UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

Ana Emília da Costa Silva

Canteiro de Obras: Um estudo antropológico sobre a galeria A Gentil Carioca e sua relação com o circuito de arte

JUIZ DE FORA
2011

Canteiro de Obras: Um estudo antropológico sobre a galeria A Gentil Carioca e sua relação com o circuito de arte

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito para obtenção do Grau de Bacharelado em Antropologia

Orientadora: Professora Doutora Rosane Preciosa

Juiz de Fora
2011

A monografia intitulada **“Canteiro de Obras: Um estudo antropológico sobre a galeria A Gentil Carioca e o circuito de arte”,** elaborado por ANA EMÍLIA DA COSTA SILVA, como pré-requisito parcial para obtenção do Grau de Bacharelado em Antropologia, foi aprovado por todos os membros da Comissão Examinadora, designada pelo Departamento de Ciências Sociais e Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Juiz de Fora, 07 de dezembro de 2011.

Professora Doutora Rosane Preciosa
Orientadora

Professora Doutora Rogéria Campos de Almeida Dutra

Professora Doutora Maria Lucia Bueno

AGRADECIMENTOS

Dedico esta obra aos meus pais e a minha irmã, por todo amor e incentivo.

Agradeço a minha estimada orientadora, Professora Doutora Rosane Preciosa, por pacientemente me acompanhar na elaboração desta obra, e por amadurecer em mim, a importância de se pensar entrelinhas.

A Professora Raquel, por me introduzir em assuntos tangentes ao circuito das artes.

Agradeço imensamente a minha amiga Ana Paula Evangelista, por me acompanhar durante toda a trajetória acadêmica, pelas contribuições teóricas, pela solicitude e por ser antes de tudo, um exemplo de determinação e coragem capaz de contaminar a mim e a todos.

Aos amigos e professores do curso de Ciências Sociais por proporcionarem durante estes anos de graduação um aprendizado através das diferenças e semelhanças acerca de variadas temáticas.

A Gentil Carioca por acolher esta pesquisa e permitir o desenvolvimento desse trabalho no local.

A todos os entrevistados e demais pessoas que participaram da pesquisa , direta ou indiretamente.

RESUMO:

A Gentil Carioca é uma galeria de arte da cidade do Rio de Janeiro. Este local carrega consigo peculiaridades relevantes para se pensar os espaços de arte nessa cidade, e não menos importante a relação entre o circuito nacional e internacional. O referente estudo recorre a Antropologia Interpretativa para explorá-la, e considera a imersão e subjetividade do pesquisador nessa investigação. Tal pesquisa foi desenvolvida de novembro de 2009 a junho de 2010, e conta com dados providos da observação participante, de estudos teóricos alusivos à micropolíticas , além de considerações sobre espaços expositivos, frisados por Maria Lucia Bueno(2005) e Brian O'Doherty (2002). Foram feitas entrevistas envolvendo grupos focais que compõem a rede de relação da galeria, as quais totalizam 10% de cada um desses seguimentos. A referente amostragem diz respeito às vivências de pessoas com o local, de sua imersão em um tempo e espaço compartilhados, em processos capazes de alterar e dar forma a tipos de organizações peculiares. O projeto funda-se no mapeamento de sensibilidades especificas em espaços de vivência correlacionais. Ao investigar o campo de atuação de articuladores de arte, nos deparamos com um território próprio, onde pessoas ao tentarem lidar com impasses, nos apontam soluções provisórias. Configura-se desta forma, uma espécie de composição conceitual cartográfica, que por sua vez se edifica e modifica enquanto se vive.

Palavras-chave: Micropolíticas, Circuito de Arte, Antropologia

SUMÁRIO

1. Introdução..... 6

2. O Terreno 9

2.1- Discussões Preliminares 9

2.2 - As Significativas Contribuições da *A Gentil Carioca* Nessas Conversações.....11

3. A Planta 14

3.1- Contexto de Investigação.....14

3.1.1- Primeira Unidade de Observação: Rotina de Trabalho.....17

3.1.2- Segunda Unidade de Observação: A Festa 21

3.1.3- Terceira Unidade de Observação: O Lugar Hipotético 24

4. Edificação.....27

4.1 - Das Relações Interpessoais: Antes e Depois da Formação da Galeria.....27

4.2- Interação: Em Meio a Construção e Desmanchamento de Realidades.....32

5. Morada 40

5.1- Funcionamento do Espaço: Articulação em Intercâmbio.....40

5.1.1- Espaços Afins.....44

5.2- Expansão do Campo Relacional.....48

5.2.1- Experiências Compartilhadas.....48

5.2.2- Entre Passagens.....52

6. Conclusão Sob Forma de Notas 55

6.1- Primeira Nota: Glocalizar.....55

6.2- Segunda Nota: Intermediação.....58

6.3- Terceira Nota: Em Construção.....60

7. Referências.....61

8. Anexos.....64

1. INTRODUÇÃO

Há projetos que desde o início apontam estimativas, para explorá-los, basta que tracemos as aproximações e distanciamentos entre as teorias que parecem orientá-los. Entretanto, há outros projetos que nascem tortos, ganham corpo à medida que aumenta a dúvida sobre eles. Mesmo que não saibamos onde eles podem nos levar, optamos em esticar ao máximo a compreensão sobre o assunto, permitindo se perder e se achar para poder entender. Na Antropologia, a pesquisa de campo faz com que as perguntas sobressaiam às respostas, logo, percebe-se o caráter instigante do método: denso por requerer tempo e surpreendente pela intensidade da imersão.

Para a construção no terreno que pretendemos estudar estão as ferramentas teóricas, capazes de fazer vibrar o que não se enxerga superficialmente. Nesse contexto, o entorno, assim como o movimento de pessoas e coisas passa a ser fundamental para o desenvolvimento da pesquisa de campo que será descrita nesse trabalho. São as constantes transformações espaciais, nas mais diversas formas de se apresentar, que contribuem para tal arquitetura desses locais; esta última que por sua vez se mostra ora harmoniosa, ora conflituosa no espaço que irá abrigá-la.

Longe de ser uma arquitetura enriquecida, o projeto que aqui se apresenta, sedia e incorpora em seu dorso, as transformações espaciais que um dado contexto artístico vem questionando.

A Gentil Carioca, objeto dessa análise, situa-se imersa nesses processos, ao agenciar atividades no campo das arte desde 2003. Compras, vendas e lucros são nossas evidências, em um primeiro momento.Nesse meio tempo, o dinamismo do comércio de objetos artísticos é orientado por meio de divulgação como feiras e articulações via internet. Percebemos que tal fato caracteriza em um primeiro momento, um novo mercado globalizado, de compras, vendas, aliado a um projeto de atuação de seus funcionários.

Por outro lado, à medida que fomos aproximando do objeto de investigação, evidenciam-se nesse espaço, frestas, fricções que determinam novas interpretações sobre o ambiente. Sobre essas frestas avistamos o entorno, um comércio popular, sob outro ângulo, artistas dedicados a pesquisas poéticas traçando alternativas para sobreviverem em um mercado de arte contemporâneo brasileiro, que desde o início do século XX, conflita com a arte efêmera e outras propostas menos comerciáveis.

Ao direcionar os olhares para os primeiros traços do espaço, coletamos histórias que dizem sobre a fundação desse projeto e as condições que viabilizaram seu nascimento e edificação. Deixamos que os discursos, o ambiente e as relações pudessem guiar a investigação antropológica, rumo a uma compreensão mais ampla sobre o espaço de convivência que abriga esses aspectos.

No projeto, as teorias, a execução da obra, as relações interpessoais, são matéria de nossa arquitetura. Situamos aqui três espaços relacionais, com características particulares. Nossas unidades de observação marcam aspectos sobre as vernissages, o site e o funcionamento normal da galeria, uma vez que se caracterizam por ser momentos que pulsam e alargam a compreensão sobre esse circuito. Assim, as práticas de exibição se revelam como laboratórios para a construção de realidades. Nosso panorama avista a arte e a vida, entre trocas e desvios criativos que impulsionam novas formas de vivências.

Atentos as relações e as situações sociais que ocorriam neste local, propormos em adicionar à pesquisa antropológica, pensamentos interacionistas, e as contribuições de Rosane Preciosa (2010) e Suely Rolnik (2007). Outras vozes cooperam para alargar as discussões sobre a galeria. Os palpites impregnados nesse projeto visam aproveitar ao máximo o espaço entrelinhas.

Na galeria estudada, a exposição poderia ser apenas um aspecto, mas aqui se torna pauta. Sobre as formas de exposição que a galeria apresenta, pretendemos traçar os rumores que dizem sobre a organização. Há perguntas que devem ser feitas sobre o espaço e as pessoas que fazem parte dele. Del Castillo (2008.p.7), grande fomentadora de nossas inquietações, reproduz as palavras de Daniel Burel (2001), e aqui as grifaríamos: “Tal cubo branco e ‘neutro’ não é tão inocente quanto parece”. No terreno, o ambiente físico é considerado frente às relações que se estabelecem nele. Pretendemos erguer aqui nossa construção; acoplar pensamentos, perguntas e hipóteses ao que observamos. Traçar uma arquitetura subjetiva, relevante para captar devires que velozmente atravessam a proposta e o espaço de interação.

Por trás do espaço expositivo existe um circuito, este que nos anos oitenta e noventa passa a girar com dinamismo e fragmentação, acompanhá-lo tornou-se tarefa árdua. Nesse contexto, a linguagem em arte contra-argumenta com o posicionamento tradicionalista das instituições, do mercado, e até mesmo do ambiente dedicado a elas, o espaço expositivo. É preciso tomar consciência do lugar que abriga a arte

contemporânea, afinal, assim como objeto artístico, a exposição também requer um conhecimento prático aliado à teoria.

Assim a postura do espaço, diante de um circuito de arte, e ainda, diante de um contexto local, aponta para estratégias de ação. Portanto, não entendemos *A Gentil Carioca* como uma organização estritamente mercadológica, mas com espaço de políticas em arte.

Deste modo, como toda política aplicada, as políticas da galeria parecem estar num movimento pendular, entre o mundializado circuito da arte - enfatizado pelas relações via internet; e o contexto local - o qual abrange seus impactos físicos. Nas entrelinhas da rede de ações que se desenvolvem, a formação inesgotável de desejos, arrependimentos e amadurecimentos em idéias e ações.

2. O TERRENO

2.1-Discussões Preliminares

A Arte sobrevive graças a um sistema que garante dinamismo a esta instituição. Explorar esse sistema implica compreender que outros fatores, que não estéticos, podem determinar as operações de produção, exibição, e valor (social e ou econômico) das manifestações artísticas. Num caminho contrário, a produção pode determinar a revisão dos hábitos, seja pela ênfase nas maneiras de se perceber o real, seja pela crítica a instituições articuladas pelo objeto artístico. Sob esse prisma, devemos considerar o lugar que garante o debate entre a produção de arte e a gama de fatores que a cerca, ou seja, o espaço expositivo.

Nesse sentido, Brian O`Dohent (2002) aponta que, na passagem entre a arte ilusionista dos antigos e a arte moderna, anunciam-se não só os limites do objeto de arte, mas o espaço que o abriga. Assim, o autor atenta para a idéia de que a galeria, enquanto um “cubo branco” seria para os modernos um ambiente em que os trabalhos artísticos acontecem despidos da narrativa ficcional. Dessa forma, não se tratava mais de apenas olhar para as obras ou para a vida segundo uma moral, e sim de abandonar os julgamentos de gosto que a vida impõe para entrar na sala branca e se dedicar ao campo específico da arte enquanto pesquisa da visualidade.

Visto isso, a pintura moderna provocou a afirmação do “cubo branco” como um modelo de espaço expositivo, com o mesmo grau de importância, promoveu a formação da crítica especializada, assim como a formação de um público intelectualizado freqüentador desse tipo de ambientes de arte. Estes interessados reconheciam o valor do trabalho artístico pela inovação dos artistas e pelo discurso estético afirmado pela crítica. Nesse molde, o circuito deu forma a um mercado de arte forte, inevitavelmente globalizado e especializado.

O valor da obra é então garantido pelo espaço que a abriga, ou seja, por museus e galerias de arte. Quando ainda no início do século XX, artistas começaram a questionar o espaço expositivo via propostas artísticas, acabaram provocando a revisão das práticas institucionais. Projetaram conseqüentemente, olhares atentos a um problema ainda maior, o fetiche do produto intelectual; a pintura, que ao ser imersa no dinamismo do mercado se transformava em artigo de luxo.

Graças às discussões que abarcam tanto a arte moderna quanto a contemporânea, os artistas puderam explicitar a inevitável relação entre as propostas artísticas e o ambiente que as acolhe. Duchamp (1938)[1] com a exposição "*1200 sacos de carvão"* ao expor objetos usuais e dialogar com a estrutura da galeria dando ênfase ao teto, quase sempre imperceptível, ou Ives Klein em *Exposition le Vide* (1958)[2] em sua vernissage "vazia", passam a ser alguns dos múltiplos exemplos de artistas que fizeram referências ao espaço expositivo e à capacidade desses ambientes garantirem a valorização intelectual e ambiental das obras.

Hoje as manifestações artísticas impulsionam novas estratégias de articulação nesse metiê. O mercado que permitia aos modernos lucrarem com os "estilos" da pintura, deram margem a um impasse, que vem perdurando na contemporaneidade. Nesse repertório, as performances, os objetos efêmeros e as intervenções, são alguns dos inúmeros exemplos capazes de confundir e ofuscar o valor da obra, para um circuito de arte que vem tentando se reformular. Assim a arte que ganha às ruas, e recorre a uma multiplicidade de espaços para sua exposição, questiona os tradicionais espaços expositivos e garante constantes mudanças no circuito.

Sobretudo na arte contemporânea, não se trata mais de preservar um objeto artístico, mas fazer com que os elementos essenciais a proposta perdurem para a posteridade. Muitas vezes não se trata de exibir o produto artístico, mas deixar que ele aconteça em relação com pessoas e coisas. Neste prisma, trabalhos efêmeros, como os *Parangolés* (1964)[3]de Hélio Oiticica ou os Bichos*(1960)*[4] de Ligia Clark, perdem potência quando não são operados, principalmente quando se adéquam às normas institucionais que prevêem a não utilização desses objetos.

A busca por padrões menos formalistas, que excluam a afirmação material da obra, levam a uma questão:

> "também observada por Freire (2004) que levanta a problemática dos museus de arte que precisam rever suas práticas museológicas diante das práticas contemporâneas. Para ela, essas práticas ainda estão vinculadas à valorização do objeto artístico, de valor da obra." (PINTO, 2008. p.5)

Nesse ínterim, para os espaços institucionais, "possuir ou não possuir acervo, deixou de ser um item constitutivo dos critérios para estabelecer extensamente essa

---

[1] Anexo 1
[2] Anexo 2
[3] Anexo 3
[4] Anexo 4

categoria" (Dabul, 2008. p.259). Nas entrelinhas dessa discussão, o caráter expositivo revela-se determinante frente ao acervo, e mais próximo de um circuito artístico atual, que recorre à experiência como peça fundamental na fruição, deixando como aspecto secundário o valor intrínseco à materialidade da obra. No Brasil não só os Centros Culturais apontam para novas práticas de exibição, também as galerias de arte envolvidas com pesquisas plásticas atuais. Enquanto o primeiro, aposta no educativo para tornar as linguagens contemporâneas mais palatáveis; as galerias buscam conciliar a efemeridade de certas propostas contemporâneas ao valor do produto a ser vendido. Assim mais uma vez estamos diante de um impasse, o qual inclui novos valores simbólicos às obras, e novas operações de circuito.

2.2 - As Significativas Contribuições da *A Gentil Carioca* Nessas Conversações

Ao tratarmos de mercado de arte, terreno das galerias, nos deparamos com inúmeras propostas e com modelos expositivos os mais diversos. Galerias *on line* como é o *Espaço Três Pontos*[5](apoiado pela Lei de Incentivo a Cultura da Cidade de Juiz de Fora, no ano de 2008), galerias especializadas em decoração, ou as voltadas para uma linguagem próxima à arte urbana; percebemos que são muitas as referências, e cada vez mais diversificados são os públicos e suportes que divulgam essas propostas. Diante disso um mapeamento capaz de dar conta do mercado de arte acaba sendo problemático, visto a gama de manifestações diversificadas que se incluem no rol de produtos artísticos.

Todavia, Basbaum (2001) atenta para um ambiente peculiar de galerias de arte, que nos anos oitenta se beneficiava do fluxo monetário da era Reagan-Tatcher e pelos rumos do mercado de arte globalizante. O mesmo autor aponta que:

> "É possível dizer que essa ligação já estava consolidada nos anos 90, quando algumas poucas galerias conseguiram administrar sua participação regular em feiras de arte e eventos, vendendo trabalhos para colecionadores internacionais e museus. Pode-se dizer que a arte brasileira entrou para o teatro global pela porta da frente. Abraçando padrões de trabalho que trouxeram credibilidade para todo um conjunto de profissionais de arte" (Basbaum, 2002.p.276).

[5] Endereço Eletrônico: http://trespontos.com/

Segundo o *Mapa das Artes do Rio de Janeiro* (outubro/novembro de 2010, nº 28), o número de galerias de arte na cidade, somadas, são trinta e uma, dentre elas muitas galerias em sintonia com poéticas contemporâneas baseadas em pesquisas estéticas, mantendo um diálogo mais denso entre pesquisadores e demais articuladores do circuito de arte global. Antecipamos a pesquisa alegando que os muitos espaços expositivos segundo estes moldes foram formados nos anos noventa e início dos anos dois mil, e, mesmo sendo relativamente recentes, são reconhecidos no circuito como espaços de visitação de referência não apenas de compradores, mas de estudiosos de vários países do mundo. Nesses ambientes a vigente proximidade entre os agenciadores de arte em geral, assim como a conseqüente superposição de papéis, trazem à tona questões pertinentes para se pensar os movimentos de latência de certo campo.

O presente estudo trata de um fragmento de um dado circuito, ou seja, a articulação da galeria *A Gentil Carioca*. Relações interpessoais e de mercado entranham-se nesse lócus, não obstante é equivocado considerar a galeria de arte em seus limites, pois estas bordas sempre serão capazes de dar margem a novas formas de convívio, podendo influenciar direta ou indiretamente, nas modificações desse circuito. *A Gentil Carioca*, representada e fundada por artistas de renome no cenário nacional e internacional, desenvolve seus trabalhos desde 2003, tendo grande visibilidade atualmente. São poucos os espaços de arte contemporânea no país, que praticamente se restringem ao eixo Rio - São Paulo. Nesses espaços, artistas, críticos, curadores e colecionadores, mantêm relação de proximidade, e na galeria foco, desta pesquisa, isso não é diferente. No decorrer dessa explanação é possível discutir esse evento detalhadamente, e, desde já, podemos afirmar que essas relações interpessoais são características do cenário de arte local, entretanto de grande relevância para se pensar o intercâmbio local - global.

