

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**FACULDADE DE CIÊNCIAS ECONÔMICAS**  
**CENTRO DE PÓS GRADUAÇÃO E PESQUISA EM ADMINISTRAÇÃO**

**FELIPE MATEUS ASSIS SOARES**

**DISCURSOS E ETHOS PROFISSIONAL: NARRATIVAS E FORMAÇÃO DO  
ARTISTA NO CAMPO CULTURAL**

Belo Horizonte

Março de 2019

**Felipe Mateus Assis Soares**

**Discursos e Ethos profissional:**

narrativas e formação do artista no campo cultural

Dissertação de Mestrado apresentada ao Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Administração.

Linha de Pesquisa: Estudos Organizacionais, Trabalho & Sociedade

Orientador: Prof. Luiz Alex Silva Saraiva, Dr.

Belo Horizonte

2019

Ficha Catalográfica

S676d  
2019 Soares, Felipe Mateus Assis.  
Discursos e ethos profissional [manuscrito]: narrativas e formação do artista no campo cultural / Felipe Mateus Assis Soares . – 2019.  
161 f.: il

Orientador: Luiz Alex Silva Saraiva.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais,  
Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração.  
Inclui bibliografia (f. 151-155).

1. Comportamento Organizacional - Teses. 2. Formação profissional – Teses. 3. Trabalhadores na arte – Teses. I. Saraiva, Luiz Alex Silva. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração. III. Título.

CDD: 658

Elaborada pela Biblioteca da FACE/UFMG – RSS79/2019



**Universidade Federal de Minas Gerais**  
**Faculdade de Ciências Econômicas**  
**Departamento de Ciências Administrativas**  
**Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração**

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ADMINISTRAÇÃO do Senhor **FELIPE MATEUS ASSIS SOARES**, REGISTRO Nº 675/2019. No dia 26 de março de 2019, às 16:30 horas, reuniu-se na Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, a Comissão Examinadora de Dissertação, indicada pelo Colegiado do Centro de Pós-Graduação e Pesquisas em Administração do CEPEAD, em 28 de fevereiro de 2019, para julgar o trabalho final intitulado "**Discursos e ETHOS profissional: Narrativas e formação do artista no campo cultural**", requisito para a obtenção do **Grau de Mestre em Administração**, linha de pesquisa: **Estudos Organizacionais e Sociedade**. Abrindo a sessão, o Senhor Presidente da Comissão, Prof. Luiz Alex Silva Saraiva, após dar conhecimento aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Comissão se reuniu sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do seguinte resultado final:

APROVAÇÃO;

APROVAÇÃO CONDICIONADA A SATISFAÇÃO DAS EXIGÊNCIAS CONSTANTES NO VERSO DESTA FOLHA, NO PRAZO FIXADO PELA BANCA EXAMINADORA (NÃO SUPERIOR A 90 NOVENTA DIAS);

REPROVAÇÃO.

O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pelo Senhor Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 26 de março de 2019.

NOMES

ASSINATURAS

Prof. Dr. Luiz Alex Silva Saraiva.....  
ORIENTADOR (CEPEAD/UFMG)

Prof. Dr<sup>a</sup>. Ana Flávia Machado  
(CEDEPLAR/UFMG)

Prof. Dr. Márcio Silva Rodrigues.....  
(Universidade Federal de Pelotas/RS)

## AGRADECIMENTOS

A decisão de tentar o Mestrado em Administração na UFMG foi, a princípio, uma tentativa de aprimorar o currículo e obter qualificação para exercer a atividade de professor, um desejo antigo, motivado pela crença de que o conhecimento é a chave da mudança. No entanto, cursar a pós-graduação na área de Estudos Organizacionais e Sociedade superou as minhas expectativas.

Após dois anos de intensa troca de conhecimento, percebo que, além da qualificação, o Mestrado me transformou drasticamente. A decisão de realizar o curso concomitantemente com a atividade profissional, sem dúvidas, representou o maior desafio da minha vida. Apesar das consequências ocasionadas por uma dedicação compartilhada às duas atividades de grande demanda, vejo a recompensa.

O crescimento no nível acadêmico, a partir do ensino, é evidenciado pelo acúmulo de conhecimento, pelo desenvolvimento de senso crítico em relação à dinâmica social e por um maior preparo e intimidade com o ambiente docente. Porém, é no âmbito pessoal que observo o grande salto em relação ao que hoje sou, tendo em vista o que eu era antes do Mestrado. Enquanto ser humano, me vejo mais sensível, mais aberto, mais consciente e politizado em relação às questões que permeiam a sociedade. Agradeço por essa mudança.

Porém, cabe pontuar que esse percurso não foi superado sozinho. Muitas dificuldades cruzaram meu caminho, e reconhecer as pessoas que foram importantes nesse trajeto é o mínimo que posso fazer para demonstrar a minha eterna gratidão.

Ao professor Luiz Alex Silva Saraiva, Dr., meu orientador no Mestrado e amigo, agradeço pelos ensinamentos transmitidos, pela paciência investida, pelo diálogo aberto e pela confiança depositada em mim. No âmbito acadêmico, sua didática de ensino instiga e propõe questionamentos que nos fazem crescer. Tem sido assim desde as aulas da graduação. No âmbito pessoal, sua sinceridade e senso de justiça o tornam admirável.

Aos meus pais, Silvanio e Cleide, agradeço primeiramente pelo exemplo de vida e perseverança. Sem eles, certamente, eu não teria chegado até aqui. Agradeço ainda pelo apoio

incondicional e pela compreensão quanto aos momentos familiares dos quais me ausentei nos últimos dois anos.

À minha namorada Isabella, por não soltar a minha mão em nenhum momento e pela constante motivação em continuar meu caminho, principalmente nos momentos mais difíceis, nos quais pensei em desistir.

Aos colegas do trabalho por “segurarem a barra” na minha ausência e à minha gestora à época, Eni Borges, por permitir, em meio à turbulência do ambiente profissional, que eu flexibilizasse meus horários e me ausentasse para frequentar as aulas do Mestrado. Reconheço a dimensão dessa atitude.

Agradeço também aos colegas da Escola de Belas Artes da UFMG e aos artistas que participaram das entrevistas para realização dessa pesquisa. Obrigado pelo acolhimento, atenção, paciência e disponibilidade ao me receber e escutar meus argumentos.

Por fim, gostaria de estender os meus agradecimentos a todos os professores do Núcleo de Estudos Organizacionais e Sociedade (NEOS). Vocês foram fundamentais para o meu amadurecimento, cresci muito a cada aula. Aos colegas da linha de pesquisa, obrigado pelo companheirismo. O compartilhamento das aflições, vitórias e frustrações é imprescindível nessa jornada. Ao CEPEAD, agradeço por oferecer um corpo funcional qualificado e, à UFMG, por representar uma estrutura de excelência em ensino nesse país. Que continue a ser uma Universidade de oportunidades, aberta a todos.

## RESUMO

Complexo sistema cultural permeado por narrativas institucionais pautadas por noções de estética e liberdade, ao mesmo tempo que é influenciada por discursos organizacionais que dialogam com a lógica de mercado e consumo, a arte é estudada nesse trabalho, que promove uma discussão acerca da força dos discursos em relação às formas de organização e ao desenvolvimento do ethos profissional dos artistas. A partir de um estudo indutivo de orientação qualitativa com base em entrevistas semiestruturadas que foram trabalhadas por meio da abordagem de Fairclough da análise do discurso, procurou-se compreender a influência dos discursos na forma de se organizar e na relação entre agência e estrutura no âmbito da arte. Também se buscou evidenciar a relação e influência dessas macroestruturas discursivas na construção de um ethos profissional dos artistas plásticos de Belo Horizonte. Os principais resultados sugerem que a arte, quando tomada nos níveis institucional, organizacional e individual, constitui um sistema complexo e ambíguo frente a questões simbólicas e, ao mesmo tempo, econômicas. As principais contribuições dizem respeito aos Estudos Organizacionais, campo a partir do qual se pode observar a influência discursiva na construção de formas organizativas, aprofundando o debate em relação à dinâmica agência-estrutura no âmbito organizacional, particularmente em torno das práticas de resistência estabelecidas por meio de formas organizativas autogeridas independentes da rede institucionalizada.

**Palavras-Chave:** Ethos profissional. Discurso. Arte. Economia. Estudos Organizacionais.

## ABSTRACT

Complex cultural system permeated by institutional narratives based on notions of aesthetics and freedom, while it is influenced by organizational discourses that dialogue with the logic of market and consumption, art is studied in this work, which promotes a discussion about the strength of speeches in relation to the forms of organization and the development of the artists' professional ethos. From an inductive study of qualitative orientation based on semi-structured interviews that were worked through the Fairclough approach of discourse analysis, it was sought to understand the influence of the discourses in the form of organizing and in the relation between agency and structure in the scope of art. It was also sought to evidence the relationship and influence of these discursive macrostructures in the construction of a professional ethos of the plastic artists of Belo Horizonte. The main results suggest that art, when taken at the institutional, organizational and individual levels, constitutes a complex and ambiguous system in the face of symbolic and at the same time economic issues. The main contributions are related to Organizational Studies, a field from which one can observe the discursive influence in the construction of organizational forms, deepening the debate in relation to the dynamic agency-structure in the organizational scope, particularly around the resistance practices established through self-managed organizational forms independent of the institutionalized network.

**Keywords:** Ethos professional. Speech. Art. Economy. Organizational Studies.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Campo da Arte segmentado .....	36
---	----

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>14</b>
<b>1 REFERENCIAL TEÓRICO</b>	<b>22</b>
<b>1.1 Sobre arte e pesquisa: linhas condutoras</b>	<b>22</b>
<b>1.2 Sobre Arte e Discurso</b>	<b>27</b>
<b>1.3 O eu dialético, o ethos profissional do artista</b>	<b>33</b>
<b>1.4 Instituição, organização e prática: Um olhar segmentado sobre o campo artístico e suas narrativas</b>	<b>36</b>
1.4.1 A Arte e a instituição sobre o que é a Arte	38
1.4.2 As formas organizativas da arte: um novo apelo	47
1.4.3 A arte e as características do indivíduo: o nível prático do sistema	62
<b>2 METODOLOGIA</b>	<b>69</b>
<b>3 ANÁLISE DOS DADOS</b>	<b>76</b>
<b>3.1 O tempo que precede</b>	<b>77</b>
3.1.1 Uma previa noção do artista sobre o próprio artista	77
3.1.2 A escolha e a família	80
3.1.3 O artista quer ser artista: tensões sobre o momento da escolha profissional	84
<b>3.2 Do ser ao se formar artista: a constituição e a compreensão</b>	<b>87</b>
3.2.1 A arte para o artista: significados e funções	88
3.2.2 Formar-se artista: a institucionalização do conhecimento	91
<b>3.3 Se inserindo na arte: o sistema</b>	<b>100</b>
3.3.1 As regras do jogo	100
3.3.2 Os artistas e o sistema: práticas de inserção e manutenção	109
3.3.2.1 <i>Prática de indução de relacionamento</i>	109
3.3.2.2 <i>Prática de embrutecimento</i>	111
3.3.2.3 <i>Prática de personificação</i>	112
3.3.2.4 <i>Prática de custeio individual</i>	113
<b>3.4 Adentrando o Mercado: uma nova perspectiva</b>	<b>115</b>
3.4.1 Preocupações profissionais: um reflexo da ambiguidade da vida do artista	115
3.4.2 O mercado de Belo Horizonte	121
3.4.3 O relacionamento comercial em Belo Horizonte: Os artistas e as galerias	125
3.4.4 Os artistas e o mercado: práticas de adequação e resistência	134

3.4.4.1	<i>Prática de precificação da obra</i>	134
3.4.4.2	<i>Prática de fidelização à galeria</i>	136
3.4.4.3	<i>Prática de constituição de ações coletivas</i>	137
3.4.4.4	<i>Prática de sobrevivência alternativa</i>	139
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>142</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>151</b>
	<b>APÊNDICES</b>	<b>156</b>
	<i>Apêndice 1 – Roteiro Semiestruturado de entrevista</i>	156
	<i>Apêndice 2 – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido</i>	158

## PROLÓGO

Dar início a projetos na vida requer coragem. Predispor-se a colocar suas perspectivas à prova e mudá-las, mais ainda. Não estou me referido somente ao Mestrado ou a esta dissertação que ainda traz ideias permeadas por uma vontade de entender um pouco mais do mundo. Entrar em um programa de Mestrado reconhecido confere legitimidade e *status* perante à sociedade, mas a realidade é que você vai se transformar.

Venho de uma formação baseada nos fundamentos da Administração clássica. Minha atuação profissional se volta para o mercado financeiro e a realidade com a qual lido diariamente reflete uma vivência restrita para a maior parte da população. Entretanto, com a pouca experiência que possuo, enxergo na educação e no conhecimento as fórmulas para uma transformação, um modo plausível de buscar aproximar as distâncias que dão o tom do nosso país.

Escolher uma linha de pesquisa crítica, centrada na sociedade e questionadora em relação a tudo o que ela pode construir, me trouxe novos modos de enxergar a dinâmica organizacional na qual também estou inserido. Eu fui drasticamente desconstruído, mesmo que de relance pareça que em nada eu tenha mudado.

O Mestrado possui um modo de aprendizado diferente de tudo que havia vivenciado até ali. Minhas participações eram raras, mais escutava, e poucas dúvidas possuía, pelo simples fato de não ter bagagem para certos debates promovidos. Os Estudos Organizacionais me transportaram para uma esfera distante das organizações empresariais tradicionais com as quais tenho maior afinidade. Discutíamos sobre cidades, a naturalização da lógica econômica, sobre os modos de segregação impostos à sociedade, falávamos de novas maneiras de enxergar o mundo... e por diversas vezes me perguntei se estava no local certo, se estudava algo que me traria retorno e se aquilo que eu ouvia de fato era importante.

As aulas eram abertas. Opiniões, argumentos, teorias, relatos e vivências eram sempre compartilhados e aí ficava mais fácil de visualizar, em relação às inúmeras temáticas possíveis dentro de uma sala de aula, as divergências de interesses, lutas e privilégios pautados pelas disparidades, objetivos discrepantes ou similares, formação de grupos de afinidade e

direcionamentos diversos. A diversidade estava ali, a sua consideração e o modo como cada um se colocava em relação a ela é que mudava de indivíduo para indivíduo.

Esse período de duração limitada, apenas dois anos, nos mais de vinte em que estou inserido nesse contexto de aprendizado, foram suficientes para despertar uma sensibilidade maior no meu modo de encarar a realidade. Talvez para mim, esse período tenha significado a abertura de horizontes para enxergar a individualidade do outro com uma empatia maior, ou mesmo capacidade crítica para discernir que cada um possui opções, recursos e formas singulares de alcançar os seus objetivos, ou de forma mais drástica, que essas opções, recursos e formas não possuem uma distribuição linear, não são oferecidos a todos.

Diante de tudo isso, eu pensava: qual seria o meu tema? O que pesquisar? Recordo dos meus colegas de linha. Tão engajados! Defendendo causas próprias, conhecedores de suas temáticas e motivados por histórias pessoais – e como eram fortes aqueles argumentos – e eu ainda não havia conseguido estabelecer o meu caminho. Com o passar do tempo, digamos que amadureci. Cheguei à conclusão de que aqueles temas, defendidos pelos meus colegas, não eram deles. Eram causas compartilhadas e deveriam sempre estar em pauta, o país precisa disso, o mundo precisa disso! Diversidade, diferenças, discriminação, racismo, preconceito, violência, feminismo e segregação são fatos que não podem ser silenciados.

Observei que, de fato, cada um deles, de acordo com sua temática, de acordo com seus anseios e expectativas, falava de um lugar do qual eu jamais poderei me valer. Então, como me posicionar de forma relevante dentro dos Estudos Organizacionais a partir de um tema com o qual possuía afinidade, interesse e afeto?

Sempre fui muito ligado em relação às temáticas que abordam o aspecto criativo, me interesse por expressões artísticas, pelo desenho e, principalmente, pelo conteúdo que podem carregar. Até me arrisco em alguns momentos nessa área. A arte e a sua exploração têm ganhado relevância dentro da sociedade, mas como trazer essa temática para o foco do meu estudo? Como inserir a arte em uma discussão que traga reflexão e contribuições para a melhor compreensão do modo de ser do indivíduo dentro de uma estrutura social? A arte se apresentava como uma externalidade ao mundo real, repleta de simbolismos e, no que tange às artes plásticas, segmento que considero mais próximo do que gosto de fazer, era historicamente legitimada e restrita aos níveis mais altos da sociedade.

Refletir acerca da minha história me revelou um caminho: por muito tempo sonhei ser desenhista. O interesse pelo desenho afluía de uma maneira pura, bastava papel e lápis para me distrair durante horas. Com o passar do tempo, deixava de me interessar somente pela observação, me instigava a possibilidade de realizar trabalhos tão espetaculares quanto os que admirava. Começava a desenvolver habilidades para criações autorais, debruçava-me sobre uma escrivaninha e buscava reproduzir qualquer objeto, personagem ou paisagem que me interessasse.

Porém, a “realidade” está aí. A atividade artística que desenvolvia diariamente foi ganhando concorrentes, o tempo era disputado com outras atividades que demandavam, de forma legitimada pela estrutura social em que me inseria, uma dedicação quase que exclusiva. A necessidade de buscar aprovação em uma universidade federal, a necessidade imperativa de inserção no mercado de trabalho e o desejo por uma qualidade de vida um pouco melhor, me empurraram para um ciclo no qual a arte, a minha arte, tinha de ser abandonada. Trabalho! Faculdade! Trabalho! Carreira! Qualificação! Faculdade! Trabalho!

E como não se limitar somente a esse ciclo? Como não ceder a esses discursos dominantes? A formação em Administração é rígida. A maioria das disciplinas do curso pregava que as organizações e o seu sucesso se resumiam em teorias e modelos. A saúde da empresa estava sempre pautada por estratégias, estatísticas e contabilidades que garantiriam a prosperidade. No âmbito do ensino, exemplos que iam desde a segmentação dos trabalhos em empresas automotivas, passando pela eficiência das famosas linhas de produção, adentravam em *cases* de organizações vencedoras, falavam de liderança, equipes, custos e logística. Em tese, era tudo o que eu precisaria para alcançar aqueles objetivos.

Essa experiência me trouxe o questionamento: como as pessoas que, diferentemente de mim decidiram por continuar o desenvolvimento de sua arte, lidavam com essa dinâmica? As organizações de nosso sistema prezam por um conhecimento técnico, são pautadas por uma dinâmica meritocrática e valorizam enormemente aqueles que se adaptam e extraem resultados a partir desse ambiente. Qual a dinâmica das formas organizacionais que se sustentavam em outros argumentos que não esse, pautado pela simples troca entre produtos e serviços? Como se comportam os indivíduos inseridos nesse tipo de formação organizacional?

A descrição acima revela uma relação dialética entre desejo de ação e condicionamento estrutural presente na minha vida, e eu já havia me decidido e me posicionado em um modo de atuação condizente com nosso tradicional sistema de trabalho. Mas por que não voltar? A arte já se configura como trabalho, mesmo que tal ideia entre em conflito com o ideal não racional de suas concepções mais puras, já se adequava a um discurso econômico e poderia proporcionar o alcance daqueles objetivos antigos que, para mim, a arte não era capaz de suprir. Agora, o recálculo de rota é de difícil execução, mas por que não (re)começar?

E porque não começar ou recomeçar relacionando essa constatação pessoal com o conhecimento que adquiri até aqui? Porque não me voltar, no âmbito dos Estudos Organizacionais, para explorar a história de quem está se valendo dessa forma de vida e que convive e se posiciona em relação aos discursos que permeiam a arte e que acabam por constituir uma profissão que se equilibra, resiste e sobrevive perante narrativas antagônicas.

Essa temática permite explorar no âmbito da Administração sobre novas dinâmicas organizacionais, no âmbito do Estudos Organizacionais contribui para discussão das temáticas relacionadas à agência-estrutura, e no âmbito pessoal me permite uma nova conexão com uma atividade a qual há muito abandonei.

E é essa a minha proposta a qual vocês terão acesso nessa pesquisa. Uma abordagem que envolve a compreensão da relação entre agência e estrutura, que vai de encontro à noção dominante que relega o indivíduo, que ilustra a força do discurso e, conseqüentemente, das práticas dos atores responsáveis por produzir a arte. Um tema que se relaciona à minha história pessoal e uma abordagem de extremo interesse para compreensão das formas organizativas e a influência de narrativas e práticas na constituição de um *ethos* profissional dos sujeitos que se dedicam, resistem e sobrevivem da arte em Belo Horizonte.

## INTRODUÇÃO

A esfera cultural é assunto de interesse de diversas disciplinas no âmbito das Artes, da Economia, da Antropologia, da História e até mesmo de temas relacionados à tecnologia. Cada uma dessas perspectivas elabora sua pesquisa com base nas teorias que cultivam e defendem, desenvolvendo estudos no âmbito daquilo que compreender.

O mesmo fenômeno, assim, pode apresentar inúmeras facetas. Por isso, nem todas elas terão a mesma visibilidade para todos os públicos. Na Administração, é possível observar uma preponderância relacionada à realização de pesquisas de cunho funcionalista que nos trazem diversas generalizações baseadas em dados quantitativos, caracterizando uma propagação de informações que têm por base um sistema rígido de compreensão dos fenômenos organizacionais. A Administração, em seu cerne, voltada para os objetivos de planejamento, organização e controle reflete uma constatação de Lowy (2009) sobre a comodidade do homem em preferir, a partir de um determinado momento, aquilo que corrobora o saber existente, legitimado, ao invés daquilo que pode suscitar questionamentos ao conhecimento instaurado.

Nesse sentido, a estrutura, a utilidade, a razão, a previsibilidade, a lógica econômica e outras características de um racionalismo positivista, apesar de parecerem abarcar todas as formas de “Verdade”, representam apenas uma delas. No que tange ao sistema cultural, análises de potencial econômico de artistas, tratamento estatístico dos resultados relacionados a vendas de obras de arte, ou mesmo foco no retorno e na condução e aplicação de uma lógica econômica, representam apenas uma parcela do que esse complexo sistema pode ser se ampliarmos um pensamento crítico acerca da formação, cultura, valores e subjetividades que existem dentro das mais diversas formas de interação organizada.

Tal fenômeno remete a uma questão de escolhas epistemológicas e implica pré-julgamentos a respeito do que usualmente denominamos como sendo “A Verdade”. A busca pela compreensão inata está constantemente suscetível às influências externas e internas que se relacionam e se modificam. Conforme Bachelard (1996, p. 20) afirma, “é otimismo tolo pensar que saber serve automaticamente para saber”. A “neutralidade” científica é um assunto que vem sendo bastante discutido (BACHERLARD, 1996; LOWY, 2009). O que percebemos é que o modo de



produção e os interesses relacionados à cientificidade acabam por valorizar visões que se adequam a narrativas de grande apelo, por serem quantitativas, funcionalistas e voltadas para o utilitarismo e desenvolvimento tecnológico.

Na Administração, apesar de tal pensamento atualmente ser o mais utilizado dentro das empresas e, de forma geral, ser reproduzido nas mais diversas formas de análise, é crescente a abordagem dos fatores subjetivos e suas influências nas organizações. Novas perspectivas, opiniões e constatações, como a de Wood Jr. (2001), revelam que as premissas conservadoras falham em seus objetivos quando se voltam para análises relacionadas aos tipos de organização que fogem ao padrão aderente ao sistema capitalista e propõem que existem formas organizativas que lidam com práticas e artefatos que permitem trocas que vão além do conteúdo utilitarista e que abarcam permutas simbólicas e subjetivas.

Cabe esclarecer que o interesse em analisar o campo artístico nessa dissertação se deve, primeiramente, ao afeto do autor por esse tema. Em segundo lugar, pela sua complexidade enquanto esfera que carrega, a princípio, certo distanciamento da racionalidade e do utilitarismo, seja pela dificuldade em estabelecer um valor de uso para a “arte” ou mesmo pela origem de seus valores. Porém, fato é que, ao mesmo tempo em que identificamos tais características, essa esfera também é permeada por um discurso econômico que condiciona e influencia o modo como é construído o nível organizacional de sua estrutura. Isso evidencia, dessa forma, a pluralidade de perspectivas que permeiam esse espectro, levando-o para além das segmentações, tornando-o real.

