Arte Para Quê? A Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970*. São Paulo, Nobel.
- _____ (2006). *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005); vol.2: circuitos de arte na América Latina*. São Paulo, 34.
- ANJOS, Moacir dos (2005). *Local/Global: Arte em Trânsito*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- ARANTES, Otilia (1995). *Políticas das Artes: Mário Pedrosa*. São Paulo, Edusp.
- ARCHER, Michel (2001). *Arte Contemporânea: Uma História Concisa*. São Paulo, Martins Fontes.
- ADORNO, Theodor (1973). *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro
- _____ (1970). *Teoria Estética*. Lisboa, Arte&Comunicação.
- BARBALHO, Alexandre (1998). *A modernização da cultura: políticas para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes*. Fortaleza: UFC, 2005.
- BARBATO JÚNIOR, Roberto (2004). *Missionários de uma utopia nacional-popular: os intelectuais e o departamento de cultura de São Paulo*. São Paulo. Annablume; Fapesp.
- BECKER, Howard S. (1984). *Art Worlds*. Berkeley, University of California.
- _____ (1985). *Uma Teoria da Ação Coletiva*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- BELTING, Hans (2006). *O Fim da História da Arte*. São Paulo, Cosac Naif.
- BENJAMIN, Walter (1985). *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense.
- BITTAR, Jorge (2003). *Governos Estaduais: desafios e avanços*. São Paulo, Perseu Abramo.
- BOTELHO, Isaura (2001). *Dimensões da Cultura e Políticas Públicas*. In: Revista São Paulo em Perspectiva, ano 2, nº.15, 73-83.
- _____ (2001). *Romance de Formação: Funarte e política cultural (1976-1990)*. Rio de Janeiro, Edições Casa de Rui Barbosa.
- BOURDIEU, Pierre (1996). *Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo, Companhia das Letras.
- _____ (2007). *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. São Paulo, Zouk.
- BRISSAC, Nelson Peixoto (2002). *Intervenções Urbanas: Arte/Cidade*. São Paulo, Senac.
- _____ (2004). *Paisagens Urbanas*. São Paulo, Senac, 3ª ed.
- BRITO, Ronaldo (1999). *Neoconcretismo, Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*. Rio de Janeiro, Funarte.
- BÜRGUER, Peter (2008). *Teoria da Vanguarda*. São Paulo, Cosac Naif.
- BURITY, Joanildo A. (1997). *Desconstrução, hegemonia e democracia: o pós-marxismo de Ernesto Laclau*. In GUEDES, Marcos Aurélio (org.). *Política e Contemporaneidade no Brasil*. Recife, Bagaço, pp. 29-74
- CANCLINI, Nestor García (1987). *Políticas Culturales y Crisis de Desarrollo: un balance latinoamericano*. In: *Políticas Culturales em América Latina*. Org: Nestor García Canclini. México, D.F.: Guarijabo. (13-61)
- CHAIA, Miguel (2007). *Arte e Política*. Rio de Janeiro, Azougue.
- CHAIMOVICH, Felipe (2007). *Espaços e Democracia: Lugares para a Arte Brasileira*

- desde os anos 1980. In: Gonçalves, Lisbeth Rebollo. São Paulo: ABCA/MAC USP/ Imprensa oficial do Estado de São Paulo.
- CHAUÍ, Marilena (1995). *Cultura Política e Política Cultural*. In: Revista Estudos Avançados, ano 9, nº 23, 71-84.
- COELHO, Teixeira (2009). *A Cultura pela Cidade*. São Paulo, Iluminuras.
- CRIMP, Douglas (2006). *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo, Martins Fontes.
- _____ (2002). *Posiciones Criticas*. Madrid, Akal Ediciones.
- DANTO, Arthur (2006). *Após o Fim da Arte*. São Paulo, Edusp.
- DEBORD, Guy (1997). *Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro, Contraponto.
- DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix (1996). *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia (Vol. 3)*. Rio de Janeiro, Editora 34.
- DUARTE, Paulo Sérgio (1998). *Anos 60, transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro, Campos Gerais.
- FAIRCLOUGH, Norman (2001). *Discurso e Mudança Social*. Brasília, UnB.
- FREIRE, Cristina (1999). *Poéticas do Processo*. São Paulo, Iluminuras.
- FOSTER, Hal (1996). *Recodificação: arte, espetáculo e política cultural*. São Paulo, Casa Editorial Paulista.
- HARVEY, David (1992). *Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Loyola.
- HORA, Abelardo da. Depoimentos sobre o Atelier Coletivo por Abelardo da Hora. In: SILVA, José Cláudio da. *Memória do Atelier Coletivo*. Recife 1952-1987. Recife: Artespaço: 1982.
- HUYSEN, Andreas (1999). *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ.
- IÑIGUEZ, Lupicinio (2004). *A Análise do Discurso nas Ciências Sociais: variedades, tradições e práticas*. In: Iñiguez, Lupicinio (org). Rio de Janeiro, Petrópolis, Vozes, 2 ed.
- JAMESON, Fredric (1997). *A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo, Ática.
- _____ (1990). *Espaço e Imagem: Teorias do Pós-Moderno e Outros Ensaio*. Rio de Janeiro, UFRJ.
- LACLAU, Ernesto e MOUFFE, Chantal (1989). *Beyond the positivity of the social: antagonisms and hegemony*. In *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics*. London, Verso, pp. 93-148.
- MANNHEIM, Karl (1972). *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 2. edição.
- MICELI, Sérgio (1984). *Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil*. In: Revista de Administração Empresarial; ed. jan/mar 1984. 27-31.
- MICELI, Sérgio (2001). *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras.
- MOUFFE, Chantal (2007). *Prácticas Artísticas y Democracia Agonística*. Espanha, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- _____ (2000). *Wittgenstein, Political Theory and Democracy*, polylog: Forum for Intercultural Philosophy, no. 2
- MOULIN, Raymonde (2007). *O Mercado da Arte: Mundialização e Novas Tecnologias*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- PAPA, S.M de Barros Ibarra (2007). *Realismo Crítico, Análise Crítica do Discurso eo Prcesso de Formação do Educador Crítico-reflexivo*. In: Weber, Silke; Leithäuser,

Thomas (org). Métodos Qualitativos nas Ciências Sociais e na Prática Social. Recife, UFPE.

RANCIÈRE, Jacques (2005). *A Partilha do Sensível*. São Paulo, editora 34.

RESENDE, Viviane de Melo; RAMALHO, Viviane (2006). *Análise do Discurso Crítica*. São Paulo, Contexto.

SALZSTEIN, Sônia (2001). *Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública*. In: Basbaum, Ricadro (org).

SOUZA, Tânia Clemente (2001). *A Análise do Não-verbal e os Usos da Imagem nos Meios de Comunicação*. Revista Ciberlegenda, ano I, no.6, junho. Disponível em: <http://www.uff.br/mestcii/tania3.htm>, acesso 27/10/2009.

VÁSQUEZ, Angélica G. (2009). *Arte y Política: la estética de Jacques Rancière*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

ZOLBERG, Vera (2006). *Para uma Sociologia das Artes*. São Paulo, Senac.

_____ & CHERBO, Joni Maya (1997). *Outsider Art*. Massachusetts, Cambridge ed.

Anexo 1

Trechos de depoimentos - capítulo 2

2.2 Os anos 1980 e as Brigadas Artísticas

Trecho 1 – M.C

Eu sempre fui comunista, ativista e participei de vários grupos, tendências estudantis e essas coisas de política. Então sempre fiz política. Quando eu tinha dezoito pra vinte anos a gente ainda estava na ditadura, né? *(sic)* Antes da abertura. E ainda era proibido partidos políticos, partidos de esquerda, não existia ainda o PT. Tudo isso ainda tava lá, latente. E para mim estava muito ligado: as questões da estética com as questões éticas, com a sua postura política. Na verdade, naquela época, as coisas formavam blocos: você era de esquerda, então você era liberal nas questões morais, você fumava maconha... era um monte de coisas que estavam juntas, tá entendendo?*(sic)* O cara era de direita, então ele era moralista, ele era contra o aborto, ele detestava ouvir falar em rock'n roll. Existia na época ainda a guerra fria, né?*(sic)* Existia a crença no socialismo versus capitalismo. Então se percebia esse confronto: quem era de esquerda era socialista, quem era de direita era capitalista. Essa era a dicotomia. Então a política estava bem presente. Mesmo que a pessoa não militasse politicamente, normalmente, a pessoa tinha que arrumar um lado para estar. Tinha que se posicionar de um lado ou do outro. Ou você estava contra o regime militar ou você estava a favor. (M.C., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 2 – M.C.

(...) as Brigadas surgiram como uma alternativa à Lei Falcão. A Lei Falcão era uma lei que proibia a propaganda política na televisão. A propaganda política em geral. Aí, na campanha, a pessoa dava um texto, eles editavam só o que queriam do texto e botavam lá.*(sic)* Aí não tinha a possibilidade de propaganda. A primeira (brigada) que existiu foi a Brigada Portinari (...). No início era Luciano Pinheiro, Cavani, Cleriston e pintavam pra Roberto Freire. Aí as pessoas doavam os muros da casa e eles iam lá e faziam um painel políti... ops, um painel artístico.*(sic)* Era como se fosse uma brecha, né? Aí o negócio cresceu e todo mundo viu que aquilo ali além de ser uma coisa impressionante – de surgir uma pintura enorme no meio da rua – também era como se fosse uma participação, uma adesão política dos artistas. (M.C., entrevista concedida em maio de 2010).

Trecho 3 – J.P.

Participei da Brigada Henfil, que era uma brigada formada por pessoas mais ligadas ao PT. Participei do Coletivo 13, na campanha de João Paulo. Eu venho tendo uma aproximação e uma participação com a política muito grande que culminou com essa gestão municipal em que eu tive uma participação muito forte, não só dentro do SPA, mas também dentro do Conselho Municipal de Cultura que eu participei durante anos. (...) Naquele momento em que foi criado o SPA, eu diria que era um momento muito

rico, porque existia um número de artistas pensantes, a fim de fazer alguma coisa e com condições organizativas. Que acho que isso vem muito da experiência de campanha, de DCE, de D.A's, de movimento estudantil, toda essa coisa porque a gente foi de uma geração de participação, de luta mesmo estudantil, de participação política mesmo.(sic) (J.P., entrevista concedida em junho de 2010)

Trecho 4 – R.S.