Frente a essas discussões, o que mais interessa, ao inserir *A Gentil Carioca* nesse processo, são as entrelinhas da articulação dessa galeria, com as afeições que se estabelecem entre pessoa. Os interesses incomuns e as conseqüências da precariedade de um dado circuito de arte, visto que esses elementos parecem dar origem a uma rede de relações dignas de uma organização para além do aspecto localista. Recorrendo às palavras de Rolnik (2007), situamos a forma fluida da organização investigada:

> "não existe sociedade que não seja feita de investimento de desejo nesta ou naquela direção, com esta ou aquela estratégia e,

> reciprocamente, não existem investimentos de desejo que não sejam os próprios movimentos de atualização de certo tipo de prática e discurso, ou seja, atualização de certo tipo de sociedade.” (p.58)

Nesses termos, toda ação compartilhada por um grupo de pessoas gera efeitos sobre este dado grupo, em especial aqueles indivíduos que o compõem. Assim, em todo e qualquer processo comunicacional, as trocas podem promover não só a perpetuação de hábitos, mas sua revisão e adequação a contextos sociais emergentes.

3. A PLANTA

3.1- Contexto de Investigação

Para abordar a dinâmica da *A Gentil Carioca*, nos atentamos às orientações investigativas capazes de iluminar a estrutura de ação durante a coleta e leitura dos dados. No cerne da discussão situamos a comunicação, ou o que emana da interação entre pessoas e coisas no espaço expositivo estudado.

Partimos do pressuposto de que para o estudo do local, é necessário que entendamos as várias possibilidades interpretativas que o mesmo revela em suas redes de relação. A partir dessa premissa considera-se necessário incluir, além das estratégias de ação dos que participam da proposta, dinâmicas sociais ligadas à galeria. Assim tratamos nesse estudo, não só as ações internas à galeria, mas as relações marginais.

Nesse aspecto, faz-se importante trabalhar o conceito de Goffman (2008, p. 76), com relação à *definição de situação*, uma vez que "delineada por um determinado participante, é parte integral de uma projeção alimentada e mantida pela íntima cooperação de mais de um participante". Assim, as definições de situações se aplicam neste trabalho, na medida em que delimitamos o campo de vivência dos operadores do circuito e interessados em arte. Nesse lócus, os comunicantes, compartilham vocábulos comuns ao grupo- de fácil manejo, portanto- sabendo corresponder a expectativas e incitações, numa grande variedade de situações que os envolva.

Por outro lado, é de suma importância incluir em nosso estudo o embate entre os seguimentos da galeria e o que denominamos agentes externos. Uma vez que no conato com pessoas que estão à margem deste meio, sobretudo nas festas, representa uma contínua negociação de perspectiva. Logo, são os desejos e interpretações das pessoas, que em constante mutação definem as ações e reações.

Uma vez que consideramos a amplitude do circuito de arte em que ela se insere, e os aspectos locais, os quais mesmo sem estabelecer diálogos diretos com o contexto das artes, inevitavelmente interferem na dinâmica da galeria.

De novembro de 2009 até junho de 2010 acompanhamos o andamento das atividades da *A Gentil Carioca* em três momentos distintos. O primeiro diz respeito aos dias de funcionamento normal, de segunda à sexta-feira, em um período compreendido entre 12h até 19h. Nesses dias, o fluxo de pessoas é bem menor comparado ao segundo momento analisado. Em contrapartida, o comércio no entorno da galeria funciona com

intensidade. Poucas pessoas visitam a galeria em dias úteis, as portas ficam fechadas apesar de a galeria permanecer aberta a visitações. Normalmente transitam pela Gentil, nesses dias, os funcionários efetivos e terceirizados, os sócios, assim como os estrangeiros, colecionadores, artistas representados ou pessoas querendo divulgar trabalhos. Em nenhum dos dias, referentes a esse primeiro momento, alguém que não mantivesse relação com o campo das artes visitou a galeria, exceto alguns funcionários terceirizados, os quais auxiliam na montagem de exposições. As idas a campo foram feitas em dias alternados, e durante esse tempo não existiu alteração de fluxo de pessoas. Nesse lócus da investigação, identificamos: os sócios que somam três, os funcionários que compõem em média um universo de cinco pessoas, considerando que durante a pesquisa aconteceu à admissão de terceiros em alguns eventos; freqüentadores, entre eles compradores em geral, estrangeiros, artistas representados ou não; e o que denominamos agente externo, ou seja, pessoas que convivem rotineiramente com a galeria sem necessariamente freqüentá-la. Vale ressaltar que nesse primeiro momento, os comerciantes do local, seus funcionários, os camelôs, catadores de papel e pessoas que de um modo geral transitam pelas mediações da galeria compõem o rol de referências dos agentes externos.

Em um segundo momento da pesquisa de campo, acompanhamos as inaugurações de exposição. Elas acontecem normalmente aos sábados, em intervalos de dois a três meses. Paralelo à inauguração das exposições acontece o lançamento da *Camisa Educação*, um projeto da galeria em que um artista é selecionado para propor uma estampa ou interferência em uma camisa. A galeria mantém as portas abertas nesses dias, o fluxo de pessoas é intenso na maioria das vezes. São dias de grandes festas, bebida liberada e encontro entre amigos. As aberturas acontecem sem intervalos precisos, mas sempre são marcadas para as 16h com atraso sistemático de duas horas. O trabalho de campo abarca quatro aberturas de exposição, em que o processo pré-expositivo é considerado.

O movimento de diferentes grupos se desenha sobre o cruzamento das ruas frente *A Gentil Carioca*, observa-se então, que é nesse lócus que ocorre uma modificação quanto aqueles que são os agentes externos. Aqui incluímos os “Punks”, freqüentadores assíduos da parte externa das festas, em dias de inaugurarão de exposições. Alguns moradores e ou comerciantes tradicionais do entorno, amigos e conhecidos dos galeristas também fazem parte do universo que abarca as inaugurações, todavia os funcionários das lojas de utilidades, assim como os chineses, quase nunca aparecem por

ali em dias de festa. Os artistas, estudantes e demais profissionais ligados ao circuito de arte, são a grande maioria. Compõem ainda esse grupo, os sócios, que comparecem com mais freqüência nesse segundo momento; assim como os artistas representados que somam vinte e seis, mas que nem sempre estão em sua totalidade nos eventos da galeria.

O terceiro momento de nossas análises reúne processos comunicacionais para além da Etnografia. Entraves localistas são dissolvidos dando origem a um mosaico de referências icônicas, textuais e multimídias, que de alguma forma partem ou atravessam *A Gentil Carioca.* Trata-se aqui do processo de reverberação da proposta local para além da galeria. A inserção da *A Gentil* em um processo etnográfico, inclui em seu dorso os ecos que circulam por esta investigação. Sob esta espécie de "gagueira" situamos**:**

> "*Pick-up* como procedimento é uma palavra de Fammy, que ela teme que seja por demais jogo de palavras. *Pick-up* é uma gagueira. Ela só vale em oposição ao *cut-up* de Bourroughs: nada de cortes, nem de dobras e de rebatimentos, mas multiplicações segundo dimensões crescentes. O *pick-up* ou o duplo roubo, a evolução a-paralela não se faz entre duas pessoas, ele se faz entre idéias, cada uma se desterritorialozando na outra, segundo uma linha ou linhas que não estão nem em uma nem na outra, e que carregam um bloco"(Deleuze, 1998. p.27)

É justo nas trocas intersubjetivas, que as ideias sobre *A Gentil Carioca* se alargam. Surgem nesse processo, opiniões dissonantes, outras convergentes; gagueiras que agregam novas significações, à medida que se explora o território.

O sentido de "cartografia conceitual" formulado por Suely Rolnik (2007) entra em pauta neste momento, uma vez que todo o material coletado e analisado só é possível, a partir das referências fornecidas pelo próprio trabalho de campo, nas subjetividades em processo. O material que compõe essa investigação surge dos relatos e sugestões coletados nas entrevistas, assim como do próprio material textual e imagético fornecido pela galeria em seus diversos suportes. Essa conjuntura de análise reúne vozes vindas de direções diferentes. Nesse panorama são analisados: textos impressos, distribuídos pela *A Gentil Carioca* e ou escritos por freqüentadores do espaço; imagens cedidas pelo fotógrafo da galeria, pelas assessoras, e fotos tiradas durante o trabalho de campo; assim como o site e blog da galeria, consideravelmente rico em textos e iconografia. Durante as idas a campo e nas entrevistas, existiu um momento voltado à investigação dessas reverberações.

A presença de significativa quantidade de informação impressa e virtual, e a potência das mesmas para o entendimento do que seria a proposta da Gentil, são pontos chave para traçar aproximações e distanciamentos entre "o que se diz" sobre a Gentil e como o trabalho de campo capta desse diálogo. Vale frisar que o conjunto de alusões à galeria parte dos seus freqüentadores e proponentes. Portanto, fundam-se no localista, índices para caminhos e concepções especulativas sobre a Gentil, por fim o que chamamos lugares hipotéticos. A coleta de dados se dá paralela ao trabalho de campo e sua análise também.

3.1.1- Primeira Unidade de Observação: Rotina de Trabalho

Lojistas e seus funcionários - No sobrado de esquina entre as Ruas Gonçalves Ledo e a Luiz de Camões, a galeria sutilmente ocupa o primeiro e segundo andar de um casarão de três andares. No térreo funciona uma loja de utilidades gerida por chineses. Estes, não são muito receptivos, estão rotineiramente desconfiados, não conversam muito, por dificuldade da língua ou por indisposição. Certa vez, após uma entrevista escutei de uma funcionária: "não liga não, ele é sempre ignorante assim mesmo", quando se referia ao patrão que não se dispôs a responder perguntas durante o trabalho de campo. Alguns sobrados ao redor carregam semelhanças com o sobrado da *A Gentil Carioca*. As esmagadoras maiorias desses imóveis, por abrigar padronizadas lojas de utilidades, acabam por deixar tímida a arquitetura do lugar. A entrada para a galeria é lateral, ali existe uma porta esguia vigiada por câmeras de segurança e fechada por trava eletrônica. No relato de um membro da galeria, foi declarado que a trava era necessária, visto que o espaço teria sido alvo de assaltos outrora. Os visitantes devem se anunciar para que possam entrar no local, mas com as portas fechadas, o espaço se torna intimidante. No Saara, alguns comerciantes sabem da existência da galeria, alguns mantêm relação, sobretudo com o sócio fundador, entretanto muitos deles se mostram acuados frente aos membros da mesma. Vários nunca visitaram o local ou não sabem o que funciona no interior do sobrado. Em algumas falas a intimidação se mistura a um sentimento de rancor, já que a proximidade cotidianamente afirmada entre comerciários e comerciantes muitas vezes não se estende ao contexto da *A Gentil Carioca.*

> "(...) nunca estive aí (galeria) não, mas sei o que acontece. Não sei se posso entrar, ninguém anota papelzinho (referência a placas ou informativos de entrada permitida), não chamam. Só entra ali, gringos, brasileiros não." (relato de vendedora ambulante de dezesseis anos)

No Saara, os chineses são em maior número, os administradores das lojas, sendo quase sempre os brasileiros, os seus empregados. Cariocas, chineses e imigrantes, sobretudo do nordeste, compõem o mosaico de traços físicos e culturais. Em comum, o gosto por roupas falsificadas de marcas importadas conhecidas. Os funcionários das lojas são mais bem humorados e sagazes. Grandes observadores do que acontece nas ruas, optam por comentários breves sobre o que vêem, são eles, em sua maioria jovens de baixa escolaridade e mulheres.

Agentes do Circuito de Arte - Na parte interna da Gentil, existe uma escada linear que leva aos andares onde funcionam o acervo-escritório e um espaço expositivo respectivamente. É recorrente visitas de curadores estrangeiros, sempre bem vestidos, com porte imponente e um largo sorriso; o interesse destes é condizente com a hospitalidade da galeria. Como de costume, a visita dessas pessoas é marcada com antecedência. Nesse ambiente de arte, em dias como estes, são convidados alguns artistas representados. Habitualmente o curador ou colecionador fala com antecedência ao galerista, sobre seu interesse neste ou naquele artista, logo é feita a promoção do encontro entre artista e interessado. Os colecionadores são de faixa etária e gênero variado, entretanto o comportamento destes é semelhante no que tange à postura e educação exemplares. A movimentação de artistas na galeria nos dias em que o espaço recebe alguém "importante" é intensa. Os artistas junto a assessoras e aos sócios acompanham os curadores, compradores, e ou colecionadores, pelo acervo e pelas salas de exposições.

Assessoras - A porta do acervo fica fechada a maior parte do tempo, ali se encontram obras dos artistas representados. O escritório - acervo é composto por duas salas. Para ter acesso à sala dos fundos (onde funciona a administração da galeria) é preciso passar pela sala onde trabalha uma das assessoras da Gentil, esta assessora tem lugar fixo nessa sala. Já uma segunda assessora de tempos em tempos troca sua mesa de lugar dentro da *A Gentil*, instalando-se em algum espaço que a favoreça dentro das salas do acervo-escritório ou nas salas destinadas a exposições. As assessoras que também fazem o trabalho de produção estão sempre muito ocupadas, a freqüência da galeria em feiras de arte e demais eventos demandam um considerável trabalho. Elas têm

respectivamente 44 e 31 anos; a primeira trabalha no local há dois anos e meio, já a segunda começou a trabalhar na Gentil no ano de 2007. Esta última graduou-se em História da Arte, tem conhecimento em Fotografia e Design, além de ter um inglês fluente, o que facilita na recepção dos muitos estrangeiros que visitam *A Gentil*. Já a segunda lida bem com a burocracia e assuntos práticos. Identificá-las não é difícil, visto que os funcionários são poucos, elas não vestem uniformes nem carregam consigo nada que as identifique como tal, em contrapartida estão sempre inovando no visual, como se o clima de experimentação dos artistas permeasse a atmosfera da galeria. Não só as roupas das funcionárias traduzem essa atmosfera experimental, também a disposição de obras no acervo-escritório, modificadas com freqüência em um processo quase curatorial, reconfiguram o local, traçando novos sentidos para quem o freqüenta.

Vale ressaltar que ambas as salas abrigam obras de artistas representados pelo ambiente de arte aqui analisado. O material de escritório fica limitado aos cantos de cada uma das salas. As camisetas do projeto *Camisa Educação* ficam na sala da frente e o acervo-escritório serve como recepção para visitantes.

Sócios - O sócio fundador da galeria trabalha na sala dos fundos do acervo-escritório. Ali existem, além de obras, alguns materiais de exposições antigas, que podem ser reutilizados na montagem de eventos futuros. Na sala de fundos, os sócios, sobretudo o galerista responsável pela *A Gentil*, agenciam reuniões com artistas, curadores e colecionadores de várias nacionalidades. Os sócios têm entorno de 40 anos, se vestem de maneira discreta, algumas vezes temperam o visual com alguns ornamentos, eles tem imponência inerente, não precisam de muito. Com semblante leve, são receptivos, nunca arrogantes. Eles estão na maior parte das vezes nas vernissages, em dias de funcionamento normal apenas um articulador principal está na galeria.

Funcionários da manutenção- A Galeria possui três outros funcionários que se ocupam de cuidar de todos os serviços extras, como auxiliar artistas na montagem de exposições, cuidarem da segurança do local em dias de vernissage, buscar material nas proximidades da Gentil e, quando necessário, prestar pequenos reparos no espaço físico. Eles têm em torno de 40 a 50 anos, baixa escolaridade, mas vasta vivência. São o elo entre a galeria e o Saara, uma vez que conhecem os comerciantes que têm experiência profissional no entorno da *A Gentil.* Um funcionário em especial é tratado como “a alma da gentil” (termo usado por ambas as assessoras da galeria). Este funcionário

trabalha no local desde sua abertura. Conhece o sócio-fundador e seu pai, visto que este último já havia sido vendedor do Saara em outros tempos. Todos mantêm pouco contato com leituras de arte e discussões sobre arte em geral, mas em muitos momentos a sensibilidade a certas propostas artísticas é surpreendente. A seguir, discutiremos detalhadamente essa percepção.

A Gentil Carioca possui dois espaços expositivos, um interno e outro externo. Assim que entramos na galeria, avistamos no fim de uma escada[6], a logomarca do espaço. O ambiente é intimidante e difícil de ser codificado por possíveis visitantes. No final dessa escada, avistamos uma entrada sem portas, e após subir mais alguns degraus, à esquerda, temos acesso a ela. O espaço expositivo neste último andar é formado por duas salas interligadas por uma estreita passagem. No lado direito dessa passagem existe uma clarabóia que freqüentemente é aproveitada em exposições. Na parte anterior do local expositivo nos deparamos com um declínio que delimita uma divisão dessa sala dianteira[7]. O primeiro está entre as largas janelas decoradas do sobrado e uma parede baixa que termina onde começa o piso da segunda parte. A primeira parte desse segundo andar não condiz com os padrões de espaços expositivos convencionais, ali existe uma escada de piscina que dá acesso à parte mais baixa da saleta. A parte dos fundos, localizada após a estreita passagem, respeita a estrutura de um cubo, estando de acordo com um dado padrão expositivo modernista, que segundo O' Dohent (2002. p. 39) tenta se anular diante das obras (frisando a assepsia, geometrização e outros elementos que o tornam estéreis). Mesmo assim "o espaço agora não é só onde as coisas acontecem, as coisas fazem o espaço acontecer", ou seja, se considera a presença no espaço assim como a autoridade do discurso que rotula esse lugar como ambiente de arte.

No fim dessa segunda sala, uma porta dá acesso a uma pequena cozinha e ao banheiro, que por sua fez é coberto por azulejos decorados com figuras de uma "suruba" do artista *De La Roche* .

Trabalhadores do Saara - A parede da lateral direita do casarão é o espaço expositivo externo, que abriga obras do projeto *Parede Gentil*. A parede tem muita visibilidade em dias que o comércio no entorno não funciona, todavia os camelôs e os produtos das lojas vizinhas acabam ofuscando a parede em dias úteis. Na rua, vendedores ambulantes cuidam de estar sempre nos lugares mais propícios para suas

[6] Anexo 5
[7] Anexo 6

vendas. Em dias de muito calor, os vendedores de picolés e água de coco são recorrentes, em festas como as da *A Gentil*; os pipoqueiros e vendedores de bebidas são sempre bem vindos. Todos esses comerciantes reunidos e interagindo no Saara acabam revelando traços de um mapa que se constitui a partir de vivências. Característicos por seus carrinhos, banquinhos e rústicas placas, são foco do olhar de estrangeiros que avistam aqui o peculiar trabalhador brasileiro. De idades variadas, estão em sua maioria vestidos com roupas confortáveis. Alguns vendedores ambulantes que costumam estar próximos da *A Gentil* ,recebem destaque. O sapateiro que trabalha na lateral do casarão, por exemplo, virou símbolo da galeria, tendo sua imagem representada no site do espaço. Não entraremos em detalhes sobre isso no presente momento, todavia à frente, discutiremos melhor o papel desses ícones em um jogo de significações.