A arte pensada enquanto uma forma de instituição precede a sua forma organizativa e é resultado de uma estrutura discursiva que carrega em si uma carga simbólica, relacionada a uma ou a mais narrativas que defendem a sua essencialidade enquanto modo de expressão humana. O discurso institucional da arte se apresenta como o pensamento *mater* que rege o sentido artístico, prezando pela fruição, pelo sentimento, pela semântica da obra. Apresenta-se, ainda, como uma narrativa que se aproxima do pensamento estético e que nega, em parte, qualquer discurso que impute exigências e necessidades do mundo externo.

No entanto, em um nível organizacional, podemos observar diversas formas organizativas responsáveis por tangibilizar a arte e torná-la acessível à sociedade. É nesse processo que verificamos a inserção mais forte de um discurso econômico no âmbito artístico, amparado por

narrativas que defendem a utilidade e a avaliação das obras. Exemplo disso é o crescente desenvolvimento de organizações relacionadas à cultura, voltadas para um trabalho que mescla o simbolismo da arte enquanto instituição a uma lógica de consumo, como podemos observar a partir do desenvolvimento da Economia Criativa.

A Economia Criativa é um dos segmentos que vêm ganhando espaço nos discursos de desenvolvimento nas mais diversas localidades, e lida diretamente com atividades relacionadas à criatividade e que tendem a uma maior flexibilidade. Esse novo segmento econômico que abrange a arte em inúmeras formas, vem sendo acolhida com o novo motor do avanço, uma esfera que permitiria o “progresso” dos países pobres e a diminuição das desigualdades regionais (AUGUSTIN, 2011).

Com isso, a partir dessas breves explicações, temos que a arte apresenta maneiras diferentes de ser interpretada apresentando em sua teoria certa dualidade em relação ao conceito de cultura e, por consequência, em relação a todos os sistemas simbólicos, dividindo-os em dois possíveis entendimentos. “O primeiro entendimento remete à problemática kantiana que considera tal dimensão em sua qualidade de instrumento de comunicação e conhecimento responsável pela forma nodal de consenso [...] Já a segunda vertente na qual tende-se a considerar a cultura e o sistemas simbólicos como instrumento de poder, isto é, de legitimação da ordem vigente, refere-se à tradição marxista que se relacionam à contribuição de Max Weber que, a despeito desta aproximação, acham-se separados por tantos outros motivos” (BOURDIEU, 2015, p.8).

De forma geral, não é difícil observar uma polissemia de narrativas em relação à arte. Basta considerarmos a existência de discursos nos quais o conceito de arte envereda por uma perspectiva mais purista, relacionada a objetivos descolados da razão e tendo como verdade a busca pelo belo, um estatuto no qual a imagem possui desejos próprios, relaciona-se à proximidade do divino e também à capacidade de emancipação e de expressividade (NANCY, 2006; COSTA, 2009; MARTINS, 2010; AGUIAR; BASTOS, 2013; MITCHELL, 2015 ).

Concomitantemente, em um outro contexto, dentro de diversos arcabouços epistemológicos, temos análises que abordam a apreensão do poder simbólico da arte pela lógica de mercado (WU, 2006) e a utilização desta mesma arte como forma de expressão de poder (BOURDIEU, 1974; LIPOVETSKY; SERROY, 2015) Há ainda análises que permeiam a Economia Criativa e demonstram os verdadeiros interesses na utilização da criatividade como insumo para a

construção da cultura, e até mesmo os reflexos dessa arte que em uma interação com o mercado acabam por definir a disposição da cultura pelas cidades (FÍGOLI; NORONHA; GUIMARÃES, 2014). A coexistência entre essas narrativas nos coloca em um limiar ou, melhor dizendo, em interseções existentes entre os paradigmas do conhecimento e, por consequência, em interseções existentes no campo da arte.

Contudo, esse limiar e as ambiguidades presentes nessas interseções discursivas relacionadas ao nível institucional e organizacional da arte se evidenciam em um terceiro grau de análise que nos remete ao plano individual do desenvolvimento artístico. Em uma segmentação, o plano individual diz respeito à ação e à narrativa dos próprios artistas, um nível prático influenciado pelo discurso estético como forma de defesa do estatuto da arte, e pelo discurso econômico enquanto defesa de uma utilidade da arte enquanto trabalho e meio de sobrevivência. As sobreposições desses elementos constituem um nível prático para a configuração de um *ethos* condizente com a posição de artista na sociedade, refletindo a força discursiva que incide sobre as organizações e sobre os indivíduos.

Sendo assim, a partir da análise desse espectro individual da arte que diz respeito à prática em si, que abrange o caráter simbólico das organizações e que também absorve o caráter mercadológico e utilitarista que vem conduzindo o que denominamos como arcabouço da ciência, dominando as projeções de futuro oferecidas pelo modo de produção vigente, o tema desta pesquisa se volta para a influência do discurso em relação às formas de organização e sua influência em relação à formação do *ethos* profissional do artista.

A arte traz em si uma concepção polissêmica, discutida por diversas teorias que tratam da sua ligação com a estética, com a mímese, com a expressividade e, até mesmo, com a técnica e que também se desloca por outras teorias que abordam a temática institucional e mesmo a influência do mercado em seu desenvolvimento, caracterizando complexas ambiguidades, ainda que em um âmbito das ideias, responsáveis pela forma organizada com que a arte se apresenta.

Tal constatação, e de certa forma imprecisão, reflete a incapacidade de uma definição única sobre o que é a arte, porém, nos motiva e nos conduz a buscar informações sobre aquilo que se diz da arte, indo ao encontro das primeiras ideias discutidas sobre a existências de verdades ao invés de uma Verdade. Ao desmembrar a arte em três níveis de análise (institucional, organizacional e individual/prático), temos por objetivo permitir uma abordagem a partir da

perspectiva que enxerga o discurso como fator produtor da realidade, permitindo a realização de uma análise da arte no âmbito dos Estudos Organizacionais (PHILLIPS; HARDY, 2002).

As formações discursivas se dão em relação a diversos fenômenos e suas sobreposições acabam por constituir, de acordo com o contexto no qual são inseridos, o consenso e também as disputas pelos significados, dando suporte a teorias, modelos e ideologias que se reproduzem na sociedade. Em suma, os discursos dão embasamento à(s) verdade(s) que também se faz(em) presente(s) nas formas de organização e na sociedade. No que tange à esfera cultural e às artes, não é diferente.

As narrativas criadas em relação à arte nos dão ideia da dimensão institucional dessa esfera, como evidenciado, marcado por um ideal não utilitarista, descolado da razão, à serviço da arte pela arte, do prazer. Por outro lado, organizacionalmente, a arte também está suscetível à força do discurso econômico e da gestão, da métrica e da generalização presente em nossa sociedade. A preponderância de uma visão quantitativa em relação ao que denominamos “ciência administrativa” revela os principais embasamentos dos estudos de nossa área, o que em muito pode ser explicado pelo discurso que se constituiu a partir dos interesses de quem, durante décadas, obteve e ainda possui o poder de determinar os rumos do “progresso” da sociedade.

No que diz respeito às artes plásticas, em essência, observamos de forma clara um discurso estético que reafirma a aura divina da obra (BENJAMIN, 1975). Entretanto, também visualizamos a proliferação de discursos que, por meio da grande mídia e dos críticos, promove um entendimento que se aproxima dos interesses de reprodução de um costume elitizado, bem como dos interesses da lógica de consumo.

Os discursos, conforme Teixeira (1996), têm por pretensão tornar crível para o receptor a narrativa que se conta. A arte, ao ser encarada também a partir de um caráter econômico, nos concede à primeira vista uma dicotomia aparente, mas que em uma análise mais aprofundada ascende o campo cultural à posição de um lócus extremamente complexo e multifacetado, relacionado diretamente com a lógica de consumo dominante em nossa sociedade, deixando de lado apenas as considerações simbólicas relacionada ao seu entendimento predominantemente purista, como já denunciava Bourdieu (2015). Isso a legitima como objeto de estudo da Administração (SARAIVA, 2007). Sendo assim, abordar tal perspectiva em relação ao campo da arte nos permite trazer essa temática para o âmbito dos Estudos Organizacionais,

contribuindo teoricamente para o entendimento das subjetividades presentes nas configurações das formas de organização.

Tais perspectivas, que abordam os discursos como responsáveis pela construção da realidade, serão trabalhadas mais a fundo no decorrer dessa pesquisa, pois são elas que vão nos permitir explorar e compreender a importância das narrativas na construção das formas de organizações e como, no caso do sistema de artes plásticas, a partir da ótica dos próprios artistas, esses reflexos discursivos que se tornam responsáveis pela dinâmica, pelos limites do conceito da arte, e pela formação de um *ethos* profissional desse indivíduos.

O que nos interessa nessa pesquisa, então, é desenvolver uma análise acerca da forma como os discursos sobre a arte se relacionam com as formas de organização e ao *ethos* profissional de artistas plásticos de Belo Horizonte.

As tensões, sobreposições e ambiguidades das definições de arte nos convidam a uma análise sobre o papel dos discursos dentro de formas organizadas pautadas e influenciadas pelo conteúdo simbólico inerente à sua própria produção. A arte se transforma a cada contexto, e é capaz de apresentar uma série de características nem sempre compartilhadas por todas as esferas que lidam com esse conteúdo, o que afeta diretamente os sujeitos responsáveis pela sua criação. Os diversos discursos que buscam limitar a arte são exemplos de estruturas que influenciam e se enfrentam por toda essa cadeia. Seja na sua concepção pelo artista, na sua seleção pela galeria ou na sua compra pelo consumidor, ali estão algumas das esferas que revelam uma nova forma de organização para além da objetividade empresarial.

Cabe salientar que não é de nossa alçada e nem reflete o objetivo dessa pesquisa a busca pela definição do que de fato represente a arte. Porém, a existência dessas ambiguidades citadas até aqui se torna interessante quando pensamos que o segmento artístico, enquanto forma organizada, suplanta as concepções reducionistas dos planejamentos e diagnósticos empresariais. A partir dos conceitos de redes de Cauquelin (2005), que aborda o campo artístico como um espaço caracterizado pela existência de um ciclo que perpassa figuras centrais como as galerias, *marchands* e os críticos, chegando ao consumidor, buscamos compreender quais são os discursos que dão origem às principais vertentes, e como é construído o entendimento da arte dentro dessas formas organizacionais relacionadas à cultura.

Porém, é a partir da realidade do artista, elo responsável por dar vida à arte, e também por ser o ponto em comum do reflexo das narrativas que permeiam essa esfera, que buscamos compreender a forma como os discursos sobre a arte se relacionam com as formas de organização e também com o *ethos* profissional do artista plástico da capital mineira.

O emaranhado de argumentos que delimitam e, ao mesmo tempo, expandem os significados da arte na ótica de quem faz, mas em via de regra, não determina ou legitima o que são as obras de arte dentro desse espectro, reflete a coexistência, a sobreposição, a disputa e o compartilhamento de significados que se inserem no sentido artístico. Dessa forma, o desenvolvimento dessa dissertação se dá em torno da seguinte pergunta de pesquisa: **De que forma os discursos sobre a arte se relacionam com as formas de organização e o *ethos* profissional de artistas plásticos de Belo Horizonte?**

Com base na pergunta descrita acima foram traçados objetivos específicos e um objetivo geral que tem por finalidade balizar a realização da pesquisa e viabilizar a busca por uma maior compreensão acerca dos discursos sobre a arte e sobre as suas formas organizativas, bem como analisar como se dá a apresentação e a relação desses discursos e a sua influência nas formas de organizações relacionada a ela, além de buscar maiores entendimentos sobre como a influência desses discursos impactam a construção do *ethos* profissional de artistas plásticos de Belo Horizonte. Tais objetivos estão descritos a seguir:

### **OBJETIVO GERAL**

- Analisar de que forma os discursos sobre a arte se relacionam com as formas de organização e o *ethos* profissional de artistas plásticos de Belo Horizonte.

### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Identificar os discursos que permeiam o conceito de arte para os artistas plásticos de Belo Horizonte, o que será feito a partir da realização de entrevistas semiestruturadas.

- Analisar de que modo e quando esses discursos se manifestam na vida pessoal e na trajetória profissional dos artistas plásticos de Belo Horizonte, o que será feito a partir da realização de entrevistas semiestruturadas.
- Identificar, a partir desses discursos, indícios de práticas e de estratégias que caracterizam o *ethos* profissional desses artistas, refletindo comportamentos relacionados à adequação, à resistência e à sobrevivência no sistema da arte, o que será feito a partir da realização de entrevistas semiestruturadas.

Diante do que foi exposto neste capítulo introdutório, a divisão desse trabalho segue em outras quatro seções. Primeiramente, a fim de trazer alguns esclarecimentos acerca do posicionamento epistemológico e as principais concepções que conduzirão essa dissertação, elucidamos o fundamento das dúvidas, argumentos e maneiras de compreender a realidade, bem como as noções da perspectiva discursiva e sua relação com o *ethos* profissional. A partir da segunda seção, o referencial teórico se volta para a discussão acerca de temas centrais presentes na pesquisa, como a instituição da arte, as organizações e o nível individual.

Na sequência, temos a metodologia de pesquisa utilizada para a realização dessa pesquisa pertencente ao campo da Administração, mas que se posiciona de forma crítica em relação ao modo como, preponderantemente, vêm sendo conduzidos os estudos organizacionais. Essa seção visa esclarecer o percurso até a definição do tema, os caminhos até a definição do fenômeno e as teorias e técnicas que serão utilizadas para sustentar a fase exploratória do trabalho. Por fim, será apresentada a análise dos dados obtidos por meio das técnicas propostas e as considerações finais da pesquisa, de modo a condensar as conclusões obtidas e resumir as contribuições teóricas advindas do projeto em questão.

## **1. REFERENCIAL TEÓRICO**

Para iniciar a discussão a que esta dissertação se propõe, cabe retomar o debate sobre o posicionamento epistemológico como modo de esclarecer o posicionamento do pesquisador e pautar as possibilidades desse trabalho. Sendo assim, cabe, primeiramente, abordar e evidenciar as correntes epistemológicas que influenciaram a construção do presente trabalho.

### **1.1. Sobre arte e pesquisa: linhas condutoras**

A tentativa de enquadramento é, antes, uma maneira de simplificar o entendimento de como se enxergam os fenômenos a partir desse estudo do que uma limitação de seus horizontes. Para melhor ilustrar o seu posicionamento, iniciaremos fazendo uso da conhecida matriz de Burrell e Morgan (1979) acerca das quatro principais perspectivas paradigmáticas pelas quais podemos analisar um fato cientificamente.

Apesar da natureza descritiva e um tanto quanto limitadora que os modelos representam para a realidade social, a utilização da obra de Burrell e Morgan dentro dos Estudos Organizacionais é interessante para pontuar as características que situam essa dissertação a uma distância razoável da generalidade e das características objetivas presentes em uma pulverizada e bastante utilizada perspectiva funcionalista.

Primeiramente, acredito que o conhecimento, no que tange às Ciências Sociais, seja algo que deva ser experimentado para que proporcione a construção de um verdadeiro conhecimento, visto que a Verdade, tida no desenvolvimento das Ciências Naturais como algo objetivo, quando tomada em relação à interação dos seres sociais, deve ser trabalhada como um produto da cognição. Então, a partir dessa visão, que nega o objetivismo, considero que a realidade é construída pelo homem, ou seja, tal modo de enxergar os fenômenos sociais dá ao indivíduo a sua condição de criador do ambiente e não simplesmente de um produto do meio.

Seguindo em relação aos limites epistemológicos, a proposta originada da tese de Paes de Paula (2014) não encerra as lacunas da obra de Burrell e Morgan, nem esgota as possibilidades de



relacionamento epistemológico. As limitações ainda estão ali presentes, como estariam em qualquer modelo que se propusesse à representação do real por meio de esquemas que visam uma compreensão facilitada.

Entretanto, o modelo da autora ganha ao permitir diálogos entre as esferas hermeticamente tratadas na matriz de Burrell e Morgan e nos permite permanecer entre as fronteiras das perspectivas. E é aqui onde quero estar. Essa dissertação visa propor uma discussão acerca das narrativas que permeiam o sistema de produção e consumo das artes plásticas de Belo Horizonte, bem como uma análise acerca da influência desses discursos coexistentes que ora se voltam para interesses mercadológicos, ora se voltam para os ideais humanistas, em relação ao comportamento do artista enquanto profissional.

Tal paradigma, descrito na obra de Burrell e Morgan (1979) como interpretativismo ou sociologia interpretativa, foi a tentativa de estabelecimento de um elo entre o idealismo e o positivismo, visto que os autores adeptos do paradigma interpretativista consideravam a incapacidade dos modelos funcionalistas em compreender os processos internos da mente humana, os quais, segundo a obra, seriam refletidos em fenômenos culturais relativamente tangíveis, como as organizações e a própria arte.

Dentro dessa visão paradigmática, algumas correntes – caso da fenomenologia – consideram que a dinâmica social é um resultado de atos intencionais promovidos pelos indivíduos. Sendo assim, tal modo de enxergar os fenômenos consiste em um questionamento fundamental do senso comum e de tudo o mais que seja instaurado com base em uma racionalidade científica objetiva disfarçada por um discurso de neutralidade muito comum no âmbito das Ciências Naturais, características já pontuadas no início do capítulo introdutório dessa dissertação.

A busca pela compreensão do mundo, considerando os seus fatores subjetivos advindos da consciência de que a realidade é construída mediante atos intencionais de um indivíduo ou de uma coletividade, revela uma nova forma de enxergar o contexto social e reflete uma certa insatisfação, um desconforto em relação à visão funcionalista, imputando, por sua vez, a necessidade de uma nova maneira de se analisar os fenômenos sociais.

Como afirma Bachelard (1996), a negação da rigidez epistemológica nos permite transpor alguns obstáculos, mas principalmente nos concede o benefício da dúvida. A dúvida, por sua

vez, nos impõe necessidades, e as necessidades requerem o saber, e a busca por esse saber deve otimizar a nossa capacidade de questionar. Tal capacidade, ao não se deixar subjugar por um modelo específico do que seria o conhecimento, nos permite uma posição crítica, uma capacidade de relacionar e considerar os fatos, não como fatos, mas como ideias formuladas dentro de um contexto específico, com interesses específicos.

Essa consciência nos leva a uma questão central: como analisar o mundo a partir de sua construção pelo homem? Como entender as práticas e compreender as intenções que fogem às possibilidades de apreensão dos paradigmas positivistas? No cerne dessa pesquisa, como pontuar a ambiguidade existente entre o sentimento e o significado de produção de uma obra de arte e a necessidade da sua posterior comercialização? Ou a tensão existente entre as concepções humanistas que amparam a arte e o artista e sua constante relação com a sociedade de consumo necessárias à sobrevivência?

Para compreender a evolução do conhecimento é válido fazer uma ressalva acerca de como a ciência sempre esteve atrelada a interesses políticos e se inseriu em uma dinâmica que impera em nossa sociedade dita moderna. Na arte, tal relação não ocorre de modo diferente, conforme podemos verificar no trabalho de Figóli, Noronha e Guimarães (2014), que descreve o contexto no início do desenvolvimento das artes plásticas em Belo Horizonte.

O âmago deste trabalho diz respeito à sociedade e às suas formas de organização, vida e trabalho. Cabe pontuar que a influência sofrida pela “cientificidade” não se apresenta somente em sua parcela externa, mas na própria pesquisa. Sua argumentação e até mesmo as experiências associadas estão suscetíveis, ou melhor dizendo, passam por um arcabouço epistemológico desenvolvido não apenas durante o trabalho de desenvolvimento, mas em toda vida precedente do pesquisador.

E se em termos de Ciências Sociais temos a consciência de que temos diversas influências, embasamentos, posicionamentos e teorias, há a possibilidade de diferentes perspectivas para um mesmo objeto ou fenômeno. E se temos “verdades” ao invés de uma “Verdade”, há inerentemente uma espécie de negociação do conhecimento, uma visão privilegiada ou, de alguma forma, imposta. O embate e as divergências entre essas duas esferas da ciência são trabalhados por Minayo (2012).

Entre o conflito existente entre os que se posicionam de forma a defender a uniformidade dos procedimentos para compreender o natural e o social a fim de imputar uma condição para concessão do título de ciência, e aqueles que, por outro lado, reivindicam a total diferença e especificidade do campo humano, nos situamos de acordo com a segunda proposta.

Declinamos da concordância entre a uniformidade das Ciências Naturais e Sociais e nos voltamos para o entendimento dos produtos da mente humana a partir de suas externalizações (BURREL; MORGAN, 1979), dentre elas as formas de linguagem, das quais poderíamos destacar a arte e o discurso. Não se trata de uma justificativa, mas de uma elucidação a respeito do posicionamento assumido por essa pesquisa.

No entanto, considerando que atualmente há apelos favoráveis acerca da comensurabilidade das perspectivas epistemológicas, adotamos uma visão de mundo que dialoga com o Interpretativismo, visto que, conforme afirmam Denzin e Lincoln (2006), tal corrente busca compreender as consequências e as intencionalidades da ação humana.

De caráter antifundacionista, considera-se que a verdade possui caráter dinâmico e não há qualquer padrão permanente ou invariável por meio do qual a verdade possa ser conhecida universalmente (DENZIN; LINCOLN, 2006). Contudo, as infraestruturas históricas, econômicas e sociais não devem ser desconsideradas quando se pretende analisar a existência de construções discursivas no espaço da arte e, no caso dessa dissertação, seu reflexo no município de Belo Horizonte, bem como o posicionamento dos artistas em relação à construção de seu *ethos* profissional diante desses discursos. Tais pontos remetem a uma visão construcionista, onde se supõe, como discutido anteriormente, que o conhecimento não é, de forma alguma, desinteressado ou livre de posicionamento político e tem em seu âmago a expressividade ideológica e de valores (DENZIN; LINCOLN, 2006).

Nesse sentido, tendo em vista as considerações acerca de uma ciência que não se desvincula de um posicionamento político, essa dissertação vai de encontro às simplificações totalizantes, e que, pelo contrário, considera a polifonia dos discursos que rivalizam dentro da sociedade. A cultura, a arte, e seus sistemas, apesar de estarem intrinsecamente ligados a percepções simbólicas, humanistas e afetivas, não fogem à essa regra. Os discursos selecionados perpassam as noções de utilitarismo e coadunam com as estruturas discursivas hegemônicas geralmente condicionadas e legitimadas por instâncias organizacionais, como veremos mais à frente.

Ainda corroborando com um posicionamento que se volta ao interpretativismo/construcionismo, conforme ressalta Minayo (2012), a pesquisa social nos permite ainda observar objetos e fenômenos dos quais somos parte constituinte. Trata-se de uma realidade da qual nós próprios somos agentes, e esta capacidade de agência está intrinsecamente relacionada ao foco deste projeto. Tendo este primeiro ponto em vista nos afastamos de qualquer domínio de objetividade incontestável.

Em segundo lugar, a busca pela objetividade, utilitarismo e técnicas de reprodução descaracteriza o que há de essencial em se tratando de fenômenos sociais, principalmente no que concerne ao domínio das artes que, como veremos mais adiante, apesar de se mostrar alinhado aos objetivos econômicos, não perdeu a subjetividade inerente ao seu caráter comunicativo.

Não poderíamos então pressupor legislações acerca do conteúdo científico. Este deve ser pensado como uma ideia reguladora de alta abstração, e a sua historicidade deve ser levada em consideração, visto que cada sociedade que se forma possui particularidades e, por consequência, se constrói, ou constrói a sua verdade em um determinado espaço, apresentando características particulares (MINAYO, 2012).

Logo, nessa dissertação, as generalizações não fazem parte da minha visão de ciência: o conhecimento dos diversos contextos é impossível de ser apreendido por meio de uma lente apenas, um modo de enxergar ou uma simples perspectiva. E já adiantando resposta às críticas sobre tal relativismo, há a possibilidade de incrementos teóricos a cada nova descoberta. O estudo das particularidades complementa o conhecimento das verdades, o que condiz com a dinâmica da construção da ciência.