Fui da Brigada Portinari. A Brigada Portinari aconteceu na década de 1980, no retorno de Arraes, né?(sic) Foi criado um elo entre os artistas e a política e funcionou muito bem isso. Participei da Brigada Portinari um tempo(...). Aí os artistas começaram a, de um certo modo, intervir dentro da política cultural que existia, de uma forma muito diretamente, né?(sic) E coincidiu na época de João Paulo, quando ele se candidatou à prefeitura, que ninguém achava que ele pudesse chegar. Mas a gente tinha um trabalho de base muito bem feito e (..), na época, o movimento artístico aqui tava muito efervescente (...). A gente já vinha numa série de momentos em que os artistas se reuniam e criavam atelieres coletivos.(sic) Então, no início, as reuniões políticas pra preparação da campanha eram feitas no atelier coletivo do submarino. Por isso que criou o Coletivo 13, que era um nome bastante sugestivo que era a questão do coletivo e do 13 que era do PT.(sic) (R.S., entrevista concedida em julho de 2010)

Trecho 5 – F.A.

(...) essa coisa do coletivo 13 tinha muito a ver com essa coisa da Brigada Henfil.(sic) (Mas) o Coletivo 13 era uma coisa mais ampla, envolvia vários outros atores, não eram só artistas não. Envolvia designers, historiadores, outras pessoas mais ligadas à questão cultural, política, transformação, de tentar repensar a sociedade, mas do ponto de vista da questão cultural. Era uma coisa mais ampla. A Brigada Henfil era uma coisa mais de artista mesmo. (F.A., entrevista concedida em junho de 2010)

2.4 SPA das Artes : um lugar para o experimentalismo

Trecho 6 – M.C.

(...) houve uma discussão muito grande antes da eleição de João Paulo. Montou-se uma espécie de comitê artístico de apoio que se chamou Coletivo 13. Então estavam todas essas pessoas: Fernando Augusto, Fernando Duarte, José Paulo, muito mais gente. Esse grupo se reuniu e fez uma espécie de manifesto sobre a área de artes plásticas, sobre o que gostaria para gestão... uma série de propostas. (sic) Essa discussão que foi gerada a partir daí foi importante tanto para gente, os artistas, como também para orientar as políticas de artes visuais que foram implementadas no início da gestão. É lógico que com o tempo isso vai se apagando e outro tipo de política vai dando força, né?(sic) .E Fernando Duarte, que logo no primeiro mandato ele era o secretário adjunto, ele era como se fosse um articulador dessas propostas que foram tiradas aí dessa discussão. Peixe, acho que tinha uma visão um pouco mais da organização, do eixo cultural, uma coisa mais ampla... mas Fernando Duarte, como ele é artista plástico, ele tinha esse apreço por esse conjunto de propostas. (M.C., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 7 – M.C.

Aí existia uma demanda nessa área que era a criação de um salão municipal de artes. Tava lá, era uma demanda.(...) não sei se era uma demanda dos artistas ou se era algo que tinha sido aprovado na câmara anteriormente, alguma coisa desse tipo.(sic) Mas alguma coisa demandava isso, tinha lá quando assumi e coisa e tal. E a gente avaliou que um Salão Municipal de Artes Plásticas ia ser uma derrota, ia ser terrível. Primeiro porque o esquema, essa forma de salão, ela já vinha muito cansada. E aí fazer um salão menor que o salão do Estado, quer dizer, um salão chinfrim, ia ser horrível, né?(sic) (M.C., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 8 – M.C.

E aí a gente montou (...) eu montei lá um grupo de discussão, pra não ser uma coisa assim eu pensando sozinho. (sic) E aí participavam desse grupo Zé Paulo, Fernando Augusto, Fernando Duarte (...), principalmente eles. A gente começou a pensar como é que poderia fazer para gerar um evento que pudesse funcionar bem, atender certas necessidades do circuito, sem ser um evento milionário, um evento que fosse dentro do tamanho da verba que na verdade (ainda) não existia. A gente ia ter que brigar para que ela existisse, porque quando você cria uma coisa nova dentro de um órgão público você não tem a verba, você tem que ir atrás, fazer uma manobra (...). (M.C., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 9 – M.C.

(...) e aí a gente pensou e chegou à conclusão de tentar fazer, na medida do possível, um evento que fosse espalhado pela cidade toda, que pudesse ter essa ideia do mapa (o mapa das artes), de poder chamar gente, envolver gente. Em vez de ser um evento que tivesse recorte, fosse um evento de abrangência que tentasse abranger todo mundo. (sic) Que é lógico que é impossível, mas, sob o ponto de vista da ideia, (era a) de que fosse uma coisa de trazer à tona, em vez de fazer aquele famoso recorte. (M.C., entrevista concedida em maio de 2010)

2.5 A utopia experimental do SPA

Trecho 10 – J.P.

Como sendo o perfil da maioria das pessoas, um perfil de experimentalistas, de pessoas que queriam algo novo, a gente não queria que de forma nenhuma tivesse uma coisa engessada, que se tornasse um evento que engessasse. Tanto que o discurso da gente, desde o começo, é que o SPA deveria ser um evento em movimento. (...) o que a gente sempre pensou foi isso, tanto que a intenção era que no final de cada SPA acontecesse um bate-papo, uma reunião, que a gente chamava o *saldão* em que a gente mostrava o que tinha acontecido e já abria, de uma certa forma, espaço para as sugestões.(J.P., entrevista concedida em junho de 2010)

Trecho 11 – M.C.

Eu, particularmente, considero que é experimental aquilo que você se permite fazer sem estar necessariamente antevendo um resultado “X”. Você vai se lançar numa experiência sem saber pra onde aquilo vai lhe levar. Acho que isso é a ciência do experimentalismo, né?(sic) Você fazer um experimentalismo para chegar a tal resultado, parece que você está fazendo só uma burocracia pra poder chegar ali. Eu acho que como existe um racionalismo muito instaurado dentro das artes plásticas hoje em dia, isso é provocado pelo movimento conceitual que se tornou quase um mote (...) então, a atitude do artista passa a valer muito. Então a responsabilidade dele com as coisas que está fazendo aumentou e a coisa ficou tensa, né?(sic) E esse racionalismo, de uma certa forma, torna a coisa menos experimental, ele freia o experimentalismo. (M.C., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 12 - J.P.

(experimental) é tudo o que a pessoa se sinta com vontade de fazer e sem ter obstáculos, ou obstáculos intelectuais, ou obstáculos materiais. Mas assim, no momento em que você tem uma vontade de realizar algum trabalho e você se propõe aquilo, nenhum tipo de entrave vá lhe impossibilitar de dar andamento aquilo.(sic) Claro que você vai usar a sua criatividade, você vai usar o seu bom-senso, vai usar uma série de questões pra você poder realizar. Como eu venho de uma geração em que a arte era muito contida dentro de discursos, ela era muito amarrada dentro de posturas estéticas e artísticas, a gente, o grupo que pensou, viu logo a necessidade de abrir pra um discurso contemporâneo, abrir pra um discurso de mente aberta, abrir pra um discurso de que é livre: a criatividade é livre, a forma de expressão é livre, cada um vai propor o que quer. Então acho que isso é importante e eu acho que isso tem que ser sempre.(sic) (J.P., entrevista concedida em junho de 2010)

Trecho 13 – F.A.

(experimental é) a coisa da espontaneidade da arte, de ser anti-institucional, de ser livre, de não se render à nenhum modelo institucional nem ao mercado - pelo menos em termos filosóficos - de tentar inovar, de pensar pra frente.(sic) Acho que o artista tem muito essa coisa de reinventar a sociedade, de pensar novos modelos e perspectivas, fazer um trabalho engajado politicamente e socialmente, não panfletário, mas importante, que realmente pode transformar algumas realidades. (...) Eu acho que ser livre é um pouco de poder sempre estar se colocando e se colocando criticamente em relação à determinados temas, inclusive esse da institucionalização da arte.(F.A., entrevista concedida em junho de 2010)

Trechos de depoimentos - capítulo 4

4.1 Artista ou gestor?

Trecho 1 - M.C.

E, assim, a gente também, todos nós desse início aí, embora estivéssemos funcionários, éramos artistas plásticos, né? E sabíamos fazer aquela velha política de que “não vou perguntar não porque senão ele pode ser que diga que não pode”, né? E aí a gente ia forçando um pouco a barra de fazer, e o negócio já tava programado e tinha que acontecer (...). (M.C., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 2 – R.S.

Mas era muito difícil. Eu lembro do varal de Cuquinha que foi instalado. Aquilo ali pra acontecer, só aconteceu porque eu conhecia algumas pessoas, se não, não tinha acontecido. Do jeito que foi (...). Porque passava por cima de fios de alta-tensão, tinha que ter uma grua, a gente não tinha dinheiro, então foi toda uma logística montada pra que aquilo acontecesse. E só aconteceu porque eu conhecia algumas pessoas. Tinha que amarrar um fio nos correios. Eu conhecia a dirigente dos correios na época (...). Aí ela foi solidária a isso aí. E essas situações, elas são naturalmente burocráticas e que você precisa de uma atenção do gestor pra aquela questão sensível do artista que possa existir. Uns são e outros não. (R.S., entrevista concedida em julho de 2010)

Trecho 3 - M.C.

(...) eu acho que o que acontecia mais era a gente procurar brechas assim dentro da própria prefeitura e fazer alianças, por exemplo como foi o negócio da Tamarineira, eu acho que foi um negócio muito legal que aconteceu. De dizer, 'eita descer a tamarineira, né?' De repente envolveu outra secretaria, que era a secretaria de Saúde, mas foi mais por iniciativa da gente. Nunca foi por exemplo a secretaria de Saúde que chegou e “ó, vamos fazer aí”. Sempre foi a gente que procurou. (M.C., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 4 – F.D.

(...) a gente tinha uma tese, que a gente defendia, que a cultura é estratégica pra cidade do Recife, pela produção artística e cultural que a cidade do Recife tem (...). Então eu tenho, por exemplo, uma coisa de revigorar completamente, de novos blocos, de blocos antigos como o bloco das flores retomar, de maracatus que não estavam mais saindo (...), de você voltar a ter, por exemplo, o grande sucesso do carnaval ser Spock e Orquestra Popular da Bomba do Hemetério (...). A gente criou, politicamente, um macro ambiente criativo, ou seja, a gente com o conjunto de medidas (...), a prefeitura é uma parte disso. Aí vem, quando vem o governo do estado em 2006 e vem Lula em 2004, aí há uma conjunção econômica (...) há uma questão de distribuição de renda, há uma questão de repriorização, de você fazer (...). Então, você tem um conjunto, evidentemente, um conjunto de ações (...). Pra mim na minha opinião a gente cumpriu, o PT cumpriu, um papel fundamental porque tem essa visão, tem essa

visão. (F.D., entrevista concedida em setembro de 2010)

Trecho 5 – F.D.