3.1.2- Segunda Unidade de Observação: A Festa

O bar - Caminhando pelas ruas do Saara é fácil cruzar com indivíduos característicos de uma boemia marginal: os bares no local abrigam a jogatina e prostituição. Na esquina contrária ao sobrado da *A Gentil Carioca*, as serestas de quinta-feira potencializam o charme, às avessas, desse ambiente. Ali muitos conhecem a galeria, o bar, freqüentemente interage com as vernissages. Em dias de inauguração de exposição, o bar funciona antes que as portas do sobrado sejam abertas, pois sábados de exposições também são sábados para a ritualística “cervejinha”. O movimento é fraco nessa hora, contudo a clientela fiel faz jus à causa. Como de praxe, as prostitutas- em menor quantidade - e os bicheiros. Os seresteiros, em sua maioria idosos, aparecem no local algumas vezes. As mulheres deixam aflorar os efeitos do álcool no decorrer do tempo, algumas com roupas curtas e maquiagem extravagante, garantem um perfil estereotipado. Os homens mantêm uma postura malandra, com correntes e colares para compor o visual. Em alguns momentos, que não são raros, intelectuais surgem no local, pois ali perto funciona o IFCS (Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ). Eles sempre estão isolados em um canto do bar, tem linguajem rebuscada, e por mais que não queiram se destacar, muitos acabam chamando a atenção pela falta de interação com o resto das pessoas do recinto. Durante a vernissage o bar continua a funcionar, uma válvula de escape para a falta de cerveja, e, sobretudo, uma forma de integrar a festa da galeria com os limites do Saara.

Estudantes e demais profissionais de arte - Via de regra, não se chega no horário marcado para a abertura nesses sábados. Os que visitam a Gentil, pela primeira vez, ficam sem saber se acontecerá de fato à exposição, uma vez que a galeria fica de portas fechadas até que o espaço comece a encher. Na rua de frente ao sobrado, algumas vezes montam-se palcos para experimentações musicais que acontecem paralelamente à exposição. Os freqüentadores em sua maioria vestem roupas alternativas, sendo os estudantes de arte menos discretos. Estes últimos estão sempre interessados nas obras, mas percorrem as mesmas de maneira bem descompromissada. Aqui os estudantes e profissionais de arte não se sentem intimidados, entretanto os primeiros são relativamente mais expansivos que os últimos. Amigos se encontram, e o clima de descontração proporciona contatos profissionais e de mercado. Os estudantes são muitos, em sua maioria, jovens. Vale frisar que no local não se tem predominância de gênero. Já os profissionais de arte, são pouco mais velhos, fazem parte de outra geração de artistas, críticos e curadores que deixaram legado.

Os punks – A grande maioria dos freqüentadores das vernissages são jovens. Nesse lócus incluímos os **"Punks",** freqüentadores assíduos das festas externas em dias de inaugurarão de exposições. Estes compreendem um universo de 10 a 20 pessoas, têm em média 20 anos, sendo, poucos deles, mais velhos que isso. Eles estão sempre mais interessados na cerveja do que nas obras expostas. A festa começa na A Gentil, e os Punks, pouquíssimas vezes sobem as escadas do sobrado para apreciarem as exposições. As ruas do Saara que pareciam limpas em comparação aos dias de funcionamento normal, gradualmente impregnam-se com o odor dos banheiros químicos e o lixo que se acumula.

> "Essa festa dá prejuízo, fazer festa na rua é isso aí. No dia seguinte a essa festa aí, tá tudo cheirando a xixi, temos que limpar a loja com sabão e água, é uma porqueira". (diz a comerciante, de quarenta e dois anos)

Os jovens e adultos dizem ser anarquistas, apesar de pouco formularem argumentos sólidos. Carregam escritos em suas roupas com palavras de ordem, ou melhor dizendo, contra a ordem econômica vigente.

Vendedores, convidados e intrometidos - Na geografia do espaço, vendedores ambulantes começam a se posicionar. Sempre aparece alguém por ali vendendo pipocas

e cerveja. Como bem define o nome, essas pessoas literalmente perambulam por ali, nem sempre são os mesmos profissionais que comparecem às festas, mas todos parecem conhecer bem o lugar por trabalharem por ali também em dias úteis. Alguns moradores e/ou comerciantes tradicionais do entorno, conhecidos dos galeristas também fazem parte do universo que abarca as inaugurações. Todavia os funcionários das lojas de utilidades, assim como os chineses, nunca aparecem por ali em dias de festa. Os primeiros são pessoas simples que se sente lisonjeadas de freqüentar tal ambiente.

> "Quando tem festa o B.(galerista) diz que pode chegar, o I (funcionário) também . Conheço aqui por dentro e por fora. Obra de arte é muito importante, é bom a gente saber. Aqui vem mais de 500 pessoas nas festas, teve exposição aí que teve gente pra fotografar, veio a televisão."(relato de um cabeleireiro, 65 anos)

A grande maioria são profissionais de meia idade, que detêm uma elegância peculiar. Não compreendem muito bem as atividades da galeria, apesar de se interessarem pelas exposições. Eles se dissolvem em meio à aglomeração, normalmente vão acompanhados de poucas pessoas ou até mesmo sozinhos, o que dificulta mapeá-los, a fim de saber sobre a freqüência exata dos mesmos. Mesmo assim em quase todas as exposições em que o trabalho de campo aconteceu, pelo menos uma das pessoas que enquadram nesse perfil estavam presentes.

Artista representados - Os artistas representados, que estão na galeria também em dias úteis, acabam conhecendo os comerciantes tradicionais, o que viabilizou minha inserção nesse lócus. Existe um distanciamento nesses dias, entre o que acontece no espaço expositivo e o que acontece na festa. No último andar do sobrado, a exposição ocorre e nem sempre está tão cheia quanto a festa. Como já foi mencionado, nem todos que comparecem à festa, estão dispostos a ver a exposição. No tardar da noite, o espaço expositivo começa a ser visitado, sobretudo pelos freqüentadores relacionados ao campo das artes. Freqüentadores assíduos só chegam depois de escurecer, sem causar alarde, artistas de renome se misturam à aglomeração, que por sua vez toma conta do Saara. Os artistas representados transitam pelas pessoas da festa com extrema intimidade, com exceção dos poucos que não moram na cidade do Rio de Janeiro. Somados estes artistas, são vinte e três, sendo vinte e um moradores da cidade do Rio de Janeiro, e dois de outros Estados: São Paulo e Paraíba. A maioria deles-

especialmente os mais jovens- se vestem de maneira diferenciada sem serem extravagantes. Estão sempre bem humorados, são em sua maioria discretos, mas bem articulados. A festa prossegue, as vendas e prévias da mesma acontecem nesse meio tempo. O sobrado esvazia-se, logo a rua se desocupa, permanecendo apenas alguns bêbados e boêmios.

3.1.3- Terceira Unidade de Observação: O Lugar Hipotético

O site[8] e o blog[9] - Nos relatos dos membros da galeria e seus freqüentadores, ergue-se um mapa de referências iconográficas e textuais, os quais permeiam o imaginário daqueles que mantêm contato com essas fontes, que, por vezes, são capazes de dar forma a lugares hipotéticos incomuns. Alguns espaços de convívio virtual são capazes de fomentar esse imaginário. Trata-se de limites destinados à divulgação e promoção da galeria. Aqui se configura um lócus peculiar, uma rede de significações formuladas pelos articuladores da *A Gentil*. Os links, textos e imagens, são caminhos que circunscrevem a proposta da galeria, uma vez que opiniões sobre as atividades desenvolvidas no local são afirmadas a partir de descrições subdivididas em seguimentos. No site, o internauta pode visualizar desde a planta baixa do local até o que aconteceu na *A Gentil* nos últimos tempos. Na parte superior da página inicial[10], aparece a última exposição em aberto, no centro, a relação de artistas representados interligados à imagem de um corpo humano, e abaixo duas entradas apresentam a opção de leitura do site em português ou em inglês. Nota-se que existe uma necessidade de adequação ao mercado globalizado, sendo o site em inglês um mecanismo de mais fácil acesso a estrangeiros interessados. Os artistas que aparecem no site somam dezessete, contudo o site parece não acompanhar o ritmo das atualizações da galeria. Segundo dados do próprio espaço, foram incorporados a rede de representados, mais cinco artistas.

O site é bem organizado e com um aspecto *clean*, os poucos links mostram com objetividade e clareza as propostas da galeria, todavia as fotografias das obras, assim como os textos subseqüentes, apesar de bem elaborados, deixam rastros discretos do que seria a experiência presencial no espaço expositivo. O primeiro link é denominado *A galeria*, mostra fotografias dos espaços, assim como a planta baixa dos andares. Uma

---

[8] Link para o site do espaço: http://agentilcarioca.com.br/indexpor.html
[9] Link para o blog do espaço: http://www.galeriaagentilcarioca.blogspot.com/
[10] Anexo 7

sequência de círculos interligados por uma linha se desenha na tela, ali mais três links aparecem. O primeiro *Quem somos*, traz um apanhado dos princípios fundantes da *A Gentil Carioca*; um segundo link mostra o endereço do local, enquanto o terceiro link permanece desativado. O segundo link, *Os artistas*, exibe fotografias das obras dos dezessete artistas representados. O terceiro link, *exposições anteriores* apresenta fotografias seguidas de textos que comentam o processo poético dos artistas expositores, e como se deu a pesquisa dos mesmos. De 2003 até 2009 se constrói um panorama alusivo ao levantamento dos eventos que aconteceram no espaço. Aqui, aspectos convergentes e divergentes, em relação às propostas que se desenham, somam 48 eventos. Nessas abordagens é curioso notar como os textos tratam essas manifestações, ou seja, como a própria *A Gentil Carioca* organiza e exibe essas obras para os visitantes que não necessariamente mantêm contato direto com a galeria.

Os fragmentos de textos ou fotografias de exposições passadas foram selecionados a partir dos indícios deixados nas entrevistas feitas em campo, eles se prestam a ilustrá-las e a contestá-las. O próximo link do site – *Projetos* - diz respeito aos projetos *Parede Gentil* e *Camisa Educação.* Estes projetos sugerem novos suportes expositivos. A *Parede Gentil*[11] por exemplo, se insere em um lugar de grande visibilidade, entre as ruas do Saara. Esta é o elo mais significativo entre a galeria e o entorno devido, sobretudo, aos efeitos que a mesma causa no espaço. Esse projeto é sempre financiado por alguém, usualmente um colecionador interessado no trabalho do artista selecionado. Já o projeto *Camisa Educação*, possibilita ao artista uma exposição itinerante, a partir dos que carregam as camisas. Aqui não se ousa apenas nas estampas, mas na interferência no próprio suporte[12]. O último link diz respeito a notícias. Existe um chamado na parte superior da página que indica o blog, este último traz notícias dos eventos da galeria seguidos de textos. O blog está em funcionamento desde junho de 2009. Vale frisar que tanto o site quanto o blog se prestam a uma espécie de acervo on-line.

Material impresso - Eventualmente, na *A Gentil Carioca*, são elaborados textos para acompanhar as exposições que acontecem. Alguns deles são postados no blog ou no site, outros são entregues nos dias de exposição. Os textos escritos no site, assim como os textos elaborados para as exposições, são matéria de nossas análises. Em especial a revista do *Abre Alas*, evento que permite a novos artistas a divulgação de seus

[11] Anexo 8
[12] Anexo 9

trabalhos na *A Gentil Carioca*. Entram em pauta no rol de matérias impressas os quatro convites das exposições que aconteceram durante o trabalho de campo, assim com o material gráfico alusivo ao projeto *Parede Gentil,* e em outro momento o material referente a alguns dos artistas representados. Estes são materiais ricos em comentários de articuladores da galeria. Vale frisar que todo o material usado nas análises foi fornecido pela própria galeria durante as visitações.

Vozes para além das fronteiras - Durante o trabalho de campo, foi feito um levantamento de referências, úteis ao mapeamento da *A Gentil.* Informações sobre os antecedentes da galeria, assim como indicadores sobre outras propostas semelhantes à proposta da galeria pesquisada, surgiram a partir de perguntas e conversas com os grupos estudados. Este material iluminou alguns aspectos alusivos à formação dos artistas representados. Ao explorar esses antecedentes surgem vídeos e escritos, bastante expressivos. São eles. *A Gentil Carioca trecho1, A Gentil Carioca trecho 2, A (Re)volta do Zona Franca parte 1, A (Re)volta do Zona Franca parte 2, A (Re)volta do Zona Franca parte3.* Não menos relevante é o fragmento indicado por uma das acessoras da galeria, trata-se da tese de Doutorado de Guilherme Zarvos denominada *Branco sobre Branco*, em que se vislumbra de maneira prosaica, sua passagem pela Gentil. Novos atores entram em cena, especificamente três vozes, um crítico que participara com freqüência das atividades da galeria, e dois funcionários de ambientes de arte próximos à Gentil. Atribuímos a estes três este lócus da investigação, uma vez que a necessidade de seus relatos se dá na reverberação do trabalho de campo, nas entrelinhas das entrevistas, portanto, a partir destas últimas.

Fotografias - Soma-se a esta etnografia, imagens que dizem por si só sobre os comportamentos e posturas dos espaços estudados. As fotografias selecionadas dizem respeito ao espaço físico do local e a maneira como os grupos focais transitam sobre ele, como se portam, como se vestem e como se posicionam. Muitas vezes servem para ilustrar o que é dito, mas mesmo diante dessa função, elas são em potencial capazes de aguçar o senso crítico e estender a pesquisa de campo, para a conseqüente criação a partir do texto que aqui se apresenta.

4. EDIFICAÇÃO

4.1 - Das Relações Interpessoais: Antes e Depois da Formação da Galeria

Um das unidades básicas que orienta nossas análises é a relação entre os indivíduos, e não os indivíduos em si, ou a sociedade enquanto sistema estratificado. Nesse âmbito, o trabalho de campo fomenta a abertura de novos rumos para a pesquisa. Dentro dessa perspectiva dialogamos com Bourdieu (1974) ao tratarmos de trajetória social:

> "a posição de um indivíduo ou de um grupo na estrutura social não pode ser definida apenas de um ponto de vista estático (...). O ponto de trajetória, que um corte sincrônico apreende, contem sempre o sentido da *trajetória social*. Logo, sobre pena de deixar escapar tudo que define concretamente a experiência das posições como etapa de uma ascensão ou um descenso, como promoção ou regressão; é necessário caracterizar cada ponto pela diferenciação da função que exprime a curva, isto é, por toda a curva".(Bourdieu apud Gilberto Velho,1998.p.65)

Optamos por elaborar entrevistas semi-estruturadas[13] a fim de serem aplicadas em pessoas que mantêm relação com o local pesquisado. Subdividimos esses perfis em três segmentos: 1) artistas e o público, 2) os empregados da galeria, e o que denominamos 3) agente externo. Questões pertinentes a cada segmento foram elaboradas, a fim de direcionar os assuntos ao interesse do pesquisador durante o trabalho de campo. Claro que no decorrer do levantamento de dados, as respostas das entrevistas feitas acabaram traçando alguns novos caminhos, também interessantes para a compreensão da dinâmica da galeria. Logo, surgiram então novas fontes de consulta.

Tentamos focar a entrevista na estrutura de ação de cada um dos participantes, como as afinidades e distanciamentos entre grupos, e na soma de identidades provenientes da relação explorada. O roteiro de entrevistas foi aplicado aleatoriamente nas amostras maiores (os artistas e freqüentadores assim como entre os agentes externos) e direcionada a todos os empregado da galeria (assessoras, e prestadores de serviços gerais). Apenas o sócio majoritário foi entrevistado, já que nesse período os outros sócios não estavam presentes.

Também incluímos ao rol de entrevistas um crítico de arte e o fotógrafo que participam de eventos no espaço, assim como galeristas e funcionários de centros

[13] Anexo 10: Modelos de entrevistas pré-estruturadas

culturais e ambientes de arte próximos *A Gentil Carioca*. Estes últimos, não se incluem em nenhum modelo prévio de entrevista, e foram intencionalmente selecionados. Foi decidido incluir tais relatos, uma vez que cada uma dessas pessoas domina assuntos específicos de suma importância para a pesquisa. Alguns artistas representados conviviam mais que outros com o espaço, alguns que não eram representados ou não fazem parte dos vinte e três representados, freqüentavam o espaço rotineiramente. Todavia, há uma diferença clara entre os artistas eventualmente convidados pela galeria e os artistas que se comportam como público. Entretanto são todos freqüentadores, mais ou menos assíduos. Na análise, segundo esses moldes a interpretação e o fluxo do discurso são elementos essenciais.

Incluímos no processo comunicacional, a subjetividade do pesquisador, identificando nas entrelinhas dessa pesquisa a fluidez dos diálogos e ações no decorrer do intercâmbio comunicacional. Para a corrente de *autores interacionistas* que tratamos nesse estudo, não é possível interpretar o nativo e sim o que emerge do contato entre as partes (nativo/ antropólogo), sendo a subjetividade o mecanismo da antropologia.

> George Mead, um dos responsáveis pelos fundamentos do interacionismo simbólico, destacava a idéia de que o indivíduo realiza a sua condição de pessoa através da sociedade, quando esta dispõe, pela comunicação, da substância cultural de que ele deve se valer, para tomar consciência do mundo e de si mesmo. É só através dela que o sujeito pode aparecer como pessoa no mundo externo, reunindo, de todas as suas experiências de convivência, a estrutura social de sua personalidade e colocando-se na condição de sujeito e objeto do próprio pensamento. (STRAUSS, 2008.p.19)

Em conversa com os artistas representados e funcionários da galeria pesquisada, foi possível explorar contextos que mediaram à criação da proposta. Foi nas respostas ao roteiro de entrevistas que o mapa de influências alusivo à formação da galeria começou a ser traçado. A gama de questões no roteiro semi-estruturado, direcionado aos artistas e funcionários, proporcionou uma conexão de assuntos que convergiam para o epicentro da pesquisa antropológica. Em pauta aspectos compartilhados pelas pessoas que atuam no espaço e que conseqüentemente legitimam a galeria enquanto um tipo de organização.

Norman Denzin (2001), em estudos desenvolvidos através do Interacionismo Simbólico, aponta para a importância investigativa de textos e da narrativa como estudos da expressão humana subjetiva. O autor atenta para a importância de se realizar a pesquisa biográfica, uma vez que ela fornece aparato para a compreensão de determinados problemas relacionados à dinâmica social e linguagem. Diante desses

preceitos, nos preocupamos em investigar a formação da galeria e as estruturas de ação dos membros que atuam no espaço.

Diante disso, no último tópico dos modelos de entrevista Q1 e Q2, foi solicitado aos entrevistados referências sobre a formação da galeria e sobre propostas afins à proposta pesquisada. Dessas conversas surgiram indicações de textos, sites e vídeos cruciais para traçar os conceitos basilares que habitam o projeto *A Gentil Carioca*. O Zona Franca[14] que aconteceu entre os anos de 2001 a 2002, foi um exemplo de antecedente citado mais de uma vez não só nas entrevistas, mas em conversas informais e não menos relevante no corpo da tese *Branco sobre Branco* (2008), indicada por uma funcionária. O subseqüente "Alfândega", megaevento de 2003 assim como a dimensão que o projeto conquistou em 2006, ao ser discutido como exemplo de coletivo brasileiro no museu alemão Württembergischer Kunstverein[15], são algumas das decorrências do Zona Franca para o campo das artes. Esses agenciamentos, além de proporcionar longas conversas sobre o circuito de arte de uma época, marca a trajetória de muitos dos artistas fundadores da A Gentil Carioca e de um público de arte na cidade do Rio de Janeiro que inclui a galeria em seu repertório de referências.

Em *A revolta do Zona Franca*[16], o registro de obras e a interação entre os articuladores da *A Gentil Carioca* pode ser revisitada, revelando aspectos próprios do evento anteriormente citado, os quais sintetizam a idéia presente nos relatos de freqüentadores, como: "O Zona Franca é um encontro que vem acontecendo no Rio e que vem ganhando força incrível" ou ainda "era necessário um espaço que fizesse fluir essa produção artística"[17], argumentos estes que evidenciam a potência e as dificuldades de uma geração ainda incompreendida e avessa aos moldes de um mercado que frisava a materialidade e preservação da obra de arte .