Outro ponto que deve ser mencionado em relação à pesquisa social e também em relação a esta dissertação, é a existência de uma identidade entre o sujeito e o objeto. Diferentemente das Ciências Naturais, nas quais o distanciamento é perceptível e de fácil estabelecimento, em relação às Ciências Sociais esse procedimento se apresenta de modo mais complexo. Geralmente, esse imbricamento entre os polos da pesquisa encerra as discussões acerca da busca pela objetividade a qualquer custo: não estamos lidando com fenômenos produzidos em um laboratório, falamos de uma dinâmica que nos insere.

Diante do que até aqui foi colocado, cabe salientar que as Ciências Sociais são, nas palavras de Minayo (2012), intrínseca e extrinsecamente ideológicas, sem espaço para considerações acerca de uma possível neutralidade defendida pelo funcionalismo, tão presente na Administração. A realidade social supera qualquer modelo quantitativo que se possa oferecer com base nos fundamentos objetivos da cientificidade moderna. Tendo isso em vista, esse trabalho se volta para as expressões humanas constantes nas estruturas, nos processos, nas representações sociais, nas expressões de subjetividade, nos símbolos e nos significados a fim de buscar maior compreensão, mesmo que ciente de sua incompletude e imperfeição.

A proposta dessa dissertação delimita suas fronteiras, e ao analisar a arte e o artista enquanto sujeito que se posiciona entre os discursos legitimados que permeiam esse sistema e os seus próprios discursos, característicos e duais dentro dessa esfera, colocamos em foco as discussões acerca de dinâmica existente entre os conceitos de agência e estrutura.

Diante do que foi exposto sobre a consideração de uma perspectiva que não foge à afirmação de um posicionamento e do entendimento do caráter transacional necessário para a compreensão das verdades científicas, considero que as estruturas, enquanto produtos da influência de narrativas que permeiam a sociedade, ajudam a compreender questões como o posicionamento do artista entre o expressionismo e o mercado, entre a promoção e o sentimento, entre o afeto e o consumo, bem como preocupações relacionadas à carreira, significado da obra e da sobrevivência, contribuindo para a compreensão acerca da relação dos discursos e as formas de organização relacionadas à arte a ao *ethos* profissional dos artistas.

A próxima seção dessa dissertação segue com um aprofundamento acerca do conceito de discurso, suas definições e possibilidades de análise, visando trazer subsídios para a compreensão e ilustração das tensões existentes neste universo artístico - construído por meio de diversas influências - bem como trazer uma delimitação para a pesquisa.

## **1.2. Sobre Arte e Discurso**

Quando falamos em discurso, é necessário que previamente exista um esclarecimento do modo como conduziremos essa pesquisa, quais as bases, conceitos e os argumentos utilizados para

explicar a relação desse fenômeno com a realidade. O “discurso” em relação a essa dissertação apresenta uma relação teórica como as linhas condutoras que apresentamos até aqui. Nesta seção, serão desenvolvidos entendimentos necessários para a continuidade da leitura.

O objetivo dessa seção é o de trazer a perspectiva discursiva, amparada por metodologias de análise da produção, consumo e distribuição dos textos, para mais perto dos Estudos Organizacionais. Dessa forma, discutiremos mais sobre a inserção da perspectiva discursiva no contexto da dissertação e como os discursos dominantes, tanto no nível institucional quanto no nível organizacional, se impõem e disputam continuamente a aderência das práticas observadas no nível individual.

É importante que fique claro como entendemos o relacionamento entre discurso e arte e como buscamos a sua análise, de modo que seja possível compreender o objetivo dessa pesquisa que se volta para como os discursos sobre a arte se relacionam com as formas de organização e o *ethos* profissional de artistas plásticos de Belo Horizonte.

Conforme Brandão (2002), o discurso seria uma das instâncias em que a materialidade ideológica se concretiza e, segundo a abordagem de Ricoeur, a ideologia seria uma formação sustentada por um pensamento, que impulsiona, justifica e ainda é responsável por modelar as práticas dos indivíduos e que opera por detrás da cena social em uma inércia que conserva e resiste às modificações, se instalando como uma forma de dominação. Logo, os estudos linguísticos nos oferecem um modo de enxergar os artefatos objetivos produzidos pela mente humana, nos quais buscamos o entendimento dos fenômenos sociais.

Como condutor teórico, para inserir a questão discursiva, me apropriei das noções de Hardy, Lawrence e Phillips (2004), por dois motivos: primeiramente, por estes autores traçarem um estreito paralelo entre os fenômenos organizacionais e os discursos, as práticas discursivas e a análise do discurso; e, em segundo lugar, pela sua adequação e coerência com uma perspectiva discursiva baseada em uma concepção que trata a relação agente-estrutura que dialoga com meu modo de enxergar esse contexto.

A abordagem narrativa tem sido amplamente utilizada por pesquisadores organizacionais para evidenciar como o discurso é produzido por uma relação interacional entre histórias produzidas por diversos locutores. A utilização que fazemos do termo reflete a capacidade de trazer um

objeto, um artefato, um contexto, uma cultura, um conjunto social à existência. Por meio de um conjunto de textos, inter-relacionados e as práticas de sua produção, disseminação e recepção (PHILLIPS; HARDY, 2002).

Entretanto, a definição de discursos não se limita apenas pelas práticas de escrita e fala, mas são caracterizadas como um fenômeno no qual um sistema de enunciados constrói um determinado objeto, não podendo ser caracterizado como aparato acessório de descrição, mas como responsável pela sua construção por meio da geração de sentido. O sentido de discurso que utilizamos aqui não se restringe a transcrições escritas, mas a qualquer tipo de expressão simbólica que requeira um meio físico e permita o armazenamento, podendo assumir uma variedade de formas, desde documentos a relatórios verbais, construções de símbolos a obras de arte, sendo verificado também na própria fala cotidiana.

Em relação à perspectiva discursiva, tornam-se centrais algumas considerações acerca de sua utilização na construção da realidade social. Conforme Garcia e Souza (2010), a relação entre fatos e realidade foge de uma relação cronológica de causa e efeito e se volta para o entendimento de práticas e relações permeadas pelos acontecimentos discursivos que refletem interesses e poder dos agentes responsáveis pelos fenômenos.

Conforme Peci (2006), as formações discursivas, dentro da ótica dos Estudos Organizacionais, são responsáveis pela produção da realidade e, conseqüentemente, também são responsáveis pela produção de novas formas organizacionais. Com base no conceito de Foucault acerca dos campos discursivos, é possível um diálogo dessa forma de externalização humana com a criação dos dispositivos de poder que acabam por selecionar e institucionalizar as formações discursivas que constituem o real.

Hardy, Lawrence e Philips (2004), nessa seara, trabalham a relação dos discursos com as organizações por meio dos processos de institucionalização, e tratam do processo no qual agentes e estruturas se relacionam em um dinâmica ambígua de manutenção e transformação contínua das regras estabelecidas. Tais características refletem um modo de enxergar essa perspectiva muito relacionadas à análise crítica do discurso, embasada principalmente nas perspectivas defendidas por Fairclough.

No âmbito do espectro artístico, os discursos apresentam as características mencionadas e se inserem na formulação de entendimentos acerca da arte, definindo um entendimento institucional, uma lógica organizacional e em um nível prático, construindo um *ethos* individual do artista. Em um processo que almeja a definição do conceito de arte dentro da sociedade, tais argumentos entram em tensão a fim de defender o seu posicionamento. Como ocorre em relação a outros fenômenos sociais, percebemos a força de determinados discursos – mais aderentes a uma lógica dominante – ao se sobreporem a outras narrativas que passam a representar um menor poder de influência no que se entende como a verdade.

Retornando ao trabalho de Hardy, Lawrence e Phillips, suas considerações nos ajudam a compreender o sistema discursivo no qual o campo da arte se insere, por meio do exame do processo de construção das instituições. Ao relacionarem “discurso” e “instituições”, Hardy, Lawrence e Phillips (2004) aproximam o entendimento da constituição da realidade à produção, disseminação e consumo de narrativas que permeiam a sociedade e que, por sua vez, se aloca e se adequam, conduzindo a uma formação de práticas e sendo também influenciadas por elas, de tal maneira a instituir um equilíbrio de conduta que se estabelece como um consenso em relação a um determinado contexto.

Entretanto, a partir do modelo proposto no artigo “Discourses and Institutions”, verificamos que, no que tange à perspectiva organizacional, o discurso é sempre vinculado a um modo de interpretação e caracterizado como canal para a ampliação da compreensão dos processos de institucionalização, dando demasiada ênfase às ações que se transformam em textos, que, por sua vez, produzem discursos e que são capazes de estabelecer práticas que se institucionalizam dentro de uma coletividade.

A proximidade entre a questão discursiva e a perspectiva organizacional, um dos feitos dos autores em questão, abrem as portas para considerar esse fator ainda subutilizado nas análises desse campo. Entretanto, seja por concederem demasiada atenção aos processos de gestão, ou mesmo por focarem quase que exclusivamente no conteúdo dos “textos”, o discurso vinculado ao processo de institucionalização deixa de lado o processo de aparição, as origens, as formas de utilização e as relações existentes dos discursos marginais, bem como a sua própria interação em relação a outros textos.



No que tange à essa pesquisa, além de abordarmos a força da instituição da arte, determinada pelo consumo e pela disseminação de textos caracterizados por um elevado nível de erudição, originado nas academias e repleto de conceitos provenientes de campos do saber inacessíveis à maioria da sociedade, exemplificados no modo como a estética e outras narrativas acadêmicas - das quais se valem *marchands*, críticos, galeristas e curadores - se tornam meios de legitimação (TEIXEIRA, 1996; COUQUELIN, 2005, BOURDIEU, 2015), também nos voltamos para a observação da interseção da instituição da arte com outras narrativas e outras instituições. Isso acaba por resultar em novas configurações dentro do campo artístico, como podemos observar na atual configuração do nível organizacional desse sistema, que continuamente mescla as concepções e instituições da arte aos fundamentos da hegemonia mercadológica/empresarial. Os discursos que regem nosso atual sistema de produção imputam novas ações, impulsionados por novos objetivos que refletem novas apropriações e que resultam em novos processos dialéticos, dando origem a novas estruturas.

Além disso, buscamos ainda evidenciar em nossa pesquisa a influência dos indivíduos responsáveis pela produção dos artefatos e obras que movem todo o aparato do sistema cultural. Os artistas, suas ações e seus discursos são movidos e influenciados por anseios, necessidades, interesses e estratégias que, ao mesmo tempo, são semente e fruto das influências discursivas oriundas da instituição da arte e da relação dessa própria arte com outras narrativas hegemônicas.

Dessa forma, tendo em vista essa perspectiva dialética, decidi por enfatizar e explorar o diálogo já existente entre a institucionalização discursiva de Hardy e Phillips e a análise crítica do discurso. O motivo da escolha da análise crítica do discurso se faz pela divergência em relação a outras correntes, como a análise francesa, no que tange à consideração de uma perspectiva não estruturalista e que dá o devido peso a cada extremidade da balança agência-estrutura.

Cabe enfatizar que uma pesquisa que se volta para a análise da forma como os discursos sobre a arte, se relacionam com as formas de organização e o *ethos* profissional de artistas plásticos de Belo Horizonte, volta-se conseqüentemente para o papel da fala. A fala, que dá origem a ações e discursos, segundo a perspectiva da ACD, não se configura apenas de forma individual: trata-se de uma forma de prática social, um modo de ação e de representação que contribui para a constituição de todas as dimensões da estrutura social que, direta ou indiretamente, a moldam e a restringem.

Sendo assim, com base na teoria do discurso social de Fairclough (2008), o discurso enquanto prática social se revela marcado por diversas orientações, entre as quais podemos destacar a orientação econômica, política, cultural e ideológica. Tais orientações caracterizam as ordens de discurso, que nada mais são do que facetas discursivas das ordens sociais presentes em determinados momentos na sociedade e que, por sua vez, estão intrinsecamente relacionadas com os efeitos construtivos do discurso, resumidos em sua função identitária, sua função relacional e sua função ideacional. A função interpessoal e a função relacional, tratadas como funções interpessoais do discurso, responsáveis, respectivamente, pela construção das identidades sociais do sujeito e pelas relações sociais entre as pessoas, se apresentam como foco e principal condutor do objetivo dessa pesquisa que visa explorar o *ethos* profissional de artistas em Belo Horizonte.

Afim de observar os discursos que permeiam a arte e compreender como esses discursos influenciam a construção do *ethos* do artista belo-horizontino, buscaremos, nas próximas seções, observar dois macrodiscursos que abarcam a dinâmica e as significações de outras narrativas. Conforme Grant *et al.* (2004), nos voltaremos para a compreensão acerca de como se dá a negociação de significado por meio da complexa interação de ambos os textos produzidos social e historicamente.

As práticas discursivas relacionadas à produção, à distribuição e ao consumo textual, à observação das intertextualidades existentes na fala desses sujeitos, bem como a influência dos elementos discursivos e não discursivos nas condições estruturais dessa esfera e nas práticas desses indivíduos serão consideradas na seção metodológica. Com os esclarecimentos anteriores acerca da perspectiva desse trabalho, evito ser acusado de falta de disciplina e coerência, conforme condena Trivinões (2011), em suas explanações acerca de trabalhos acadêmicos.

Após a apresentação do conceito de *ethos* enquanto reflexo discursivo, seguiremos com a apresentação de uma segmentação que propomos em relação à disposição do campo artístico, as perspectivas que se aproximam da arte enquanto meio de comunicação e conhecimento que busca o belo e se aproxima do divino, bem como os trabalhos que têm para a arte uma valoração externalista, amparada por um *status* de mercadoria e que buscam evidenciar a apropriação do poder simbólico pela lógica econômica. Partiremos para a dinâmica da arte na cidade de Belo

Horizonte, buscando os discursos presentes no elo de produção da arte e suas implicações em relação à construção do *ethos* profissional dos artistas, de forma a contribuir para o entendimento das tensões vivenciadas por esses atores, as influências sofridas, as impetradas e a configuração de suas práticas.

### **1.3. O eu dialético: o *ethos* profissional do artista**

Adentramos agora em nosso terceiro tema que abre espaço para a discussão sobre a pergunta de pesquisa que baliza esta dissertação. O objetivo deste capítulo é abordar a noção de *ethos*, discutir como ela pode ser explorada no que tange ao âmbito da arte e o porquê de esse conceito ter sido escolhido para ser trabalhado ao lado da perspectiva discursiva.

Na antiguidade, o conceito de *ethos* se voltava, entre outras coisas, para a existência de um modo específico, ou se referia às ações que o indivíduo passava a realizar corriqueiramente e que se tornava um costume. A consciência do que significa *ethos* seria relacionado a um conjunto de percepções de valores e disposições frente ao mundo, formuladas a partir da repetição de condutas e juízos a respeito do cotidiano, congregando os agentes sociais relacionados, sejam eles indivíduos, organizações ou instituições, em torno de uma determinada visão de mundo (TRASEL, 2014).

No âmbito dos Estudos Organizacionais, essa busca por uma compreensão das práticas sociais dos atores, a utilização de conceitos cunhados nas pessoas e o significado das representações são características dos novos caminhos após a constatação da ampla limitação das vertentes positivistas em relação ao estudo e à compreensão dos aparatos sociais, aproximando, assim, as ciências sociais das concepções e conceitos do campo antropológico (DUPUIS, 1996).

De forma breve, com o intuito de clarificar os caminhos dessa pesquisa, nos apropriamos de algumas ideias dessa esfera. A primeira delas é a existência de uma relação dialética entre Antropologia e Sociologia. Essa dialética se refere a campos de estudo que se organizam em pares antagônicos e que dão forma a construções de conceitos também antagônicos e que refletem extremos do posicionamento e da ação social. A segunda ideia é a de que é necessário reconhecer que a dialética é a base da vida social. Já a terceira consideração se volta justamente

para a discussão envolvendo os conceitos de voluntarismo/determinismo, responsáveis pelas ideias que se opõem ao defender o poder do indivíduo e o poder da estrutura, o que se reflete nas Ciências Sociais e, por consequência, nos Estudos Organizacionais (DUPUIS, 1996).

Bourdieu (2015), defende que as ações dos agentes não se configuram apenas como atos intencionais e puramente racionais, nem que os mesmos são resultados de influências puramente mecânicas advindas da estrutura. Ele propõe que as ações dos indivíduos são, ao mesmo tempo, fruto de ações voluntárias e das pressões objetivas provenientes das estruturas que, por sua vez, limitam suas ações, sendo esse o fundamento que integra as noções básicas relacionadas ao conceito de *habitus*.

Essa complexidade, em termos da ação do indivíduo que age e sofre, concomitantemente, junto à sua vontade e sob as influências dos discursos provenientes de uma determinada estrutura ou conjunto delas, é refletida em uma construção de seus aspectos morais, estéticos, valorativos, externalizados, por sua vez, no próprio modo de ser de um agente ou de um grupo. Essas características se assemelham aos indivíduos que compartilham vontades similares e que sofrem influência de uma mesma forma estrutural e dizem respeito ao *ethos* de determinada coletividade (MAIA, 2010).

O *ethos* de um indivíduo ou grupo consegue abarcar as ambiguidades, ou melhor dizendo, a dialética da vida social representada no modo de ser dos sujeitos. O conceito, no âmbito da Sociologia, guarda relação com a cultura estabelecida de um povo, ou seja, guarda a marca da estrutura, da tradição de um povo ou grupo social, mas também é afetado pela ação dos sujeitos e pressões conjunturais que interagem com essa estrutura em determinado período de tempo (CANIELLO, 2003).

É esse *ethos* que pretendemos apreender e analisar, de forma a buscar maior compreensão sobre temáticas relacionadas à agência/estrutura, influência de narrativas e o modo de ser dos artistas. Porém, nesse ponto, devemos estabelecer um recorte, uma vez que, quando falamos em *ethos* profissional, ele não pode ser aplicado a todo e qualquer indivíduo que estabeleça uma ligação com a arte.

Em termos de prática profissional, a profissão difere da mera ocupação e se apresenta como uma instância legitimada, construída socialmente e que apresenta características e tradições que

permitem que o indivíduo se reconheça como tal e que, ao mesmo tempo, seja reconhecido pela sociedade como pertencente àquele grupo profissional. É o caso dos médicos (MAIA, 2010), jornalistas (TRASEL, 2014), executivos (LÓPEZ-RUIZ, 2004), por exemplo, que já tiveram os seus *ethos* profissionais explorados.

Trata-se da construção de uma imagem, de um vocabulário, de uma prática, de uma visão de mundo que corroborem com aquela posição. Quando utilizamos o termo profissão, estamos nos referindo a uma ocupação que apresenta domínio sobre um corpo de conhecimentos teóricos e práticos absorvidos em um longo processo de aprendizagem, embasando os aspectos que fundam a autoridade do profissional perante o “leigo” ou informal (MAIA, 2010). Denominamos de artistas aqueles que percorreram o caminho existente entre ocupação e profissão e se dedicaram a algum tipo de prática/ação que os legitime como artista profissionais.

Por fim, ainda poderíamos nos perguntar: como estabelecer uma conexão entre o *ethos* e o discurso? Não seria necessário a observação da rotina desses artistas? O *ethos* não estaria descrito somente em seus atos? Amossy (2005, p. 9) aproxima a noção retórica do *ethos* à análise do discurso e afirma que “a apresentação de si não se limita a uma técnica aprendida, a um artifício: ela se efetua, frequentemente, à revelia dos parceiros, nas trocas verbais mais corriqueiras e mais pessoais. ”

Então, ao discorrer a respeito de sua profissão, o artista, assim como o médico, ou qualquer outro profissional fornece, por meio das interações sociais, de forma voluntária ou involuntária, certa impressão de si mesmo que, por sua vez, caracteriza a sua própria representação pela qual deseja ser enxergado e que contribui para influenciar seus interlocutores a partir da posição que ocupa (AMOSSY, 2005).

Segundo Mainguenu (2008), a noção de *ethos* diz respeito a algo extremamente intuitivo e a concepção de que ao falar, um locutor desperta em seus destinatários uma certa representação de si mesmo, procurando controlá-la, se apresenta de uma forma particularmente simples e inteligível. Dessa forma, recorremos a essa ideia de *ethos*, visto que a partir dessa conceituação, essa expressão se constitui em todo ato de enunciação.

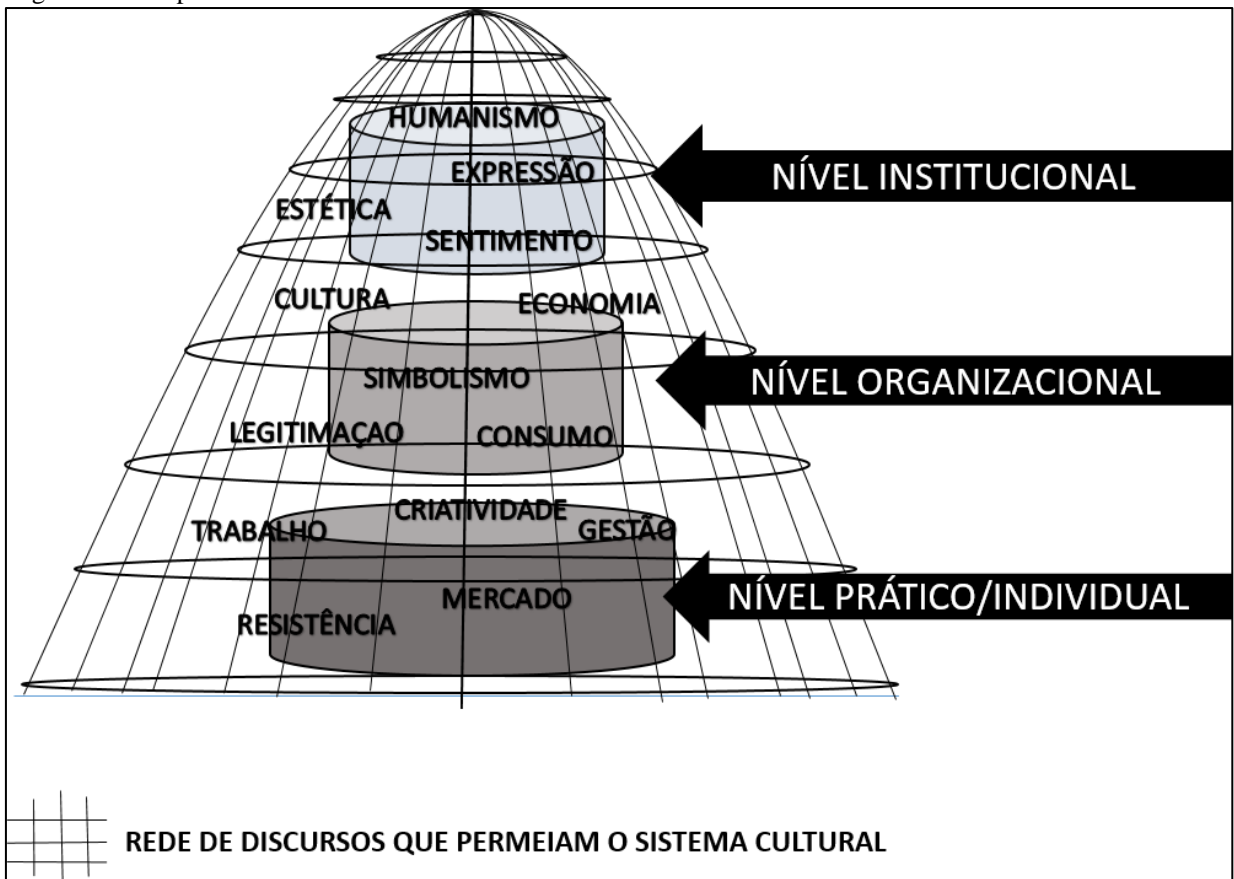
Abrimos espaço para apresentar a segmentação do campo artístico e as suas origens discursivas, a fim de proporcionar melhor visualização do sistema da arte, no qual buscamos compreender

a relação das narrativas com as formas de organização e o *ethos* profissional dos artistas de Belo Horizonte.

#### 1.4. Instituição, organização e prática: um olhar segmentado sobre o campo artístico e suas narrativas.

Nessa seção, abordaremos a arte em três esferas de análise. Tal segmentação, no modo de enxergar o objeto, se faz necessária por permitir uma melhor visualização dos discursos que permeiam esse fenômeno. Porém, vale ressaltar que essa divisão não é tão nítida no campo, visto que é permeada simultaneamente por diversas influências. Analisaremos a arte enquanto instituição. Posteriormente, observaremos as suas formas e características organizacionais e, por último, chegaremos a um nível individual em que temos as práticas do próprio artista como ponto central da análise.