(...) Eu pintava também as paisagens e tal ai um belo dia minha sogra tava fazendo um curso de pintura, levou um quadro meu, aí foi pra uma exposição. Aí então me interessei por isso. Comecei a pintar, a pensar, a ler, a ter uma coisa mais artística propriamente dita. E de me preocupar. Aí eu tive ateliê e pintava. Tinha ateliê, tinha determinados períodos em conjunto com as pessoas, então, eu me considero uma pessoa da geração 80 que conhecia o pessoal: R.S., quer dizer, muito (...) muito, como eu diria, muito de convivência mais artística mesmo, né? (F.D., entrevista concedida em setembro de 2010)

Trecho 6 – F.D.

O governo é uma coisa completamente diferente, completamente diferente de uma empresa, completamente diferente do sindicato, completamente, pra mim com minha experiência, completamente diferente do Banco do Brasil, completamente diferente do movimento político. Porque você aqui tem que realizar as coisas, tudo é muito urgente. Você tem um tipo de burocracia que não é muito codificada. Não é feito uma empresa feito o Banco do Brasil que o cara do Rio Grande do Sul trabalha igual ao cara do Amazonas (...). Ou seja, tem os códigos de distância, não tem. Isso é, isso sempre foi, um grande problema pra gente artista, o pessoal artista. (F.D., entrevista concedida em setembro de 2010)

Trecho 7 – J.P.

Aí foi que com muita luta, com muita vontade, boa-vontade de quem tava lá dentro a gente conseguiu uma verba mínima – eu não sei o valor dessa verba, não sei se foi R\$80 mil ou foi R\$ 60mil, eu sei que foi uma verba mínima -, a gente assim, preencheu lacunas também de trabalho. Então a gente tinha cachê para vários, pros produtores, pras pessoas, mas a gente, assim, se redobrou no compromisso, se redobrou na atitude pra poder realizar a coisa. Então a gente pintou lá o Pátio de São Pedro (...). O Pátio de São Pedro era um caos, várias casas abandonadas, tudo cheio de lixo então a gente comprou cal, pintou lá, mandou pintar, mandou limpar, mandou varrer, mandou lavar (...) sabe como é? Fez toda uma coisa de começar mesmo a ocupar uma casa que estava a décadas ociosa, abandonada e ociosa. Então foi muito nesse intuito de preencher as lacunas que existiam naquele momento. (J.P., entrevista concedida em junho de 2010)

Trecho 8 – J.P.

Então, assim, eu acho que é importante, assim, acho que uma coisa positiva foi que a coordenação do SPA passou por artistas plásticos. Então assim, eles sabiam da carência, eles sabiam da necessidade, eles tinham um diálogo junto com o meio, não eram simplesmente burocratas da cultura ou então administradores culturais, produtores culturais, mas pessoas que tinham a vivência, sofriam com a carência, sofriam com as dificuldades (...). (J.P., entrevista concedida em junho de 2010)

Trecho 9 – J.P.

(...) Tanto que o discurso da gente, desde o começo, é que o SPA deveria ser um evento em movimento. Então ele deveria tanto à nível das pessoas que participassem, das pessoas que tivessem pensando o SPA, como também da forma como ele era idealizado. Tanto que Maurício saiu, Rinaldo saiu, eu sai, Rodrigo saiu, sabe como é? E eu sai não porque eu não tinha condições de ficar lá. Eu poderia estar, teoricamente, até hoje participando do SPA enquanto coordenador. (J.P., entrevista concedida em junho de 2010)

Trecho 10 - F.A.

Tinha aqui a diretoria do Pátio, tinham os eventos que aconteciam no Pátio, mas essa coisa da instalação das casas, dos museus, dos memoriais, do Centro de Design, tudo isso era um projeto. E o SPA disse não, então essas casas estão todas (...), nem tinham começado as obras ainda nessas casas, então vamos ocupar essas casas que já dá esse (...) essa coisa de “eita, o Pátio de São Pedro vai ser uma outra história!”, sabe como é? Então, na verdade o SPA, nesse momento, já fez uma coisa de ocupação. A gente ocupou o Pátio de São Pedro. Então praticamente limpou e caiu todas as casas. Botou gambiarra mesmo, era tudo com gambiarra mesmo. Eu disse não, é precário, mas a gente vai ocupar, vai dar vida a esses lugares, vai dar uma visibilidade a esse espaço da cidade que é bacana que a gente sabe que tem toda uma tradição, que já tá aqui as coisas, que tem os barezinhos, tem a culinária, enfim. (F.A., entrevista concedida em junho de 2010)

Trecho 11 – M.A.

(...) eu sou amigo das pessoas que criaram o SPA né? Fomos artistas juntos, criamos atelier juntos (...) Então, o SPA, ele é fruto de outras aglutinações de artistas da década de 1980 que via a cidade de uma maneira completamente desorganizada em relação a toda estrutura, a toda rede de artes visuais da cidade. Por exemplo, você tinha (...) meia dúzia de (...), umas três ou quatro galerias que trabalhavam com os artistas já consagrados que eram aqueles artistas de Olinda, alguns artistas de Recife, José Carlos Viana, João Câmara e assim vai né? Abria exceções pra alguns, por exemplo, acho que R.S., Zé Patrício, né? E o resto nem tava nas galerias privadas nem as instituições funcionavam, né? E diga-se de passagem, isso acontecia tanto no âmbito da prefeitura como também no âmbito do Estado. (M.A., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 12 – M.A.

(...) ao invés das pessoas procurarem a instituição e tentar falar com os seus diretores, com seus presidentes, com as instâncias até maiores se não está conseguindo resolver, como a gente fazia na década de 1980, né? Houve períodos que alguns artistas daqui de Recife foram pedir uma reunião com o governador do Estado pra tirar as pessoas que estavam dirigindo o museu do estado e o MAC, botando a sua cara a tapa, né? (M.A., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 13 – M.A.

(...) então é como a gente vivesse no modernismo aqui. E os maloqueiros, como a gente era tratado, pintava a rua, como era o Carga & Descarga, como era o Camelo -

(...), o camelo um pouco menos né? Tratado como maloqueiro, por quê? Porque eles vinham da academia, eles faziam parte desta transição que os outros não faziam, não é? Então a gente era tratado como maloqueiro em Recife. E não precisa ir muito longe não, é só ver o que Recife fez com o Bruscky. Hoje em dia todo mundo bate palma. Poucos na época batiam palmas pra ele, pelo contrário, alguns até batiam nele. (M.A., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 14 – M.A.

(...) o SPA pelo contrário, ele não é um edital restritivo, muito pelo contrário, né? Até porque, todos os seus gestores são pessoas que pensam arte de forma diferenciada dos burocratas, dizemos assim. (M.A., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 15 – M.A.

(...) Pra gestão (é importante) que algumas coisas fossem direcionadas dentro do plano municipal de cultura, como nós gestores construímos. Então, se você participa de um plano municipal de cultura e se você na hora de fazer um evento viras as costas pra este plano municipal de cultura você não fez nada, né? Você tá sendo no mínimo populista em relação à classe que tá querendo cada um puxar a sardinha pra sua brasa. (M.A., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 16 – M.A.

Porque é a mesma gestão pensando em tudo, entendeu? Então a gente tem reuniões, aqui, todos os setores todos os segmentos de artes visuais (...). O que a gente tem? Tem um calendário de janeiro até dezembro; o que vai ter em tal canto o que que a gente pode fazer, que tipo de parceria (...). Então, quando você pensa artes visuais na cidade, a gente pensa como um todo. Então o SPA é mais uma ação onde aglutina todas as ações numa mesma semana, entende? (M.A., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 17 – M.A.

E tem milhões de boicotes, de instituição que boicota, entendeu? Enquanto a gente corre o risco de ser criticado com gestor porque apoiou a história do Piratão. Mas não temos medo não, vamos lá. A gente discute mesmo, depois vamos defender, vamos defender (...). (M.A., entrevista concedida em maio de 2010)

4.2 SPA das Artes: da Ruptura ao Ajustamento

4.2.1 Percepções sobre o surgimento do SPA

Trecho 18 – M.C.

O SPA ele foi criado na primeira gestão de João Paulo, né? Então, assim, essas pessoas que fizeram parte desse momento de criação, elas 'tavam muito ligadas ainda à articulação política de campanha ainda, né? Então, houve uma discussão muito grande antes da eleição de João Paulo, montou-se uma espécie de comitê artístico de apoio

que se chamou Coletivo 13. Então tava todas essas pessoas: F.A., F.D., Z.P., muito mais gente (...) esse grupo ele se reuniu e fez uma espécie de um manifesto sobre a área de artes plásticas, sobre o que gostaria para gestão para que quando começasse a gestão a gente já colocasse (...) uma série de propostas. Essa discussão que foi gerada a partir daí ela foi importante tanto pra gente, os artistas, como também para orientar as políticas de artes visuais que foram implementadas no início da gestão. É lógico que com o tempo isso vai se apagando e outro tipo de política vai dando força, né? Mas essas propostas foram muito interessantes, foi bem legal essa discussão. (Maurício Castro, entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 19 – M.C.

E aí a gente pensou e chegou a conclusão de tentar fazer, na medida do possível, um evento que fosse espalhado pela cidade toda, que pudesse ter essa ideia do mapa, de poder chamar gente, envolver gente. Em vez de ser um evento que tivesse recorte, fosse um evento de abrangência que tentasse abranger todo mundo. Que é lógico que é impossível, mas, sob o ponto de vista da ideia de que fosse uma coisa de trazer à tona, em vez de fazer aquele famoso recorte (...). A gente ia fazer uma espécie de mapa (...). O mapa, na verdade, pra pessoa participar do mapa, era só querer. Podia ser com um atelier, podia abrir um atelier, poderia a pessoa dizer simplesmente eu vou estar todo dia em pé aqui na Conde da Boa Vista e pronto, isso aqui é a minha participação e acabou-se. E funcionou super bem o primeiro mapa. Dá um trabalho desgraçado, mas a gente conseguiu ver por onde é que a arte andava. Pelo menos deu pra ver no mapa do Recife aonde tinha chegado o nosso chamado. Dava pra ver que a maioria dos atelieres estavam em bairros classe média, que em bairros populares só existiam algumas manifestações onde já existiam movimentos culturais, tá entendendo? Então bairros de ocupação nova, por exemplo Ibura, tinha menos atelier, menos inserções nesse negócio do que, por exemplo, Água Fria, coisas onde já existem por exemplo uma cultura dos terreiros, sabe? Essas coisas que já têm uma tradição e chama mais (...). Alto Zé do Pinho, como já tinha a coisa da música e aparece lá vários pontinhos (...). O mapa, de certa forma, ele foi importante para esse início de SPA. (M.C., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 20 – R.S.