O sócio fundador alega que *A Gentil Carioca* foi criada por amigos, que dois deles já vinham especulando as possibilidades de se montar uma galeria desde a época em que estudaram juntos no Parque Lage. Todavia, parecem existir outros fatores que contribuíram indiretamente na legitimidade da proposta. É de se considerar que a fundação está intimamente ligada à interação prévia dos artistas criadores, com uma cena de arte contemporânea que se formava desde os anos 80, se ampliava nos anos 90 e

---

[14] Evento que acontecia semanalmente na Fundição Progresso, Rio de Janeiro. O evento, marcado pela radicalidade dos trabalhos, era produzido pelos artistas Aimberê César, Adriano Melhen, Alexandre Vogler, Roosivelt Pinheiro e Guga Ferraz.
[15] Site do espaço: http://www.wkv-stuttgart.de
[16] Fonte:http://www.youtube.com/watch?v=c1CDcu3Qpzo vídeo intitulado *A Gentil Carioca Trecho 1*
[17] Ibid

atingia pleno vigor, nos anos 2000. Nos escritos de Guilherme Zarvos (2008), pudemos compreender com maior riqueza de detalhes o terreno em que se edificou *A Gentil Carioca*. O estudo *Branco sobre Branco* registra em prosa os encontros e desencontros entre o escritor e artistas que pertenciam a um dado público de arte da cidade do Rio de Janeiro. Em *Ação Comum I, II, III, IV e V* (trechos do texto Branco sobre Branco), Zarvos evidência as relações interpessoais dos coletivos de visibilidade nos anos 80 e a influência de interventores urbanos da época, como Ricardo Basbaum, Marcia X e Helmut Batista, nos processos de legitimação de propostas experimentais de uma geração futura. Diante dessa ótica, artistas com produção recente da virada do século puderam elaborar eventos e propostas artísticas que contavam com a presença e apoio de grandes pesquisadores das artes em sua preparação.

Os artistas que estão na *A Gentil Carioca*, desde sua fundação, conviviam com movimentos artísticos das últimas décadas, muitos deles estudaram nas mesmas instituições de ensino, compartilhando interesses e lugares afins, mesmo quando não relacionados à profissionalização. Em relatos, o desejo por elaborações coletivas e uma espécie de democratização da produção são temas recorrentes. Isto se evidencia não apenas pelos projetos da galeria no decorrer dos seus anos de existência, mas como explicitado acima na formação de exposições e ações artísticas coletivas, realizadas pelos artistas da *A Gentil* na década de 80 e 90.

Antes de se tornar galeria, o casarão que hoje abriga *A Gentil Carioca* era um ateliê do sócio majoritário. Nas palavras de um amigo que vivenciou essa época, "Já tinha essa disposição de viver e interagir com o lugar e de trazer gente pra participar disso".[18]

Nesse panorama, frisamos a ideia de que este movimento artístico também pode ser pensado como um movimento físico, uma vez que as redes de relação estão em constante diálogo com os espaços da cidade, ou de uma cidade em especial. Em depoimentos como:

> "*A Gentil* é uma galeria que se deslocou da zona sul, propriamente dita dos bairros onde a arte é essa coisa elitizada. O que acontece aqui é essa busca da vida mesmo, do cotidiano de misturar isso com a vida plenamente."[19]

---

[18] Relato de Bob N. Fonte: http://www.youtube.com/watch?v=iz66DzP86c8
Vídeo intitulado *A Gentil Carioca Trecho 1*

[19] Relato de Simone Michellin. Fonte: http://www.youtube.com/watch?v=11ajNUPdeXw
Vídeo intitulado *A Gentil Carioca Trecho 2*

Fica claro o interesse dos artistas por aquele local até então não convencional. Pelo que parece, a busca dos artistas pelas ruas, pela vida cotidiana da cidade, parecia transbordar os limites da vontade trasfigurando-se num tipo de ação não necessariamente artística, mas cultural. Muitos dos artistas fundadores da A Gentil Carioca deixavam e ainda deixam claro a proximidade entre arte e vida, estabelecendo nexos entre o contexto social e o jogo de significações em questionamento, ou o interesse por intervenções em espaços não caracterizados como ambientes de arte, como a rua. Outros não estabelecem uma relação direta entre a materialidade das propostas e a vida cotidiana, mas deixam evidentes como no relato anteriormente citado, o interesse por um dado espaço público que permita à obra se impregnar de acaso.

Sobre outro prisma, a argumentação: "A escolha do local como estratégia para atrair colecionadores, tira da pauta o ar elitizado dos ambientes de arte tradicionais." (relato de funcionária de quarenta e quatro anos), é, portanto algo a ser considerado, uma vez que as propostas artísticas dialogam com políticas culturais e de mercado. Sendo assim, tal argumento direciona para interesses outros, que também atravessam a formação da galeria, e que se relacionam intrinsecamente com um seguimento de consumidores que não mais legitima o ar elitista das galerias tradicionais, para eles já arcaico.

Nos arredores da galeria pesquisada, existe atualmente uma gama de espaços expositivos, são galerias e ambientes culturais que provocam os passos curtos, a revitalização do centro da cidade e a conseqüente reforma da arquitetura colonial local. Segundo Lígia Dabul (2008), incentivo governamental e privado para a reforma de prédios antigos tornou a área culturalmente forte no fim dos anos 90. Acontecem grandes exposições, sobretudo, nos centros culturais, os quais contam com programas educativos para auxiliar nas exposições, ampliando assim as estratégias de formação de público desses lugares. Entre trabalhadores e comerciantes informais que não tinham quase contato com uma dada produção artística, agora contam com espaços de visitação públicos. Normalmente esse tipo de espaço expositivo agrega mais de uma atividade; incluímos aqui o teatro, apresentações de dança e música, a exposições de curta duração. Assim é improvável que a área central do Rio de Janeiro, diante da proximidade e diversidade de entretenimento, não se tornasse um atrativo.

Como nos aponta Dabul (2008), por mais que a freqüência nas exposições ainda seja menor que em outras atrações culturais, como o teatro ou apresentações musicais, estas últimas podem servir como ponte para possíveis visitas a espaços de artes

plásticas. Galerias e ateliês próximos ao centro se beneficiam com tais condições espaciais, sendo assim, tornam-se ponto a serem visitados por turistas e interessados em arte. No relato de uma estudante

> "Sempre tem exposições pra ver no sábado. Fico pelo centro, vou ao CCBB(Centro Cultural Banco do Brasil), nos centros culturais ali perto e termino nas vernissages da Gentil, unindo o útil ao agradável (a cerveja à exposição)". (relato de estudante, 20 anos, feminino)

Uma estratégia válida para a divulgação dos espaços ou trabalhos a serem expostos são as vernissages, sobretudo nas Galerias e demais espaços de arte do centro, que conseguem agregar não só pessoas interessadas, mas propostas afins. O *Abre Alas*[20] de 2008 ilustra a relação entre os espaços culturais que mantêm proximidade, uma vez que atrelou a proposta de promoção anual de novos artistas, idealizada pela *A Gentil Carioca* aos interesses do Centro Cultural Hélio Oiticica.Sendo assim, apesar de não haver informações que conectem a formação da galeria *A Gentil Carioca* à proliferação de centros culturais no centro do Rio, é evidente a influência mútua desses ambientes de arte no que tange à formação de público.

À essa retrospectiva analítica sobre o terreno de criação da *A Gentil Carioca*, soma-se a vontade dos artistas em intervir no espaço público e as boas condições do centro do Rio de Janeiro para a proliferação do terreno das artes. Nesses termos, o aspecto local, dá origem a debates no campo das arte, relações de mercado e também afetivas. Fomentam a ploriferação desse circuito local-global, afirmado pelo fluxo de informações sobre a galeria, e não menos relevante pelo fluxo de pessoas de vários lugares do mundo que tem a oportunidade de experimentar o espaço expositivo, e as propostas que o habita.

4.2- Interação: Em Meio a Construção e Desmanchamento de Realidades

A fim de tratar não só dos artífices da galeria, retomamos as considerações de Gilberto Velho (1998), no livro titulado *Nobres e Anjos*. Aqui o autor toma um conceito para definir um tipo de relação estabelecida em um grupo,

[20] Evento periódico da galeria *A Gentil Carioca*, detalhado pela pesquisa em paginas seguintes.

> "(...) o qual as fronteiras não são muito nítidas, na medida em que seus membros estão sempre em contato com outros grupos, indivíduos e situações altamente diversificadas, (...) adota-se o conceito de *networks*. Este se refere a agenciamentos interpessoais que mantêm ligação com um objeto de estudo, mas não necessariamente fazem parte dele". (p.19 e 20)

Assim, segundo esses moldes, Gilberto Velho admite que a interação seja a principal maneira que caracteristiza dos comportamentos e relacionamentos. Obedecendo a um movimento em expansão, cada ação de um ator é capaz de gerar efeitos que dialogam com a ação inicial. Assim, concordamos com Mead (COLLINS, 2009: p. 220) quando argumenta que "que sua existência do "Eu" sempre negocia com as outras pessoas, em vez de simplesmente aceitar as demandas sociais pré-existentes. Nesse prisma, Mead enriquece a argumentação de Velho ao enfatizar a fluidez e as negociações de ordem social. Aqui, a sociedade não é uma estrutura e sim um processo, definido por uma contínua negociação de perspectivas rumo à construção de realidades. Nesse sentido, tanto a construção de desejos como o esfacelamento destes, são capazes de estruturar a dinâmica das relações interpessoais de um dado contexto investigativo.

Para garantir a relevância do pensamento sobre a flexibilidade da malha social, aproximamos dos termos de Preciosa (2010) acerca dos desmanchamentos e construções de desejo:

> "O rosto humano existe para ser atravessado por projetos arriscados de existência. E não se pode nunca saber de antemão se um projeto vai ser ou não bem sucedido. É um experimento. O que importa é maquinar estratégias para arrancar a vida da triste moldura que se vê pensada. Desencantar o rosto dos estados confinados que o freqüentam" (p.71)

Sendo inevitáveis as interferências do acaso nas vivências, a vida, por si, reconfigura as posturas individuais, aderindo a formações de desejo em constante mutação. Assim, o desenho orgânico dos grupos reflete um pensamento que não destaca indivíduos e sociedade, atentando-se à dinâmica plástica, mutável e influenciável de pessoas e coisas.

Nos trabalhos realizados na galeria, existe um fluxo de pessoas e profissionais que deixam em aberto o sentido de unidade. Partimos da atuação de pessoas que trabalham no local há mais tempo, assim como a partir da freqüência de dado público, para distinguir as "amarras" dessa rede. Nesse emaranhado de sujeitos estão os sócios e assessores, bem como artistas e profissionais da área de artes. São pessoas sintonizadas

com assuntos afins à arte, muitos possuem formação acadêmica ou contato direto com o discurso de artistas e demais articuladores do sistema de arte.

> "As intensidades em si mesmas não têm forma nem substância, a não ser através de sua efetuação em certas matérias cujo resultado é uma máscara, ou seja, intensidades em si mesmas não existem: estão sempre efetuadas em máscaras - compostas em composição ou decomposição." (Rolnik, 2007. p.35)

Nas arenas de discussões orais ou textuais, alguns articuladores ensaiam uma identidade em curso. Um dos assuntos recorrentes nesses escritos vem da necessidade que a galeria tem de redefinir sua postura em relação à nacionalização. Segundo esse prisma, o caráter panfletário da política ou da legitimidade via território podem ser empecilhos para aqueles que elegem uma hierarquia entre o produto pensado no campo das artes e o estilo vendável. Especula-se que na saturação do discurso de um mercado de arte que até os anos oitenta desfrutava da venda de obras modernistas e antiguidades tipicamente brasileiras[21], muitos dos novos galeristas apostam na espacialização do mercado atual e/ou na máxima, "o Brasil está na moda" (diz o Marchand da galeria Durex, em entrevista para este trabalho). A preocupação dos membros da galeria com essas discussões anti-nacionalização pode estar ligada a um espectro[22] que rondou a crítica e formação das artes brasileiras, e que até os dias atuais sofre com o rotulado exotismo. Assim, imprimem em um texto postado no site:

> "Em todas essas exposições, o novo não se colocou como sinônimo de exotismo, mas possibilidade de leitura e permanente testemunho do tempo em que vivemos". (...) caminhamos pela descoberta e evidência de que a arte "brasileira" é um engano. Não produzimos algo mestiço ou exótico mas fundamentalmente transmissões subjetivas que são captadas por seres e lugares transnacionais"[23]

Aqui se instala a relação dual entre o local e o global. A ênfase da galeria sobre a brasilidade não determina a produção representada pela galeria, que, segundo seus articuladores, deve se projetar para uma arena transnacional das artes.

Conforme já citado nos escritos à cima, a formação da *A Gentil* inclui sugestivos olhares sobre o centro do Rio de Janeiro. Parece ser justo os ares deste local, a fonte para a construção da identidade afirmada por seus membros. Diferente de um rótulo

---

[21] Consultar Durand(1983)

[22] No livro *Querela do Brasil*, Zílio(1982) discute amplamente esses termos, colocando em evidencia a vanguarda modernista brasileira que ao optar por uma postura politizada muitas vezes colocavam em segundo plano ou de maneira ofuscada as discussões plásticas que rondavam o epicentro da arte, a Europa.

[23] Trecho do jornal distribuído no "Abre Alas 2010. Texto: *Por que o novo?*

sobre o produto (obras), a identidade que seus articuladores prezam em afirmar está ligada à galeria, e não menos relevante à noção desafiadora de se romper os preconceitos com o mercado elitizado de arte imerso a um comercio popular**.**

Há de se convir que o espaço que aqui discutimos se sustenta graças a investimentos financeiros e simbólicos de pesquisadores e colecionadores de arte, daí o cuidado em preservar as obras de possíveis alusões vertiginosas, como a brasilidade. Deste modo, o material artístico selecionado para exposição na galeria à qual fazemos referência, ao contrário de vários Centros Culturais brasileiros, passa pelo aval de pessoas que também produzem arte, sujeitos em sintonia com as estéticas que constituem seu tempo, e, sobretudo, capazes de projetar olhares críticos sobre o circuito de arte em que operam seus trabalhos.

> "pode parecer banalidade mais é verdade, as idéias são muito simples, as coisas acontecem por proximidade (...). Mesmo que o terreno seja precário é fundamental que ele exista para ser espaço de experimentação e de confluência entre pessoas (…). A galeria não deve ser um espaço de venda, mas de reflexão, e muitos espaços no Brasil começam a pensar nesse tipo de proposta. Aqui (na A Gentil Carioca) o artista não está negociando com um *marchan* e sim com um artista que faz parte do mesmo *metiê*" (fragmento da fala de um curador e crítico, que eventualmente atua na galeria/ relato adquirido para esta pesquisa)

Entram em cena então os cartógrafos sentimentais[24] de Rolnik (2007), eles nos dizem que compreender as mudanças nos cenários sociais, é conseguir explorar as reverberações dos desejos humanos, os quais vagarosamente atingem a realidade e tendem a se consolidar em novas formas de vivência. Essas vivências, por sua vez, se relacionam com as imposições sociais e não necessariamente as acompanham. Na bricolagem com Barthes (1999: p. 35) "a palavra suporta um fazer, ela não o constitui"

Ao considerar a subjetividade e as particularidades dos indivíduos para além dos perfis, vemos emergir nas sociedades modernas configurações de posturas cada vez mais complexas. Ao formular questões sobre a forma que um povo aborda o mundo, Velho nos aponta que:

> "O *Ethos* de uma determinada comunidade é uma abstração a partir de todo o agregado de suas instituições e formulações e, assim, poderia ser esperado que *ethoses* seriam infinitamente variados de

[24] Aqui o cartógrafo é "aquele que acompanha o desenho que se faz ao mesmo tempo do movimento de transformação da paisagem", ou ainda aquele que acompanha o "desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - a formação de outros mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos em relação aos quais os universos vigentes tornam-se obsoletos" (p.23 e 24)

> cultura para cultura, tão variado quanto as próprias instituições". (Gilberto Velho. 1998.p.59)

Assim as imposições sociais se transfiguram em um mosaico de referências que respeitam um ponto inicial, ou seja, a dúvida sobre a concretude dos perfis.

Na presente pesquisa, os traços ora afirmados ora negados pelos articuladores, como explicitados acima, dialogam com outras vozes para além do mercado, entrelaçadas entre as afinidades de seus proponentes e as relações propositais ou não com o entorno.

Num olhar mais apurado sobre *A Gentil*, as relações entre os artistas empresários e os representados pelo espaço, percebemos uma relação de mercado favorecida pelas relações de amizade e admiração.

No relato de um artista paulista, integrante da *A Gentil*, a ilustração da ligação entre artista financiador e representado:

> "Conheci o B (sócio Fundador) num salão em Goiás, quando eu apresentava um trabalho meu. B também participava do salão e gostou muito da minha obra. Depois de um tempo, teve uma exposição na Pampulha e o N (outro sócio) viu meu trabalho. Fui chamado para o *Abre Alas*, não esperava entrar naquele momento no mercado das galerias. Nem sei se estava preparado (...) O meio dos salões e exposições é limitado e a galeria acaba sendo uma boa forma de dar vazão ao seu trabalho". (relato para esta pesquisa. Artista representado de trinta e quatro anos)

Em outra entrevista temos:

> "A Galeria não tem só a aceitação de artistas ricos , mas investimentos em objetos artísticos alternativos. A avidez do galerista por arte justifica dividir com o artista o lucro da peça vendida." (artista representado de trinta anos)

As relações potencializadas por um capital simbólico parecem ter aqui tanto peso quanto as relações econômicas, determinando certa política e garantindo uma unidade entre as partes interessadas.

Em prol da arte e de estratégias de valorização do produto artístico, a unidade de artistas como os coletivos e atualmente os espaços expositivos autônomos, passam a ser também laboratórios (territórios de agenciamentos que potencializam o espaço expositivo ao aliar a divulgação à pesquisa). Os pontos de encontro aqui, enfatizam a convivência e por mais que exista um mercado virtual forte é de suma importância que os trabalhos sejam exibidos e dispostos à fruição.

A galeria enquanto espaço de comercialização de obras passa ser compreendida como local de trocas de experiência entre artistas, interessados em geral e demais pesquisadores da área. Deste modo, desconfigura-se o modelo de "cubro branco" [25], uma vez que é admitido que "em qualquer exposição imposta menos a qualidade da obra exposta que o modo de fruição que ela oferece" (Del Castillo, 2008)

Na medida em que a galeria dá espaço para manifestações fora dela (como no projeto *A Parede Gentil* e as manifestações nas ruas que a media), novas vozes surgem para fundar realidades sobre *A Gentil Carioca*. No local pesquisado notamos uma relação de amizade e receptividade evidentes, ou seja, um posicionamento político que visa à arena comunicacional não só entre o *metiê* das artes, mas entre o entorno que abriga *A Gentil Carioca.*

> "Considerar 'o mundo inteiro como uma terra estrangeira' possibilita uma originalidade na visão. A maioria das pessoas é consciente, sobretudo de uma cultura, de um ambiente, de um lar; os exilados são conscientes de pelo menos dois, essa pluralidade de visão dá lugar a uma consciência que- para utilizar uma expressão da música- é contrapontística. Para um exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade do novo ambiente ocorre inevitavelmente em contraste com uma lembrança de coisas em outro ambiente. Deste modo tanto o novo ambiente como o anterior são vivídos, reais e se dão junto em contraponto (Edward W. Said apud: Canclini, 2008. Introdução. p XXXVIII)

Ao tratar de translações extraterritoriais, inevitavelmente surge as trocas culturais, a transfiguração do desejo como o grande mediador das relações. Os "porquês" sondam respostas que se esvaem, e a potência dos processos comunicacionais proporcionam novas formas de convívio, locais extraterritoriais.