Figura 1 – Campo da Arte segmentado



Elaborado pelo autor

Conforme a FIGURA 1, temos a construção dessa realidade a partir do estabelecimento de um equilíbrio entre as narrativas que permeiam todos os níveis. As interações discursivas, verbais e escritas presentes nas teorias da arte, no posicionamento acadêmico, na abordagem da mídia, nas publicações dos críticos, nos editais de museus, nos discursos dos *marchands*, no objetivo das galerias, nos interesses dos colecionadores e na própria ação das corporações em relação ao poder simbólico da arte, caracterizam diversos discursos que influenciam diretamente a definição do que é a arte nas próprias práticas dos envolvidos.

Nesse aspecto, abordaremos a estética presente em um discurso institucional da arte e a economia, como as formas dominantes do que denominaremos como macrodiscursos que permeiam o sistema artístico. A estética rege o âmbito institucional da arte e, a economia, silenciada no nível institucional, pode claramente ser observada em suas formas organizacionais. O intuito de discorrer sobre como essas narrativas acabam por promover configurações por toda a cadeia artística se volta para o nível individual, no qual o impacto de suas tensões e ambiguidades pode ser visualizado.

Estética e economia não esgotam as complexas e inúmeras narrativas que percorrem o sistema artístico, como a FIGURA 1 sugere. Não existe uma estruturação definitiva acerca desse fenômeno. As diversas vozes se relacionam em um ambiente polifônico, e é a partir delas que vamos buscar uma compreensão maior a respeito da formação do *ethos* profissional do artista em Belo Horizonte. A partir da existência concomitante dessas duas narrativas que, ao contrário do que se pensa, não se excluem, mas se equilibram em um embate que pende entre resistência e sobrevivência, é que se pretende encarar o fenômeno.

Trataremos tais níveis analíticos dentro de uma perspectiva discursiva, visto que estes são produtos da ação das narrativas veiculadas. Contudo, cabe reiterar que não há tal separação no mundo real: os discursos coexistem, se enfrentam e disputam significados a todo instante. A FIGURA 1 traz um esquema que não tem pretensão de explicar o que é o sistema da arte, mas ilustra o modo como abordaremos esse campo nesta pesquisa.

### ***1.4.1. A Arte e a instituição sobre o que é a Arte***

Ao abordar a Arte enquanto instituição, precisamos primeiramente ter uma noção do significado da terminologia utilizada. Apesar da dificuldade em determinar o conceito, amplamente podemos pensar que a função de uma instituição é a propagação dos valores inscritos e figuram como veículos normatizadores das atitudes, das opiniões, sendo guias práticos para as ações dos indivíduos e suas relações sociais (RAMOS; NASCIMENTO, 2009).

Nesse sentido, o campo artístico ou cultural no qual se insere as artes plásticas também se caracteriza por apresentar uma estrutura de ordem social, precedida por um discurso que regula o comportamento e os parâmetros do que Cauquelin (2005) denomina como sistema da arte. Recebendo este título de obra de arte somente as produções que contemplem um ou mais critérios pré-definidos antes mesmo do início do desenvolvimento da obra, sedimentados e lastreados, por sua vez, por narrativas originadas de ações e textos que institucionalizam um discurso da arte proveniente em sua grande maioria de centros acadêmicos.

Em relação à essa instituição constituída discursivamente, como bem pontuado por Hardy, Lawrence e Phillips (2004), é possível verificar a sua mutação ao longo do tempo. Disseminado prioritariamente em ambiente acadêmico, o conceito de arte é refletido na construção e na sobreposição do conhecimento que diversos estudiosos, críticos e filósofos buscaram desenvolver, culminando em teorias capazes de explicar e definir o que pode ou não ser considerado arte em nossa sociedade, estipulando critérios e argumentos que deveriam constar em todas as obras em diferentes tempos.

Não é interesse deste trabalho buscar uma definição assertiva sobre o que de fato é ou deixa de ser arte. Porém, é importante que tracemos alguns dos principais discursos que tentam – ou tentaram – definir o que é a arte, a começar pelas teorias expressivistas, passando pelas formalistas até chegar a teoria institucional que, para os fins dessa dissertação, nos traz um arcabouço inteligível que proporciona uma ligação entre o nível institucional e o nível organizacional.

O que é arte para nós? O que é arte na minha concepção? Quais são as narrativas que balizam o nosso entendimento sobre a arte? Essas são questões extremamente complexas do ponto de vista do próprio conceito de arte, visto que em nossa sociedade temos diversos exemplos de expressão artística, mas que muitas vezes não apresentam semelhanças entre si (MOURA,



2009). A questão da arte encontra-se ainda como uma incógnita dentro do seu próprio campo. Diversas narrativas visam abordar determinadas características da arte, mas não são capazes de instituir uma definição ou formar um consenso, visto a impossibilidade de enquadramento de tudo que se tem por ideal de arte em apenas um conjunto de características.

As narrativas se espriam em teorias que se sobrepõem, se entrecruzam e se afastam. Os discursos oriundos das tentativas de legitimação da arte passam por diversos arcabouços que vão desde a teoria da forma significativa, adentrando o expressionismo, chegando a forma mais atual de um representacionalismo e, mais recentemente, se apegando a uma teoria institucional, não há nenhum consenso teórico capaz de definir de forma ampla o que é a arte:

Para todas elas [teorias da arte] poderíamos apontar contraexemplos, isto é, obras de arte que não possuem as características mencionadas na definição. Nenhuma delas atenderia às exigências próprias de uma definição filosófica, de fornecer pelo menos um critério necessário e pelo menos um suficiente para que se possa atribuir com segurança o estatuto de obra de arte a um objeto. (RAMME, 2009, p. 198).

De fato, parece que as narrativas advindas dos estudiosos da área começam a convergir em relação à ideia de que depois de tantos anos de discussão sobre a arte e suas características, o melhor caminho poderia ser o de compreender que a arte é algo que não pode ser apreendido, conforme observamos em outro trecho de Ramme (2009, p. 199) que cita Weitz, um dos primeiros filósofos de formação analítica a tratar da questão:

Em vez de pensar uma nova definição, ele propõe como alternativa a rejeição completa da questão, pois essas dificuldades não seriam apenas uma consequência da grande variedade de obras de arte, mas sim do fato de que simplesmente não é possível descobrir ou definir uma essência, ou um conjunto de propriedades que deve ser apresentado por cada obra verdadeiramente artística.

A constatação dessa indefinição que se verifica no âmbito da arte e que foi evidenciada aqui, não deve ser interpretada como uma crítica à esfera das teorias que tratam desses aspectos. Não seria coerente, visto que essa pesquisa, inserida no âmbito dos Estudos Organizacionais, pontua, no caso da Administração, as limitações existentes nas descrições e determinismos constituintes do caráter reducionista da maioria de nossas análises. Pelo contrário, é interessante notar que, mesmo a partir dessa indefinição refletida em uma miríade de narrativas, algumas noções são, de fato, tomadas como verdade ao se legitimar em discursos veiculados em textos, documentos acadêmicos, dissertações, teses e pesquisas. Não obstante, cabe pontuar que tais visões resultam em diversas teorias e noções acerca da arte, como veremos brevemente.

Dito isso, os próximos passos dessa dissertação visam apresentar os principais discursos/teorias sobre a arte que permeiam o entendimento e o consenso da sociedade. A partir das evidências apontadas nesses discursos que podem ser divididos em noções provenientes de uma análise interna do conteúdo da obra e em discursos provenientes da externalidade que contorna a obra, conforma proposto por Wollheim (2002), será possível realizar uma exploração dos diversos paradigmas que afetam a vida, as práticas, as estratégias e a rotina de quem se insere na estrutura institucionalizada desse campo.

Historicamente, o alcance da arte no desenvolvimento da humanidade é tamanho, que grandes pensadores, filósofos e influentes de todas as épocas tiveram estreita relação com tal dimensão e produziram conceitos acerca desse fenômeno. Seja corroborando as ideologias que defendem seu aspecto estético ou questionando o seu estatuto crítico, fato é que as noções de arte sempre estiveram presentes na história da humanidade. O significado de cultura não teria se desenvolvido sem a concomitante expressividade da criatividade artística. Uma das principais narrativas acerca da arte nos fala sobre a impossibilidade de se desvencilhar a arte do homem que, por excelência, poderíamos considerá-lo como um “animal artístico” (MARTINS, 2010, p. 59).

Esse conteúdo simbólico está presente em vários argumentos, como nos trabalhos que enxergam a arte de uma perspectiva expressionista, relacionada a uma espécie de divindade que não vê em si limitações. A obra de arte, a partir dessa perspectiva, dá origem a um campo em que estão abertas todas as possibilidades. As imagens (forma mais ampla de se referir à arte, não obstante, (seja) uma forma de discurso) guardam o paradoxo de serem, de um lado um resíduo, uma impressão, uma marca, mas por outro, potência que nos permite sair desse estado degradado (MAKOWIECKY, 2011).

Os discursos que contornam a arte interagem com a produção de questionamentos que afetam a sociedade. Desvendar aquilo sobre o que a sociedade ainda possui dúvida reitera a sua importância no contexto histórico da humanidade. A obra reside no enigma, remete à realidade e vislumbra as possibilidades, e é esse o seu poder, o poder de permitir interpretações plurais, rechaçando as dicotomias e se tornando irreduzível a outras narrativas já difundidas, sejam estas de cunho político, econômico ou de outra esfera (MAKOWIECKY, 2011).

Nesse primeiro momento, de acordo com o pensamento de Merleau-Ponty, analisado por Martins (2010), concede-se à arte um papel primordial, enxergando nela uma expressão de um modo de ser e viver no mundo. As técnicas artísticas e as suas especialidades passam então a figurar como veículo dessa expressão que se concretiza pelo exercício do artífice, conforme podemos verificar na citação abaixo em relação ao pintor:

Tal exercício de retomada do mundo sensível, feito de modo autêntico pelo pintor, assume o mundo em sua presença total: não manipula os objetos nem os representa, mas, antes, manifesta o ser com veemência, no existir das coisas mesmas (MARTINS, 2010, p. 65)

Costa (2009), ao analisar a arte – a imagem – evidencia a descrição de um artefato dialético. Sendo assim, por meio dessa concepção, temos um discurso que defende que a imagem seria uma conjunção de sentidos em um espaço cognitivo, relacionada a um valor de culto e à tradição evocada pelo conteúdo da obra.

A arte é recorrentemente relacionada aos conteúdos de verdade, moral, crítica ou prazer, um instrumento de liberdade que não necessariamente se relaciona com a historicidade ou com o desenvolvimento da dinâmica social. Visando evidenciar o lado simbólico da arte, utilizo a obra de Heidegger (2000) sobre a origem da arte. Neste trabalho, ao analisar o quadro de Van Gogh intitulado “o par de sapatos”, o autor evidencia diversos aspectos que ilustram o conceito de arte em sua dimensão mais pura.

Para Heidegger (2000), a origem da obra estaria no artista, ao mesmo tempo em que a origem do artista estaria na obra, e estas duas dimensões intrinsecamente relacionadas a uma terceira, representada pela arte que origina tanto a obra quanto o artista, e nesse complexo encadeamento de ideias, se propõe a buscar a origem da arte analisando-a a partir de onde esta não poderia se ausentar, a própria obra de arte. Nessa obra, teríamos em relação à arte apenas uma reprodução da materialidade de um objeto físico, porém, isso poderia ser obtido sem a arte. No entanto, a obra de arte traz em si a capacidade de tornar visível aquilo que até o momento não era, permitindo a indagação sobre se o real é a pintura ou o concreto (CORDEIRO, 2013).

Nesse sentido, a partir da análise de Heidegger, observamos a ascensão de um discurso acerca das características da obra de arte e a sua falta de compromisso com a ideia de utilidade. A obra de arte em si não possui o ideal de proporcionar serventia para nenhuma intenção que possa se

ter. Porém, poderia se pensar que a serventia da obra de arte é representar, no caso do quadro em análise, os sapatos da camponesa, mas logo poderia se indagar sobre a necessidade da arte para a atividade trivial que poderia ser realizada a partir de uma observação da própria camponesa.

É dentro dessa teoria, pensada enquanto uma forma de narrativa, que se percebe que a arte representa muito mais do que está efetivamente retratado na tela ou em outras expressões artísticas. A arte, ao tocar o utensílio com o seu poder, permite a ele que se revele em uma dimensão que vai além de seu mero valor como utensílio. A arte, ou o que se pensa da arte a partir desse discurso, transcende os limites de sua representação ao permitir que sejam indagados o contexto daquela obra e proporciona uma observação e uma reflexão que sem o seu auxílio não seriam realizadas ou sequer concebidas (HEIDEGGER, 2000).

A arte, em sua consideração mais pura e também mais antiga, seria desenvolvida por pessoas que de alguma forma se relacionassem com o divino, propiciando um desvelamento da verdade e trazendo em sua expressão toda uma crítica reflexiva, geralmente utilizada contra a hegemonia dominante. Ela se apresenta nesse âmbito institucional como uma clara narrativa de resistência aos discursos hegemônicos que permeiam a sociedade e que também interagem com a arte e a transforma, como veremos adiante. Contudo, voltando para esses discursos que produzem a noção de arte e que habitam o imaginário popular, segundo Benjamin (1975), a arte seria recoberta por uma aura que a protegeria das relações com o espaço mundano e dos interesses da sociedade.

Algumas teorias, embasadas academicamente nas escolas de arte, dizem um pouco mais a respeito dessa perspectiva que enxerga a arte a partir de sua interioridade e de seu significado enquanto expressão. Algumas delas abordam a temática da estética, da forma significativa, do representacionalismo e nos dizem sobre discursos que consideram a arte de uma forma mais pura, mas não deixam de ser utilizadas em prol do estabelecimento de um discurso que se volta para as relações de consumo, apesar de haver um silêncio a respeito.

As limitações acerca da definição da arte, resultado provável do embate de interesses conflitantes e produto da contínua disputa da produção discursiva em relação a esse fenômeno, é hoje um aspecto considerado no campo da arte.

Uma das primeiras tentativas de se estabelecer um critério para essa definição remonta aos tempos de Platão, que afirmava que uma determinada obra só seria uma obra de arte se, e somente se, fosse capaz de reproduzir algo no sentido de imitar um fenômeno concreto. A definição de arte naquele tempo voltava-se para a ideia de imitação do real.

Com a diversidade de linguagens e esferas artísticas, logo foi possível notar a incompletude dessa perspectiva, visto que havia artefatos abstratos e mesmo variações de manifestações que não se prestavam a atender esse requisito e que já eram legitimados como manifestações artísticas àquela época, como é o caso das próprias composições musicais que não apresentam a pretensão de imitar nada e, dessa forma, mostravam o fracasso de definir o que seriam as obras de arte.

A partir dessas considerações e da apresentação de contradiscursos no próprio âmbito acadêmico, no neo-representacionalismo deixou-se de se exigir que a obra de arte tivesse a obrigação de representar ou imitar alguma coisa, mas instituía-se uma nova noção de arte que deveria se relacionar a algo ou algum tema, ou seja, deveria promover um diálogo, instituir um conteúdo semântico admitindo-se, assim, que fosse interpretada (COSTA, 2017). Porém, mesmo a última versão da teoria representacionista não permeou ou vigorou como perspectiva absoluta, sendo constantemente acusada de se tratar de um discurso insuficiente para determinação do que seria a arte. Mesmo considerando que as obras de arte tivessem como requisito a instituição de uma reflexão acerca de algo, permitindo a projeção de um conteúdo semântico, nem tudo que produz conteúdo pode ou deve ser considerado como obra de arte.

A arte é, por avaliação do discurso representacionista, uma forma de linguagem, a representação de um discurso em si. Conforme Costa (2017), para que algo seja instituído como obra de arte deve haver a possibilidade de interpretação, porém, isso se apresenta mais como uma condição necessária para a caracterização, do que um parâmetro definidor do que seria a arte em si, o que nos obriga a seguir adiante com a análise de outras correntes e outras narrativas que embasam e contribuem para o entendimento acerca da definição desse complexo conceito.

No início do século XX uma nova corrente discursiva sobre a arte determinava que o que caracteriza uma obra é a sua forma e não o seu caráter representativo. O trabalho de Clive Bell (1977), em defesa do neo-impressionismo de artistas como Cezanne, nos revela a necessidade de uma “forma significativa” para conceituar a obra de arte. Sob a ótica dessa teoria, criou-se

um discurso no qual se tem a ideia de que a obra de arte se enquadraria como tal quando fosse capaz de produzir, por meio da aplicação de formas e cores, uma emoção estética em pessoas com sensibilidade para a arte, não apresentando nenhuma necessidade de vinculação com a mimese ou imitação da realidade. Contudo, tal definição se mostrou frágil, e ainda defende que a obra de arte poderia se apresentar de forma desconexa de qualquer aspecto temporal, não sendo necessária sua ligação ao contexto histórico ou espacial.

Sem ancoragem, o formalismo se apresenta como uma narrativa um tanto quanto inconsistente. Sua maior dificuldade consiste em sua falta de conteúdo para a definição do que seria “forma significante”, e também para a compreensão do que viria a ser a produção de um “sentimento estético”, elementos completamente subjetivos. Porém, tal perspectiva nos permite inferir que a arte também diz respeito a uma técnica polissêmica que, aplicada em maior ou menor grau, permite que a obra a que se aplica suscite interpretações e sentimentos em quem observa, contribuindo para o entendimento e proliferação de narrativas que difundem a definição do que seria uma obra de arte consistente nas características formais e estruturais da própria obra (COSTA, 2017).

Outro discurso da teoria da arte bastante difundido diz respeito ao seu conteúdo de expressão. Seu principal patrono foi Collingwood, que enxergava a arte como a expressão de emoções. Nas palavras de Ridley (2001), para Collingwood a arte seria um remédio contra a morte, distinto de uma simples técnica, sem compromisso com meios e fins, ou planejamento e execução. As narrativas expressivistas são mais recentes, mas desde a antiguidade já havia resquícios dessa formação refletida na teoria aristotélica acerca da função catártica da obra de arte.

Apesar de esse ponto de vista apresentar um forte apelo ao que seria de fato reconhecido como obra de arte, tendo em vista a sua concepção mais pura, considerando todo o seu teor subjetivista, é importante acrescentar algumas ressalvas que também limitam o argumento. Não devemos nos ater a uma interpretação ingênua do expressivismo que enxerga a arte como toda e qualquer forma de transmissão de emoções, pois, dessa maneira, incluiríamos como arte toda e qualquer manifestação sentimental, seja uma matéria jornalística sobre uma catástrofe ou mesmo um debate sobre a desigualdade social (MOURA, 2009).

O próprio Collingwood é o responsável por uma das versões mais sofisticadas do que seria o expressivismo. Ao desenvolver uma teoria da grande arte, o autor defende que o sentimento presente na concepção da obra é único e não generalizável, e o que o caracteriza como tal é, de certa forma, construído naquele instante, não havendo uma atividade premeditada para realização da arte, não sendo então relacionada a uma técnica, o que a diferenciaria também da má arte, voltada ao utilitarismo e a serviço da corrupção da consciência (MOURA, 2009).

O autor, em um estado de “excitação emocional”, seria capaz de transmitir um sentimento que é também reconhecido pelo observador e que permite a apreciação da obra por uma gama de possibilidades que se traduzem em emoções estéticas exatamente por possuírem um elemento polissêmico de universalidade. Conforme Costa (2017), de forma mais simples, podemos tomar como exemplo as emoções suscitadas pelo painel de Picasso intitulado Guernica, que nos traz emoções mais complexas e elevadas do que o próprio fato retratado, permitindo, assim, uma associação a uma enorme variedade de outras representações, conduzindo a um espriamento de intensidades afetivas.

Tal processo é de difícil explicação. Ele impulsiona o discurso que relaciona arte ao sentimento e diz respeito a um conteúdo intangível da obra de arte. A expressão de sentimentos é, então, canalizada pela concretude da obra, resultado da imaginação do artista que, por meio dela, refina e articula os seus sentimentos e ainda permite a apreensão de seu significado por aqueles que a apreciam. O paradigma da expressão possibilitaria, assim, maior compreensão dos sentimentos, uma ampliação e regeneração da consciência, sendo esta a função da arte observada por Collingwood (RIDLEY, 2001).

O expressivismo, dentre as grandes narrativas que visam a definição do espectro artístico, talvez seja a mais distribuída e a mais consumida enquanto discurso real, porém, voltando-se para uma abordagem da grande arte, ou mesmo arte erudita, mas recaindo ainda sobre uma insuficiência para a complexidade do que podemos considerar como arte.

Mais à frente no percurso histórico, na década de 1960, após uma pausa nas tentativas de se estabelecer uma definição acerca da arte e mesmo após a aparição de adeptos em defesa de sua inerente indefinição, novas vozes se apresentaram. Segundo Ramme (2009), Dickie e Danto, se configuram como defensores de uma teoria institucional e concordam em parte com Weitz ao afirmar que, de fato, não há uma característica comum a todas as obras de arte, mas somente

quando se fala a respeito de propriedades internas. Segundo esses autores, que inauguram uma nova ramificação das possibilidades discursivas da arte, é possível, sim, dar uma definição quando se considera um sentido mais amplo a respeito do que significa esse conceito.

Charles Dickie, tendo em vista toda a teoria desenvolvida até ali, se encarrega de separar o estético do artístico, segmentando o individual da prática social, defendendo a arte como uma instituição, ou melhor, como uma prática institucionalizada, sedimentada justamente nas relações entre o público e os artistas e entre estes e a tradição (RAMME, 2009). A fim de justificar a teoria institucional, Dickie sugere a disjunção entre o sentido valorativo e o sentido classificatório em relação à arte, visto que, com o aparecimento da arte moderna, torna-se imprescindível não somente discorrer acerca do valor da arte, mas também classificar se tal artefato pertence ou não à essa esfera.

Nesse sentido, a abordagem institucional apresenta uma abordagem prática, balizada por regras e por membros do mundo da arte, membros estes que desempenham papéis convencionais e que devem ser aprendidos, estipulando, assim, a criação de uma instância capaz de produzir um discurso legitimador da arte. Danto defende que enxergar a arte requer um olhar treinado, uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte (RAMME, 2009).

O discurso que emerge da teoria institucional se respalda, então, nas duas definições essencialistas que Dickie enumera a respeito das obras de arte:

Uma obra de arte no sentido classificatório é: 1) um artefato 2) ao qual uma ou várias pessoas, agindo em nome de uma certa instituição social (o mundo da arte), atribuem o estatuto de candidato à apreciação (RAMME, 2011, p.97).

Quanto à primeira parte dessa afirmação, não há dificuldades no entendimento. Já a segunda parte nos diz que, para algo ser definido como arte é necessário que uma ou várias pessoas, agindo em nome de uma instituição social, atribuam o estatuto de candidato à apreciação de um artefato. Ao trazer essa condição, a teoria institucional permite a consideração de fatores definidores da arte que estão além da experiência pessoal ou sentimento estético perante uma obra: existe uma implicação direta de uma estrutura social e, conseqüentemente, de uma organização desse mundo da arte.



Mesmo que essa teoria afirme que o mundo da arte pode ser configurado por qualquer pessoa que se intitule como pertencente a tal sistema e, desse modo, possa sugerir que determinados artefatos sejam apreciados pela sociedade, verificamos, em uma concretude baseada nas formas organizativas da arte que, produtores, diretores de museus, visitantes de museus, curadores, críticos de todos os tipos de publicações, historiadores, teóricos e filósofos da arte, entre outros, passam a figurar como os verdadeiros personagens que assumem este papel, o que será evidenciado na próxima seção que aborda as formas organizativas da arte.

#### **1.4.2. *As formas organizativas da arte: um novo apelo***

Mesmo diante dessas correntes que defendem a concepção de arte a partir do conhecimento produzido em âmbito acadêmico, com base na técnica de construção e, simbolicamente, posicionado para o incentivo de culto à arte e aos seus produtores, trata-se de um conceito em disputa. Caracterizado por uma influência das instituições e discursos culturais acerca do significado que as obras carregam e que tem em si as características mais difundidas e mais belas dessa esfera, a arte não deixa de estar inserida na sociedade e se faz para a sociedade, tornando-se, assim, artefato inserido em um modo organizativo que dialoga com outras narrativas para além de sua instituição enquanto fonte de expressão daquilo que há de mais humano em nós. Esta seção trata de organização, ou melhor, das formas organizacionais da arte e das influências que permeiam a sua constituição. Para introduzir a complexidade dessa relação, optei por iniciar a partir do relato de uma recente experiência pessoal.