Eu fui da Brigada Portinari. A Brigada Portinari aconteceu na década de 1980, no retorno de Arraes, né? Foi criado um elo entre os artistas e a política e funcionou muito bem isso. Participei da Brigada Portinari um tempo (...). Aí os artistas começaram a, de um certo modo, intervir dentro da política cultural que existia, de uma forma muito diretamente, né? E (...) também participei quando Jarbas foi pra prefeito. Depois (...) em várias situações políticas assim. E coincidiu na época de João Paulo, quando ele se candidatou à prefeitura, que ninguém achava que ele pudesse chegar. Mas a gente tinha um trabalho de base muito bem feito e (...) na época o movimento artístico aqui tava muito efervescente, tinha um grupo que (...) o submarino, né? M.C. tinha (...) a gente já vinha numa série de momentos em que os artistas se reuniam e criavam atelieres coletivos. Então (...) é (...) no início as reuniões políticas pra preparação da campanha eram feitas no atelier coletivo do submarino. Por isso que criou o Coletivo 13, que era um nome bastante sugestivo que era a questão do coletivo e do 13 que era do PT. (R.S., entrevista concedida em julho de 2010)

Trecho 21 – R.S.

E precisava de um documento, né? Um documento formal onde tivesse as propostas. Aí a gente fez uma proposta assim bastante ampla que serviu até pra outros projetos da prefeitura mesmo, que eu também participei. E, entre elas, tinha uma que seria de realizar, não um salão de arte, mas de realizar um encontro de artistas com manifestações culturais, com intervenções na cidade, com exposições (...). Que não tivesse dentro do perfil que tinha na época que era sempre um salão onde tinha um grande prêmio. Então a gente pensou em fazer (...), se o grande prêmio era de R\$ 10 mil R\$ 15 mil, a gente ia ter vinte prêmios de R\$500, de R\$ 300, que a pessoa da periferia poderia organizar uma exposição e fazer ou uma intervenção e fazer. E o diferencial é que a gente sistematizou isso, criou um regulamento onde isso foi descrito e a gente conseguiu implantar na cidade. No início a gente foi pensando na questão da cidade, fez uns convites pra alguns artistas de fora que vieram fazer, cada um (...) Convite, teve uns convites. Aí passou a ter sempre assim um convidado e a bolsa. Aí esse regulamento e esse pensamento da gente ele foi, de um certo modo assim, sendo cooptado pela população artística, por quem fazia cultura aqui e emplacou. Emplacou na cidade e emplacou também nacionalmente, pela proposta de fazer (...), você podia fazer o que quisesse. Então a gente fazia uma seleção daquilo ali e podia ter exposições, podia ter intervenção na cidade, instalação, o que quisesse. Nisso aí a gente foi indo, foi indo, foi criando e (...) ficou grande. Um filho que cresceu. (R.S., entrevista concedida em julho de 2010)

Trecho 22 – M.C.

E aí existia uma demanda dessa área que era a criação de um salão municipal de artes. Tava lá, era uma demanda. Não sei se era uma demanda dos artistas ou se era algo que tinha sido aprovado na câmara anteriormente, alguma coisa desse tipo. Mas alguma coisa demandava isso, tinha lá quando assumi e coisa e tal. E a gente avaliou que um Salão Municipal de Artes Plásticas ia ser uma derrota, ia ser terrível. Primeiro porque o esquema, essa forma de salão, ela já vinha muito cansada. E aí fazer um salão menor que o salão do Estado, quer dizer, um salão chinfrim, ia ser horrível, né? Aí eu tinha participado, não fazia muito tempo, do festival de artes plásticas de Porto Alegre. Não sei se é festival que se chama ou se é o festival do atelier livre, uma coisa assim que é uma semana, ele tem mais essa cara de festival, não sei se chama festival. E também, quando eu morava em Barcelona, tinha um negócio lá chamado talleres abiertos, que era uma espécie de um mapa que se fazia na cidade velha que durante uma ou duas semanas ficavam os ateliers todos, tinham muitos ateliers, os ateliers ficavam abertos para você visitar e tinha um mapinha. E aí, junto com isso, também outras experiências como o arte em toda parte, tem o Santa Tereza de portas abertas, o mapa das artes de (...) o mapa das artes de São Paulo então tudo isso foi assim formando um leque de possibilidades bem mais interessantes do que fazer um salão municipal de artes. (M.C., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 23 – M.C.

(...) a gente começou a pensar como é que poderia fazer para gerar um evento que pudesse funcionar bem, atender certas necessidades do circuito, sem ser um evento milionário, um evento que fosse dentro do tamanho da verba que na verdade não existia, a gente ia ter que brigar para que ela existisse. Porque quando você cria uma coisa nova dentro de um órgão público você não tem a verba, você tem que ir atrás, fazer uma manobra (...). E aí a gente pensou e chegou a conclusão de tentar fazer, na

medida do possível, um evento que fosse espalhado pela cidade toda, que pudesse ter essa ideia do mapa, de poder chamar gente, envolver gente. Em vez de ser um evento que tivesse recorte, fosse um evento de abrangência que tentasse abranger todo mundo. Que é lógico que é impossível, mas, sob o ponto de vista da ideia de que fosse uma coisa de trazer à tona, em vez de fazer aquele famoso recorte, dizer: “não, esses daqui são os dez melhores”. Essa é a ideia que os salões estavam tomando né? (M.C., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 24 – M.A.

O SPA ele é fruto sabe de aglutinações de artistas da década de 80 que via a cidade de uma maneira completamente desorganizada em relação a toda estrutura, a toda rede de artes visuais da cidade, né? Por exemplo, você tinha é (...) meia dúzia de (...), umas três ou quatro galerias né? Que trabalhavam com os artistas já consagrados que eram aqueles artistas de Olinda, alguns artistas de Recife: José Carlos Viana, João Câmara e assim vai, né? Abria exceções pra alguns, por exemplo, acho que R.S., Zé Patrício né? E o resto, nem tava nas galerias privadas nem as instituições funcionavam, né? E diga-se de passagem isso acontecia tanto no âmbito da prefeitura como também no âmbito do estado. (M.A., entrevista concedida em maio de 2010)

4.2.2 As ações de gestão

Trecho 25 - M.C.

E a gente procurou também diversificar a coisa no sentido de trazer discussões de circuitos alternativos. Nesse momento a ideia era trazer coisas estranhas e não os críticos de arte que já tinham vindo muitas vezes pra Fundaj, trazia Fernando Cochiaralle, não sei quem coisa e tal a gente a gente não queria mais. Embora seja difícil não fazer isso, por conta de que esse mesmo grupo de discussão via a necessidade de trazer certas discussões e tal. Moacir dos Anjos participava do grupo que discutia essas coisas e os equipamentos da prefeitura também deviam fazer parte disso, né? Então existia também uma certa pressão no sentido de que fossem grandes figuras, figuras que atraíssem público para o debate. Eu tinha mais predileção assim por trazer as coisas mais esquisitas que estivessem acontecendo, mais undergrounds. E o primeiro SPA talvez tenha sido bem focado nessas coisas mais (...) como se fossem experiências autônomas, que não fossem coisas institucionais e sim de (...) (coisas do tipo) Arte Santa Tereza de Portas Abertas que é uma coisa que não é do governo, tá entendendo? Ou uma Galeria do Poste, ou aquele outro (...), não me lembro. Quem me ajudou muito nessa tarefa de trazer esses grupos foi Nilton Gotto, que é amigo meu, e ele tava bastante antenado com esse tipo de coisa e a gente já tinha conversado muito sobre esses tipos de experiência. (M.C., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 26 – M.C.

Então, assim, a ideia também era fazer um evento que ele fosse mudando a cada ano. Cada vez fosse diferente. Então, assim, isso era uma tentativa muito difícil de fazer para uma instituição que é o Estado. Então a gente não queria que o negócio ficasse sempre sendo igual. Que cada vez fosse diferente, tivesse um foco aqui outro ali. Outra coisa também que a gente meio que se atreveu na época foi ocupar o Pátio de São Pedro que a prefeitura tinha diversas casas lá. Tudo prometida pro Centro de Design, prometida para o Museu de Arte Popular e nada acontecia, as casas todas abandonadas lá. E a gente disse não, a gente quer fazer lá, pegou verba e limpou as

casas tudinho. Isso inclusive acho que terminou pressionando, não sei o que, dando um gás a essa coisa do Pátio e muita coisa (...). No primeiro *SPA*, as casas estavam todas em ruínas, nas oficinas (...) a gente caiu, tirou o lixo, muitas estavam cheias de lixo, uma coisa terrível. (M.C., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 27 – M.C.

A gente ia fazer uma espécie de mapa (...). O mapa, na verdade, pra pessoa participar do mapa, era só querer. Podia ser com um atelier, podia abrir um atelier, poderia a pessoa dizer simplesmente eu vou estar todo dia em pé aqui na Conde da Boa Vista e pronto, isso aqui é a minha participação e acabou-se. Pronto, isso já bastava e a pessoa entrava lá. E funcionou super bem o primeiro mapa. Dá um trabalho desgraçado, mas a gente conseguiu ver por onde é que a arte andava. Pelo menos deu pra ver no mapa do Recife aonde tinha chegado o nosso chamado. Dava pra ver que a maioria dos atelieres estavam em bairros classe média, que em bairros populares só existiam algumas manifestações onde já existiam movimentos culturais, tá entendendo? Então bairros de ocupação nova, por exemplo Ibura, tinha menos atelier, menos inserções nesse negócio do que, por exemplo, Água Fria, coisas onde já existem por exemplo uma cultura dos terreiros, sabe? Essas coisas que já têm uma tradição e chama mais (...) Alto Zé do Pinho, como já tinha a coisa da música e aparece lá vários pontinhos (...). O mapa, de certa forma, ele foi importante para esse início de *SPA*. (M.C., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 28 – R.S.