É sensato concordar que a troca rotineira com pessoas e coisas gera efeitos que interferem, sim, na vivência daqueles que mantêm contato com certo lugar, seja ele virtual ou físico. Na galeria, nos deparamos com essas duas instâncias, que parecem se influenciar e ecoar num movimento de latência simultâneo a formação de devires, válido para se pensar a proposta da galeria.

Nas palavras de Zarvos (2008) "ALEGRIA GERA ALEGRIA COMO NOS GENTIS HAPPNINGS DA A GENTIL CARIOCA, ponto fundamental de saber e de generosidade neste Rio de demandas sempre por realizar " (p.178). Não só os artistas, grandes observadores do campo de ação rotineiro, se apropriam do mundo para propor

[25] Ainda sobre a definição de O`Dohent, abordada na página 10.

obras. Há aqui uma extensão entre a discussão de um *metiê* e a inevitável relação que se estabelece entre o espaço externo da galeria.

Nos *happenings* a proposta expande o "aberto ao público" para uma espécie de convite emitido pelo artista, a proposta que, sem licença, cruza os caminhos e passagens do entorno, agrega aos convites, um tom de intimação. "A questão não "é mais ampliar os limites da arte e sim testar sua capacidade de resistência dentro de um campo social global" (Bourriaud, 1998. p.41)

São muitos os conhecidos do comércio popular local. O pai do galerista fundador era comerciante ali, o sócio que menciono usualmente vai ao cabeleireiro tradicional da rua e trata parcerias entre os donos do bar de frente da galeria em dias de vernissage. No traslado para galeria, as relações afetivas com certas pessoas evidenciam outras amarras ao *network* da galeria. Esta se forma entre artistas e funcionários da galeria com alguns comerciantes locais.

"*A Gentil* nasce dessa mistura do Saara, dessa necessidade de se misturar, dessa necessidade de ouvir o outro de ter esse encontro com o outro'(sócio fundador) [26]·.

> Um dos funcionários me indica: 'converse com **C,** ele costuma fazer uns bicos aqui quando a gente precisa de ajuda'. Sem pestanejar, fui ao encontro daquele homem de meia idade. Seu rosto marcado pelo sol revelava, nas rugas de expressão, os anos de trabalho. C pareceu ser um homem interessante, atencioso e argumentativo. Perguntei a ele o convencional, sua formação, como conheceu a galeria, mas foi no fim da entrevista que a surpresa viria. C. me disse que durante a montagem das exposições ele costumava conversar com os artistas "que sempre estavam ali para esclarecer". Ele citou um trabalho que já tinha visto, e que chegou até mim atrelado a impressões próprias de pesquisas especializadas, enfim, era um trabalho que recorria a processos da pintura, e que exibia não apenas as pinturas mas a forma com que as mesmas eram feitas pela artista. A propriedade das colocações daquele homem, que parecia não ter um contato prévio com as artes, acabou se efetivando em uma reflexão densa sobre o conteúdo exibido. Ele disse: 'é engraçado quando a gente percebe de quantas formas a gente pode desenhar. As vezes o mais interessante é acompanhar a produção, a forma de produzir e isso é que mais importa, não 'é o que tá ali na exposição '. Ao atentar-se ao processo de produção e a relação deste processo com a vivência, este homem acabou carregando em sue discurso um dos nortes que a arte contemporânea pretende explorar, a arte/vida. Nesse comentário evidencia-se as relações entre artistas e o local, e conseqüentemente micropolíticas capazes de incluir seja lá quem for no repertório das artes plásticas" (fragmentos do diário de campo)

---

[26] Relato do sócio fundador. Fonte: http://www.youtube.com/watch?v=iz66DzP86c8
Vídeo intitulado *A Gentil Carioca Trecho 1*

Diante dessa eventual conversa, surgem formulações e um tipo de interpretação que não dialoga necessariamente com um circuito crítico de arte. A repercussão do que é exibido pelo espaço expositivo, seja nas mediações da galeria, nas divulgações em mídias, e, sobretudo na parte externa da galeria, permeiam a vivência das pessoas que convivem com *A Gentil*. Sendo assim, quando as propostas artísticas se anunciam distantes do ambiente intimista que a grande maioria das pessoas pensa não ter domínio, o receio em equivocar-se se converte em liberdade de especulação. Como o trecho do diário de campo explicita, é na interação entre os articuladores da proposta e as pessoas que convivem com a galeria, que uma espécie de política de inclusão de arte parece se desenhar.

5. MORADA

5.1- Funcionamento do Espaço: Articulação em Intercâmbio

Discrição era o que definia a postura nos trabalhos de campo, nos dias de funcionamento normal. O espaço, por ser pequeno, evidencia a presença de todos os que passam por ali. Portas fechadas era medida preventiva para os assaltos, já presenciados uma vez e relatado a este trabalho por uma das assessoras. Todos os que entram na galeria são previamente anunciados e desde então deixam claro os motivos a que vieram. O clima é descontraído, vez por outra alguém deixa um portfólio esperando ser chamado para um próximo *Abre Alas*. Não é raro encontrar algum artista por ali, todos os que conhecemos transpareceram a gentileza que a galeria propõe.

Nesses dias, as assessoras estão empenhadas em agendar a participação da galeria em feiras de arte, e em contactar os artistas para compartilharem deste e de demais eventos, que visem à divulgação das obras. Na intrínseca relação com galerias, centros culturais e feiras de arte, o fenômeno globalizante parece fazer sentido, uma vez que o intercâmbio com tais espaços se dá não só pelas facilidades da internet, mas pela maleabilidade de alguns membros em fazer viagens ao exterior. Acreditamos tratar-se de um jogo de forças diferente de uma hierarquia posta entre cultura e aculturação. Nesses termos Renato Ortiz (2003) atenta que, as sociedades atuais, diferentemente das sociedades antigas não se funda apenas na territorialidade.

A mobilidade, fruto da dinâmica global tornam-se sinal de distinção aferindo *status* aos que se mantêm uma sintonia com o "sistema mundo". Nesse sistema, aspectos desenvolvidos no âmbito local podem ser compartilhados em outros contextos locais, desde que os códigos operados nas relações interpessoais possam ser entendidos e partilhados com os membros.

Na galeria pesquisada, assim como em boa parte das galerias de arte contemporânea do Brasil, opera-se um circuito que, a partir da divulgação de pesquisas artísticas e no desenvolvimento de ações que ganham visibilidade no meio, determinam devires para a produção de arte contemporânea. Por mais que os seguimentos sejam múltiplos, existem assuntos[27] de grande visibilidade que marcam boa parte da produção.

---

[27] Bourriaud(2008), por exemplo, aponta para a tendência em enfatizar as estéticas relacional na produção contemporânea. O vídeo Art Safari Relation Art (disponível em

Além disso, existem países que sediam alguns dos mais emblemáticos museus e galerias de arte antiga e contemporânea. Estes laboratórios são úteis para o comércio, mas também contribuem para que alguns trabalhos possam ser percebidos em sua concretude física e espacial, diferente do que acontece na internet (com ressalva para os trabalhos que consideram a rede como suporte e/ ou espaço de exibição). José Carlos Duran (1990) nos faz atentar para o fato de que num dado *circuito internacional*, sobretudo nas nações de moedas fortes, é que se realizam as mais notáveis transações. Dentre estes países podemos citar a Inglaterra, Estados Unidos, França, Itália, Alemanha, Suíça, Canadá, Holanda.

O autor diz que nesses países se opera inúmeras galerias com filiais e salas de leilão em todos ou quase todos os países do circuito. Observamos pela imersão na *A Gentil Carioca* que, por mais que exista intercâmbio entre a galeria e países periféricos a esse circuito, é justo com os países citados por Duran, que a captação e oferta das obras se concretizam com maior intensidade. Assim, artistas e seus representantes traçam estratégias para manter contato com os pólos de arte, e possivelmente garantir que os trabalhos possam ser discutidos diante da experiência presencial dos mesmos.

A facilidade de divulgação via internet, garante, em contrapartida, uma imagem ulterior, tanto para a galeria quanto para os trabalhos exibidos no site. No site da *A Gentil Carioca,* por exemplo, imagens e textos reorganizam a exibição dos trabalhos de artistas representados. Trata-se de obras que emanam novas representações, ao se transfigurarem em novos formatos de exibição.

> "O Objeto de Arte, em seus mais diferentes suportes, continuarão a vibrar, mesmo na ausência de quem os realizou. Certamente que no circuito da arte as coisas não funcionam exatamente assim: recua-se o objeto para que brilhe, no seu lugar, um nome. Do nome ao culto, à celebração de um artista. Consagra-se uma forma estável, agora reproduzida em marca, coisa reprodutível, vendável". (Preciosa, 2010.p. 29)

Atualmente os nomes dos artistas, que atribuem valor às obras, ganham a internet. Desta forma, espaços virtuais proporcionam ao produtor expor fragmentos de suas obras, e divulgá-las sem custo. Há de se convir que nesse processo comunicacional fundam-se prós e contras, mas para a afirmação mercadológica basta que as obras,

---

:http://www.youtube.com/watch?v=g7eUpgh_xk0) discute tal fenômeno como rastros de um novo "ismo".

assim com a apresentação do trabalho desses artistas, estejam bem dispostas nas telas dos computadores. Artistas do mundo inteiro se vêem em uma arena transnacional, em que a territorialidade é um mero acaso. Entretanto, a formação de lócus compartilhados, continuarão a reverberar, com uma liberdade potencializada pela rede.

No site da *A Gentil Carioca* assim como no material impresso, encontramos discussões sobre obras, via textos. Todavia, na parte que apresenta a galeria, fica claro na disposição dos signos textuais e imagéticos, os propósitos de seus articuladores. Parece ser a mistura do Saara que dá forma ao conceito da galeria vendida via site. Nesse espaço virtual, a cena do comércio popular dialoga com a estética do espaço[28]. Mesmo entre o *designer* limpo do site, as imagens do Saara são pontuais. Entre elas, o desenho do engraxate[29] que trabalha na lateral do casarão, e de bugigangas vendidas nas proximidades da galeria. Enquanto as obras não afirmam preceitos que possam garantir unidade ao conjunto de artistas, a galeria por sua vez os afirma avessa à esterilidade de um espaço expositivo que pretende se anular frente seus representados. Nas palavras do sócio fundador:

> Uma boa galeria não é mais apenas um escritório de arte. Há uma preocupação com a formação do novo colecionador, porque negociar arte não é uma simples venda de um objeto. "Por isso, os colecionadores tendem a estar junto às galerias".[30]

Adicionamos a este argumento um fragmento do Diário de campo:

> Em dias de visita, enquanto os compradores percorriam as salas de exposições ou o acervo, o discurso dos galeristas ou artistas representados sempre eram pontuados por comentários adicionais, provenientes dos colecionadores e curadores. Estes últimos procuravam conversar mais com os artistas do que os primeiros. Os colecionadores, mesmo quando não compreendiam muito sobre arte, imprimiam um ar de aceitação elogiando sempre as obras apresentadas e fazendo referências a obras vistas no exterior[31].

---

[28] Anexo 11

[29] Anexo 11

[30] Fragmentos do Texto: *Mercado de Arte Contemporânea Conquista Novos Públicos*. Disponível no site Cultura e Mercado (http://www.culturaemercado.com.br/cenario/mercado/mercado-de-arte-contemporanea-conquista-novos-publicos/)

[31] "A hierarquia socialmente reconhecida das artes - e no interior de cada uma delas-, dos gêneros das escolas ou épocas, corresponde a hierarquia social de seus consumidores. Eis o que predispõe o gosto a funcionar como marcadores privilegiados de classe" (Bourdieu, 2007.p.9)

Imersos em uma arena de consumo estendida, os colecionadores atualmente afirmam as raízes modernas da economia capitalista e usufruem do volume de capital excedente em circulação. Maria Lucia Bueno (2005) atenta para o fato de que este último aspecto, como característico dos colecionadores contemporâneos, ao expor um tipo de consumo que não está diretamente ligado ao luxo mais a valores intelectuais.

> **"**No mercado moderno as relações evoluem pontuadas pela admiração. Os colecionadores consomem imagens transgressoras como uma maneira de agregar valores intelectuais e inovadores (...). A existência desse segmento social pressupõe uma sociedade cosmopolita, onde o processo de distinção social não se realiza apenas pelo pertencimento à elite e grupos tradicionais locais, mas cada vez mais mediante os estilos de vida construídos no fluxo da vida moderna" (p.387 e 388)

Este último garante não só a venda dos trabalhos artísticos em galerias, mas a transfiguração das operações de exibição e venda dentro desses espaços. Todavia se muitos curiosos são atraídos pelos ares de brasilidade que emana do contexto local da *A Gentil Carioca*, o contato com o ambiente muitas vezes pode não proporcionar conforto aos que visitam o local. Nesses termos a grande maioria das visitas dos compradores parecia se restringir à galeria. O entorno por mais que despertasse interesse, nunca era explorado.

Findada as visitas dos curadores e colecionadores, usualmente um táxi era solicitado. Uma curadora em especial, chamou muita atenção, abaixo trechos do diário de campo que retratam a apreensão desta:

> "o clima era de expectativa. Assim que cheguei à galeria, vários artistas estavam à espera de uma curadora alemã. Ela chega, conversa com B (sócio fundador), conhece os artistas e os trabalhos expostos. Já combinara com dois artistas de entrevistá-los. Fomos para o lado externo da galeria e nos sentamos na mesa do bar que fica em frente a ela. A curadora nos acompanhou. Lá conversamos um pouco. Na mesa, os artistas, a curadora e um bicheiro, amigo dos artistas, que cantava nas serestas do bar. À medida que a tarde caia, a curadora ficava mais apreensiva. Queria chamar um táxi para ir embora, ela parecia estar com medo do lugar. Ali estavam mulheres vulgares, com roupas bem curtas e homens de meia idade acompanhando as moças. A curadora olhava aquilo com desconfiança. Passado o tempo, ela pediu que um artista a acompanhasse até a galeria para telefonar para o táxi. Esse artista disse que ela podei ir até lá sozinha e que a assessora poderia auxiliá-la no que fosse necessário. Desde o início da conversa, ela manteve distância daquele ambiente não familiar, passado o tempo ela se decidiu e foi embora". (fragmentos do diário de campo- 16/03/2010)

Aqui se instala uma diferença crucial entre a imersão distanciada que o site proporciona e o choque cultural que eventualmente acontece quando alguns curadores e colecionadores visitam o caótico Saara.

Compradores em potencial pareciam ser pessoas discretas, quase sempre usavam táxi para chegar até a galeria, e eram raras as vezes que optavam por carros. Mesmo assim, alguns artistas conhecidos pela mídia que visitaram a galeria, mesmo mantendo total discrição, causaram alvoroço e interesse do entorno.

> "No dia que a menina da televisão veio aqui, todo mundo queria ver. Foi a maior confusão. Mas ela pegou, saiu do táxi e atravessou a rua bem rapidinho. E aí num é pra qualquer um não, os pessoal é boa gente. O seu M (sócio fundador) sempre cumprimenta, mas o que acontece aí é pra grã-fino" (depoimento para este trabalho/ comerciante, 21 anos, feminino)

Reuniões eram feitas de portas fechadas, não tivemos acesso ao que acontecia ali. Preços, lucros, assuntos de mercado em geral, só foram apreendidos pela pesquisa em breves comentários fora desse ambiente segredado. A não intencionalidade dos comentários foi peça fundamental para que tais relações ficassem mais claras, assim a atenção voltava-se aos diálogos. Muito pôde ser retirado da observação participante, pois nesse tipo de imersão se imprimiu as significações sobre o mapa que se figurava. Nos corredores e salas da galeria, os assuntos alusivos ao mercado eram tratados como assuntos descerimoniosos, considerando além de aspectos práticos, também opiniões e orientações entre artistas**.**

Em conversas informais, as pessoas do local não cultivavam um vocabulário rebuscado, os funcionários menos escolados, que pouco conversavam na galeria, eram tratados em pé de igualdade pelos sócios, artistas e assessoras. Respeito preservado na hierarquia dos cargos, e anulado qualquer vestígio de esnobismo. Até mesmo nas relações de mercado podemos identificar discursos do tipo: "Em relação a galerias do Rio o enfoque da Gentil e considerado menos tradicional e menos agressivo em vendas" (artista- masculino-28 anos).

5.1.1- Espaços Afins

Na pesquisa de campo, traçamos um mapa de espaços afins à galeria estudada. Durante as entrevistas, perguntamos às pessoas se podiam citar espaços que teriam propostas parecidas com a proposta da A Gentil Carioca. Desse resultado, chegamos a

respostas que discordavam entre os segmentos (agentes externos, artistas e freqüentadores e funcionários).

Comerciantes locais, camelôs e parte do público citavam espaços de arte que conheciam (neste lócus: ONGs, centros culturais e até cinemas), todavia entre aqueles que conheciam as atividades da galeria, as respostas apontavam para lugares próximos da *A Gentil Carioca* e que a galeria estudada parecia contribuir, segundo os relatos, para a formação desse circuito local. Diante das conversas com conhecedores do local, as galerias ou ambientes de arte mais citados como afins à Gentil Carioca foram, o *Largo das Artes*, *Durex Arte Contemporânea*, *Barracão Maravilha*, assim como a galeria *Vermelho* de São Paulo.

Ao analisar os projetos e argumentos dos articuladores destes espaços, erguem-se pontos incomuns que dizem muito sobre um terreno de arte que se expande fisicamente e conceitualmente. Todas as galerias citadas nasceram da reforma de prédios antigos, do fim do século XIX e início do século XX, mas o aspecto incomum que mais nos interessa é o fato de todos estes espaços não se restringirem à função puramente comercial. Todos eles parecem agregar grupos de pesquisadores inseridos nas arenas de discussão sobre arte, como as escolas e centros culturais. Assim, projetos sem fins lucrativos, como a mostra anual de performances "Verbo", que acontece na galeria *Vermelho*, são métodos eficazes de dar visibilidade à produção de artistas representados ou não. Na argumentação de seus articuladores, a galeria "surge como uma alternativa à rigidez dos espaços comerciais dedicados à arte, incentivando novas idéias e discursos desenvolvidos por artistas emergentes ou já estabelecidos" [32].