No início do ano, tive a oportunidade de estar presente em um coquetel de inauguração da exposição comemorativa de um artista plástico brasileiro. A curadoria do evento se preocupou em preencher cada espaço com uma fase da carreira vivida por aquele artista. Esse evento contava com uma exposição guiada acerca da vida e da obra desse indivíduo, conduzida por um estudioso de sua trajetória que, além da admiração, produzia obras claramente influenciadas pelo legado do homenageado.

Durante visita guiada percorri muitos saguões, cada qual com obras e estilos artísticos que marcaram diferentes fases da vida daquele artista. Foi interessante observar as diversas interações que ele estabeleceu em relação a inúmeras categorias das artes plásticas em uma linha de atuação que perpassou a pintura, a serigrafia, a arte em tecidos, se mesclou à arquitetura e teve seu auge na azulejaria. A forma como foi composta a exposição revela, além do talento,

uma característica importante que se aplica a vários artistas considerados modernos: o caráter multifacetado de sua atuação, seja por imposições da nova lógica do sistema, seja por aptidões múltiplas, mas que não se limitam a apenas uma modalidade de linguagem artística.

Entretanto, o momento que chamou minha atenção na narrativa que acompanhava a exposição foi um relato feito pelo próprio guia, de forma despretensiosa, acerca da produção do trabalho daquele artista, que em determinado momento de sua carreira, quando já reconhecido pelo público, adotou um novo padrão de estruturação de suas obras que não impactava a sua lógica estética, mas que, por outro lado, reduzia o custo de produção e, conseqüentemente, tornava o valor da obra mais acessível. Ali eu observava o discurso de exaltação da arte se mesclando com discursos aparentemente antagônicos e até então pouco correlacionados para mim, imbricados na tomada de decisão de um artista em relação ao modo como ele conduzia sua profissão.

A partir desse breve relato, é interessante abordar a arte enquanto fenômeno que se apresenta de forma organizada e que é influenciada por diversas narrativas que produzem a realidade dessa esfera, resultando na faceta do vivido em aspectos ambíguos, imbricados em processos de produção físico-simbólicos que a arte e seu consumo induzem. Mais claramente, podemos dizer que a arte coloca em disputa a sua importância enquanto meio de produção de significação para a estrutura social. Em contrapartida, observando criticamente o âmbito em que se desenvolve, a arte ganha os contornos e símbolos de embasamentos econômicos, e suas particularidades passam a ser avaliadas sempre levando em consideração esse aspecto que visa promover o encontro entre a obra e o consumidor.

Daí, ao considerar a teoria institucional da arte, podemos entender que o campo artístico é influenciado por uma estrutura social responsável por apontar, ou sugerir, artefatos que são candidatos a serem apreciados como obras de arte. Tal modo de enxergar esse sistema nos transporta para uma faceta na qual a importância do discurso e dos interesses sociais se torna ainda mais relevante, o que, de certa forma, se reflete na maneira como são estruturadas as principais formas organizativas da arte.

O segmento cultural se diferencia ao ser caracterizado como campo simbólico pela origem da produção de seus artefatos, a tradição humanista, por representar e ser representada por obras e personagens que não se encaixam facilmente dentro de uma rigidez reducionista dos princípios

mercadológicos. A arte é pautada por discursos, conceitos e explicações estético-interpretativas oriundas de seu caráter institucional e que, por si só, resume subjetividades em suas expressões, mas que não deixa de se inserir em uma lógica de consumo. Compreender essa relação com a lógica de mercado evidencia ambiguidades e tensões que pautam as organizações que são vivenciadas pelos sujeitos que se inserem nessa complexa cadeia.

Os discursos evidenciados sobre a arte se equilibram em uma intrínseca relação na qual simbolismo e economia vêm sustentando e estruturando um segmento organizacional (SARAIVA, 2007). Diversos trabalhos acerca da indústria cultural (ADORNO, 2002; LIPOVETSKY; SERROY, 2015), da economia criativa (ALVES, 2014; BENDASSOLI *et al.*, 2009; BENDASSOLI; WOOD JR, 2010; CAUST, 2010; GLOW, 2010; LAHAÍN, 2008) e da apreensão do poder simbólico da arte pelo capital privado (WU, 2006) são exemplos que demonstram que a arte também é permeada por outras concepções que não se interessam apenas pela estética, pelo belo, pela expressividade ou pelos sentimentos característicos de seu espaço institucional calcado na academia. A atribuição do “valor de troca” às obras artísticas também permite que estas obras repletas de simbolismo sejam precificadas e comercializadas.

E quando falamos dessas inter-relações que ocorrem em um nível organizacional, estamos trabalhando a interseção existente entre arte e mercado, que contribui para a caracterização do nosso atual sistema de produção, promoção e consumo da cultura em geral. Seja tomada por Economia Criativa, Indústria Cultural ou Indústria Criativa, a denominação utilizada reflete a existência de um novo segmento de grande importância para a economia mundial originada de uma fusão entre o meio industrial e o setor cultural artístico que tem se desenvolvido. Atualmente, ele representa elevado potencial de criação de riqueza e empregos por meio da exploração intelectual, o que traz consigo novas configurações, novas motivações e novos discursos (JEFFCUTT, 2000).

Essa aproximação entre cultura e Economia vem acontecendo mais recentemente por dois principais motivos: primeiramente, devido à similaridade de suas características com a economia de serviços; e o segundo ponto se deve à visão de oportunidade de exploração da economia de bens culturais e do intelecto privado, anteriormente caracterizada em um espectro de dinâmica não mercantil, mas que atualmente se posiciona na vanguarda do crescimento econômico (POTTS; CUNNINGHAM; HARTLEY, 2008).

Existem diversas correntes de análise em relação a esse novo conceito. Vivemos em um mundo dominado por ideologias e discursos liberais que resultam em práticas sociais que defendem e coadunam com a disseminação de objetivos que se voltam constantemente para a acumulação de riquezas. Desde o assentamento dessa lógica discursiva iniciada na Revolução Industrial, o que temos observado é, cada vez mais, uma corrida entre nações, estados e cidades que se rivalizam na elevação da produção, do enriquecimento e no acúmulo de bens. Recentemente, essa disputa, que continua a acontecer nos mais variados níveis, foi apresentada a um novo espaço de disputa, o campo da criatividade (AUGUSTIN, 2011).

Tendo em vista a limitação e o esgotamento da exploração industrial, o mundo se volta para a exploração de produtos e de serviços que apresentam como principal matéria prima o intelecto. Essa nova segmentação abarca todo um conjunto de atividades que vão desde a Arquitetura e a Gastronomia até a criação de softwares e desenvolvimento das artes em geral, contanto que um ato criativo se apresente como fato gerador do processo e este, por sua vez, apresente um potencial atrativo de retorno (AUGUSTIN, 2011).

Em seu viés de análise mais crítico, Augustin (2011) define que o neoliberalismo se voltou para os investimentos nesse segmento a fim de instituir uma nova fonte para o capitalismo. Essa indústria busca explorar toda e qualquer atividade que tenha como fato gerador um ato criativo. Contudo, é de difícil delimitação a amplitude do que essa indústria pode abranger, porém, uma de suas definições baseia-se na formação do preço do que é produzido, conforme MinC.

Algumas definições baseiam-se na formação do preço do que é produzido. Se enquadraria em indústria criativa aquele setor no qual a criatividade influencia no preço do que é produzido: “os setores criativos são todos aqueles cujas atividades produtivas têm como processo principal um ato criativo gerador de valor simbólico, elemento central da formação do preço, e que resulta em produção de riqueza cultural e econômica” (MINC, 2011, p. 22).

Ter consciência da força que a economia criativa vem ganhando no cenário mundial nos permite indagar o objetivo do desenvolvimento desse segmento e o caminho que as organizações relacionadas à arte vem percorrendo. Diversos autores denunciam a falácia da criatividade como alternativa às desigualdades existentes e também como opção para o desenvolvimento social, considerando que o interesse reside na atratividade e no potencial da classe criativa e seu simbolismo para a geração de riquezas (GLOW, 2010). O que percebemos é a instalação de uma lógica de apropriação que concerne a um mesmo padrão reprodutivo dos modelos

hegemônicos observados, no qual a gestão figura como o instrumento ideal para atenuar a oposição entre arte e dinheiro.

No que diz respeito à relação entre arte e economia, podemos observar a clara aparição de conceitos oriundos de uma cultura voltada para resultados e que se sobrepõem ao movimento vanguardista que define a arte dentro dos limites institucionais pontuados. Caust (2010) aborda este espectro quando trabalha os limites entre a arte e a gestão, revelando como os artistas têm sido subjugados aos interesses de gestores culturais que não se preocupam com a “criação” em si, mas com fatores concretos relacionados ao valor econômico e com questões que acabam por normatizar um processo que, em tese, deveria ser de livre expressão, caracterizando-o como uma cadeia produtiva com fins determinados.

Laháin (2008), em seu estudo, nos auxilia a compreender como o desenvolvimento da Economia Criativa acaba por se caracterizar como uma nova instância legitimadora da arte. Dentro de um contexto no qual os interesses econômicos prevalecem sobre os interesses coletivos, a estrutura acaba por validar um novo definidor do que é ou não uma obra artística a ser explorada, baseando-se em uma perspectiva mercadológica que privilegia uma concepção de arte que é atrativamente condizente com as expectativas de consumo da sociedade.

O papel discursivo da política e o próprio marketing das artes se apresentam como novas estratégias organizacionais. O patrocínio e os financiamentos, a partir da década de 1980, são pautados por uma economia de mercado, e a definição do que é arte passa a ser definida também por uma pressão dos retornos em relação aos recursos envolvidos (LEE, 2005). Essa instância econômica apreende todo o poder simbólico daquilo que se revela como lucrativo, não se limitando à aplicação de recursos privados, mas demonstrando que o próprio Estado se volta para esses novos requisitos (WU, 2006; LEE, 2005).

Wu (2006), que aborda a temática da privatização da cultura, corrobora com Bourdieu e argumenta que a arte, fora do estrito da arte enquanto produção humana, representa uma forte carga simbólica que demonstra, além de um poder cultural, um poder social e um poder econômico. A autora enumera exemplos nos Estados Unidos e na Inglaterra de como os museus cada vez mais têm sido geridos a partir de uma concepção empresarial, bem como galerias de arte privadas se justapõem em uma cadeia que enxerga o artista apenas como meio de produção, e como empresas de todos os segmentos, industrial, de serviços e, principalmente, financeiro,

vêm se apropriando da arte para fazer uso de seu poder simbólico ao lado do nome de suas marcas.

Como reflexo dessas normatizações e da naturalização da relação arte x mercado, podemos citar a década de 1980 como o momento em que a instituição artística evidencia os sinais de sua absorção pela cultura empresarial. Nos EUA e na Inglaterra, diversas corporações buscam atrelar seus nomes à arte e às suas concepções de liberdade e de valores humanistas. A arte se torna uma excepcional ferramenta de promoção organizacional, legitimando causas empresariais pela simples associação ao significado de obras artísticas (WU, 2006).

Para os Estudos Organizacionais, o aprofundamento em relação a essas novas características carece de mais pesquisas, visto que sua parte mais explorada se concentra na criatividade e na estética dentro das organizações, deixando de lado os fenômenos que remetem à produção, à mercantilização e ao consumo desse espaço, que acabam por influenciar e contribuir para o aparecimento de novos sujeitos, novas ações e novas narrativas (JEFFCUTT, 2000). A relação entre cultura e economia nos transporta para uma arena organizacional repleta de influências que se instalam em várias direções, possibilitando inúmeras interpretações e, conseqüentemente, expondo preocupações centrais para o discurso, para a técnica, para a representação e para a identidade.

Esse potencial criativo e o interesse por sua exploração trazem à tona uma tensa troca na pouco compreendida e indisciplinada relação entre discurso empresarial/consumo e processo criativo. Arquitetura, Design e criação de softwares são exemplos cruciais desse novo segmento alimentado pela produção intelectual, porém, a arte não foge à essa regra. Baseados em uma necessidade de criar e consumir, essa relação está submetida a habilidades tácitas provenientes dos sujeitos responsáveis pela produção e que, muitas vezes, são mistificadas dentro do domínio do empreendimento, suscitando diversas discussões que perpassam temas como a inovação, organização, redes, desenvolvimento socioeconômico, direitos de propriedade intelectual, diversidade cultural e empreendedorismo.

Fato é que as formas organizativas que habitam a esfera cultural se caracterizam e se comportam de uma maneira diferente quando comparados a outros segmentos que disponibilizam produtos e serviços para a sociedade (JEFFCUTT, 2000).

A energia, o valor e a complexidade das indústrias criativas derivam de sua convergência de influências, caracterizadas por uma zona de contato complexa e em rápida mudança, composta de fronteiras irregulares entre diferentes disciplinas e comunidades, não permitindo, assim, que esta seja subjugada a parametrizações advindas de um conteúdo voltado somente para a gestão, mas, pelo contrário, apresentando uma interface flexível que aborda construções resultantes de argumentos variados, originados por múltiplas narrativas que convidam ao seu estudo.

As características desse ambiente são ímpares. Conforme afirmam Potts, Cunningham e Hartley (2008), diferentemente da economia clássica, presente nos setores agrícolas, industrial ou de commodities, as organizações relacionadas à arte e à cultura são exemplos que transbordam os reflexos discursivos das máximas administrativas, permeadas pela preocupação com a natureza dos insumos, com o processo logístico, com o consumo per se, ou mesmo com a competitividade presente em uma mesma região. Seus esforços e preocupações se voltam para a compreensão e para o entendimento dos mercados que coordenam esse novo conceito de indústria. As obras de arte são diferentes dos bens de consumo comuns, nos quais a qualidade pode ser verificada antes ou mesmo durante o seu consumo. Em relação à arte, essa avaliação da experiência, muitas vezes, não pode ser medida nem mesmo após o seu “consumo” (RUBIÃO; MACHADO, 2016).

Ao abordar esse aspecto da coordenação desse espaço único, é interessante observar como essa esfera que se relaciona com a Economia não possui os seus fluxos determinados pelas teorias econômicas tradicionais, como oferta e demanda. Esse mercado é muito mais influenciado por escolhas sociais, por convenções e práticas, o que caracteriza esse segmento como baseado em redes, nas quais incerteza e novidade, bem como decisões de produzir e consumir, são determinadas pela escolha e pelo discurso proferido por outros indivíduos dentro de uma rede social (POTTS; CUNNINGHAM; HARTLEY, 2008). Dessa forma, percebemos que a Economia Criativa, no que tange à arte, em comparação com outras indústrias, é muito mais suscetível às relações subjetivas, gosto individual, e comunicação, ou seja, claramente suscetível à ação de estruturas discursivas que permeiam esse espaço.

Cauquelin (2005), em seu livro “Arte Contemporânea”, tece o conceito de redes aplicado às formas organizativas da arte e traz para discussão a faceta econômica presente e evidente nesse nível de análise, principalmente no que diz respeito à pintura em geral. Seu principal argumento para caracterizar a dinâmica do que ela denomina como sistema da arte, reside na comunicação.

É essa característica que permite compreender a capilaridade e a influência de determinados discursos e compreender como se dá o fluxo de informação entre os principais agentes dessa estrutura, responsáveis por dispor os artefatos em destaque, definir os artistas em ascensão e direcionar os estilos em voga.

Nesse caso, no que tange à Economia Criativa e à relação entre arte e mercado, conforme problematizam Potts, Cunningham, Hartley (2008), é interessante observar que os produtos e serviços oriundos das formas organizativas desse segmento não apresentam um padrão de regras bem estabelecido que ilustre o comportamento dos consumidores em relação ao processo de decisão de compra, visto que o valor de uso, ou seja, a valoração do caráter simbólico e não do caráter utilitário do artefato, figura como uma novidade em si para os relacionamentos baseados nos valores de troca. Outra característica relacionada a esse mercado é a de que os próprios produtores não possuem um profundo conhecimento ou poder sobre quais produtos/obras terão valor, o que conseqüentemente os obriga a produzir sem base referencial e também concede aos intermediários (*marchands*, galeristas, leiloeiros, críticos, curadores) um caráter de instância legitimadora das obras, diferenciando a indústria artística ostensivamente caracterizada por um consumo discursivo.

Cauquelin (2005) e Teixeira (1996), ao delinearem o conceito de rede dentro do segmento artístico, evidenciam os elos de influência que percorrem a cadeia por meio de indivíduos e discursos. O ciclo que perpassa a figura do artista, do crítico, do *marchand*, do galerista, do colecionador e do comprador, nos permite observar uma confluência de narrativas. Conforme afirmam as autoras, esse delineamento imputa ao responsável pela intermediação entre a produção da arte e o seu potencial consumidor, um grande poder discursivo em relação ao estabelecimento do que é ou deixa de ser uma obra de arte. Essa percepção nos dá uma ideia a respeito de como determinados discursos perpassam por todo o campo artístico, mas se ajustam a determinados níveis onde possuem mais força.

Bystryn (1978) aborda essa temática e traz o conceito dos intermediários como legitimadores de conteúdo. As galerias de arte, os críticos, os curadores e os leiloeiros se apresentam, assim, como um filtro seletivo. A complexa rede da cadeia artística coloca os personagens legitimadores da arte como filtros iniciais de toda matéria advinda da comunidade artística. A interação entre arte e economia é observada na dinâmica desses intermediários que podem apresentar uma tendência a se posicionar simultaneamente como instituições de cunho cultural



e econômico, tendendo para um ou para outro, de acordo com seus objetivos, que vão de transformar o acesso à arte mais plural ou angariar, *per se*, retornos econômicos.

Conforme observação de Bystryn (1978), há representantes que se posicionam de acordo com o peso das influências que absorvem dos discursos que permeiam o âmbito do sistema da arte, como exemplo, as galerias que interagem com objetivos de promoção e ampliação do acesso à cultura apresentam um maior vínculo com a comunidade artística e candidatos a se tornarem artistas. Porém, as galerias voltadas para objetivos estritamente comerciais são mais relacionadas a museus e voltadas para a realização de negócios, em que se percebe maior atuação de profissionais com experiência e formação.

Essa realidade de Nova York, abordada por Bystryn (1978), diz respeito à realidade que buscamos analisar, visto que a abordagem do artista, enquanto profissional, nos impulsiona a buscar um maior entendimento acerca da relação dos discursos com as organizações e com a construção do ethos dos artistas de Belo Horizonte. É tarefa das galerias fechar as lacunas entre artistas e consumidores (RUBIÃO; MACHADO, 2016). Os artistas, ao se relacionarem com a comercialização de suas obras, não deixam de lado o objetivo cultural da arte, mas tratam sua atividade enquanto trabalho e consideram as proposições do mercado, constituindo um *ethos* peculiar e característico de sua profissão.

A configuração de uma “rede internacional de galerias” e de uma “rede internacional de instituições culturais”, revela uma complexa trama que responde pelo fato dos artefatos artísticos adquirirem um valor pecuniário sem perder de vista as avaliações estéticas e o reconhecimento social. É nesse nível organizacional que a arte ilustra uma inversão de papéis (CAUQUELIN, 2005).

Os produtores da arte passam a ser, em um nível organizacional, os agentes que disseminam as informações a respeito da arte, e disseminar informações nesse âmbito significa também fabricá-las. Desse modo, conservadores de grandes museus, *Marchands*, galeristas, colecionadores, críticos e curadores acabam por ser os responsáveis por imputar o valor às obras, tanto monetário quanto estético (CAUQUELIN, 2005). A necessidade de tangibilizar o artefato se move entre diversos interesses e carrega em si um valor que permeia a esfera social, econômica e cultural, dando origem a um capital simbólico, conforme define Bourdieu (2015).

Temos que o segmento cultural, produto da apropriação do discurso institucional da arte pelo oportunismo da narrativa econômica, atualmente está associado aos conceitos mercadológicos por diversos fatores, entre eles, a exploração do potencial de geração de riquezas. Entretanto, conforme mencionado, essa indústria, ao se evidenciar como um segmento de rede, se diferencia da economia comum e se instala em um espaço no qual aspectos sociais e simbólicos se sobrepõem à necessidade de eventos e de fenômenos de sustentação econômica. A arte em si é incluída nesse hall pela simples razão de possuir um valor incerto dentro dessa cadeia. O próprio valor é reflexo de uma construção discursiva.

A consideração da Economia Criativa nos revela uma nova concepção de geração de valor na qual as redes sociais estabelecidas são fundamentais para promover a dinâmica dessa formação de mercado que se mescla a valores simbólicos e humanistas. Sendo assim, é precipitada uma condenação da lógica de consumo em relação à cultura, visto que essa relação não transforma a organização do campo cultural em uma área de embate, não cabendo uma reflexão acerca de uma possível polarização entre arte e mercado, entre bem e mal. Pelo contrário, temos mais uma relação sinérgica e interdependente, na qual os indivíduos inseridos nesse contexto, no qual estão incluídos os artistas, se equilibram entre as influências narrativas e pautam suas práticas e discursos, reproduzindo-os de acordo com as suas necessidades que vão da sobrevivência à resistência, e que dependem das esferas de interação social.

No Brasil, essa relação entre arte e economia também acontece. No país, desde o final da Segunda Guerra Mundial, seguiam-se as práticas relacionadas ao campo artístico observadas principalmente nos EUA e na Europa. Rio de Janeiro e São Paulo demonstraram grande preocupação no desenvolvimento de um mercado da arte, alinhando-se aos discursos liberais. Consequentemente, a contínua formação de um campo organizacional relacionado à cultura resulta na crescente profissionalização e estruturação desse segmento. A profissionalização se evidencia no estabelecimento de uma produção, uma organização e um maior compartilhamento de *expertise* e conhecimento no campo, já a estruturação diz respeito ao aumento de contatos interorganizacionais e fluxos de informação, conforme observamos na consolidação do modelo de rede tratado anteriormente (BRANDELLERO, 2015).

Esse discurso, conforme podemos visualizar no livro de Teixeira (1996), se vê pulverizado por dois principais meios de disseminação: os críticos especializados da arte e a mídia em geral, que se posicionam em relação à cultura por meio de jornais e revistas, algumas de grande

circulação e acessíveis à maioria da sociedade. O desenvolvimento de sessões de arte e cultura ao lado de sessões de esportes, economia e política permitem que esses veículos de comunicação direcionem o leitor sobre obras de arte reverenciadas e artistas que se destacam nesse meio, como podemos observar no trecho que se segue:

Como resultado, a proliferação desses discursos acaba por delimitar a amplitude da visão não só da arte, mas de qualquer fenômeno que se insira dentro de uma narrativa que por definição não é imparcial.

Argumentar para convencer o enunciatório da verdade do que diz, ocultando-se na imparcialidade das apreciações, parece ser a grande vocação do enunciador dos textos de crítica da arte, que deve, em última instância, referendar um objeto artístico como tal, função que lhe confere o poder e a autoridade de lançar na fama ou jogar no ostracismo artistas e escolas, incluir no circuito do consumo galerias e espaços, fazer e desfazer negócios e juízos (TEIXEIRA, 1996, p. 21).

Tal fenômeno se volta para os segmentos mais elitizados, munidos de um capital cultural, social e econômico que lhes permitem o consumo da produção artística. O crítico da arte se torna o responsável pelos principais discursos e interações da narrativa da arte com outras instituições discursivas que são responsáveis pela determinação da arte, do seu fluxo, do seu valor e do seu potencial econômico.

Geralmente, tais enunciados sobre a arte abordam aspectos estéticos e técnicos em relação às obras e, no caso da crítica da arte, possui o poder de elevar ou destruir a reputação de um artista, de um estilo, de uma escola, o que ocorre em consonância com uma lógica econômica e calcada em uma perspectiva mercadológica de aproximação entre oferta e demanda.