É porque a gente, no caso, a gente sistematizou uma proposta que a proposta era diferenciada. A gente dizia assim “é possível fazer arte com pouca grana também”. Porque se faz com nenhuma grana. Então com pouca, vai fazer legal. Na hora que você conseguia dar um prêmio de R\$500 pra fulaninho de tal que morava na periferia da cidade, e a gente ia lá, fiscalizava aquilo ali tudinho, documentava. Isso valoriza as pessoas da periferia e descondiciona o percurso cultural que era feito, que era sempre em cima dos polos. Então a cidade também tem seu polo que é o centro da cidade, que são os instrumentos culturais que tem, né? E a gente descondicionava disso aí. Então a gente já começou com essa proposta e isso foi um diferencial pro evento, pra o *SPA das Artes*. Então eu acredito que esse, essa visão saudável, essa saúde planejada no sentido de pulverizar os recursos, de democratizar mais ainda. Porque é natural que à medida que vai se adensando isso no longo do tempo a coisa vai ficando mais protegida ou com mais ranço. Mas começou desse jeito, né? E é perseguir legal isso aí também, né? Porque eu acredito ajudou muito as novas gerações que foram surgindo.(...) Era essa. Uma delas era a de fazer com que o maior número possível pudesse participar de um evento que fosse organizado com uma pluralidade de manifestações artísticas que existiam e que ainda existem. Então, como você fazer com que um cabra que não estava inserido, estivesse? Então ele vinha. Então eu lembro (...). Aqui a gente está na exposição de Galo e Derlon. Eu lembro de Galo que participou de uma história na época. Enquanto ele era uma pessoa que trabalha grafite e tava querendo(...) que era, vamos dizer, marginalizado na cidade, a gente agregou ele. E hoje ele está aqui, nessa galeria de arte. Então a gente agregou Galo. E junto com Galo veio mais de cem meninos fazer uma intervenção na Rua do Estudante, ali do lado da Urbe. Então a gente calculou cinquenta, veio mais de cem. Então a necessidade forçou uma atitude da gente e a gente tomou essa atitude por percepção dessa realidade, mas mesmo assim ainda foi insuficiente pro momento. E é

natural isso mesmo, é uma dinâmica, né? É uma dinâmica. (R.S., entrevista concedida em julho de 2010)

Trecho 29 – R.S.

A gente dizia assim “é possível fazer arte com pouca grana também”. Porque se faz com nenhuma grana. Então com pouca, vai fazer legal. Na hora que você conseguia dar um prêmio de R\$500 pra fulaninho de tal que morava na periferia da cidade, e a gente ia lá, fiscalizava aquilo ali tudinho, documentava. Isso valoriza as pessoas da periferia e descondiciona o percurso cultural que era feito, que era sempre em cima dos polos. Então a cidade também tem seu polo que é o centro da cidade, que são os instrumentos culturais que tem, né? (R.S., entrevista concedida em julho de 2010)

Trecho 30 – R.S.

Porque eu acredito ajudou muito as novas gerações que foram surgindo.(...) Era essa. Uma delas era a de fazer com que o maior número possível pudesse participar de um evento que fosse organizado com uma pluralidade de manifestações artísticas que existiam e que ainda existem. Então, como você fazer com que um cabra que não estava inserido, estivesse? (R.S., entrevista concedida em julho de 2010)

Trecho 31 – M.A.

(seria importante) pra gestão que algumas coisas fossem direcionada dentro do plano municipal de cultura como nós gestores construímos, então, se você participa de um plano municipal de cultura e se você na hora de fazer um evento viras as costas pra este plano municipal de cultura você não fez nada, né? Ou você tá sendo no mínimo populista em relação à classe que tá querendo cada um puxar a sardinha pra sua brasa, né? Então por exemplo, se você pegar de 2007 pra cá, que são os três anos de SPA que fui coordenador, você vai encontrar ações descentralizadas, né? Buscando artistas que não estão inseridos no circuito (...). Tem haver com o Plano municipal de cultura, com a política de descentralização, né? Isso não significa que todo ano vou ter que fazer aquilo, né? Até porque nós temos muita pra gente contemplar. Então você não pode dizer assim: “Eu vou direcionar o SPA este ano pra isso e para o ano vou ter que direcionar pra isso.” Porque se você pega e direciona toda verba que tu tem e que não é pouca, por exemplo, quando nós fizemos a exposição descentralizada, nós tratamos aqueles artistas da mesma forma que nós tratamos os artistas que fizeram, por exemplo, a tarde Performática no Pátio de São Pedro, que eram artistas consagrados, mas que ganharam um cachê resumido porque nós temos uma verba resumida, mas o cachê era igual às pessoas que trabalharam nas exposições descentralizadas, todos os artistas que participaram da exposição descentralizada eles receberam cachês iguais aos consagrados que estariam no pátio fazendo performance. Porque eu acho assim (...), eu quando convido, por exemplo, um como foi expor na descentralizada né? Artistas que seriam, artistas interlocutores outros artistas que não estavam inseridos no mercado, né? E assim, até dentro de uma visão de formação destes próprios artistas, porque existe uma queixa das artes visuais que é quando você não tá inserido no edital, selecionado no edital, você acha que você é perseguido, você acha que sua obra foi preterida, você acha...é aquela choradeira que a gente já conhece, né? Então, por exemplo, quando você ...você eu penso em uma exposição descentralizada com pessoas que não estão inseridas, né? É pra mostrar um processo que existe, você insere ele no SPA, mas não dentro do edital, simplesmente pra contemplar (...) que ótimo, nós vamos ter que contemplar alguém que tá (...). Não, não é isso, o edital ele funciona na

sua regra básica, como diz o Arnaldo Cesar Coelho. (M.A., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 32 – M.A.

É (...) tem, tem essa (...) essa busca de tentar levar maior número de artistas pra uma população que não é frequentadora de espaços expositivos, porque por exemplo, a gente tava falando de descentralização acho que não tem espaço melhor em Recife pra você descentralizar alguma coisa, se você fizer qualquer evento no Pátio de São Pedro. Ali passa pessoas do Recife todo, ali o fluxo de gente é uma coisa absurda. É (...) todas as (...) os eventos que buscam descentralizações, buscam justamente isso, eles buscam (...) é...quando tal evento faz o cinema, o festival de cinema bota um telão na rua pra passar filme não sei o quê, o que ele tá buscando? As pessoas que não estão acostumadas a ir na sala de cinema, seja por questões financeiras ou por questões de falta de formação ou muitas vezes de informação, que tropeça em uma tela e veja o filme, né? Então, esta preocupação também está dentro do SPA. (M.A., entrevista concedida em maio de 2010)

4.2.3 Da Utopia à Ideologia

Trecho 33 - M.C.

Aí pronto, aí a gente costurou esse primeiro SPA que foi as pessoas se inscreviam pra esse mapa, né? Aí podia se inscrever tanto como pra uma exposição no atelier ou uma exposição que estivesse acontecendo, alguma coisa, como pra fazer uma performance. (...) Porque não existia seleção, nesse primeiro não. Depois é que como houve muita adesão e as pessoas fizeram altas coisas interessantes e sem nada, sem a ajuda de ninguém, as pessoas foram lá e fizeram, aí no segundo se pensou já numa ajuda de custo, numa forma de ajudar o custeio desse tipo de ação. Porque enquanto a gente não tinha que dar nada pra ninguém, que as pessoas iam lá (...) e era só se inscrever, a gente estava em harmonia com o nosso princípio de inserção e não de recorte. A partir do momento que você tem que dar o dinheiro, você não pode dar o dinheiro pra todo mundo. Aí você já criou esse recorte. Aí já é uma coisa que foi bom por um lado, mas foi ruim por outro porque já não era aquele evento que todo mundo ia poder participar. Por outro lado, quando você cria uma bolsa, você determina, é como se fosse uma espécie de um concurso, aí você tem que fazer uma série de regras anteriores na prefeitura pra que a verba esteja disponível pra você dar para as pessoas aí isso amarrar, tá entendendo? Isso amarra o princípio de que ele quer se mudar a cada ano. Aí no outro ano já vai ter a verba disponível pra aquilo ali. Antes de ter a discussão sobre como vai ser, você já precisa dar o *start* na verba aí pronto, aí a verba já amarrar. E aí você vai ter que dar essa verba pra fulaninho (...). Aí, essa é a grande pulha da administração pública e da instituição. A instituição ela sempre vai ser conservadora. Ela pode ter lampejos um pouco mais (...), mas o caminhar da máquina ele vai engessando, vai formatando. (M.C., entrevista concedida em maio de 2010)

Trecho 34 – M.C.

E é o que existe hoje, né? Hoje em dia eu acho que é o próprio formato. As pessoas estão extremamente formatadas pelas leis de incentivo, pelos editais, nunca vi um tempo tão formatado como esse. Então assim, experimentalismo zero, né? Ou seja, primeiro você faz “ai eu quero fazer um projeto experimental”. Aí, como é que vai ser meu projeto experimental? Qual é a verba? Acho que vai ter esse e esse edital pra inscrever. Houve esse movimento: de um momento espontâneo de querer trazer esse

tipo de inclusão, até esse outro momento que, de certa forma, é diferente, mas ele também permitiu que um monte de gente fizesse e realizasse coisas que foi importante para o espaço da cidade, ter essa vivência. (M.C., entrevista concedida em maio de 2010).

Trecho 35 – J.P.