Essa galeria paulista, apesar de ser fisicamente distante do circuito carioca de arte, é freqüentada por muitos dos entrevistados na *A Gentil Carioca*. Como podemos notar nesse breve discurso há uma preocupação com a produção periférica de arte contemporânea. Entre os outros três espaços de arte, *O Barração Maravilha*, *Durex Arte Contemporânea* e o *Largo da Artes*, a preocupação com a promoção e divulgação das propostas de novos artistas também é bem quista. Todos esses espaços foram criados nos anos 2000, sendo apenas a Vermelho anterior à formação da *A Gentil Carioca*. Alguns entrevistados apontam existir uma relação direta entre *A Gentil* e os três espaços

[32] Fragmento de texto do site deste espaço. Fonte:: http://www.galeriavermelho.com.br/).

de arte cariocas. Em vários relatos para a pesquisa, as pessoas dizem ser *A Gentil*, além de ter sido a primeira a se instalar no Saara, que acabou fomentando a criação de outros espaços de arte contemporânea por ali.

Em relatos de um crítico que acompanhou as mudanças no entorno da galeria, há algumas impressões pertinentes:

> "É claro que a Gentil não 'inventou a roda' mas a galeria, além de espaço de ativação do centro, provocou a abertura de outros lugares nos anos 2000. Hoje no Brasil temos várias galerias que investem nesse ar de 'Galeria institucional', temos a Subterrâneo em Porto Alegre, a Vermelho, mas o resto do Brasil é praticamente um deserto. Pode ser banalidade mais é verdade, as idéias são muito simples e as coisas acontecem por proximidade".

Por mais que nem todos estes espaços estejam preocupados com ações que dialoguem com um contexto social da arte, eles parecem ser espaços de discussão da produção atual, todos eles prezam pela promoção de novos artistas ou de novas experimentações atreladas à arte. Em um relato recolhido em uma galeria próxima à Gentil, podemos considerar uma posição crítica em relação ao sistema da arte, até mesmo antagônica a certos valores preservados por ele. Assim temos:

> "Aqui é como se fosse um centro cultural não institucionalizado mais experimental. Somos uma galeria meio 'lado B', enquanto terreno livre do academicismo. Conseguimos autonomia, aliás o Brasil está na moda e isso contribui bastante. A gente não se contamina com possíveis críticas ou alguma imagem que possam atribuir a nós, porque não nos interessa ser aclamadíssimos pela crítica. Não precisamos disso. "(relato de galerista para esta pesquisa)

A proximidade física e ênfase sobre a promoção de novos artistas fazem com que estes espaços possam constituir um circuito, legitimado por um público específico, todavia, algumas dissonâncias se evidenciam entre espaços próximos. O *Barração Maravilha*, gerido por quatro artistas, pode ser entendido como um ateliê que mantém um espaço expositivo; diferente do que acontece na Gentil. Já na *Durex Arte Contemporânea*, as ações sociais não fazem parte do repertório da galeria, apesar de existir ali uma preocupação com a experimentação artística e a abertura do espaço para a produção emergente. Todavia a relação entre *A Gentil Carioca* e o *Largo das Artes* se faz tênue, à medida que reconhecemos as ações sociais promovidas pelos mesmos. No Largo das Artes as ações educativas atingem espaços além da galeria e suas mediações

estabelecem relações com o Colégio Pedro II, Casa das Artes da Mangueira, Galpão Aplauso, entre outros.

Na história das galerias de arte brasileira, muitos episódios revelam a imponência do poder mercadológico sobre a produção artística. Bueno (2005) traz à tona relatos do período que ilustram as condições de produção durante os anos de consolidação de um mercado de arte especializado no Brasil. A autora aponta que quase toda a produção brasileira moderna estava nas mãos dos marchands. Nas palavras de um dos galeristas mais bem sucedidos dos anos 70 temos um relato que revela as condições de produção de uma artista, que em uma idade avançada perdia o controle de sua produção:

> "Tarsila eu conheci aos 65. Bati à sua porta, encontrei seu sorriso de alma adolescente num corpo já perdido. Andei vendendo com bom lucro. Tarsila me ajudou muito naquela subida. E isso devo dizê-lo reanimou bastante essa artista.(...) Para Tarsila mandava preparar telas e comprava tintas Lê Franc (é isso mesmo que está no artigo da Maria Lúcia) em Paris. São dessa época seus últimos trabalhos de nível, nos quais ocorreu ainda milagrosamente a seiva do pau-brasil " (Baccaro 1973, ibid: Bueno, 2005. p.397)

As estratégias de sustentação e desenvolvimento desses espaços de arte passam por propostas distintas, todavia são novas respostas ao mercado de arte no Brasil, que até pouco tempo atrás era pouco especializado e elitizado[33]. Diante das dificuldades vigentes, compartilhadas entre artistas, críticos e demais envolvidos no universo da arte, esses artífices, sob forma de coletivos (mutáveis ou não) e de galerias, se organizam em prol da gestão do circuito. Os pólos que se dividiam entre produtores e vendedores de arte passam por conseqüentes mudanças. Sobretudo nesse país:

> "Apesar de uma maior profissionalização das instituições culturais e de um incremento no circuito comercial das galerias, ainda lidamos com falta de técnicos, recursos escassos, poucas publicações, entre outras carências que parecem eternas."(Labra. 2009.p.5)

Diante do crescimento da espetacularização das exibições, em detrimento da falta de profissionais especializados para o circuito de arte, a opção é tentar suprir as necessidades via improviso. Assim, curadores muitas vezes são críticos, jornalistas e

[33] Em pesquisas de Bueno (2005) surgem atentos olhares às mudanças que dizem respeito a um dado mercado de arte voltado para a venda exclusiva de obras. Diante dessa revisão é valido considerar o início da prática nos anos 40 e em períodos subseqüentes, como companheiro fiel da socialização de uma elite intelectual e/ou em vendas que agregassem decorativos de luxo. A reviravolta que cita Bueno vem com a *Bonino*, galeria que pretendia se limitar ao terreno das artes, com foco na pintura brasileira.

produtores, artistas são também, podem operar no circuito enquanto galeristas, professores e ou teóricos. Por fim, são freqüentes e inúmeras as reorganizações das ações nesse campo. Por precariedade do circuito e necessidade de se ampliar o campo das artes, essas ações passam a dialogar com o mercado de arte podendo garantir espaços para a pesquisa na área. Como atores que acompanham não só o circuito mais a falta de diálogo com a sociedade, os pesquisadores de arte que mencionamos neste estudo, em menor ou maior escala, promovem ações territoriais, evitando assim a democratização espetaculosa da arte, e conseqüente achatamento do conteúdo veiculado via mídias.

5.2- Expansão do Campo Relacional

5.2.1- Experiências Compartilhadas

Existem na galeria, em contrapartida, iniciativas que parecem se direcionar ao circuito, num movimento que percorre suas margens. Assim, os galeristas apostam em viabilizar o acesso de novos artistas a este campo. Nessa conjuntura, localizamos o projeto que mais foi comentado durante a pesquisa, não só pelos articuladores da proposta, mas por muitos dos freqüentadores: o *Abre Alas*.

Já em 2004, a exposição "**Gentil Semana**" abriu espaço para novos artistas e veteranos que não eram representados por galerias, mas foi em 2005 nos anuais "Abre Alas" que a iniciativa se transfigura em projeto. Na primeira edição da proposta:

> "19 artistas, alguns que conhecemos através de portifólio enviado para GENTIL, como outros que conhecemos através de viagens pelo Brasil (Brasilia, Belo Horizonte, Fortaleza,Rio de Janeiro e São Paulo) passando por ateliês e salões de arte (em Goiás e Bahia)".[34]

Assim se desenhava um mapa que coloca em contato artistas de outros lugares do Brasil e artistas do Rio de Janeiro.

> "Tive aulas com o V (artista representado) e conheci a galeria pelos amigos que sempre vinham aqui. Meu professor andou expondo aqui, e sempre incentivava a gente a mandar portfólio. Vai ser a minha primeira exposição no lugar. Já fiz exposições onde eu estudo, na UERJ. Já expus em alguns salões mas não esperava participar do Abre Alas."(Estudante, 24 anos, masculino)

---

[34] Texto escrito pelo sócio maior. Fonte: site da A Gentil Carioca http://www.agentilcarioca.com.br/indexpor.html)

Não é apenas na entrega de portifólios, que se dá a interação entre os futuros expositores e a galeria. Nos eventos da Gentil, estudantes e demais articuladores de arte podem debater o conteúdo exposto no espaço, com descontração. Sobretudo nas vernissages, que investigamos, pudemos observar que a informalidade dos diálogos durante as exposições garante trocas, além das pautas artísticas.

Na *A Gentil Carioca*, e em boa parte dos espaços de arte próximos, as vernissages são abertas ao público. Por mais que as galerias promovam outros eventos em suas mediações, as vernissages são emblemáticas por se tratar da primeira exibição do material artístico no espaço. Na *A Gentil Carioca*, esse tipo de evento agrega um número significativo de pessoas, e apesar da galeria promover outros eventos, optamos por selecionar este, pela periodicidade, e por acontecer também na parte externa do espaço. Durante esses eventos, aqueles que já conhecem os locais, percorrem o "corredor cultural" que se configura.

Nessa unidade de observação as relações são diferenciadas. Como as vernissages na *A Gentil Carioca* acontecem aos sábados, os comerciantes que rotineiramente convivem com o local não têm muito contato com esse tipo de evento. Alguns deles, convidados pelos galeristas, artistas ou funcionários, eventualmente aparecem por ali nesses dias. Todavia a presença dessas pessoas em dias como esse, ainda é bem restrito.

Algumas vezes os prestadores de serviços gerais trabalham também catando latas e papel nas imediações. Eles são chamados pela galeria, sobretudo para a montagem de exposições, e em dias de vernissage servem bebidas aos convidados de auto-convidados das festas da *A Gentil Carioca*.

Como um dos funcionários, "a alma da gentil", conhece muitas pessoas por ali, ele trata de indicar trabalhadores que poderiam prestar certos serviços à galeria. Nessa interação, as pessoas do local passam a conhecer as obras dos artistas, participarem das aberturas de exposições e conseqüentemente de conversas sobre os trabalhos.

Usualmente os freqüentadores assíduos chegam mais tarde que os demais convidados, aqueles que não têm o costume de visitar o espaço e se sentem acuados, sobretudo os comerciantes locais. O grande público dessas inaugurações são estudantes e artistas, os quais, na maioria das vezes, mantêm ou mantiveram alguma relação com os artistas representados pelo local. Vale frisar que muitos desses artistas lecionam em universidades ou em cursos livre. Assim, além de promover a convivência, nesse dia *A*

Gentil agencia o contato entre articuladores do sistema de arte e novos artistas, críticos e demais pesquisadores da área.

Abaixo, trechos do diário de campo que transmite um pouco a atmosfera do local em dias de festas como esta:

> "Chegado o dia da exposição. O dia ensolarado, a exposição marcada para às 16 horas, horário de verão. Cheguei lá às 18 horas. Na calçada, pessoas que chamavam atenção sobretudo pelo visual. Os punks, como havia me informado a assessora da galeria, comparecerem ao local. Eles bebiam sentados na calçada. Era sábado, ruas do Saara vazias, a movimentação se dava ali. Na frente da *A Gentil*, em uma calçada mais larga, haveria uma apresentação, um homem, operando um mini-game ligado a um amplificador, distorcia por um pedal o som do aparelho. Subi as escadas da galeria, que neste dia estava de portas abertas. Cruzei com várias pessoas naquele trajeto estreito. Chegamos até o último andar do sobrado, havia duas exposições. No andar de cima, as pessoas podiam caminhar livremente pelo espaço, visto que boa parte do público da festa não permanecia muito tempo no espaço interno, garantindo assim a rotatividade. O espaço externo estava relativamente cheio, claro, a cerveja gratuita e o calor contribuíram muito para tal. Uma das assessora parecia conhecer muita gente por ali, se divertia e conversava bastante com as pessoas responsáveis pelo som. A festa começou a ganhar um ar de *rave*. As pessoas dançavam, os punks eram os que mais se divertiam. A tarde caía, e de repente uma criança vira o centro das atenções, em uma roda que se abria entre punks. Ela dançava livremente entre eles, garrafas de vodka, pessoas bêbadas e nada de desconfianças ou algum ar ameaçador"

Na *A Gentil Carioca*, sobretudo nas festas promovidas na rua, não há quase nenhuma formalidade. Muitos estudantes aproveitam a oportunidade para divulgar seus trabalhos e conhecer outros artistas. Na rua, atitudes excêntricas, caminham entre o comportamento propriamente dito e a possibilidade de serem manifestação artística. Anuncia-se neste espaço, na efemeridade dos happenings, a perca do *status* de arte, e conseqüentemente a construção de um novo espaço expositivo imersivo.

Formam-se grupos no espaço à medida que as pessoas chegam. Os estudantes, artistas e freqüentadores conversam entre si, enquanto os punks disputam a cerveja liberada**.** As *networks* se tornam mais evidentes quando se observa a parte externa e a parte interna da galeria. No primeiro espaço, pessoas mais velhas e bem vestidas transitam pelo local. De maneira geral o público não permanece muito tempo no espaço expositivo. Os passantes do Saara, atraídos pela festa, acabam visitando também a

exposição na área interna da *A Gentil*. Estes, assim como os punks, se sentem um pouco acuados em argumentar, às vezes também transparecem estar impacientes quando não compreendem a intencionalidade do artista.

Já na parte externa, a festa acontecia de maneira descontraída, afinal a rua, sendo pública, não impõe limites a ninguém. Em mais de um fragmento do diário de campo uma eventualidade expõe os excessos no espaço público:

> "Hoje presenciei a primeira briga entre os Punks, nada relevante para terminar com a festa. Um deles chutou as costas do outro que sem querer acabou atirando na parede a garrafa de vinho que segurava. Os dois começaram a brigar, a briga acabou com a intervenção de outros punks próximos, eles ficaram sem conversar por um tempo, mas nem sequer discutiram mais" (fragmento do diário de campo em dias de vernissage)

A interação entre os diferentes públicos dessas vernissages é inevitável. Vez por outra, algumas pessoas preferiam não interagir com alguns segmentos. Por não ser uma situação habitual para certa parte do público, algumas delas inusitadas provocavam distanciamento. Todavia é impossível não se contaminar com os comentários dos diferentes segmentos.

Sobretudo no espaço externo, tais diálogos marcam a troca de experiências não intencional. Assim concordamos com Lígia Dabul (2008) quando afirma que os espaços expositivos são também situações sociais. Neste mesmo espaço, consolida-se um ambiente menos intimista, em que os comentários e ações não convergem para significados unilaterais. Nessa medida, o espaço de interação é também espaço de fruição, campo em que o intercâmbio entre pessoas e coisas dá corpo à construção de subjetividade. Como alerta Dabul (2008):

> Quem sabe as festas, as feiras, as praças, ou os espetáculos populares em locais públicos, não nos dêem elementos para compreender esse deslocamento promovido por instituições e por parcela cada vez mais numerosa da população em direção ao que convencionamos tentar gostar e chamar de arte. (p. 275/276)

5.2.2- Entre as Passagens

Desde a exposição "Infantil", que aconteceu em 2003, foram muitos os projetos que visavam integrar vida e arte. Nas palavras de Bourriaud (1998), a interação entre estes segmentos se estabelece quando:

> "A questão aqui não é ampliar os limites da arte e sim ampliar sua capacidade de resistência dentro do campo social global. Assim, a partir de um mesmo conjunto de práticas, vemos surgir duas problemáticas totalmente diversas: ontem a insistência sobre as relações internas do mundo artístico, numa cultura modernista que privilegiava o "novo" e convidava a subversão pela linguagem; hoje a ênfase sobre as relações externas, numa cultura eclética, na qual a obra de arte resiste ao rolo compressor da "sociedade do espetáculo". (pag.43).

Somada a essa argumentação, ainda está a idéia de que toda a carga revolucionária imposta por ordenações segmentadas deram lugar a micro-utopias. Estas últimas são caminhos possíveis, uma vez que qualquer posição "direta" contra a sociedade é inútil**.**

Assim, a arte contemporânea, muitas vezes traz consigo idéias pautadas em transgressões de pequena escala, críticas literalmente construtivas às instituições engessadas. A arte ultrapassa as barreiras dos espaços expositivos tradicionais, instalando-se entre caminhos e vivências. Essa ação, por sua vez, dá corpo a muitos coletivos atuais, às intervenções urbanas e aos não menos importantes ambientes de arte, empenhados em acompanhar as micropoliticas[35] dispostas no campo das artes.

Na exposição citada no início desta conversa, por exemplo, os vários artistas participantes propunham obras para o universo infantil, repensando assim a própria condição do artista adulto. Posterior a esta exposição, aconteceram outros eventos que consideravam a arte como arena para a reflexão do real, ou melhor, de reais possíveis fomentados via exposição. O projeto *Camisa Educação*, por exemplo, projeto que perdura até hoje, surgiu de uma exposição que aconteceu no mês de setembro de 2005 intitulada "Educação olha!". Na abertura dessa exposição, foi também inaugurado o "Parede Gentil", outra iniciativa que entraremos em detalhe a seguir. A exposição

---

[35] "Artistas substituem a noção de Política com 'P' maiúsculo pelas micropolíticas- a saber, uma atitude focada em questões mais específicas e cotidianas (...)em vez de defenderem suas posições políticas no âmbito partidário, vão canalizar para suas atuações artísticas a vontade de expressar seus pontos de vista. Ou seja, eles encontram na atuação artística um espaço no qual talvez se sintam mais a vontade do que nos partidos políticos." (Canton, 2009. p.15 e 21)

“Educação olha!” comemorou os dois anos de existência da casa, e agregou diversos artistas concordantes com o tema. Hoje a galeria elege periodicamente artistas para participarem de ambos os projetos, possibilitando que outras pessoas, que não os representados pelo espaço, se envolvam nas atividades da galeria.

As camisas, por exemplo, expõem trabalhos itinerantes, estampas que visam fomentar a reflexão sobre os sentidos múltiplos do termo educação.

> “A única exigência feita aos artistas é que incorporem a palavra ‘educação’ às suas criações. Com isso, pode-se, ao menos uma vez por mês, trazer o tema ‘Educação’ à discussão, uma vez que o país apresenta enormes problemas nesta área. O projeto CAMISA EDUCAÇÃO representa a possibilidade de um artista inserir-se na sociedade como um agente social e cultural”. [36]

Vale ressaltar que tanto a *Parede Gentil quanto a Camisa Educação* são projetos que visam dar margem ao caráter comunicacional e político da arte.

Na *A Gentil Carioca*, a arte muitas vezes ofusca seu status de arte, para fazer prolongar as construções intersubjetivas entre aqueles que convivem em seu entorno. Anunciando-se no contexto urbano que circunda a galeria, a *Parede Gentil* se instala como espaço expositivo autônomo. Nesse lugar, as obras expostas se misturam ao contexto do Saara, ofuscando os limites entre objeto artístico e as demais manifestações que acontecem no lugar.

O projeto, financiado por colecionadores e muitas vezes *Marchands*, prevê ações na parte externa do casarão. Motivo de comentário dos passantes que em grande parte desconhecem a galeria que opera por ali. Desta forma, a *Parede Gentil* garante um tipo de estranhamento positivo por ser reflexivo. Um comerciante comentou certa vez: “A parede é mais conhecida que a galeria por aqui” (comentário de comerciante local, 54 anos, masculino).