A realidade sobre a arte tende, dessa maneira, a conceder aos discursos que reproduzem os interesses de uma classe mais abastada e que se amparam sob uma lógica de consumo, o poder de determinação e de delimitação do fenômeno. A formação histórica dessa esfera em Belo Horizonte, *locus* de nossa pesquisa, não apresentou características discrepantes em relação ao que foi tratado até aqui. Conforme Vivas (2012) e Fígoli (2014), a aparição das artes plásticas na capital mineira, o desenvolvimento desse segmento – capitaneado por Anibal de Mattos – transitava nas mais altas esferas da sociedade, tais como estadistas e políticos, tendo em vista a manutenção do prestígio por essas classes e a garantia de apoio no desenvolvimento artístico em uma clara relação da exploração e apreensão do simbolismo da cultura.

Principalmente a partir da década de 1990, foi possível observar o crescimento do setor artístico no país. Rio de Janeiro e São Paulo disputavam a liderança desse mercado, e a migração do centro financeiro para a capital paulista foi crucial para essa definição. Nessa época, o país começava a aparecer timidamente em leilões e exposições internacionais, movimento dificultado pelos altos custos alfandegários e longa burocracia. Nesse contexto, percebemos a relação da arte com a política quando o governo separa o Ministério da Saúde do Ministério da Cultura e esse, por sua vez, capitaneado pela Lei Rouanet, antiga Lei Sarney de incentivos fiscais, concede efetivamente o domínio das políticas culturais nas mãos do mercado por meio de uma forte ênfase no neoliberalismo e na comercialização das artes.

Como reflexo de toda essa dinâmica, foi possível observar no país uma maior estruturação e fortalecimento das relações com o mercado, por meio de uma contínua formalização e profissionalização dos responsáveis por efetuar a intermediação entre a produção e o consumo artístico. Torna-se interessante até mesmo observar a aparição de algumas escolas de arte, impulsionadas pelo desenvolvimento econômico e pelas práticas oriundas dos discursos de exploração intelectual.

Como afirma Brandellero (2015), mudanças no tamanho do mercado de arte, no número de agentes envolvidos e no seu papel modificaram a interação entre eles e o desempenho de suas funções enquanto promovedores do conceito artístico. Tal desenvolvimento pode ser observado no aumento do número de galerias, na criação da Associação Brasileira de Galerias de Arte Contemporânea (ABACT) e na multiplicação de anúncio de eventos e exposições colocados em cada edição do Mapa das Artes de São Paulo, o mais abrangente guia *online* e *offline* para eventos de arte contemporânea.

Nesse período, a história do movimento artístico no Brasil, sua inserção na rede artística global e o interesse pelas artes, de forma geral, pode ser visto no surgimento de canais especializados de comunicação midiática, além de ser concretizado e ilustrado em eventos marcantes, como a inauguração de fundações institucionais patrocinadas preponderantemente por uma elite, pelo desenvolvimento de galerias e leilões, pelos incentivos fiscais e políticas neoliberais voltadas para uma orientação internacional que resultaram na criação de famosas feiras de artes e associação de galerias.

Belo Horizonte, apesar de não ter um destaque no cenário nacional como observado no Rio de Janeiro e em São Paulo, teve uma relação muito próxima em seu desenvolvimento com a atuação artística e com os segmentos pertencentes à indústria criativa. Palco de nossa pesquisa, a capital mineira, em meados do século XX, presenciou uma disputa entre os artistas Aníbal de Mattos e Guignard pela permissão e incentivo para fundações e escolas de arte moderna, bem como pelo patrocínio do Município e Estado, sustento para a base financeira.

A relação desses artistas com o meio político e econômico é abordada por Vivas (2012), que relata, a partir de personagens, fatos e eventos, os diversos discursos e influências que permeiam esse campo, nos remetendo a uma transversalidade que permeia o espectro da arte, passando pela definição e pela adoção de estilos até a defesa de uma tendência e a disputa por recursos financeiros provenientes do Governo e/ou de patrocinadores privados. A busca por espaço entre essas duas figuras que marcaram e protagonizaram a história da arte em BH nas décadas de 1950 e 1960 fomentou o desenvolvimento dos salões da Prefeitura de Belo Horizonte, que obtiveram importante função no processo de divulgação, discussão e formação de público e artistas.

O próprio Aníbal de Mattos, artista representante de um estilo pictórico no qual reproduzia as grandes conquistas daquele período mineiro, acumulou em sua jornada cargos e funções, além de ter tido o patrocínio e aval para a construção da primeira escola de Belas Artes. Por muito tempo, foi responsável por ditar os caminhos da arte na recente Belo Horizonte, visto que era de sua alçada a curadoria das principais exposições da cidade, bem como a formulação das críticas em relação aos que ali apresentavam suas obras (FÍGOLI, 2014).

Mais recentemente, em Belo Horizonte, também foi possível observar a proliferação das galerias de arte e, principalmente, a maior movimentação dos agentes públicos no intuito de estabelecer a imagem de uma cidade criativa, o que pode ser observado na adoção desse título para a capital mineira, na explosão de festivais artísticos, gastronômicos e de inovação, no estabelecimento de inúmeros circuitos culturais e em uma valorização e exploração da arquitetura característica de nossa cidade. Essa inserção de Belo Horizonte no circuito mundial concede coerência para a realização dessa pesquisa, visto a ampliação de visibilidade dos sujeitos pelo desenvolvimento do segmento.

Contudo, Belo Horizonte, no que tange à promoção e à comercialização das artes plásticas, é caracterizada por um desenvolvimento ainda incompleto. Não há uma estrutura organizacional em relação à arte comparável a São Paulo e ao Rio de Janeiro. A falta de investimentos, por exemplo, por parte das galerias, pode ser um reflexo de falhas de mercado causadas pela ausência de certos hábitos culturais e demandas por obras de arte, ocasionando uma menor prospecção de novos artistas e estabelecendo um conservadorismo na forma de comercializar as obras, dando palco apenas para nomes já estabelecidos (RUBIÃO; MACHADO, 2016).

A ação da tecnologia, presente nesse ambiente reformulado da indústria criativa, no qual arte e economia andam juntas, acaba por transformar os modelos de produção, desenvolvimento, distribuição e recepção das experiências culturais. Os padrões de consumo cultural estão sendo radicalmente remodelados pela revolução digital, obrigando as organizações artísticas a repensarem o seu modelo de interação com os potenciais consumidores (BAKHSHI; THROSBY, 2012).

E se temos que a orientação dessa indústria, baseada na criatividade, de acordo com as propostas neoliberais e mercadológicas que vimos até aqui, se volta para os consumidores, a tecnologia passa a ocupar um importante papel nessa cadeia. Essas tecnologias vêm sendo utilizadas de diversas formas, seja pela transmissão ao vivo de peças de teatro ou concertos musicais, seja pelo acesso *online* a coleções de galerias de arte e museus; no aprofundamento e no envolvimento com públicos usando recursos de reconhecimento para informar e orientar consumidores; nas interações em tempo real com o público e com potenciais consumidores pelas redes sociais; na oferta de oportunidades para a audiência se envolver na criação artística em si, além das inovações da arte por meio do incentivo de um trabalho novo e experimental, ou até mesmo novas traduções e mensurações a partir do desenvolvimento tecnológico do alcance e engajamento que criam para o público e grupos de interesse (BAKHSHI; THROSBY, 2012).

Tal fenômeno reflete os principais fatores de modificação no comportamento deste contexto dinâmico, bem como é responsável pelo aumento exponencial da audiência, caracterizando as organizações e as instituições voltadas para esses fins como grandes distribuidores de conteúdo e, por último, implica um imperativo de reinvenção dos modelos de negócio tendo em vista a facilidade do armazenamento, da reprodução e da transmissão dos produtos criativos por meios digitais (BAKHSHI; THROSBY, 2012). O atual estágio da tecnologia e da digitalização da arte

permite de forma paradoxal que produtores dos artefatos que movimentam toda essa cadeia se conectem ao mundo sem ser necessário o seu deslocamento físico para sua promoção, trazendo novas características, oportunidades e concorrência para os artistas.

Quanto à evolução tecnológica, em Belo Horizonte, pesquisa realizada com galeristas da capital mineira sugere que a internet é bem vista como meio de ampliação do acesso à arte e à possibilidade de otimização das vendas. No entanto, há uma preocupação com a apresentação do valor da arte, o que, conseqüentemente, gera uma necessidade do contato físico com a obra de modo a não permitir o seu esvaziamento simbólico na visão desses intermediários (RUBIÃO; MACHADO, 2016).

O direcionamento para o consumo acaba por transformar toda uma estrutura, que passa a se preocupar com a remuneração, influência, renome, reconhecimento, potencial econômico, valor da obra e do artista, inovação, interação, consumo e tecnologias. A partir do estudo realizado por Ferreira Neto, Freguglia e Fajardo (2012), podemos observar a construção de um corpo artístico que se volta para preocupações em torno de sua promoção, consequência também de uma cultura competitiva e meritocrática instituída pelo discurso da Economia Criativa. O desenvolvimento e o fortalecimento do discurso da Economia Criativa representou uma mudança no modo de extração de rendas, mas também no modo de conceber a arte tanto simbólica quanto fisicamente, visto a mudança cultural e tecnológica em prol de uma lógica de gestão em relação ao conteúdo criativo.

O patrocínio sempre esteve presente no mundo das artes desde a atividade dos mecenas na época do renascimento. Porém, a gestão normativa e o novo modelo de financiamento das artes passam a ter um relacionamento próximo com o desenvolvimento artístico que agora é cobrado pelos retornos econômicos, permitindo o impulso da economia local entre outros indicadores que em nada guardam semelhança, mas que andam paralelamente com as perspectivas provenientes de uma teoria geral da arte ou mesmo da definição de estética enquanto filosofia da arte.

O relacionamento entre a instituição da arte e suas formas organizacionais revela atritos, ambiguidades, resistências e sobreposições. Observar esses fenômenos requer também analisar a arte em um nível individual. A próxima seção adentra um nível prático, representado pelas ações do próprio artista quanto ao seu posicionamento no sistema cultural, o desenvolvimento

de um modo comportamental que relaciona instituição e organização, critérios estéticos e econômicos.

#### ***1.4.3. A arte e as características do indivíduo: o nível prático do sistema***

Nesta seção, adentramos em um nível micro de análise em relação ao campo artístico. Após observar e discutir sobre a instituição da arte e suas características de definição com base em uma construção social, conforme Ramme (2006), baseadas em teorias provenientes da própria disciplina e, posteriormente, adentrar ao modo estruturado e capilarizado das formas organizativas da arte proposto por Cauquelin (2005), abordo a individualidade e a prática presentes no sistema da arte, protagonizada pela própria figura do artista, que dentro desta complexa interseção de discursos e interesses se apresenta como sujeito de inúmeros embates que refletem os nítidos antagonismos e ambiguidades do fenômeno.

O artista, enquanto sujeito, vem adquirindo configurações de acordo com o contexto em que vive. Dessa forma, trazer algumas considerações a respeito da formação do artista e suas características como indivíduo e as principais peculiaridades de seu comportamento e de sua cultura, que acabam por refletir as contínuas e instáveis preponderâncias entre as ideologias que circundaram o espectro da arte com o passar dos anos, torna-se fundamental para a formação das narrativas que constroem o ideal do artista como ser social.

É possível observar, por meio de algumas análises históricas que se voltam para estudos em relação à noção de individualidade, que os artistas, por volta do século VI, não eram enxergados como sujeitos responsáveis pela realização de suas obras. Conforme Wedekin (2000), os artefatos produzidos àquela época eram vistos como produtos de intervenções divinas, o que pode ser explicado com base na visão purista de arte ou mesmo, como explica a autora, com o *status* de evolução do conceito de indivíduo, ainda prematuro para a sociedade daquele tempo.

Os artistas relacionados com trabalhos manuais, como é o caso das artes plásticas, tinham as suas funções desprezadas pela sociedade da época, visto serem associadas à ideia de escravidão. As formas organizativas da arte nesse tempo se resumiam a pequenas corporações de artesãos e os objetivos relacionados com a ideia de trabalho também não tinham espaço para valorizações.



Devido ao poder aristocrático no período anterior às revoluções burguesas, os artistas que trabalhavam por dinheiro eram discriminados pela sociedade. Não havia, naquele momento, mérito algum produzir algo e buscar retorno pecuniário pela sua comercialização. As preocupações e desejos se voltavam para a guerra, e não para o esforço produtivo. Os privilégios bastavam para as considerações sobre a honra das atividades (WEDEKIN, 2000).

As formações sociais não eram ainda configuradas a partir da noção do indivíduo, sempre se referiam a uma coletividade, não existia a ideia do eu, ou a valorização do sujeito (VIEIRA, 2003). Consequentemente, o artista dessa época analisado sob a ótica de suas práticas não apresentava um senso de individualidade inerente, era associado a uma conjunção de pessoas, uma coletividade, uma oficina ou mesmo um grupo de artesãos, tinha o seu trabalho desvalorizado ou então atribuído a entidades exteriores, até mesmo sobrenaturais.

Somente no século XVII que o entendimento relacionado ao conceito de indivíduo vai se alterar. Com os pensamentos iluministas que vigoravam e conduziam a sociedade da época, a noção de individualidade emerge, torna-se a conduta e o modo de pensamento padrão, uma lógica que em seu âmago trazia uma forte influência cartesiana. A arte nesse período, concomitantemente, direcionava suas preocupações para as técnicas artísticas (VIEIRA, 2003).

O período do Renascimento é que vai trazer uma mudança considerável em relação ao artista enquanto indivíduo. Percebe-se, nesse período, uma ampla preocupação com o domínio da técnica e o aprendizado pelo qual um determinado sujeito deveria passar até se tornar um artista de fato. A transmissão do conhecimento e o apego às regras para o desenvolvimento da arte refletia um comportamento no qual o artista ainda se reportava às guildas. Nesse período, começavam a aparecer as primeiras encomendas e recebimento dos primeiros honorários (WEDEKIN, 2000).

Mais à frente, o artista já representado pela ideia de indivíduo – o que também possui relação com o entendimento de indivíduo no âmbito jurídico – se caracteriza pela associação a estruturas discursivas defendidas em seu âmbito mais puro de análise, como a existência de uma aura romântica. Destaca-se o característico talento renascentista e originalidade do sujeito, além da exaltação de suas capacidades relacionadas à expressão, comunicação, simbolismo, emoção e sentimentos, uma gama de atributos já entendidos como provenientes do próprio

agente e responsáveis por evidenciar uma nova maneira de se enxergar o artista dentro da sociedade.

Sucedem-se, ainda, a essa noção característica do artista, diversas nomenclaturas que se relacionam às tendências, às técnicas, às expressões, às influências e aos fundamentos utilizados por cada indivíduo ou grupo deles, bem como rivalidades de posicionamento. Como exemplo, temos os movimentos atrelados ao Estado, privilegiados pela força política e pelo domínio do mercado de Salões, fundamentado nas técnicas e no academicismo. Em contrapartida a essa forte relação com o aspecto acadêmico técnico, formou-se uma resistência, um contradiscurso que se fortaleceu e trouxe destaque para a figura do artista boêmio, preocupado em restabelecer uma conexão entre a arte e a vida.

Estes exemplos não esgotam as formas de vida/cultura/prática de artistas, mas revelam alguns pontos que caracterizam atualmente o seu *modus operandi*. Ao trabalhar em uma perspectiva discursiva, toda narrativa acaba por influenciar a formação de uma estrutura e, conseqüentemente, também influencia a própria formação dos indivíduos inseridos nesse meio.

Cauquelin (2005) também aborda o papel do artista em relação à arte contemporânea e nos ajuda a compreender como esse agente, responsável pela produção dos artefatos artísticos, se posiciona perante a estrutura discursiva dos níveis institucional e organizacional da arte. Com a imputação de um caráter utilitário em relação aos artefatos artísticos, como vimos na seção anterior, as organizações do sistema da arte contribuíram para transportar o sujeito artista do centro para as extremidades da cadeia, deixando-o ocupar os espaços marginais do campo. O foco na cadeia produtiva é agora preenchido pelos críticos e *marchands*, responsáveis tanto pelo crivo estético como pelo crivo mercadológico atribuído às obras (CAUQUELIN, 2005).

Santagata (1995) propõe que a dinâmica do segmento artístico ocorre devido a uma interdependência entre as instituições dessa esfera, que seriam, em sua visão, “as regras do jogo” e as organizações do setor, que seriam os “jogadores”. Esses personagens intermediários trazem e estabelecem confiança, reputação e promoção para os sujeitos que se inserem no contexto de produção – os artistas – estando esses agentes entre os incentivos e as restrições estabelecidos institucionalmente e os interesses e as produções evidenciados e valorizados organizacionalmente.

Como desdobramento da configuração do sistema artístico, essa marginalidade condizente ao espaço dos artistas também promove associações que se refletem em novas formas organizativas. Ao mesmo tempo em que percebemos a disseminação da arte em sua perspectiva mais humana, verificamos a necessidade de transmitir para a obra o caráter utilitário/simbólico que garante a sua comercialização. A margem para os artistas reflete a necessidade de um determinado grau de resistência e uma busca implacável pela sobrevivência, constituindo tensões, ambiguidades e um comportamento característico de quem se aventura no segmento.

Os artistas têm de lidar em algum grau com as características de mercado que contornam sua atuação profissional. A relação entre economia e cultura clama por essa postura, de forma a se evitar a exploração intelectual de uma classe que convive com a exposição e o consumo de sua produção, e que, atualmente, convive também com uma amplitude de acesso muito maior devido à expansão das redes de comunicação e ao desenvolvimento tecnológico (SANTAGATA, 1995).

Concomitantemente a uma certa negação do aspecto mercadológico em relação à arte, observada em seu nível institucional e até mesmo em um nível individual, como evidenciado quando abordamos as características do artista boêmio que visa restabelecer as conexões entre a arte e a vida Wedekin (2000), temos, com o desenvolvimento das organizações e do sistema econômico, um período caracterizado pelo consumo em massa, como aborda Benjamin (1982) ao discorrer sobre a reprodutibilidade técnica da arte. A formação de grupos com objetivos de inserção mercadológica ocorre pelo simples fato de que um único produto atrai menos interessados do que um *mix* de produtos representados por um *marchand* que gerencia a carreira de vários indivíduos.

São situações contextuais que se inserem no cotidiano dos artistas. Como exemplo, no âmbito das artes plásticas, os direitos autorais trazem uma tensão jurídica ao modo de organização da cadeia com a qual os indivíduos também têm de se posicionar, o acesso, a divulgação e a reprodução de obras apresentam brechas legislativas e ainda não há um amparo concreto para o artista. O conhecimento acerca da demanda em relação às obras, novos modos de consumir a arte, entre outros fatores, imputam novas práticas organizacionais e, conseqüentemente, influenciam novas ações e comportamentos individuais (SANTAGATA, 1995).

Se observarmos os trabalhos de Earl e Potts (2013), veremos uma abordagem que trata sobre a necessidade de inovação no mercado criativo, no qual artistas – sejam eles do ramo das artes plásticas, cênicas, música, ou dos segmentos mais recentes, como a gastronomia e a arquitetura – têm de se preocupar com a atualização de seu *portfólio* promocional, a fim de evitar a concorrência e manter a demanda pelas obras. Porém, no mercado criativo, a demanda se dá por fluxos de informações que sofrem influência de diversas teorias que buscam prever as potenciais necessidades dos compradores, bem como do seu comportamento de consumo. Nesse sentido, a indústria criativa se vale de regras condizentes com a lógica mercadológica e são intermediadas pelos personagens que visam estabelecer a conexão entre os polos de oferta e demanda.

Retornar a esse ponto é importante, pois observar essas teorias de consumo aplicadas à esfera cultural nos revela uma característica das configurações organizacionais que imputam novas condições para o artista no que tange à maior necessidade de aproximação do público. Explorar as preferências do consumidor e as capacidades de consumo não atendidas se faz essencial na configuração desse segmento que explora o intelecto criativo. O mapeamento da demanda se torna mais uma atividade na complexa rede cultural. Administração estratégica, equipes de gerenciamento e promoção, e novos modelos de contrato e vínculo colocam os artistas em uma posição caracterizada pela pressão mercadológica, na qual a manutenção de uma base de clientes se torna uma prerrogativa para a manutenção de um patrocínio.

Como dito, as galerias aproximam artistas e consumidores. Como propõem Rubião e Machado (2016), no âmbito da economia da arte e no processo de comercialização dos artefatos, as relações com esses intermediários não se dão estritamente no âmbito negocial, mas são também pautadas por relações de confiança entre os envolvidos. Além disso, o artista tem de se pautar pelas preferências e expectativas de um público que denote sinais de potencial de retorno para os detentores do capital investido. Além da cobrança por produção, pode ser necessário o acompanhamento de tendências ou mesmo a reformulação do produto (obras, composições, softwares, projetos, e toda sorte de produtos culturais) para a ampliação de penetração, imputando uma escassez de oportunidades em caso de não adequação (EARL; POTTS, 2013).

A lógica mercadológica prejudica a individualidade e a singularidade de cada artista e os coloca diante de um conjunto de constrangimentos que acaba por orientar suas práticas por meio de uma hierarquia de técnica, conceitos e entendimentos (WACQUANT, 2005), apesar de haver

uma relutância por parte dos artistas em lidar com a arte a partir também de uma lente pautada pelas relações comerciais, visto o paradoxo muitas vezes colocado pelo âmbito institucional entre o mercado e o “bem da arte” (RUBIÃO; MACHADO, 2016). Contudo, estes sujeitos estão a par dessas condições. Pesam em seu comportamento e modo de se inserir no sistema, o equilíbrio que deve haver entre resistência e sobrevivência, entre critérios estéticos de vanguarda e as tendências comerciais. E, ciente disso, não deixam de produzir, pelo contrário, se ajustam às novas configurações e produzem de forma a não destoar do padrão coletivo (CAUQUELIN, 2005), configurando um ethos profissional peculiar balizado por discursos que vão da livre criação ao posicionamento no mercado.

Santagata (1995), ao analisar as anomalias do mercado da arte, traz o conceito de tipos distintos de galerias existentes nesse sistema juntamente com as características desses tipos de galerias e a sua interação em relação aos artistas: as “galerias de exploração” buscam a revelação de novos artistas, oferecem incentivos e muitas vezes têm o direito exclusivo de vender suas obras. As “galerias comerciais” são orientadas para o mercado e comercialmente poderosas, nutrem relacionamentos com os principais intermediários do sistema e colecionadores, sendo este um trampolim para o sucesso nacional e internacional.

Entretanto, o autor traz as consequências e as influências desse modelo organizacional e da falta de regulamentação do segmento na prática de artistas plásticos e afirma que a dinâmica entre “galerias de exploração” e “galerias comerciais” não beneficiam os jovens artistas, visto que não há procedimentos que preservem os direitos e a credibilidade de profissionais que transitam entre esses dois tipos organizações. Paradoxalmente, o sucesso força o artista para uma “galeria comercial”, ao mesmo tempo em que a rede de relacionamentos imputa um descrédito ao artista que deixa de cumprir um contrato verbal que só é vantajoso para o “galerista de exploração”.

O nível individual e prático do campo da arte está atrelado à sobreposição dos discursos que, de certa forma, regem os entremeios do modo organizativo. Estabelecer um equilíbrio entre o hermético da arte presente em sua estética como conceito institucional e a abertura necessária para figurar nos meandros organizacionais da cadeia pode significar o estabelecimento de uma das preocupações dos artistas da nossa atualidade, mas já abordados por Lang e Lang (1988), em um estudo sobre a manutenção da reputação de um artista, a construção de um renome e um reconhecimento.

Sendo assim, as observações aqui realizadas não se voltam para o objetivo de produzir uma linha cronológica da evolução do artista enquanto indivíduo, visto que cada ambiente possui características peculiares e uma composição de forças discursivas diferentes. Essa segmentação do sistema da arte em nível institucional, organizacional e individual se fez necessária para evidenciar a existência de discursos transversais que permeiam todo esse aparato e que desembocam em um nível prático que recebe toda a carga da influência narrativa e, ao mesmo tempo, gera e sofre efeito das pressões internas e externas.

É importante trazer essa problematização acerca do discurso, da estética e do mercado, de modo a permitir a visualização de onde partem as principais definições sobre o espectro artístico, visto que a realidade, enquanto reflexo de uma construção narrativa, tende a obscurecer pontos de vista que não contribuem para os objetivos da classe, ou, melhor dizendo, do discurso dominante. A utilização do conceito de arte, evidenciada em discursos que prezam pelo enigma da obra que versam sobre sua estética, ou mesmo que avaliam as técnicas utilizadas, como bem pontuado por Bourdieu (2015), acaba por criar uma barreira de acesso para aqueles que são desprovidos de um certo capital simbólico.