(..) o que a gente viu foi o seguinte, primeiro é (...) como sendo o perfil da maioria das pessoas, um perfil assim de experimentalistas, assim, de pessoas que queriam algo novo e que a gente não queria que de forma nenhuma tivesse uma coisa engessada, que se tornasse um evento que engessasse. Tanto que o discurso da gente, desde o começo, é que o SPA deveria ser um evento em movimento. Então ele deveria tanto à nível das pessoas que participassem, das pessoas que tivesse pensando o SPA, como também da forma como ele era idealizado. Tanto que M.C. saiu, R.S. saiu, eu sai, Rodrigo saiu, sabe como é? E eu sai não porque eu não tinha condições de ficar lá. Eu poderia estar, teoricamente, até hoje participando do SPA enquanto coordenador. Mas eu achava importante dar espaço para que outras pessoas (...) mesmo que isso pudesse trazer consequências no andamento do evento. Mas eu acho que é uma postura que deve ser feita dos gestores culturais, isso é uma opinião minha, particular. Aí assim o que a gente sempre pensou foi isso, tanto que a intenção era que no final de cada SPA acontecesse um bate-papo, uma reunião, que a gente chamava o *saldão* em que a gente mostrava o que tinha acontecido e já abria, de uma certa forma, espaço para as sugestões. Uma das coisas que dificultou muito esse processo foi porque a máquina administrativa da gestão pública ela é muito difícil, ela é muito emperrada. Então, assim, quando a gente ia buscar apoio para um evento seguinte, praticamente, a gente tinha que, de uma certa forma, engessar o evento porque você tinha que já ter tudo planejado, você já ter tudo discutido quais eram as ações, qual era tudo, então a gente sempre tinha uma dificuldade (...) e as pessoas, de uma certa forma, por uma questão acho que de hábito mesmo administrativo queriam que tivesse a mesma cara, a mesma repetição. Mas acho que a questão burocrático-administrativa foi que, de uma certa forma, dificultou essa intenção inicial que era de ser um evento em movimento, mutante, (...) que não fosse um evento com cara oficial. Fosse um evento em que o meio das artes visuais pudesse participar e ter uma participação mais efetiva dentro da concepção do evento. (J.P., entrevista concedida em junho de 2010)

4.3 A luta articulatória do ajustamento

Trecho 36 – Reunião aberta 2

M.A.: é por isso que eu fico as vezes meio preocupado com essa coisa de será que... a gente já questionou um monte de coisa que fez o SPA entrar em crise, menos se foi os temas que fizeram o SPA entrar em crise? nessa coisa tão fechada de um determinado discurso (...)

C.D.: EU ACHO que a crise maior tá na estrutura mesmo do SPA, que é o edital. Eu acho que se a gente não mudar o edital não sei o que pode mudar muito não no SPA. Pode mudar um tema, pode mudar um horário de uma palestra, pode mudar o *saldão*... mas por exemplo, eu acho que se vai fazer o edital porque é que vai ter uma comissão de seleção? A gente poderia por exemplo ter um formato mais experimental de seleção. Tem o projeto Terra Una que eu acho super legal que os artistas se escolhem, em um site, com um softwearezinho simples, uma plataforma que os próprios artistas

se selecionam ... pensar um SPA mais colaborativo, tanto na sua própria forma de seleção, quanto na grade, quanto na Revispa e eu acho que isso sim pode mudar mais drasticamente o caráter, a estrutura, do que um tema, uns horários ou a duração do SPA sabe? Mas isso são questões que tão mais na estrutura assim, é preciso saber exatamente quanto dinheiro teria e saber ... por exemplo, eu acho que a dependência cada vez maior do edital é legal por um lado porque democratiza, dá acesso as pessoas que potencialmente não seriam convidadas, mas também restringe um pouco o potencial de proposição do próprio evento, porque você tem que ficar necessariamente aguardando o que vai chegar a você. Então eu acho que se a gente tivesse uma verba pra propor ações que não sejam necessariamente palestras, nem debates, mas que pudesse ser sei lá um pouco mais experimental, mas que fosse uma proposta ativa do SPA, como uma proposta curatorial mesmo do evento, talvez fosse interessante pra poder garantir um determinado caráter experimental a despeito do que possa ou não vir em edital, que é sempre.... a gente nunca sabe o que vem. E eu acho que o que aconteceu no SPA nos últimos anos foi isso, ficou-se muito a reboque do que ia vir via edital, então o dinheiro... com os custos aumentando é obvio que normalmente vem coisas mais simples, ou menos radicais ou menos complexas do que se esperava e o evento vai sendo moldado pelo que vem então, porque... ai me preocupa assim sabe saber que só vem 6 semanas se a gente não conseguir aumentar essa verba e ainda por cima não ter uma autonomia pra propor outras coisas e ficar dependendo sabe dessas seis, porque também a gente não sabe o que vem e ai num sei... porque pra mim o cerne da questão é isso, é o edital e que tipo de proposta de arte o SPA pode ter para além das palestras e mantendo os recursos o mais alto possíveis, dá pra baixar 2500 não, é 2500 ou mais (...)

M.A: EU concordo com você, agora eu esbarro um pouco ta... nessa questão dos recursos não é... eu não sei quanto é que dá (...)

C.D.: JÁ FOI 1000, 2000, eu acho que é isso 2500... é pouco mas a galera tinha onde ficar e tinha o que comer né? essa verba é.... e a viagem eu acho que também é por conta deles, o ônibus assim até lá

Voz feminina: você chega lá por sua conta...

C.D.: então é, hospedagem e alimentação por conta deles

Voz feminina (muito distante do gravador - áudio ruim): eu pude participar do SPA era essa coisa (...) eu acho que tem que criar esses espaços de exposição fixa, regulares e não o SPA dá conta de fazer excursão....

M.A.: é de certa forma eu concordo com você também... o problema é que em alguns momentos eu fui um dos que rodei por exemplo pra que não houvesse a casa mais, porque a casa meio que tava ficando essas bolsas pra exposição, a casa tava meio que se tornando isso, embora eu ache a casa... naquele momento foi criado tatará uma ação fantástica, mas ela foi se descaracterizando ao longo dos SPAs e ai algumas pessoas chegaram pra mim e disseram: talvez exposições sejam bacana. Como eu to fazendo, formatando o SPA financeiramente da seguinte forma: eu tenho x e vai me fazer as bolsas, a revispa, a produção que as bolsas... as únicas que restaram que é intervenções urbanas e performances e a cada passo que eu dou em questão de verba por exemplo como foi o Conexões eu vou agregando coisas, por exemplo esse agregar o Conexões pra mim houve uma estranheza também no começo eu achava que o CINCONV viria antes,sabe... mas só que não veio... nem veio ainda! Mas pode vir depois, então vindo o CINCONV ai ele meio que dá uma nivelada né, mas eu tinha que em algum momento fazer aquele edital do Conexões, como eu já tinha feito antes, pra num chocar um com outro eu tive que agregar coisas pra não chocar-se com o outro entendeu?! Então digamos... seria exposições né e oficinas, a terceira possibilidade

dentro do que eu pensava, que eu vinha discutido para com o SPA das Artes. (Reunião gravada em julho de 2010)

Trecho 37 - Reunião aberta 2

R.V.: pronto então isso ai é uma coisa... a outra coisa é a questão do tema que foi colocada, que rodou e não conseguiu (...)

M.A.: porque sinceramente eu fico sempre... quando eu penso por exemplo o que já foi discutido em relação ao circuito, isso eu acho que já complicou tudo aqui (...)

B.M.: COMPLICOU NÃO ! Primeiro Fernando depois tu ... (risos)

R.: Márcio, eu só queria reforçar o que a Renata falou. Eu concordo com ela, eu acho as ações do Intervenção ainda é ... o SPA ainda é uma referencia nacional, as ações de Intervenções Urbanas..., então assim se tivesse que contemplar, dessa escolha orçamentária de contemplar... não sei... mas eu acho que eu diminuiria um pouco as exposições pra contemplar mais as intervenções, as oficinas, sabe....através...

M.A.: mas ai tem um problema, um é o edital Conexões que vai contemplar seis bolsas pra oficinas e pra exposição que não posso mudar, tá ali dentro do....

R.: mais ou menos, porque o Conexões você pode sim através de justificativa, claro se tiver uma boa justificativa pra isso, por exemplo, se o segundo não contemplar eu acho que dá pra negociar, Conexões é muito aberto, você tem como negociar isso (...)

M.A.: bom, veja só uma coisa, há possibilidade dessa negociação, pode... o que eu não posso falar aqui é que isso vai acontecer (...)

Rosa: sem contar, M.A. que exposição tem muita acontecendo o ano todo, tem uma aí que acabou de ser aprovada, milhões de exposições... eu só acho que a gente perde um pouco essa referência mesmo das... INTERVENÇÕES URBANAS, do trabalho de rua , de trazer o trabalho pra rua...

M.A.: Veja uma coisa.... o que me fez pensar isso e era pra ser discutido aqui entendeu é o seguinte a gente pode manter o mesmo valor do ano passado e manter a mesma quantidade do ano passado (...)

F.A.: quantas foram?

M.A.: foram 16 bolsas no ano passado

F.A.: só que tinha algumas eram de oficinas né? e não teve nenhuma de oficina?

M.A.: não, não teve.... mas eu acho que ano passado foram 16 de 1.500.... na verdade o que me preocupa um pouco é que eu acho que é muito pouco, 1.500 eu acho muito pouco dinheiro

R.V.: mas eu acho que essa discussão se vai negociar ou não, isso é uma discussão que não é pra agora, é pra esperar o resultado do outro e ver se é necessário ou não, eu não tô dizendo que ela não tá propondo, é que a gente ta começando a discussão do SPA agora e eu acho acho que isso pode ser para depois...

B.M.: eu acho que o problema maior é o que C.D. colocou, é assim...a mudança se dar no edital (...)

C.D.: é que eu acho que o SPA está virando um edital, mas ele não é um edital, ele é uma proposta, ele é uma proposta de ocupação de uma cidade e de um determinado espaço tempo, que é setembro e Recife. Então eu acho que é tipo... por que que a galera ganha 1.500 reais e vai se embrenhar lá em Terra Una, não é pelo dinheiro, mas

é pela possibilidade de ir para um lugar diferente, de encontrar pessoas que você raramente encontraria, exatamente, que é aquela proposta. Então eu acho que o SPA está deixando de ser proposta e virando um edital, como como o Funcultura, como qualquer salão e eu acho que isso não pode acontecer, por isso que estou falando dessa autonomia, o SPA tem que propor alguma coisa que não seja via um tema, mas que seja um determinado tipo de ação, um determinado tipo de concepção que traga à tona alguma peculiaridade, alguma coisa que realmente vale o investimento e atraia e enfim e motive as pessoas ganhando pouco a virem pra cá. Eu acho que os primeiros SPA eram grandes propostas de trabalho colaborativo, de interação, de ocupação da rua, não tinha grana, mas tinha proposta. Então as pessoas se sentiam engajadas, motivadas, seduzidas e com vontade de participar. Agora eu acho que quando o edital, ele ganha espaço e quando o SPA cada vez mais vira só o edital, aí eu acho que ele meio que se dilui entre vários editais e cada vez mais editais a gente tem no Brasil com valores muito maiores, então eu acho que a gente tem que retomar essa concepção... assim, o que é que o SPA... isso que Moacir perguntou o que é que você quer com o SPA, qual a proposta do SPA esse ano? O que é que o SPA vai trazer que um artista não encontraria em nenhum outro lugar naquele momento no Brasil e que, portanto motive ele suficientemente a se debandar, sei lá, do Rio Grande do Sul até aqui, sabe um esquema colaborativo como sempre pra fazer a solução. Eu to sentindo falta disso... de proposta, de... com certeza dá pra fazer isso, isso é uma coisa fácil de resolver, né, basta sei lá a pessoa inscrever sua casa, se dispor, mas eu acho que isso tipo já é um problema na seleção, eu acho que poderia sim ser experimentado um modelo de seleção que não fosse uma comissão, que fosse pensado de outra maneira, que as pessoas que estão pleiteando se sentissem muito mais envolvidas na seleção do que simplesmente mandar e esperar ser... entrar o nome em alguma coisa, num sei como, eu acho que o próprio edital poderia incentivar formas menos tradicionais, tanto de oficina quanto de exposição. Provocar isso mais intensamente, seja pela sugestão de espaços ou de... não sei... e manter uma autonomia pra convidar.... não sei...tem tanta coisa acontecendo, eu vejo tantos artistas propondo coisas sei lá desde tipo no La Greca mesmo aquele projeto cardápio com a comida, era uma proposta assim, não tinha grana nenhuma, mas funcionou tão bem e assim movimentou tanto as pessoas, eu sinto falta um pouco disso de pensar modelos diferentes de propostas. O território Recombinantes era bom eu acho, isso que o Sérgio Mota vai fazer, mas eu sinto falta do SPA propondo.