Segundo Renato Ortiz (1993), novas composições culturais são preenchidas pelo contato, pela correlação de informação durante o contato. Portanto, o intercâmbio é capaz de reformular o pensamento individual. Nesse tipo de troca, alguns valores se ressaltam e outros se tornam opacos de acordo com a aceitação das partes comunicantes. Recorrendo a um conceito do autor, a *Parede Gentil* funcionaria como “centro difusor”, ou seja, lugar onde se dá o processo comunicacional em dado território. Nesse contexto, entra em choque com os hábitos usuais a imposição

[36] Site da A Gentil Carioca. Fonte: http://www.agentilcarioca.com.br/indexpor.html)

questionadora dos objetos artísticos. Estes não estão neste local para serem lidos e entendidos, a potência dos mesmos parece estar na capacidade de fomentarem a formulação de novas perguntas, novas formas de existência. Interpretações estas não necessariamente vinculadas a um discurso sobre arte ou sobre a história da arte, atreladas, sim, e, sobretudo, a uma experiência estética.

Temos que considerar que em dias de funcionamento normal, sem grande movimento de pessoas, a galeria se mantém discreta[37]; sendo assim, a parede se comporta como um espaço à parte, desvinculado da rotulação de "espaço de arte". Pela liberdade argumentativa dos relatos sobre a parede, notamos que as pessoas não hesitam em especular sobre aquele terreno desconhecido. Sem se preocupar com erros ou acertos sobre o significado das obras expostas ali, os trabalhos "esticam" a malha de significações sobre eles, infiltrando-se nos comentários entre uns e outros que convivem no entorno.

Nas entrevistas, alguns comerciantes locais guardavam memórias de intervenções que mais gostavam e de outras que não gostavam:

> "Não sabia que atrás dessa parede tinha galeria. Sempre vejo é umas coisas estranhas por aí. Um homem botando uma mulher pelada na sacola, mendigos dormindo em camas empilhadas. Acho palhaçada colocar isso aí, coisa de quem não tem o que fazer. Outro dia tinha uma coisa legal aí, era letras que trocavam o nome das ruas. Que idéia hein? Tirei uma foto e coloquei na internet. Dessa bolsa com a mulher pelada também. Todo mundo fica aí intrigado com essas coisas. Mulher na sacola, o que devia ser bonito tá igual produto de açougue" (relato de flanelinha, 49 anos, masculino)

Por juízo de valores, por negação ou aceitação, a arte que cai na arena pública, renega o sentido de especialização própria da arte formal[38]. Instigados pelas propostas, os comerciantes lembravam de repercussões que alguns trabalhos causaram, como o painel de azulejos com cenas de sexo grupal, interditado na época por policiais.

Um trabalho em especial[39] foi emblemático e é sempre lembrado pelos artistas e comerciantes do local. Trata-se de um beliche montado, que serviu de morada para alguns mendigos que passavam por ali durante a exposição. O artista idealizador desse trabalho diz numa entrevista que "Todas as histórias que pude contar sobre o trabalho foram graças às pessoas da rua "(Artista- masculino- 36 anos). Assim, na troca de

---

[37] Anexo 12

[38] Para a discussão sobre a visão antropológica sobre a arte formalista consultar: GEERTZ, Clifford Geertz. **O Saber Local**. Rio de Janeiro: Metrópoles, 1983. Cap 5.

[39] Anexo 8 : Segunda Imagem

experiências entre os artistas e o entorno da galeria, se concretiza um laboratório sobre recepções das obras.

O local e o público refletem a democratização sem o crivo do espetáculo. A parede exige da arte a exclusão de suas explicações especializadas, e passa a ser compreendida pela liberdade imaginativa de quem a encontra por acaso. Como espaço real, fora do "cubo branco", ela acaba sendo potência para questionar a própria realidade. Segundo os articuladores da *A Gentil* "tornar a arte algo público é uma chance de educar"[40]. Acreditamos, diante dessas palavras, educação pela arte pode estar em desmistificá-la e atirá-la na arena pública. Acreditamos que a interação entre os passantes do centro antigo e a parede edifica um tipo de educação que implica provocar a reflexão sobre o estranho, e não em ensinar um conteúdo.

[40] Fragmento do texto do link *quem somos* no site http://www.agentilcarioca.com.br/

6 . CONCLUSÃO SOB FORMA DE NOTAS

6.1 - Primeira Nota: Glocalizar [41]

Como já mencionado no decorrer desse artigo, os espaços expositivos não podem ser entendidos como ambientes estéreis. Independente de serem institucionais ou particulares, existe, nesses espaços, certa dinâmica de pessoas e coisas, que condicionam a fruição do material artístico, influenciando e sendo influenciado por ele. Em certa medida concordamos com Del Castillo (2008.p.18) ao sublinhar que: "Em qualquer exposição importa menos a qualidade das obras expostas do que o modo de fruição que elas oferecem"

Refletir sobre as questões que envolvem *A Gentil Carioca* é atirar-se entre paradoxos que transitam entre o circuito de arte globalizado e as relações interpessoais próprias do diâmetro físico que abrange a galeria. Se voltarmos às articulações globais, situaremos a participação da galeria em feiras internacionais e na malha comunicacional via internet, ambiente de socialização com operações distintas do ambiente físico.

É certo considerar a rapidez e a facilidade dos meios de divulgação dos trabalhos nesse âmbito. Porém, o espaço virtual, por mais que aponte indícios sobre a galeria e sua fisicalidade, ainda sim é um espaço outro, com discursos enrijecidos e ausência de acasos; em suma, acaba sendo um ambiente incapaz de revelar a interação entre *A Gentil Carioca* e grande parte de suas *networks*.

Como vimos, por mais que exista um distanciamento entre a dinâmica do Saara e os hábitos do público de arte, estes últimos não se restringem à praticidade que oferece as plataformas *on line*. Ele em certa medida, freqüenta a galeria independente da localidade alternativa. Nesse prisma, temos que considerar que existem no espaço, assuntos que convergem à reciclagem do mercado da arte, que no Brasil, até meados dos anos 80, sofria críticas ferrenhas por ser tão restrito.

> "O problema do mercado é em ultima análise, conquistar o público de formação estranha a história da arte e que procura nela um investimento seguro e/ou signos de distinção de classe (Num certo

[41] Termo usado pro Canclini para definir empresas que se movem com desenvoltura entre o nacional e o global, que criam condições para circular em diversas escalas da produção e do consumo(2008.p. XXXVI)

> nível, o discurso da arte funciona como um nítido processo de discriminação social (Brito, 2010.p. 22)

Nesse fragmento, redigido em 70 e discutido até os dias atuais, notamos a postura da crítica diante dos marchands. A maioria dos profissionais brasileiros, desde essa época, lucra com obras póstumas supervalorizadas nos leilões, assim como a venda de estilos nacionalistas de pintura e escultura. Não que nos dias de hoje não possamos falar de arte enquanto distinção social, entretanto na *A Gentil Carioca* e no circuito de galerias com propostas parecidas com esta, edificam-se mercados alternativos, entre diferentes timbres de classe de estilos de vida.

No Brasil, pós 80, nota-se uma atenção redobrada à pesquisa e às tendências internacionais, o que proporcionou uma maior atuação de profissionais e artistas no circuito de arte. Somado a isso, estão às dificuldades em se romper com o elitismo próprio do mercado tradicionalista. Situamos nos discursos de artistas e críticos, que participam da *A Gentil Carioca*, aspectos que dizem sobre a dificuldade se lidar com esses impasses. Diferentes posicionamentos se erguem. No circuito que tratamos, alguns *marchands* apostam na máxima "o Brasil está na moda", outros na aversão à brasilidade; todavia muitas dessas recentes organizações comerciais traçam novas formas de sobreviver no mercado de arte nacional, apostando na pesquisa em arte e em aproximações *extra-mercadológicas* entre o público e o objeto artístico.

Assim, os efeitos de práticas do mercado tradicionalista sobre a pesquisa contemporânea atual, traça a arquitetura de novos espaços de arte, usando termos de um crítico entrevistado durante essa pesquisa, "espaço quase institucionais"

Nos anos 1980 a 2000, conforme citamos no apanhado histórico, vimos surgir uma geração de artistas que conviveram e formularam propostas coletivas tangentes à edificação da *A Gentil Carioca*. Ligados a instituições de ensino, e a projetos culturais experimentais, e como não poderia ser conectados aos acontecimentos do mundo pela ampliação e facilidade dos meios de comunicação, formam-se coletivos que tratam de arte e política, ações urbanas e efêmeras, muito mais preocupados com a pesquisa estética do que propriamente com o acompanhamento de tendências mercadológicas.

Surgem aqui nichos de exibição e discussão de trabalhos. Como bem aponta Dabul (1998), os centros culturais e espaços alternativos ampliam as possibilidades de articulação desses artistas e também de um público que vai se formando nesse lócus.

Nesse campo da arte, estão pessoas dividindo experiências, se instalando em um ambiente ainda incipiente no Brasil, mas válido à democratização. Trata-se, como vimos, de

um mercado recente da cidade do Rio de Janeiro, beneficiado nos anos 80 pela era Reagan-Tatcher, e ao mesmo tempo questionador do elitismo das antigas galerias e salas de leilões, em sua maioria instaladas na zona sul.

Se o ponto de convergência dessas ações não está na construção de perfis capazes de definir a galeria, podemos arriscar que a distância em relação ao tradicionalismo assim como a abertura a suportes e propostas que não se limitem ao valor estritamente material, são aspectos que parecem falar sobre posturas que principiam *A Gentil Carioca*.

6.2 - Segunda Nota: Intermediação

Por mais que as manifestações culturais estejam sob a malha do capitalismo cognitivo, como já analisado por Rolnik (2006) ou Canclini (1998), transformando matéria cultural de expressão em estilos mercadológicos. É válido observar os limites, impasses e alternativas próprias desse processo de reestruturação do consumo, enquanto terreno movediço, impregnado de incertezas.

Na galeria pesquisada, o cunho menos elitista, afirmado pelos articuladores do local, coloca em evidência o conflituoso diálogo entre esse mercado que pretende não ser rotulado como tradicional e o seu entorno. O site ameniza os conflitos, uma vez que exibe o Saara enquanto panorama para a galeria e para os trabalhos apresentados.

No que tange às questões organizacionais em termos localistas, notamos um distanciamento inevitável entre as atividades da galeria e as lojas de utilidade próximas a ela. Nesses termos, entre os comerciantes, existe o olhar atento, voltado para a rua e a dinâmica da mesma. Enquanto entre os funcionários da galeria, a maior parte do tempo é dedicada a trabalhos desenvolvidos no interior do local. Por terem propósitos distintos, essas duas propostas traçam *networks* também distintas. Nos fluxos entre as ruas, os hábitos, gestos e maneiras de se vestir, como vimos nos capítulos anteriores, intensificam esses antagonismos.

Somam-se as articulações organizacionais da galeria, provocações fomentadas pelas obras e pelo próprio espaço expositivo. É válido considerar que às questões entre arte e vida, que impregna a produção artística contemporânea atual, essa discussão contribui. Esse argumento se baseia na premissa de que as poéticas artísticas atuais não se limitam ao objeto artístico, pelo contrário, frisam a interação entre público, ambiente e cultura.

No Brasil, assim como no circuito global, são muitos os artistas que questionaram pela

arte, a condição do homem diante da sociedade pós-moderna ou contemporânea. Seja questionando a política, como nas obras de Cildo Meireles ou de Barrio, seja nas experiências imersivas[42] de Ligia Clark; existe entre esses artistas uma preocupação entre arte e formação humana. Diante disso, consideramos *A Gentil Carioca* munida das questões dessa época, ao elaborar projetos em consonância com tais discussões. Pelos projetos relacionados à educação, em laboratórios experimentais entre artistas, e em outras práticas, evidencia-se a aposta em uma espécie de democratização da arte que não apela a espetacularização.

Localizamos aqui, primeiramente a *Parede Gentil*, que parece ser o elo mais forte entre a galeria e o entorno. A importância de tal projeto não se limita exclusivamente a essa qualidade. Pelos comentários anteriores, podemos notar que esse projeto também é capaz de proporcionar às pessoas que transitam pelo Saara, a convivência com trabalhos de arte, formando ali políticas de subjetivação que não pretendem se converter à instituição arte, pois não se definem enquanto parte integrante da mesma. Traçando um paralelo entre o que acontece no espaço interno, notamos que existe o receio daqueles que se sentem deslocados, em argumentar sobre o que está sendo exposto. Assim, à medida que a dúvida sobre o domínio explicativo aumenta, os trabalhos parecem se distanciar da sugestão reflexiva.

Enquanto no espaço interno prevalece certo receio dos não entendidos em argumentar sobre o que está sendo exposto. No lado de fora da galeria, os trabalhos são apenas matéria para a reflexão. Se esvai nesse âmbito, a funcionalidade de ter ou não domínio sobre um campo do conhecimento em artes.

Num segundo momento estão as festas e demais atividades públicas. Nesse campo de estranhamento, os hábitos dos diversos segmentos sociais são postos em cheque. Eles parecem provocar inquietações e possíveis desvios, uma vez que observar o outro é também observar e questionar a si mesmo. Seja nas conversas entre artistas e comerciantes, seja no contato com trabalhos artísticos, desenha-se sobre aquele espaço expositivo preexistente, um novo terreno.

---

[42] Consultar os trabalhos : *Roupa-Corpo-Roupa*(1967) e *A Casa é o Corpo: Labirinto*(1968)

6.3 - Terceira Nota: Em Construção

Por fim, poderíamos nos ater aqui em evidenciar apenas as relações entre arte e mercado, ou nos ater apenas à organização do espaço. Todavia, optamos em colocar em perspectiva as relações intersubjetivas num espaço impregnado de propostas artísticas, capazes de ativar questionamentos. Assim, a pesquisa evidencia a rede de relações que se estabelecem na *A Gentil Carioca*, na maneira que se dá esse processo comunicacional nos espaços físico e virtual da galeria. Como a arte contemporânea deixa brechas às micropolíticas, coube a essa pesquisa desmistificar o espaço organizacional da galeria e dar lugar ao laboratório de vivências.

7. REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte Contemporânea Brasileira**: *Texturas, Dicções, Ficções, Estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____.**Artefato**. In: Rizoma 2002. Disponível em < http://issuu.com/rizoma.net/docs/artefato> (Acessado em: 23/08/2011)

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**. Edusp: São Paulo, 2007.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
_____. **Pós Produção**. *Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BUENO, Maria Lúcia. **O Mercado De Galerias e o Comércio de Arte Moderna*:* São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960**. In: Sociedade e Estado, Brasília, v. 20, n. 2, p. 377-402, maio/ago. 2005. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/se/v20n2/v20n2a06.pdf>(Acessado em 10/11/210)

CANCLINI, Néstor Garcia (org). **Culturas Híbridas.** São Paulo: Edusp, 1997.

CANTON, Katia. **Da Política às Micropolíticas**. Martins Fontes: São Paulo, 2009.

COLLINS, Randall. **Quatro Tradições Sociológicas**. Petrópolis, Rio de Janeiro; Vozes, 2009

DABUL. Lígia. **Museu das Grandes Novidades**: *Os Centros Culturais e seu Público*. In: Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, Ano 14. n °. 29, p 257-258, jan./jun.2008

DEL CASTILLO, Sonia Salcedo. **Cenário da Arquitetura da Arte**. Martins Fontes. São Paulo, 2008.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. (Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro). São Paulo: Escuta 1998.

DENZIN, Norman K. **Interpretative Interactionism**. 2ª ed. London: Sage Publications, 2001.

DURAND. José Carlos. **Arte, Privilégio e Distinção**. *Artes Plásticas, Arquitetura e Classe Dirigente no Brasil, 1955-1985*. Perspectiva: São Paulo. 2009
_____. **Mercado de Arte e Campo Artístico em São Paulo (1947/1980).** Revista Brasileira de Ciências Sociais, nº 13, ano 5, São Paulo, 1990.

FILHO, Paulo Venâncio. **Lugar Nenhum, o Meio de Arte no Brasi**l. In: Basbaum, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro. Contra Capa Editora,

2001.

GEERTZ, Clifford. **O Saber Local**. Editora Vozes: São Paulo. 2002

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana.** 15ª Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro; Vozes, 2008

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora,2000.

LABRA. Daniela**. Da Produção de Arte Brasileira Atual** . In: Catálogo da mostra Nova Arte Nova. Centro Cultural do Banco do Brasil. Rio de Janeiro. De 21 de outubro de 2008 à 4 de janeiro de 2009.p.5.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do Cubo Branco**. *A Ideologia do Espaço da Arte*. Martins Fontes: São Paulo, 2002.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**.São Paulo: Brasiliense, 2003

PINTO, Suely Lima de Assis. **O Lugar da Arte Contemporânea e seus Processos de Patrimonialização: A Historicidade da Obra nas Relações Institucionais**. In: Anais do Congresso de História de Jataí de 2010. < http://www.congressohistoriajatai.org/2010/anais2008/doc%20(76).pdf> (acessado em : 19/09/2010)

PRECIOSA, Rosane. **Rumores Discretos da Subjetividade**. Porto Alegre. Editora da UFGS. 2010

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental.** *Transformações Contemporâneas do Desejo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

_____.**Geopolítica da Cafetinagem**. 2006. Disponível em< http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/pt> (Acessado em 10/08/2011)

STRAUSS Anselm; CORBIN, Juliet. **Pesquisa qualitativa: técnicas e procedimentos para o desenvolvimento da teoria fundamentada.** 2ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2008.

VELHO, Gilberto**. Nobres e Anjos**. Fundação Getúlio Vargas: Rio de Janeiro. 1998.

VINHOSA, Luciano. **Da Prática da Arte a Prática do Artista Contemporâneo**. P.152/nota)In: Revista Conccinitas. Ano 6- Vol.1- n.8- Julho de 2005
< http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/vinhosa.htm> (Acessado em 20/04/2011)

VOGLER, Alexandre. **Atrocidades Maravilhosas**: Ação Independente de Arte no Contexto Público. In: *Arte&Ensaios*, Rio de Janeiro: UFRJ, 2001, n. 8.