Unindo os elos discutidos até aqui, da arte em suas facetas institucional (representada e influenciada preponderantemente pelo discurso estético), organizacional (caracterizada pelos interesses de organização em tornar a arte acessível e consumível pela sociedade), e individual (representada pela própria individualidade e pelas práticas dos próprios artistas em um nível micro), permitimos o debate acerca dos discursos que permeiam a arte e como esses se relacionam com as formas de organização e o *ethos* profissional de artistas plásticos de Belo Horizonte, pontuando as ideologias que os sustentam e os seus principais interlocutores, que embasam a força e a influência de cada narrativa de acordo com o contexto. Segue-se agora a apresentação dos procedimentos metodológicos realizados para a produção de dados.

## 2. METODOLOGIA

Até aqui, promovemos uma ampla observação do sistema artístico, descrevendo-a sob a ótica da perspectiva discursiva e utilizando-a para recortar esse segmento em três níveis de análise, sendo estes: o nível institucional, no qual a estética é preponderante no que tange a classificação da arte, mesmo em sua perspectiva mais subjetiva que traz a construção do conceito por uma coletividade “especializada”. O nível organizacional, caracterizado pela constituição de estruturas voltadas ao objetivo de tornar a arte acessível e útil à sociedade, atrelando-se a conceitos econômicos e fins mercadológicos. Por último, abordamos o nível individual, uma tela, representado pelo artista, que figura como suporte prático e reflete os embates discursivos que permeiam a arte.

Diante do exposto, abrimos esse capítulo metodológico com vistas à apresentação das estratégias de pesquisa que foram adotadas, de modo a permitir a análise do fenômeno aqui tratado. Com base nos esclarecimentos acerca dos níveis de segmentação observados no campo da arte, as narrativas que o permeiam e a consciência de um nível individual no qual podemos observar o efeito dessas influências, nos vemos diante de um problema que visa apreender o discurso e até mesmo as técnicas de sujeitos que exerçam efetivamente o papel do artista enquanto profissional, de modo a permitir uma compreensão maior sobre suas ações, práticas, motivações e posicionamentos em relação à sua arte e ao seu posicionamento diante da estrutura que o cerca.

O discurso, enquanto canal de externalização do indivíduo, foi utilizado como principal método para a produção de dados dessa dissertação, pois, como vimos no decorrer do referencial teórico, segundo Amossy (2005), Phillips e Hardy (2002), o discurso e as interações sociais se apresentam como uma maneira de o sujeito transmitir ao seu interlocutor ou à sociedade a representação que ele mesmo deseja de si, dando, assim, embasamento para a análise discursiva das nuances do *ethos* profissional de artistas plásticos de Belo Horizonte.

Phillips e Hardy (2002) destacam, em seu livro sobre análise discursiva, a variedade de sua utilização, pontuando uma matriz que percorre verticalmente um *continuum* que vai do texto ao contexto, e um percurso horizontal que tem em seus extremos a perspectiva crítica e construtivista. Em nosso caso, nos aproximamos bastante do quadrante no qual se situa uma

análise crítica do discurso abordando, inclusive, esferas que tangem o poder discursivo e não desconsiderando o processo de construção social subjacentes ao fenômeno de interesse.

Porém, quando falamos de Análise do Discurso, observamos uma enorme miríade de vertentes e, até mesmo, uma certa dificuldade em estabelecer distinções precisas nesse campo interdisciplinar e independente (GODOI, 2005), tendo destaque, principalmente no que tange aos Estudos Organizacionais, a Análise Crítica do Discurso (ACD) e a Análise Francesa do Discurso (AD), discutidas por Carrieri et al. (2009). A análise discursiva é, *per se*, um empreendimento interdisciplinar, visto que é caracterizada por um interesse relacionado à produção, à distribuição e ao consumo dos textos relacionados a processos sociocognitivos de interpretação, prática social, relações de poder e projetos hegemônicos, despertando interesse em várias ciências sociais e humanas (FAIRCLOUGH, 2008).

Tendo em vista as características de cada corrente e o fenômeno específico que abordamos aqui, foi utilizada a Análise Crítica do Discurso (ACD). Essa linha da Análise de Discurso atrela uma perspectiva histórica ao estudo reflexivo dos textos e considera a polifonia de narrativas que constituem o real, objetivando, assim, explicitar não somente os aspectos linguísticos, mas também avaliando o contexto e explorando a relação existente entre discursos predecessores, pontuando ainda um equilíbrio entre as forças de agente e estrutura que se manifestam nesse fenômeno.

A análise discursiva, como trabalhada nessa pesquisa, não está relacionada somente à linguística. Além disso, quando trato de análise discursiva me refiro, conforme a perspectiva baseada em Fairclough (2008), a um conjunto de proposições que, além de seu significado explícito, apresenta práticas discursivas que evidenciam o relacionamento e a influência de outras narrativas em relação ao fragmento analisado.

Segundo Fairclough (2012), a vida social nada mais é do que uma rede interconectada de práticas sociais de diversos tipos, todos eles elementos semióticos, no qual se inclui a própria fala. A ACD é a análise dialética entre semioses e outros elementos da prática social. Isso é composto por usos comuns, estruturas discursivas, ordens discursivas que permeiam a sociedade e que, transbordando o texto, também se encontram relacionadas às práticas sociais, caracterizando identidades, estilos, gêneros e hegemonias. Quando falamos de discurso, as construções narrativas não envolvem apenas os responsáveis por sua autoria, mas envolvem



também os seus leitores e interlocutores, que se relacionam e influenciam a direção que a realidade pode tomar (GRANT; et al, 2004). Nesse caso, podemos compreender como os discursos se ramificam pela sociedade e acabam por produzir, como resultado de suas interações, a realidade e a prática social que observamos em determinados fenômenos.

Conforme Cabral (1999), o destrinchamento do funcionamento dos textos pode nos revelar confrontos ideológicos, relações de poder e os domínios do conhecimento, visto que a identidade do discurso é construída principalmente pelos fatores externos que o constituem. Corroborando tal perspectiva, a base da teoria de Fairclough (2008) aborda a análise discursiva a partir de uma análise tridimensional na qual a análise textual não é tratada de forma isolada, estando essa dimensão em uma constante relação com a prática discursiva e com a prática social.

Isso significa que a descrição textual não deve ser apartada da interpretação relacionada à construção de um sentido para os aspectos dos textos (prática discursiva) e a construção de um sentido dos aspectos dos textos em relação a uma prática social, evidenciando, assim, as relações de dominância entre as práticas sociais, caracterizando ordens sociais. Essas ordens sociais, em seu aspecto semiótico, dão origem ao que podemos denominar, segundo Fairclough (2012), como ordens de discurso, suscetíveis ao tempo, podendo apresentar variações. Esse tipo de análise contribuirá para compreensão acerca da forma como os discursos da arte se relacionam com as formas de organização e ao *ethos* profissional de artistas plásticos da capital mineira. De forma adaptada ao objetivo dessa dissertação a análise aborda os seguintes aspectos sugeridos por Fairclough (2012).

- I – Verificar a dominância de discursos durante a vida pessoal e a carreira profissional do artista e a constituição de um problema social;
- II – Identificar os motivos dessa dominância àquele tempo baseada na compreensão das práticas e dos discursos vigentes e verificar a existência de problemas sociais;
- III – Considerar a dinâmica dialética entre os discursos que se apresentam para a vida do artista;
- IV – Verificar evidências relacionadas às práticas dos sujeitos para contornar a situação.

É dessa forma, considerando os pontos supracitados, que desenvolvi a análise dos dados colhidos.

A definição sobre o *corpus* de análise dessa dissertação, por sua vez, foi feita levando-se em consideração os propósitos que se colocam em relação a esta disciplina que trata dos Estudos Organizacionais e as interações sociais. Ao considerar o caráter dialético, a perspectiva pós-estruturalista e a polifonia de “vozes” que permeiam essa esfera, bem como o objetivo de compreender o caráter relacional entre os discursos, as formas de organização e o *ethos* profissional dos artistas de Belo Horizonte, foi utilizado um processo de produção de dados vinculado à percepção dos indivíduos que se inserem nesse contexto, o próprio artista que figura como vetor central e que, por sua vez, externaliza e absorve as inúmeras influências discursivas que o perpassam.

No que diz respeito aos eixos teórico-metodológicos propostos por Poupart, *et al.* (2012), nosso interesse reside em questões específicas relacionadas ao fenômeno em questão. Trabalhamos com artistas relacionados a um espaço determinado, residentes em Belo Horizonte, com atuação profissional no campo das artes plásticas e que, por sua vez, se inserem, de alguma forma, no mercado da capital mineira.

Diante da complexa estrutura presente na atualidade do sistema da arte, sua relação com a interpretação de tendências de consumo e demanda, bem como a cobertura global desse segmento que é influenciado pelo desenvolvimento tecnológico, não é comum, por parte dos artistas, a dedicação exclusiva a apenas uma linguagem artística, apresentando o indivíduo, em sua carreira, características multifacetadas de atuação. A análise não foi limitada à classe de profissionais da pintura, escultura, desenho, gravura, fotografia, azulejaria ou cerâmica, visto que vários desses profissionais da nova geração são caracterizados por estar presentes e atuarem em duas ou mais dessas disciplinas, simultaneamente.

Em relação à operacionalização, valemo-nos da aplicação de entrevistas individuais em profundidade com roteiro semiestruturado, voltadas para artistas que se adequassem aos parâmetros estipulados. As entrevistas deste estudo consideraram as nuances explicitadas por cada um dos entrevistados, na tentativa de lidar com as especificidades e práticas de cada um, e apreender o *ethos* profissional de artistas da capital mineira.

Foram realizadas proposições de temáticas orientadoras, prezando-se por uma não interferência no processo de produção da fala e permitindo ao entrevistado maior liberdade de expressão, tendo em vista que se desejava apreender indícios relacionados à interdiscursividade, à

intertextualidade, à cadeia discursiva, à coesão e à coerência e à ironia, entre outros elementos exprimidos de forma textual e não textual, que nos ajudassem a compreender o *ethos*.

Conforme Triviños (1987), a entrevista semiestruturada apresenta certas particularidades, como, por exemplo, questionamentos já alinhados e baseados em teorias e hipóteses que se relacionam ao tema de pesquisa. Neste sentido, o desenvolvimento e a análise das entrevistas foram pautados em uma metodologia previamente elaborada de modo a direcionar as discussões para as dimensões que a pesquisa abordou (Anexo 1).

A pesquisa se faz valer da subjetividade e acredita que as particularidades da vida social não só podem, mas efetivamente contribuem para o melhoramento das teorias vigentes. Dito isso, cabe ressaltar que nos interessam as interações sociais, as relações de poder e a capacidade de agência dos indivíduos perante a estrutura (MINAYO, 2012).

As informações ora trabalhadas foram colhidas no próprio ambiente em que o indivíduo vivencia o fenômeno de tensão entre estética e economia no espectro artístico. Além disso, as pesquisas qualitativas contribuem para a compreensão do assunto em pauta, pois se utilizam de múltiplas fontes das quais os dados são extraídos (CRESWELL, 2010).

Em relação aos sujeitos entrevistados para a exploração do fenômeno citado, todos são artistas plásticos que atuam em Belo Horizonte. Não há nenhuma prerrogativa que imponha vinculação específica a uma única linguagem artística, embora o interesse principal tenha circundado a pintura: todos os sujeitos entrevistados desenvolvem em maior ou menor grau uma relação com tal atividade. Outro ponto observado foi algum nível de atuação em relação à área, permitindo, assim, uma legitimação, em primeira instância, da sua posição enquanto artista profissional. Tais requisitos trazem coerência para a pesquisa em desenvolvimento, visto que buscamos a exploração de um *ethos* relacionado à experiência laboral enquanto artista, condição esta que nos impede de adicionar ao universo pesquisado todo e qualquer sujeito relacionado à arte. Quando nos referimos à atuação no campo artístico, este é um critério utilizado exclusivamente como meio de viabilizar a pesquisa, não representando nenhum juízo de valor sobre a qualidade do trabalho/obra de artistas sem formação/atuação específica. A existência de algum grau de vivência é desejada para corroborar e legitimar a utilização do conceito de *ethos* profissional.

A produção de dados relacionados à essa pesquisa ocorreu entre os meses de maio e setembro de 2018 e, conforme os parâmetros apresentados até aqui, foi constituída a partir de entrevistas semiestruturadas com 13 artistas da capital mineira. Dentro desse corpo de artistas entrevistados, havia nove homens e quatro mulheres, com idades que variam entre 29 e 60 anos, atuantes principalmente no âmbito da pintura, mas que lidam com linguagens como a serigrafia, gravura, escultura e azulejaria, música, dança, instalações e *performances*.

No grupo entrevistado, há vários estágios da carreira artística, desde iniciantes a indivíduos reconhecidos no cenário nacional e até mesmo com inserções internacionais em seus currículos. Em relação à formação acadêmica, cabe salientar que este não foi um requisito para eleger os sujeitos entrevistados. No entanto, resalte-se que o acesso a esses artistas ocorreu, principalmente, por meio de indicações originadas em relacionamentos estabelecidos durante disciplina cursada na Escola de Belas Artes da UFMG. Outro canal de acesso aos sujeitos se deu por meio de relacionamentos pessoais com os artistas e também por convites realizados em exposições ocorridas na capital mineira no período da coleta de dados.

Ao considerar o contexto de Belo Horizonte, é importante pontuar a existência de duas principais escolas de formação artística, sendo uma a escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e outra a escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais, com as quais os entrevistados dessa pesquisa mantiveram algum nível de relacionamento, possuindo alguns deles formações em nível de mestrado e doutorado e atuando também como professores em escolas dessa área. Essa informação reflete a consciência de que os sujeitos entrevistados pertencem a um seleto grupo de artistas da capital mineira e se faz necessário evidenciar o quanto essas instituições podem nos levar a um recorte restrito. A constituição da pesquisa se deu por meio de “bola de neve”, no qual algumas entrevistas iniciais levam à indicação dos outros entrevistados, caracterizando, assim, a formação de uma rede de entrevistados.

Os encontros ocorreram em grande maioria no próprio espaço de trabalho dos entrevistados (residência, ateliês individuais, ateliês compartilhados), ambientes que favoreceram a abordagem de assuntos relacionados às experiências profissionais. Tais ambientes, repletos de trabalhos e referências às obras dos próprios artistas foram, em muitos momentos, citados como exemplos e indicações de práticas e opiniões acerca dos assuntos discutidos, o que inviabilizou

a utilização de alguns trechos das entrevistas por conter referências a obras e realizações que, ao serem mencionadas, identificariam o sujeito.

### 3. ANÁLISE DOS DADOS

Diante da metodologia apresentada, damos início, nessa seção, à análise dos dados produzidos a partir da própria fala e explanação dos artistas sobre suas vivências e identificação de categorias, ou, melhor dizendo, campos espaciais e temporais presentes nessa trajetória, bem como a relação de dominância entre os discursos presentes a cada tempo e que, conseqüentemente, influenciam a construção do modo de ser desses sujeitos.

Sendo assim, essa análise se desenvolverá a partir de três categorias principais. Em um primeiro momento, o qual denominamos “O tempo que precede”, analisamos características e situações relacionadas ao período da infância e da adolescência dos artistas e aos primeiros contatos com o mundo da arte, explorando questões que remetem à estrutura e à influência familiar em relação à profissão artista, as principais motivações e características do jovem artista e, principalmente, suas expectativas e consciência a respeito da formação e do ser profissional.

No segundo momento, foi dada uma atenção especial ao período de inserção do artista nos circuitos da arte, fruto dos discursos de legitimação anteriormente abordados no âmbito organizacional. Denominada “Se inserindo na arte: o sistema”, buscou-se a observação da trajetória do artista nesse contexto, suas fontes de conhecimento, a construção de sua rede de relacionamentos, suas práticas e estratégias para se inserir, manter ou contornar essa dinâmica. Observa-se ainda, nessa seção, a aparição de tensões e ambigüidades entre o que se descreve como impressão do profissional do artista e a realidade do segmento, produto da interação do discurso institucional da arte com outro macrodiscurso desse sistema, a Economia.

No terceiro tópico da análise das entrevistas, nos voltamos para a apreensão das relações mercadológicas imbricadas ao cotidiano do profissional artista. A relação de ambigüidade que abarca o nível institucional se torna visível quando abordamos questões voltadas ao relacionamento com os intermediários do sistema, ao modo de descrição dos artistas quanto aos principais *players* do mercado, ao processo de precificação e significado das obras e as próprias condições impostas pelo mercado local, pautadas por discursos que resultam em novos limites impostos pela demanda e acesso aos circuitos. Trazemos à tona as impressões dos entrevistados acerca da própria carreira, uma dimensão prática, enfatizada a partir do questionamento sobre suas expectativas, defasagens estratégicas e significações, refletindo, assim, as lacunas que

tangibilizam o *ethos* idealizado de um real *ethos* profissional característico dos artistas de Belo Horizonte.

### **3.1. O tempo que precede**

Ao conversar e propor temáticas aos artistas, se nota a forte presença de uma abordagem acerca de um tempo que precede o período profissional do indivíduo. É interessante observar como os discursos que perpassam essa fase habitam, em sua maioria, um consenso sobre a narrativa institucional. Narrativa essa que traz à tona a idealização atrelada ao sentimento, constituinte maior de externalização/preservação da condição humana. Ao se aproximar do caráter profissional, apresenta ambiguidades e tensões, por sua vez, produzidas a partir da interação de outros discursos com aqueles ideais da noção de arte enquanto meio de expressão.

#### ***3.1.1. Uma prévia noção do artista sobre o próprio artista***

Quase que incondicionalmente, há uma relação dos artistas entrevistados com a arte logo no período da infância e da pré-adolescência, o que difere de outras escolhas profissionais atreladas à normatividade imposta pela sociedade. Seja por meio da motivação pessoal, predisposição para a atividade, incentivo familiar ou influência de personagens da cultura *pop*, os artistas relatam uma intensa interação com os conteúdos que demandam ou instigam a sua criatividade, logo no início de suas vidas. Entre as narrativas que compõem e resultam no fenômeno que denominamos como sistema da arte, o discurso institucional integra a maior parte da consciência artística desses indivíduos nesse tempo que precede o efetivo exercício da profissão.

O excerto (1) é interessante, pois nos traz uma noção do ideal da arte no período da infância ao mesmo tempo em que revela uma ambiguidade em relação ao cotidiano do profissional artista. Na estrutura textual do fragmento, observamos a descrição dos primeiros contatos com a arte, mas uma evidente separação entre a narrativa da arte em si e o que é, por outro lado, construído por meio da interação de outros discursos como “meio artístico”, que figura como uma pressuposição intertextual de um ambiente que não é marcado somente pelas características que a arte carrega enquanto expressão estética.

(1) Então, eu comecei é... Eu comecei muito novo, mas não no meio artístico, né?! Eu comecei a descobrir que eu gostava de fazer isso muito novo. Com uns 15 anos, eu comecei a pintar meio que por conta própria assim, não fiz aula nem nada. É...era um talento natural, assim, sabe?! Tipo, eu era o cara que fazia o cartaz na escola, essas coisas assim, né?! (Entrevistado 12)

Logo após, movido pela indagação sobre o período inicial de sua vida com a arte, o que se nota é a tentativa de estabelecimento de um tema, uma construção discursiva que interage com algumas narrativas que enxergam no desenvolvimento da arte a necessidade de um dom. A utilização da expressão “talento natural” estabelece essa intertextualidade com a ideia do talento que o indivíduo carrega ou deveria carregar para assumir esse papel, ao mesmo tempo em que nega a necessidade de formação, que se firma na utilização da expressão “não fiz aula nem nada”. Ao reproduzir esse discurso, se tem a ideia de que basta ao artista essa condição para assumir tal posição, o que, entretanto, ignora inúmeras outras nuances que, como veremos, estabelecem a condição de artista profissional.

Há aqui uma coerência com as teorias que abordam a arte a partir, principalmente, do seu conteúdo expressivista, conforme Makowiecky (2011). Habita o período da infância do sujeito uma concepção romantizada da arte e do artista, disseminada pelas narrativas que atrelam a arte a um fenômeno enigmático, capaz de ser desenvolvido somente por aqueles que tem vocação para tal, conforme as idealizações dos artistas existentes no século XVII, quando o indivíduo passa a ser visto como detentor de uma aptidão especial (WEDEKIN, 2000). A ideia da existência de uma vocação como o pré-requisito para se tornar artista dialoga com as noções discursivas originadas da atribuição do fazer arte a sujeitos com uma pré-disposição para tal, relacionados, muitas vezes, com entidades divinas, conforme defendia Benjamin (1975).

Em consonância com o ideal de um “talento natural”, verificamos uma coerência com esse discurso presente também no fragmento textual (2), marcado por uma consciência sobre a condição de ser artista em um momento um tanto quanto precoce da vida.

(2) Ué, o mundo das artes povoa...Me povoa desde criança, muito cedo né, nem sei como que começou. Dizem que eu com 2 anos, acordava assim, pra ouvir música. Eu queria era ouvir música na vitrola. É tudo muito... E com 5 anos, eu já tocava [...] E aí, essa coisa já era...eu já sabia que eu era artista, entendeu!? Desde os 5... Eu já achava... Eu compreendia esse negócio em mim, de que eu era artista. Porque, minha mãe também, tinha uma coisa que ela pintava... \ Então, a palavra arte existia já na casa... Só que não existia o conhecimento assim, sobre história da arte... \ Assim, fundo nenhum. Mais no sentido assim, de sentimento de prazer com a coisa, né?! (Entrevistado 13)



Ao utilizar elementos textuais como a condição de ser “criança” e o próprio desconhecimento daquela consciência, evidenciada na utilização da estrutura “nem sei como que começou”, reafirmam e corroboram com a narrativa de que ser artista constituiria a identidade.

O fragmento (2) utiliza também uma estrutura lexical que descreve um relacionamento afetivo com a arte/cultura que “povoa” o indivíduo ainda criança. A sequência do diálogo nos revela novos elementos motivadores, expressos na influência familiar, conforme a expressão “a palavra arte já existia na casa”, uma metáfora para dizer que integrantes do seu núcleo de convivência já desenvolviam atividades relacionadas à cultura. Conforme a noção de Fairclough (2012) acerca das ordens do discurso, a fala sobre a infância do artista denota uma relação com os aspectos provenientes das narrativas institucionais da arte, que se apresenta a esse tempo na vida do artista como o discurso dominante.

Como percebemos no excerto (3), temos o período da infância relacionado ao incentivo familiar, mas, dessa vez, atrelado a uma situação particular, uma condição social que o permitiu vivenciar aquele contexto, conforme verificamos na utilização da citação “e eu tive uma educação que me possibilitou, aos 10 anos, fazer um curso de pintura profissional”, demarcando, assim, uma clara interdiscursividade e uma própria reflexividade do artista com a narrativa que coloca a cultura como um espaço que não é habitado por qualquer um, senão pela elite.

(3) Bom, é.. \Eu acho que na maioria dos casos, no meu particularmente, começou uma coisa bem na infância assim, né, e eu tive uma educação que me possibilitou, aos 10 anos, fazer um curso de pintura profissional, assim, bem de interior; mas, que trabalha com técnicas profissionais assim. [...] Mas, assim, eu te confesso que tinha uma grande... \Como que fala, uma certa desinformação do que é viver de arte, do que é você ser artista, formação. Você tem uma formação um pouco mais romantizada da história, né, do trabalho do artista. (Entrevistado 2)

Nesse período, há uma idealização do que é ser artista. A utilização da estrutura textual “você tem uma formação um pouco mais romantizada da história, né” sugere que a narrativa se baseia preponderantemente em considerações voltadas para a estética da arte, relacionada às técnicas e aos estilos. Outro excerto revela na utilização da palavra “desinformação” um significado de ignorância quanto ao que é ser artista profissionalmente.