M.A.: UMA coisa... por exemplo de ver o que o SPA era... como é que você pode, eu pensando, como é que eu posso por exemplo fazer esse comparativo entre as sugestões que vinham naquele momento do SPA com a possível sugestão que viria ou não, porque uma das coisas que eu me preocupo muito e aí não é só com o SPA não, é essa não participação, que é o que a gente conversou na reunião passada, da própria classe artística, quando a gente pensar por exemplo que o SPA em alguns momentos falou assim: mesmo que você não for selecionador você fará? E muita gente botava sim, eu acho que aquele era o instante que aquele sim cabia, hoje isso aí... pode ser que eu esteja completamente equivocado, mas diante do que eu vejo o que eu acho é que talvez e que já meio que abrir um pouco o SPA pra isso, por exemplo Alvinho já foi contemplado uma vez com uma proposta, ele veio com uma proposta para o SPA de uma mostra de vídeo, sabe e o SPA contemplou a proposta dele, sem edital, né e eu achava que depois dessa iniciativa de Alvinho e da resposta do SPA iria acontecer mais sugestões e não, iria acontecer talvez uma outra de Alvinho. (Reunião gravada em julho de 2010)

Trecho 38 – Reunião aberta 2

M.A.: o que eu tava querendo era fechar uma história: ao invés do edital tradicional, nós mudaríamos o edital do SPA pra esse tipo de edital, né? Eu preciso conhecer um pouco mais até para poder fechar, não sei que tipo de estrutura de rede eu preciso para isso, eu preciso na verdade conhecer um pouco como é que isso funciona, pra ver se isso não vai gerar um custo, não é nem um custo financeiro, um custo de pessoal, um custo de tempo e etc, que eu não tenho...eu preciso conhecer um pouco, pronto isso é uma coisa que eu preciso fechar, então mudaríamos o edital para um edital colaborativo, tarara tarara... todos estão convencidos disso?

B.M.: todo mundo está de acordo

R.V.: todo mundo...

Vozes simultâneas: é... todo mundo...

M.A.: tá, beleza (...)

C.D.: é um edital de auto gestão ...

Trecho 39 – Reunião aberta 3

M.A. – Nós estávamos falando sobre algumas das ideias que nós tivemos aqui, que é bacana, que, pra mim seria talvez a única possibilidade de mudança dentro de uma estrutura de SPA, que é uma ideia que C.D. deu de a gente tentar utilizar a plataforma do Terra Una, que é um edital, é um edital, né?

C.D. – é (...). Um programa de residência.

M.A. – Uma forma de edital onde as pessoas inscrevem seus projetos e elas próprias botam os projetos então lá. Eu achei, eu acho isso sensacional. Mas ao mesmo tempo eu tô com algumas pendengas de tempo, entendeu? Dentro da minha estrutura de trabalho. E (...) eu meio que (...) não lancei mão de falar com as pessoas dessa plataforma porque eu poderia detonar uma situação que não tivesse condição de tempo, né? E de estrutura mesmo, porque não é fácil você pensar, assim, um evento, tanto a parte conceitual, como a parte estrutural, a parte administrativa e toda a parte jurídica, do evento. Porque nós estamos passando por uns processos dentro da prefeitura, de mudança na estrutura e não tá sendo fácil pros gestores se adaptarem a isso. Até porque teve mudanças que surgiram há quinze dias atrás. Que, assim, se o gestor não estiver extremamente afiado com essas mudanças, o que é que vai acontecer? Vai tá contemplando uma pessoa pra vir fazer uma oficina, uma palestra, ou alguma outra coisa e não ter conseguido pagar aquela pessoa antes da pessoa (...), antes (...) no caso do SPA, né? Que a gente paga quinze dias antes. Que isso vai ser uma outra pendenga.

D. – Não, o edital do CEFAP também tem uma parte que é antes. Como o prêmio contempla passagem, às vezes, hospedagem e material, então a primeira parcela tem que ser paga quinze dias antes pra poder dar tempo do oficinheiro se organizar pra poder fazer a oficina e não está acontecendo.

M.A. – Não tá conseguindo pagar, né? Pronto. E assim, como eu tenho três meses pro SPA, tão entendendo? Eu estou tentando resolver eliminar problemas, antes de arranjar possíveis ou não problemas. Então o que eu fiz? Eu disse, “rapaz eu vou resolver tudo que eu preciso resolver de contratação”. E que eu não resolvi, né? Eu escutei muito, escutei algumas coisas que foram interessantes, outras as pessoas vão ver como é que isso vai ser pago, como é que isso pode ser pago (...). (Reunião gravada em julho de 2010)

M.A. – Então, eu disse “Raul, quem seria uma pessoa pra gente fazer (...) já foi Bruno Vilela, né? Pra gente fazer isso? E veja pra mim a possibilidade da gente fazer essa plataforma, pra ao invés de pegar a do Terra Una a gente fazer o nosso.” Como você tava sugerido (...)

C. – É, isso é software livre. Eu tenho certeza que se você conversar com Nadan ele vai te dizer: “se você quiser que eu faça pra você, eu faço pra você. Se você quiser fazer você mesmo, faça você mesmo!”. Acho que existe essa possibilidade, sabe? Eu conheço outros sites que são um pouco parecidos. A carinha sempre vai mudar, porque é de acordo com a estética de cada um, mas assim, a coletividade do que eu tô trabalhando, o revolucion, funciona um pouco assim também: nós temos acesso aos nossos projetos. É uma outra coisa, não é um edital. São artistas que têm páginas dentro de uma página de um coletivo. Eu vou lá, acesso a minha página e (...)

M.A. – O CORO, uma coisa tipo o coro?

C. – exatamente. O coro é total plataforma anterior de Terra Una, porque a Flávia é também do Terra Una. Quer dizer, tudo lá saiu de uma única discussão, talvez, né? Então é tipo isso, o coro: eu tenho lá uma página, vou lá, ponho meus dados, as pessoas todas compartilham isso comigo e eu tenho acesso. Então isso é um negócio que existe e é simples de fazer. Não é complicado. Uma pessoa que faz um site, faz um negócio desses pra você. Inclusive você não vai ter um trabalho aí, que seria esse trabalho de receber uma papelada, de organizar uma papelada.

M.A. - (...) todos esses dados que vocês estão me dizendo aqui agora, eu não tenho conhecimento. Até porque, assim, como eu não costumo dar bola pra edital, eu pouco vejo editais pra ver como é que isso funciona. Tem o coro, eu faço parte, mas assim, por exemplo, eu nunca mandei nada pro coro. Eles já podiam ter me chutado há muito tempo, inclusive. É uma cooperati (..) é uma coisa de cooperação, né? E eu não tenho tempo de fazer isso. Tempo mental, né? Não é tempo físico não. Porque tempo físico eu até tenho, né? Mas tempo mental (...). E aí tá pra levar três meses pra fazer esse site. Três meses eu não tenho.

C.D. – Ai gente, olhe, não sei não. Eu acho que (...), eu acho um (...), não sei. Eu vou ser bem sincera, eu acho um equívoco essa conversa aqui. Porque, assim, tá parecendo reunião interna da prefeitura. Eu acho que todas essas questões jurídicas, não sei o que, não sei o que, se resolvem internamente. Essa reunião é pra conceder o momento. E assim, eu acho que você queria não se complicar, mas por não ter nem consultado o pessoal, você se complicou ainda mais. Porque, você elucubrou mil questões durante a semana e que na verdade (...). Assim, eu acho que a gente não tem muito o que fazer, tem que consultar eles.

M.A. – Eu concordo muito com o que você está falando. Inclusive eu poderia ter chegado aqui, ao invés de estar propondo isso, dizer assim ó: “gente eu não tenho nem pessoal, nem dinheiro, nem tempo pra fazer e priu. Vai ser daquele jeito!”. Mas como eu acho que a gente está construindo isso junto e, assim, eu acho que a ideia que você deu pra que isso acontecesse é tão bacana que vale, por exemplo, a gente discutir isso e escutar de (...)

C. – Cíntia.

M.A. – Cíntia (...) que vale a pena correr atrás, tá? E, assim, eu tô esperando Raul Kawamura chegar aqui (...). Porque é o seguinte, eu procuro, dentro da minha estrutura, quem possa me dar essas informações, entendeu? “E aí, Raul, vale a pena correr por aí?”. Aí ele foi ver, foi consultar e me veio com essa resposta. Aí diante da resposta dele eu já fico (...). Porque eu não quero, inclusive eu não costumo trabalhar dessa forma, de dizer assim (...). Até mesmo quando houve a diminuição dos recursos do SPA, eu não cheguei e disse “ah eu não vou fazer o evento, eu não vou fazer isso, ou vou diminuir aquilo” por conta das dificuldades. Acho que as dificuldades existem

e tô aqui por que quero. Sou coordenador do SPA porque quero. (...) Eu tô aqui porque, na verdade, quero. Eu podia chegar e dizer que não quero mais, por todas essas coisas, essas complicações que está sendo pra fazer o evento. E não é complicações para o evento. O lance de estrutura como um todo. Que me dá um certo receio de procurar uma coisa e depois não ter condições de fazê-la.