ZARVOS, Guilherme. **Branco Sobre Branco**: *CEP 20.000/ CEPensamento. Uma Possível Rota*. Rio de janeiro, 2008. Tese de Doutorado – Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. p.187 Dispinível em < http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0410451_08_pretextual.pdf> (Acessado em 13/07/2011)

ZILIO, Carlos. Querela do Brasil. *A Questão da Identidade DA Arte Brasileira: A obra de Tarcíla do Amaral, Di Cavalcanti e Portinari/ 1922-1945*. Edição Funarte: Rio de Janeiro (1982)

MATERIAL IMPRESSO:

Mapa das Artes do Rio de Janeiro- outubro/novembro de 2010, nº 28
Revista -Abre Alas 2010

LISTA DE SITES:

A Gentil Carioca http://agentilcarioca.com.br/

Alexandre Vogler http://www.alexandrevogler.com/

Barracão Maravilha http://www.barracaomaravilha.com.br/

Cultura e Mercado (http://www.culturaemercado.com.br/cenario/mercado/mercado-de-arte-contemporanea-conquista-novos-publicos/)

Espaço Três Pontos http://trespontos.com/

Largo das Artes http://www.largodasartes.com.br/

Galeria Vermelho http://www.galeriavermelho.com.br/
Museu Alemão Württembergischer Kunstverein http://www.wkv-stuttgart.de

You Tube / vídeo :A (Re)volta do Zona Franca (Parte 1)
http://www.youtube.com/watch?v=c1CDcu3Qpzo

You Tube / vídeo :A (Re)volta do Zona Franca (Parte 2)
http://www.youtube.com/watch?v=8pe-wQ_xWDI

You Tube / vídeo :A (Re)volta do Zona Franca (Parte 3)
http://www.youtube.com/watch?v=Nhqh3Xu-hOQ

You Tube/ vídeo: A Gentil Carioca
Trecho1http://www.youtube.com/watch?v=c1CDcu3Qpzo

You Tube/ vídeo: A Gentil Carioca Trecho2
http://www.youtube.com/watch?v=11ajNUPdeXwo

You Tube/ video: Art Safari Relation Art
http://www.youtube.com/watch?v=g7eUpgh_xk0)

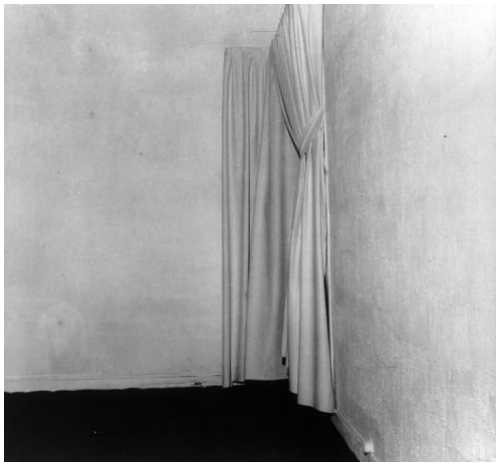
8. Anexos

ANEXO 1

DUCHAMP, Marcel
1200 Sacos de Carvão
Instalação
Fotografia de Denise Bellon(1938)

FONTE: Gazette- Drouot.com http://catalogue.gazette-drouot.com/ref/lot-ventes-aux-encheres.jsp?id=1389563

ANEXO 2

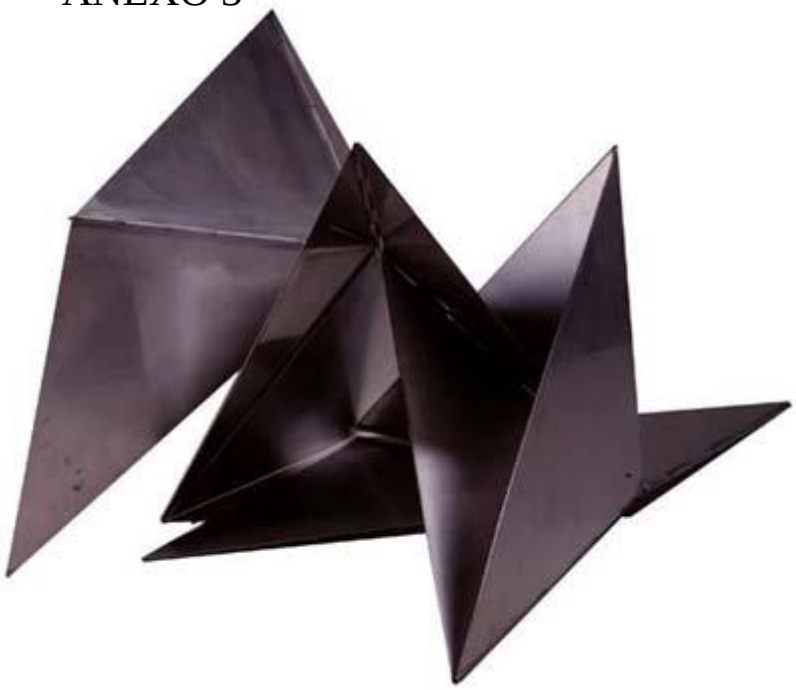


KLEIN, Ives
Expositino Le Vide (1958)
Instalação na Galeria Iris Clert

Exposição sem trabalhos de arte materiais. Na vernissage as pessoas podiam brindar com um liquido oferecido. Ao ser expelido esse liquido apresentava a tonalidade do Ives Klein Blue, uma coloração azul patenteada pelo próprio artista

FONTE: Arte Capital.net
http://www.artecapital.net/opiniao.php?ref=84

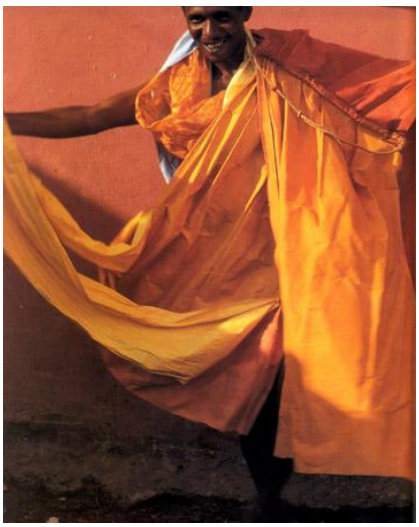
ANEXO 3



Lygia Clark
Bicho (caranguejo duplo), 1961
alumínio, 53 x 59 x 53 cm
Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo SP
Foto: Romulo Fialdini

FONTE: Itaú Cultural http://www.itaucultural.org.br/tridimensionalidade/arq/livro03.htm

ANEXO 4



OITICÍCA, Hélio
Parangolé(1964)

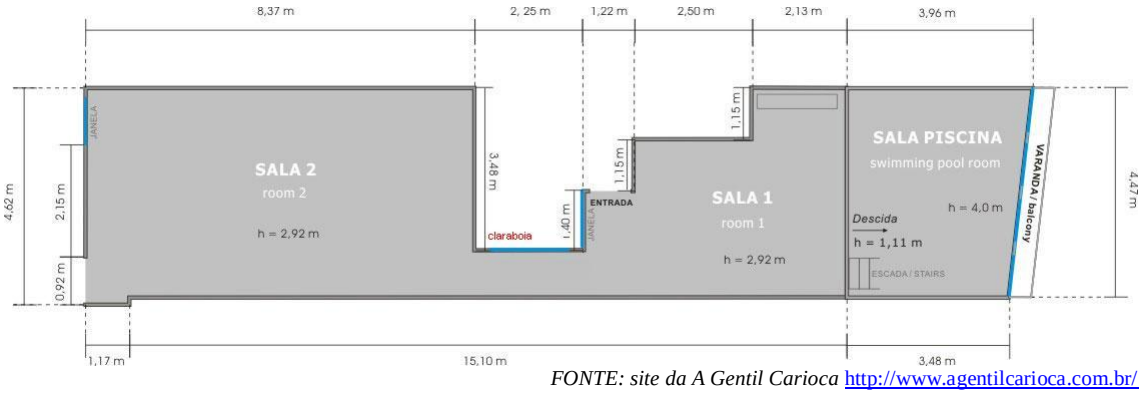
Obra de vestir- sem dimensão definida
FONTE: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm

ANEXO 5

FONTE: Arquivo pessoal

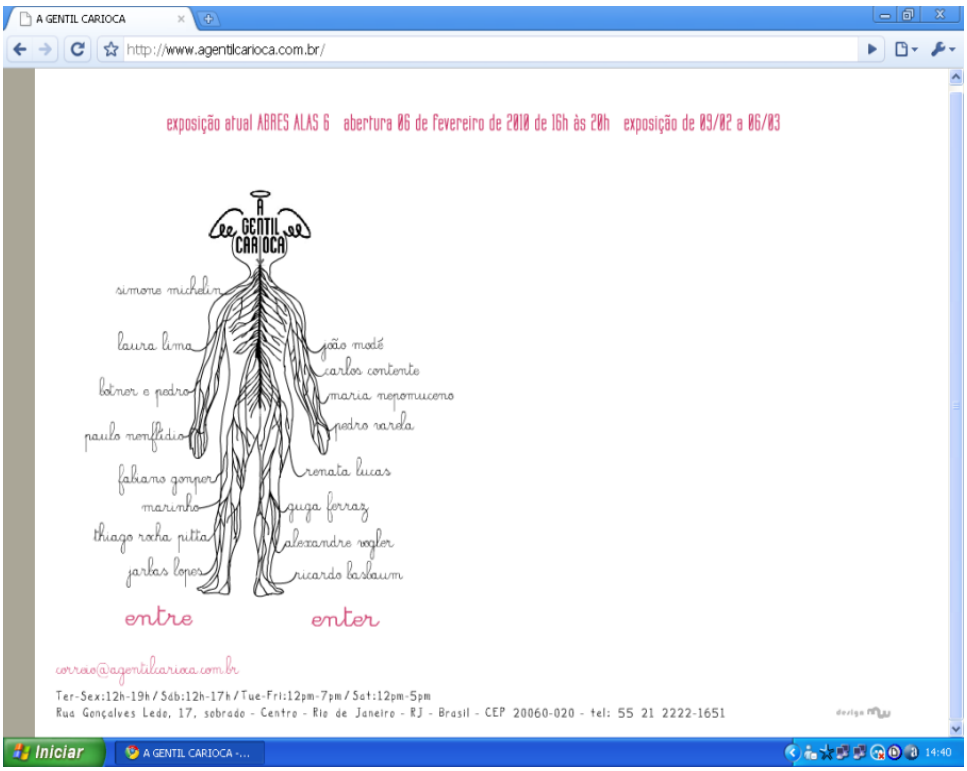
ANEXO 6

FONTE: Fots do autor Paulo Inocêncio



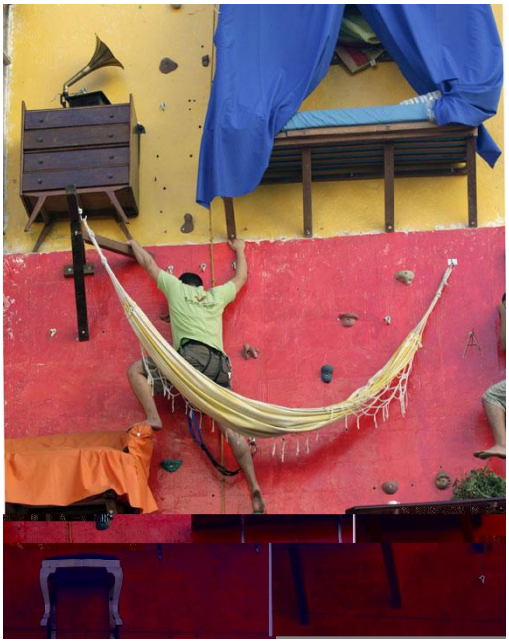
FONTE: site da A Gentil Carioca http://www.agentilcarioca.com.br/

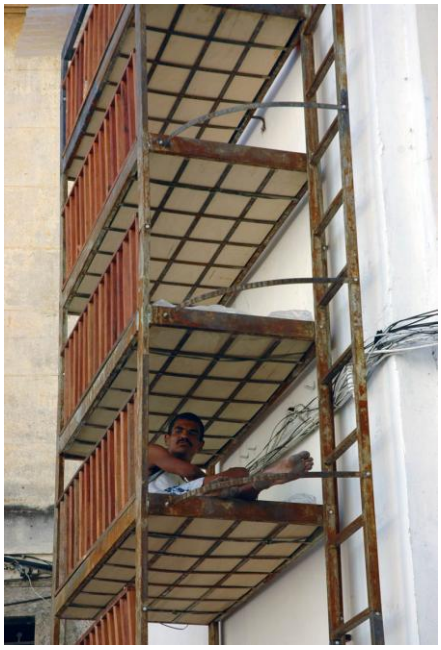
ANEXO 7



FONTE: site da A Gentil Carioca http://www.agentilcarioca.com.br/

ANEXO 8



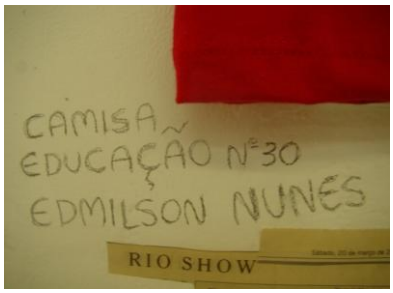


Primeira imagem
Artista: Guga Ferraz
Título: Beliche Urbano

Segunda imagem
Artistas:Tiago Primo e Gabriel Primo
Título: A Parede

FONTE: Fotos do autor Paulo Inocêncio

ANEXO 9



FONTE: Arquivo pessoal

ANEXO 10

MODELO Q1

Questionário para ser aplicado aos agentes externos (LOJAS PRÓXIMAS). Entrevista- Semi-estruturadas.

Data da entrevista:

Perfil:

1. Idade:

2. Sexo:

3. Escolaridade:

4. Profissão:

5. Cidade que Reside:

6. Quanto tempo você trabalha aqui:

7. Você conhece a galeria (freqüenta, já foi lá quantas vezes, apenas de vista, já ouviu falar, entre outros)

8. Quais as mudanças que você observou durante esse tempo no espaço e na relação das pessoas do Saara com a galeria:

9. Qual sua relação com as pessoas que trabalham na galeria: (proximidade, qualidade, entre outros)

10. Qual sua relação com as pessoas que freqüentam a galeria: (proximidade, qualidade, se eles compram o produto da loja do mesmo).

11. Você conhece outro espaço similar a essa galeria?

12. O que você acredita que há de peculiar nessa galeria? Quais são as criticas?(sentindo da democratização, espaço, obras)

13. Qual sua relação com o público da galeria, quais são suas percepções acerca desse público?

MODELO Q2

Questionário para ser aplicado aos funcionários: Entrevista -Semi-estruturadas.

Data da entrevista:

Perfil:

1. Idade:

2. Sexo:

3. Escolaridade:

4. Profissão:

5. Cidade que Reside:

6. Quanto tempo você trabalha aqui?

7. Como você veio trabalhar nessa galeria?

8. Quais as mudanças que você observou durante esse tempo ?

9. Qual sua relação com os outros funcionários e com os articuladores da proposta da galeria: (proximidade, qualidade, entre outros)

10. O que você acredita que há de peculiar nessa galeria? Quais são as criticas?(sentindo da democratização, espaço, obras)

11. Qual sua relação com o público da galeria, quais são suas percepções acerca desse público?

12. Você conhece outro espaço similar a essa galeria?

MODELO Q3

Questionário para ser aplicado aos artistas e freqüentadores: Entrevista Semi-estruturadas.

Data da entrevista:

Nome da pessoa:

Perfil:

1. Idade:

2. Sexo:

3. Escolaridade:

4. Profissão:

5. Cidade que Reside:

6. Com que freqüência você visita a galeria:

7.Qual (is) motivo (s) levaram você a conhecer essa galeria? (por publicidade ou indicação de outras pessoas)

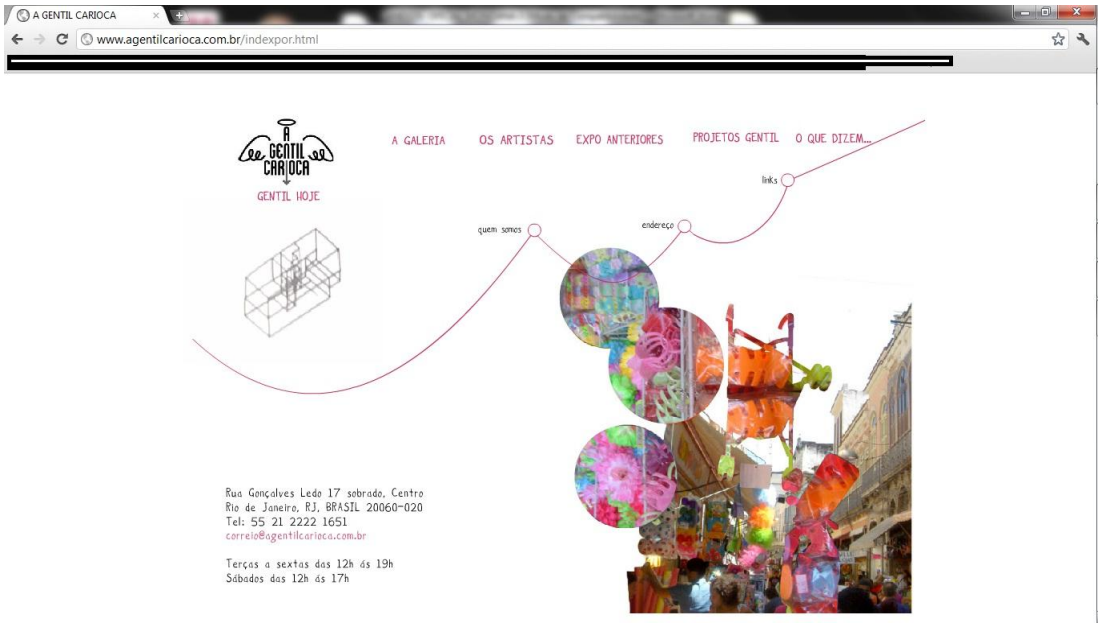
8. Você já expos ou adquiriu alguma obra da galeria?

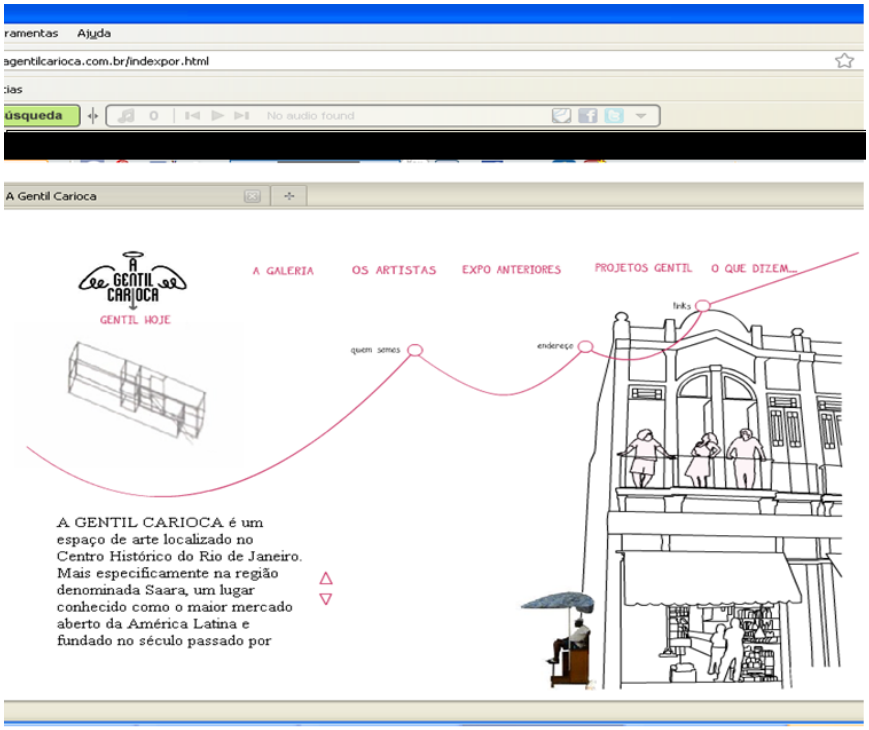
9. O que você acredita que há de peculiar nessa galeria? Quais são as criticas?(sentindo da democratização, espaço, obras)

10. Qual sua relação com o público da galeria, quais são suas percepções acerca desse público?

11. Você conhece outro espaço similar a essa galeria?

ANEXO 11





FONTE: site da A Gentil Carioca
http://www.agentilcarioca.com.br/

ANEXO 12

Fotografia do sobrado da A Gentil Carioca, tirada durante o trabalho de campo. Indicativo em vermelho referente ao local que se encontra o letreiro da galeria.

FONTE: Arquivo pessoal