C.D. – É que, por outro lado, o SPA foi tão cortado, tão mutilado que se a gente não coloca nem mais uma coisa nova, tá quase morrendo. Imagino ele meio agonizante. Uma coisa que poderia ser um diferencial, que poderia, quem sabe, trazer uma proposta nova pro SPA, também não vai acontecer? Vai ser um edital mesmo o evento, assim?

M.A. – Não. Não sei. A gente poderia ver. E aí, como eu tava falando, não está descartada essa possibilidade, tá? Até porque não é uma semana que vai descartar isso ou não. Não está descartada. Mas eu queria, como essa, amadurecer a outra. Que caso não possa ser essa, a gente faria a segunda opção que seria (...) o SPA indicaria algumas pessoas que indicaria alguns artistas e tendo o edital normal. Tendo as duas coisas. Cabe essa mudança. Mas eu queria amadurecer um pouco isso porque eu vejo a possibilidade de não ter tempo pra fazer o edital que, pra mim, é o melhor. (...). Pronto, chegou Raul e a gente já pode até conversar de uma maneira mais web, porque eu não entendo muito (...). Mas, assim, eu não quero fechar essa possibilidade porque tá todo mundo achando que essa é a grande saída. Agora, pra isso, pra eu detonar essa (...) porque é a forma como eu trabalho, infelizmente eu sou assim. Pra eu detonar esse estopim eu tenho que ter, no mínimo, uma pessoa junto de mim que vá trabalhar isso com eles. Porque eles podem dizer pra mim “ó, qualquer coisa que tu falou aí, eu não entendi nada”. Eu usei como exemplo o coro, porque eu sei que o coro tem essa coisa participativa, que você manda os projetos, tararará, tarará. Agora, como essa plataforma funciona e se é fácil transformar essa plataforma, por exemplo, no evento SPA, em algum momento, eu não sei. Eu não posso te dar essa resposta porque eu, sinceramente, não sei. E aí preferi, aí é uma questão de preferência, consultar as bases de como eu vou fazer pra pagar o SPA, até porque, por exemplo, se o cara se dispor “não, eu faço”, eu vou ter que pagá-lo. Como? O dinheiro existe, ninguém vai se negar a pagar. Mas existe tanta coisa que eu preciso aprender pra fazer isso que talvez eu passe um tempo conversando com ele sobre isso: “olhe, você tem uma pessoa jurídica que lhe represente há dois anos?”, não sei o que, tararará, tarará (...).

D. – Ainda tem isso, né? Tem que ser dois anos.

M.A. – Ao invés de estar tratando de como eu vou transformar essa plataforma pra o SPA. E eu confesso a você que eu tenho receio, viu, C.D.? Quando você diz assim “mas tu tá conversando aqui as coisas de estrutura”, na verdade eu tô conversando com você os receios que o coordenador geral do SPA tem em fazer uma determinada coisa e porque é que ele não fez antes. Até me explicando, inclusive, pra vocês que eu tô com pouca gente trabalhando e tenho receio, em alguns momentos, de detonar uma ação, uma conversa, uma coisa que eu vou passar uma semana sem conversar com o cara porque tô na reunião disso, reunião daquilo outro e reunião daquilo outro, que é o que tem acontecido. Passei hoje o dia todinho lá na Zolu (design), sabe? Pensando em formato, pensando em folder, pensando em mapa. Então, já conversando sobre as possíveis pessoas que poderiam ser da editoração da Revispa. Tudo isso, sou eu que estou cuidando. Com a ajuda de Raul, em alguns momentos, com a ajuda de Lia em outros. Mas, assim, eu não tenho ainda um corpo de produtores. Tô tentando resolver isso pra ver se me desvinculo de alguma coisa. Porque se precisar levar uma escada pra algum canto, sou eu que vou ter que levar a escada, entende? Então assim, como eu posso pagar? Existe, não estou dizendo que a prefeitura está se recusando não, não tô falando mal de ninguém. Existe lá o dinheiro. Eu tenho que aprender a saber como eu vou pagar. (...) Então, eu tô ficando sobrecarregado das coisas que são extra-evento, digamos assim. Não é o evento. O evento, ele vai tá na rua (...). Só pra te explicar um

pouco da prefeitura, talvez você não tenha entendido. Eu tô tentando chegar e dizer assim: “sabe de uma coisa, não é o evento tá na rua? Vai tá e vai tá com essa plataforma, quer ver? Fulaninha, vamos fazer? Vamo! Pá, massa, não sei o que, não sei o que.” Quando acabasse o evento, ia tá um bocado de gente na minha porta me procurando pra pagar e e aí eu ia começar a ver como é que ia pagar. Mas eu acho isso (...) não faz muito parte da minha forma de trabalhar.

C.D. – Mas uma coisa não tem nada a ver com a outra, na verdade, né? (...) Porque eu realmente me sinto na situação do tipo: não tem nada que a gente possa fazer. Você está compartilhando suas angústias com a gente, que são reais, que eu, se estivesse no seu lugar, também estaria aperriada. Mas, enquanto você não fizer uma consulta, assim, tipo a gente não vai poder lhe ajudar. Porque a gente não está lá na prefeitura. A não ser que a gente ligasse agora pra Nadan, que ele deve dizer: “cara, é muito simples, ó, entra no site tal, instala isso e pronto!”. Tipo assim, essa indústria inteira não teria nem sentido de estar sendo feita, entendeu? Aí eu fico (...), mas assim (...), é sério. Eu que (...) não sei (...), eu acho que não tem muito o que fazer, assim, enquanto essa consulta não for feita, enquanto realmente não se consultar as questões técnicas, porque você não pode acionar o jurídico se você não sabe nem o que é essa plataforma. É tipo uma bola de neve.

M.A. – Mas nós estamos tratando talvez, C.D., de uma coisa do SPA. Esse impasse todo. Essa é uma coisa que pode ser talvez, pode ser talvez, o que salve o SPA, digamos assim. Eu não vejo dessa forma, nem vejo que o SPA tá morto não, nem vejo que o SPA é tão ruim quanto se pinta, mesmo com poucos recursos, como foi no ano passado. Até porque eu tenho acompanhado, acredito que você até mais do que eu, eventos, editais cujos processos estão sendo adiados, inclusive, pra que receba bolsa e receba projeto porque não tá chegando nem projeto, não é? Vou dar um exemplo que, lógico, se você chegar lá pra perguntando por que foi vai ter mil histórias pra se dizer, mas por exemplo, foi adiado pra hoje o de vídeo-arte da Funarte, ou melhor, da Fundaj, né? E quase todos, se você for ver, está sendo prorrogado, pelas mesmas dificuldades, eu acredito, que o SPA passou, né? Tava passando, passou e ainda pode passar. Eu vejo isso como uma possibilidade de melhora dos projetos, com certeza. Uma forma de se modificar que eu acho que já vale a pena mexer nessa estrutura do edital. Mas também não vejo isso como uma salvação, a única salvação. (Reunião gravada em julho de 2010)

ANEXO 2

Gostaríamos de ressaltar que, durante as entrevistas, todas as perguntas dos questionários foram respondidas de maneira corrida, em formato de conversa. A entrevistadora só interveio quando sentiu que alguma das perguntas não estava contemplada pela resposta. Sendo assim, este roteiro foi apenas um guia para a conversa, que muitas vezes não seguiu a ordem de perguntas aqui estabelecida.

QUESTIONÁRIOS

Artistas:

1. O que é o SPA pra você?
2. Como conheceu o SPA ?
3. O que a motivou a participar do SPA?
4. O que, na sua opinião, motiva os artistas a participar do SPA?
5. E o que, pra você, os faz querer não participar do evento?
6. O que acha do edital do SPA?
7. O que mais a marcou nessa experiência artística no SPA?
8. Você ficou sabendo da chamada “crise” do SPA?
9. Se sim, a que você atribui essa crise?
10. Você conhece as reuniões realizadas pela organização para discutir a programação do evento?
11. Você participa (ou já participou de alguma) dessas reuniões?
12. Se participasse (caso não tenha participado de nenhuma), que sugestões daria para a composição do próximo SPA?
13. Cite algum trabalho realizado no SPA que a marcou.
14. Por que o trabalho escolhido a marcou?

Criadores/Gestores:

1. O que é o SPA?
2. Pra você, o que é arte urbana?
3. Por que uma proposta voltada para a arte urbana?
4. Experimental, pra você, significa o quê?
5. Para você, arte urbana é arte experimental?
6. Como são concebidas as ações que irão compor o SPA em cada edição?
7. Há alguma interferência das decisões da Prefeitura sobre a concepção do evento?
8. Há alguma interferência das demandas dos artistas sobre a concepção do evento?
9. Como é a negociação com a esfera municipal durante a realização do SPA?
10. Existem exigências e imposições dessa esfera à coordenação do evento?
11. Existem outros patrocinadores do SPA?
12. (se houver patrocinadores) Eles impõem restrições ou formatos à coordenação como contrapartida da doação?

13. Quais são as demandas artísticas que o SPA negocia anualmente?
14. A que você atribui as mudanças ocorridas no evento: a demandas artísticas ou com a institucionais?
15. Como surgiu a ideia do edital para as Bolsas de Incentivo? Por quê?
16. Como você avalia a relação entre edital e a noção de arte urbana e experimental?
17. Como você concilia a proposta de arte urbana e experimental com a prática institucional?
18. Como você encara a relação entre arte urbana e experimental com o edital e a seleção de projetos?
19. Você poderia citar três trabalhos que considera bem-sucedidos dentro da proposta do SPA?
20. Como você avalia a participação dos artistas no *SPA das Artes*?
21. Você poderia citar três trabalhos que não funcionaram bem dentro da proposta do SPA?
22. Você poderia citar três trabalhos que considera bem-sucedidos dentro da proposta do SPA?
23. Qual rumo você acha que o *SPA* tomará nos próximos anos?

ANEXO 3

IMAGENS DOS TRABALHOS

LISTA DE IMAGENS (Anexo 2)

IMAGEM 1 (capa) - _____	Performance Daniel Santiago – SPA 2002
IMAGEM 2 - _____	<i>O Varal</i> – SPA 2003 Lourival Cuquinha
IMAGEM 3 - _____	<i>Piratão</i> – SPA 2009 Grupo Filé de Peixe