O amparo familiar e o investimento em uma educação artística, ainda durante a infância, marca um avanço em relação à consideração do ser artista enquanto possibilidade de uma profissão, conforme movimento observado a partir do Renascimento, em que se instala uma noção do indivíduo e uma enorme preocupação com o desenvolvimento da técnica (WEDEKIN, 2000; VIEIRA, 2003). Há ainda que se pontuar sobre o âmbito social-econômico no qual esse interesse por arte e formação artística tende a ocorrer de forma direcionada às elites, corroborando as características fundantes da arte em Belo Horizonte, trabalhadas por Vivas (2012) e Fígoli (2014).

O trecho (4) condensa essas temáticas presentes no período da infância. O desenho figura como um estímulo individual para uma continuidade no contexto da arte e parece ser o bastante, porém, a “formação artística”, o “contexto familiar” e o “contexto cultural”, são aspectos imbricados que sugerem limites à plena formação artística na infância.

(4) Desde... \Desde a infância eu sempre desenhava... Enfim. É... \E não tinha na minha infância e tal, nenhuma formação artística né!?...Porquê... \Pelo meu contexto familiar, cultural e tal. É... \Mas, quando tava na hora de escolher, eu decidi fazer o curso de artes. (Entrevistado 9)

A infância aparece no discurso dos artistas com atuação na capital mineira como um momento preponderantemente ocupado por ideais que condizem com as narrativas que colocam a arte em um patamar de experiência (MAKOWIECKY, 2011), muitas vezes vinculado e relacionado a uma pré-disposição para a atividade, a uma sedução do próprio discurso romantizado da arte e seus principais expoentes relacionado à expressão de emoções conforme trata Ridley (2001). Nesse tempo, a representação por parte do jovem artista em relação às práticas sugere uma dominância do discurso institucional. Contudo, é importante observar que outras temáticas, já no período da infância, aparecem na construção narrativa desses indivíduos, e o papel da família, ao estabelecer novas representações da prática relacionada ao mundo da arte, se apresenta como um marcador importante nessa trajetória, tema da próxima seção.

### ***3.1.2. A escolha e a família***

Há, em nossa sociedade, um período de transição bem delimitado em que se espera do indivíduo um posicionamento em relação à escolha dos possíveis cenários que este vivenciará em sua vida adulta. Tais expectativas são reflexos observados da disseminação de discursos e estilos

relacionados ao trabalho. Os entrevistados não fogem à essa regra. Foi possível observar em suas narrativas a complexidade desse momento, marcado por uma mescla de influências que unem agência/estrutura e revelam uma polifonia de discursos em meio a uma tela em branco representada pelos anseios dos jovens.

A família é apresentada constantemente no discurso dos artistas como uma esfera na qual há um incentivo para o desenvolvimento do lado criativo. Conforme verificamos no excerto (5), é comum observar a influência positiva do núcleo familiar em relação ao aprendizado que as atividades artísticas permitem. No excerto, semanticamente é possível observar, a partir da utilização do verbo “ter”, empregado de forma imperativa em relação à realização de um “curso de arte”, que a cultura não reflete apenas uma atividade com o objetivo de proporcionar prazer, mas permeia outras esferas simbólicas, como pode ser denotado a partir da utilização da expressão “obrigação nossa”, o que, de certa forma, não conversa com o discurso hedônico, institucional, da arte.

(5) Bom...na minha família.... Todo mundo, assim...Todos os meus outros três irmãos.... Todo mundo tinha que fazer um curso de arte. Então, meus dois irmãos foram fazer música.... Trabalharam com música um bom tempo, mas agora todos eles são engenheiros.... Tem engenheiro até, lá em casa. [...] Então foi mais ou menos assim, foi uma quase obrigação nossa ter um curso mais de arte, criativo, esporte...Foi tudo mais ou menos por aí. (Entrevistado 2)

Descritivamente, no fragmento textual “trabalharam com música um bom tempo, mas agora todos eles são engenheiros”, podemos observar um relato que relaciona atividade profissional à atividade artística, trazendo para o contexto da arte significações que se estabelecem paralelamente à noção de trabalho.

Essas outras esferas simbólicas que a arte permeia podem ser observadas ainda por outras noções que os artistas trazem ao realizar paralelos entre arte e a condição familiar. O fragmento (6) é rico quanto à exposição de tensões e ambiguidades sobre a acessibilidade e o lugar de pertencimento que a arte como um todo representa.

(6) [...] o fato de ser artista, vindo da família que eu vim e do universo que eu fui criado, já é de certa forma uma conquista[...] vim de uma família humilde, não pobre, mas assim, classe média baixa, onde, é...não tive muito acesso a não ser essa minha tia que me levava “pras” coisas assim...meus pais nunca oprimiram isso, mas ao mesmo tempo também...não era uma coisa que fazia parte da vida deles...pensavam outras coisas, é[...] tipo, eu acho que...como boa parte das famílias do Brasil, assim...normal. (Entrevistado 5)

Primeiramente, percebemos que o entrevistado atribui à sua posição dentro do segmento artístico uma exceção, como verificamos na utilização do verbete “conquista”, representando uma trajetória marcada por luta justificada pela condição de sua família, caracterizada pela utilização de argumentos sobre a origem “vindo da família que eu vim”, e caracterizações “humilde”, “classe média baixa”. A interdiscursividade do trecho é latente em relação às narrativas que atribuem à arte e o seu desenvolvimento à elite, não estando representada por aqueles que não detêm um determinado nível econômico e/ou social para ali estar. Analisando sob a ótica da prática social, o excerto revela uma noção segregadora em relação à arte, o que, de alguma forma, permeia a construção do artista enquanto profissional. Na parte final do trecho, os fragmentos “não era uma coisa que fazia parte da vida deles” e “pensavam outras coisas... \Como boa parte das famílias do Brasil” reafirmam uma cadeia intertextual que liga a narrativa da arte como associada a uma elite e o discurso de que essa seria uma esfera não comum para quem não pertence a esse contexto, habitando o imaginário da maioria “das famílias do Brasil” somente as profissões consideradas padrão.

Em consonância com as teorias que trabalham com o hermetismo do ambiente artístico, calcadas numa dinâmica organizacional de legitimação proposta por Cauquelin (2005), a detenção desse conhecimento aparece como um dever, uma possibilidade para os jovens pertencentes às classes mais abastadas, um meio de reproduzir e evidenciar sua dominação do ambiente, ao mesmo tempo em que se apresenta quase como uma incoerência para jovens de famílias que não detêm recursos, posicionando a arte em um patamar que nem todos alcançam e se firmando como uma barreira de acesso, conforme Bourdieu (2015).

(7) Sim, como meus pais não eram formados, eu acho que eles tavam vendo ali algum tipo de universidade... \Como minhas irmãs já tinha formado e tal, eles queriam ver os filhos é.../Formados na época, né!? [...] Então, meu pai deu apoio, ele achava que a gente tinha que ser qualquer coisa na vida, se a gente fizer direito. (Entrevistado 12)

No fragmento (7), vemos esse mesmo discurso que afasta a arte da noção de trabalho. No contexto familiar representado no fragmento, a falta de escolaridade dos pais do entrevistado justifica o apoio em relação ao desejo do filho de seguir a carreira artística, por enxergarem ali um caminho para a formação, a possibilidade de ascensão a partir do conhecimento, ilustrado no trecho “eles tavam vendo ali algum tipo de universidade”. A formação superior, mediada pela universidade, encontra apoio dos pais porque esse tipo de formação permitiria “ser qualquer coisa na vida”.

Para além das diferenças socioeconômicas, as narrativas hegemônicas são constantes na vida do artista e representam a constituição de um preconceito em relação à atividade, preconceito esse pautado em estruturas de valorização padronizados e embasados em outros discursos. O excerto (8) nos revela como a profissão em questão, mesmo em ambientes que valorizam a cultura, são consideradas inferiores.

(8) [...] na época, eu nem pensava nisso como profissão, porque meu pai era muito rígido e tal...e ele queria que eu fosse médico e etc...Ou então seguisse a carreira do direito, mas enfim. [...] Com o tempo, eu fiz matemática meio que pra agradar ele, passei em vários vestibulinhos, e passei na federal também. Enfim, gosto de matemática, mas eu nunca exerci nada, a não ser artista. [...] Você vai ser artista? Ah, você vai passar fome...O meu pai era muito tradicional. (Entrevistado 6)

No trecho, a arte é classificada como menor do que a Medicina e o Direito, como o desejo do pai em ver o filho atuando nessas atividades valorizadas ante a opção artística. A rigidez enquanto característica comportamental do pai leva à adoção de práticas pelo entrevistado como “cursar matemática” para se “enquadrar”. O discurso dominante proveniente do âmbito institucional da arte durante o tempo que precede a dinâmica profissional passa a sentir a influência de outras narrativas, também dominantes e corroboradas pela prática social vigente.

O fragmento “você vai ser artista? Ah, vai passar fome...o meu pai era muito tradicional” encerra a fala e nos traz a complexidade de narrativas que passam a influenciar essa escolha e que extrapolam a consciência do indivíduo, pautado pela estética, pelo estilo, pelo sentimento. A prática discursiva revela a estrutura social e o questionamento sobre a escolha da profissão, seguidos pela afirmação sobre as necessidades a serem enfrentadas a partir desse caminho.

O trecho sugere discursos do conservadorismo, do socialmente aceito e da necessidade de um sucesso relacionado ao estabelecimento de uma “boa” condição de vida que prevalece sobre outros aspectos, indicando, assim, nuances de um discurso econômico que passa a influenciar a trajetória do artista.

O segmento discursivo (9), reitera a análise de que a estrutura da família se configura, logo no início da trajetória do artista, como a abertura para que discursos não comuns à ideia da arte pela arte, possam imprimir suas influências, como é o caso do discurso econômico.

(9) [...] Falei pra minha família que eu ia fazer vestibular pra Belas Artes...E minha família exigiu que eu tivesse uma postura que conciliasse a parte econômica também. Exigiu mesmo! Porque, se eu não tivesse uma escolha que incluísse o lado econômico, que eles não iam sustentar artista (Entrevistado 3)

Como verificamos no trecho destacado, o significado da palavra exigência, presente em “Exigiu mesmo!”, impõe ao indivíduo que este volte seu olhar também para o “lado econômico”. A interdiscursividade com narrativas que enxergam a arte como característica de pessoas não atreladas às normas sociais estão impressas no fragmento “eles não iam sustentar artista”, que evidencia a noção presente tanto discursivamente como socialmente de que os indivíduos que fazem da arte profissão configuram pessoas incapazes de sobreviver por conta própria.

A reação que o trecho descreve em relação à escolha da arte como profissão sugere uma preocupação com o aspecto econômico, indo ao encontro de perspectivas que passam a enxergar valor comercial e potencial de exploração na arte (POTTS; CUNNINGHAM; HARTLEY, 2008; AUGUSTIN, 2011), mas no âmbito familiar há ainda forte ligação com discursos idealizados do artista boêmio, ligado ao expressivismo e pureza da arte (WEDEKIN, 2000), incapaz de se sustentar.

Nesse ponto, o âmbito da arte passa a dividir seu espaço anteriormente permeado somente pelas noções estéticas com outras narrativas a partir do momento em que o ser artista passa a representar uma possibilidade de posicionamento profissional inferior perante a sociedade. A família representa, então, de forma ambígua, uma estrutura que incentiva a prática da arte e que, ao mesmo tempo, a desmerece por trazer à tona questões de desvalorização econômica.

### ***3.1.3. O artista quer ser artista: tensões sobre o momento da escolha profissional***

É nesse ínterim que os entrevistados relatam as suas primeiras tensões quanto ao seu futuro e revelam ambiguidades que a escolha da profissão lhes trouxe. As influências romantizadas no período da infância e presentes em um senso comum em relação à arte se chocam com a realidade estrutural na qual o artista se insere. O sujeito apresenta dúvidas quanto às incertezas que pairam sobre a sua escolha relacionadas às temáticas de sobrevivência, aceitação e independência, entre outros aspectos.

Como verificamos no fragmento (10), a decisão de seguir na esfera das artes plásticas se torna extremamente difícil.

(10) Quando eu saí do colégio, eu fui fazer arquitetura, mas...Não era exatamente o que eu queria, porque a minha visão...Enfim, na verdade, eu era muito...Qualquer um era extremamente novo para escolher uma profissão aos 17-18 anos de idade, principalmente quando você vai pra um caminho diagonal, como foi meu caso. (Entrevistado 11)

A estrutura textual escolhida aborda um momento em que a escolha de um curso mais aderente às normas sociais, no caso, a Arquitetura, não condiz com os reais anseios do indivíduo. O trecho “não era exatamente o que eu queria” reflete certa indecisão característica da escolha entre o sentimento e o racional.

Tais atritos são confirmados na justificativa da dificuldade por se escolher um “caminho diagonal”, o caminho da arte. Esta expressão é muito representativa em termos da prática social à qual o indivíduo está exposto e caracteriza uma interdiscursividade com as narrativas que, como vimos, embasam as preocupações da estrutura familiar em relação ao futuro que a arte pode oferecer, pautando, assim, as preocupações econômicas, sociais e simbólicas. A arte, vinculada a esse “percurso diagonal”, já se revela na própria prática discursiva do indivíduo como um local que se distancia do convencional.

A idade revela-se, ainda, como um agravante para a escolha da arte como profissão, principalmente porque nesse período o indivíduo se torna mais suscetível às influências e aos discursos que ampara as crenças familiares. O discurso Institucional dominante em períodos anteriores se vê em atrito com as imposições provenientes de discursos hegemônicos que permeiam a sociedade, caracterizando o aspecto dialético e ambíguo. O excerto (11) nos traz essa perspectiva da vida artística, o que se extrai da estrutura textual é a significação de que a arte não é vista como um trabalho, sendo uma atividade à parte perante os julgamentos da sociedade.

(11) Olha, pra começar eu virei artista meio que por acaso. Foi quase um acaso mesmo, por falta de perspectiva profissional. Se é que você me entende? (Entrevistado 4)

A utilização da palavra “acaso” revela no trecho que se tornar artista não foi um objetivo explícito e que ele só se tornou por não enxergar outro caminho profissional possível. Esse

dilema que o artista plástico vive antes mesmo de se decidir pela profissão é resultado da complexidade que o ambiente da arte impõe. Como indicado em análises anteriores e sugerido por outros autores, como Cauquelin (2005) e Bourdieu (2015), a arte se organiza em uma rede impulsionada em grande parte pela elite, capaz de legitimar e consumir os artefatos, mas em relação ao trabalho desses artistas existem inúmeras lacunas que devem ser preenchidas por práticas e estratégias individuais de forma a se inserir nesse meio. Essa complexidade dá razão às preocupações desses indivíduos quanto à sua sobrevivência no momento da decisão sobre qual caminho seguir.

O choque ideológico se torna imperativo na vida dos jovens artistas, impulsionados, por um lado, pela romantização do discurso da arte, bem como pela sua crença na aura do artista e na posse de uma pré-disposição para a atividade. Porém, a criatividade entra em atrito com discursos e sistemas de conhecimento que se baseiam em disposições econômicas e narrativas que pressupõem o preconceito aos que não se adequam ao padrão considerado normal, e o artista enquanto profissional se encontra nessa posição, como já sugeria Cauquelin (2005) ao posicionar o artista nas extremidades (margens) do sistema.

(12) É... \Eu acho que a coisa é mais num sentido profissional mesmo né... \De entender que... \Assim... \Eu nunca... \Eu lembro que quando eu fui fazer faculdade, eu não imaginava que isso talvez... \Morar no interior... \Que isso tinha alguma forma de sobreviver disso assim, sabe? (Entrevistado 12)

O trecho (12), repleto de silêncios, dúvidas e ponderações marcadas pelas pausas na fala do entrevistado, revela ambiguidades relacionadas à constituição da sua escolha e aceitação da própria identidade enquanto artista. Semanticamente, podemos analisar que as palavras e expressões utilizadas se relacionam à busca de compreensão (“entender que”), memórias (“lembro que quando”), e receios (“eu não imaginava”), ao mesmo tempo em que percorre momentos e espaços distintos, como a vida profissional, a vida acadêmica, a infância no interior, pontuadas naquele momento por uma preocupação que relaciona medos e desejos, principalmente no que diz respeito à sua subsistência. Ainda é possível notar no trecho que a arte parece outra coisa que não meio de trabalho, como sugere a descrição do entrevistado acerca do seu pensamento sobre o sobreviver da arte.

(13) Bom, eu não pensei em desistir, te confesso que não. Só que eu sabia que isso... \Era uma concepção que eu tive logo que eu entrei [na faculdade de Belas Artes]... \Mas chegou ali no 2º, 3º período... \Eu sabia que, o maior desafio não era tanto fazer o curso, era você viver dele depois, você construir o trabalho, né. (Entrevistado 2)



Já o fragmento (13) inicia com uma declaração sobre a impossibilidade da desistência. O entrevistado afirma que não pensou em desistir da carreira artística, mas à medida que avançava via que precisava compatibilizar formação e prática artística com trabalho. Novamente, deve ser analisado no fragmento a consciência do indivíduo sobre o “desafio” de sobreviver a partir da arte, construir o trabalho e se firmar a partir de uma atividade que vai de encontro aos discursos hegemônicos e às práticas comuns.

(14) Eu costumo dizer que a gente não tem um sistema que ampara né, como todas as outras escolhas profissionais, é... Você tem um sistema pré-existente que ampara as suas escolhas. Você vem com objetivo e sabe aonde você vai chegar. Em arte, você não sabe aonde vai chegar. Você tem que criar esse sistema pra te amparar. (Entrevistado 3)

Já o excerto (14) apresenta uma estrutura gramatical que tem por finalidade justificar, por meio da comparação com outras atividades profissionais, as diferenças que a carreira relacionada às artes tem em relação às profissões estabelecidas (e amparadas) pelos discursos hegemônicos que permeiam a sociedade. A expressão “em arte você não sabe aonde vai chegar” é representativa nesse ponto quando interpretada como uma declaração do próprio artista sobre a incerteza de sua carreira e, conseqüentemente, da sua vida ao escolher esse caminho. O trecho também sugere que é individual e não coletiva, não relacionada a uma categoria profissional, a escolha pela arte, o que pode ser relacionado à influência dos ideais iluministas sobre o indivíduo e que alteram o modo de enxergar o artista na sociedade, como pontuam Viera (2003) e Wedekin (2000).

### **3.2. Do ser ao se formar artista: a constituição e a compreensão**

Essa seção diz respeito ao processo de inserção do artista no que anteriormente foi denominado como sistema da arte por Cauquelin (2005). O intuito é verificar as redes discursivas que passam a fazer parte da consciência e das práticas desses indivíduos, a fim de compreender como as narrativas permeiam esse espaço e como os artistas visualizam, interpretam, se adequam, resistem e sobrevivem nessa estrutura.

Após a fase inicial, já decididos sobre sua profissão, é importante analisar o que a arte passa a representar na vida desses sujeitos, quais são os discursos que sustentam a motivação dessa

atividade. Logo após, analisaremos, a partir da ótica dos artistas, como se dispõem a estrutura do segmento e a sua organização, analisando a constituição, seus principais componentes e os processos de formação que legitimam seu trabalho, passando pelas práticas e estratégias utilizadas pelos indivíduos para defender seu espaço dentro desse circuito.

### ***3.2.1. A arte para o artista: significados e funções***

Após a escolha de se tornar um profissional, a arte representada por meio de um discurso Institucional assume nuances mais profundas na vida do artista, relacionando-se a outras ordens de discurso e alterando a sua identidade, o seu estilo diante da nova conformação das narrativas que carrega em si o peso de significados muitas vezes relacionados à resistência.

(15) Sou um cara crítico, sou um cara... \Pode-se dizer, engajado politicamente. Não sei, talvez, mas eu me interessar pelo bem-estar social, eu interessar por essas coisas, mas pra mim... \É mais interessante hoje a arte traduzir o velho e o bom, que é o que falta no mundo. O poder da arte é tornar os seres humanos mais humanos, mais sensíveis, e eu tento trazer isso com minha arte, então é muito mais uma questão emocional. (Entrevistado 1)

Como verificamos no fragmento (15), o entrevistado, ao ser questionado sobre o sentido da sua arte, responde pontuando comportamentos pessoais como “ser crítico” e “engajado politicamente”, que revelam um posicionamento que a princípio se coloca contra o sistema. Na expressão “O poder da arte é tornar os seres humanos mais humanos, mais sensíveis”, temos uma interdiscursividade com a noção da arte enquanto expressão de humanidade, capaz de reconectar o ser ao “bom”, o que, segundo o entrevistado, falta ao mundo. Esse argumento, ligado à perspectiva conhecida como neorepresentacionalismo, busca reafirmar na arte um meio de comunicação que se estabelece como possibilidade de interpretação e busca promover um diálogo (COSTA, 2017).

Já no excerto (16), a ordem do discurso e a prática textual dão ênfase à preponderância da ideologia da arte. As camadas que cobrem uma obra ou o fenômeno da arte, descritas pelo entrevistado em relação ao seu próprio trabalho, fazem uma alusão às camadas discursivas que o desenvolvimento da arte possui, sendo uma delas relacionada à expressão de um posicionamento, como verificamos na afirmação “arte e política tem tudo a ver”.

(16) Então assim... Tem um significado ideológico, esse engajamento que significa um significado ideológico. E meu trabalho, na verdade, além de ter muitas gamas, variadas camadas e camadas, ele tem uma camada ideológica. E isso é uma coisa de preponderância pra continuar fazendo. Simplesmente porque

eu acredito nessa ideologia. [...]. Porque pra mim, arte e política tem tudo a ver. (Entrevistado 10)

O trecho sugere que a arte é política. Essa compreensão por parte do entrevistado relaciona-se com as perspectivas que enxergam na arte um meio para o diálogo e não somente uma representação, imprimindo, assim, em sua expressão, um posicionamento acerca de um modo de se viver no mundo, um veículo de comunicação (COSTA, 2009; MARTINS, 2010).

Na seleção lexical (17), temos a reafirmação desse conteúdo político em relação à arte.

(17) Cada momento é uma questão bastante complexa, porque cada trabalho ele nasce de uma forma bastante autônoma, né!? E são...E é movido por questões muito próprias. [...] eu consigo entender hoje, assim, um eixo que perpassa em todas elas, é que tem é...Sempre uma questão, às vezes mais velada, às vezes mais explícita, de uma tensão entre esses cenários sociais, entre é...Essas possibilidades, essas formas veladas de violência, né, isso nas paisagens interiores é bastante evidente, né, então meus trabalhos são bastante atentos a isso. (Entrevistado 9)

O trecho “ [o trabalho artístico] é movido por questões muito próprias” remete a uma interdiscursividade com as narrativas institucionais, mas de uma maneira diferente da infância, a relação com os textos foge um pouco da aura e da divindade do artista (BENJAMIN, 1975), e se volta para o sentimento, o simbolismo e o significado que o pensamento e os artefatos produzidos podem oferecer, seja de forma “explícita” ou “velada”, as obras carregam em si mensagens e posicionamentos, mostrando tensão entre cenários sociais.

(18) É um envolvimento... é... pra mim, a arte tem a ver com experiência [...] quando eu falo de arte eu falo de tudo. [...] mas eu acho que vai ser sempre política, porque... Eu gosto de citar sempre dois exemplos, de dois artistas que trabalhavam, tipo, Picasso e Matisse, que trabalhavam com coisas praticamente opostas, mas viveram na mesma época. Picasso pintou Guernica, né, uma vez entrevistando...Uma vez um repórter entrevistando falou pra ele [Matisse] “Ah, o Picasso pintou Guernica, fez algo importante né, politicamente não sei o que...Você fica pintando flores, é...Banhistas, paisagem, interiores, né...” Ele falou simplesmente: “O que eu quero para o mundo é o que eu projeto para a tela”. (Entrevistado 12)

Esse conteúdo político aparece como categoria onipresente no discurso, como verificamos no fragmento (18), que afirma “mas eu acho que [a arte] vai ser sempre política” marcada em seguida por uma intertextualidade manifesta, em termo contada pela obra. Nessa intertextualidade, se nota a busca por uma legitimação sobre a presença da política na arte, sendo a arte uma forma de experiência sempre política, do mundo, como sugere o fato relatado pelo entrevistado.

Trazer e reafirmar o aspecto político para a representação das narrativas a respeito da arte revela uma ordem de discurso alternativa à dominância de discursos e práticas que se volta para aspectos mercadológicos. A fala aborda o estabelecimento de um posicionamento em relação à vida social como um ato de resistência a ideologias dominantes.

Outro entrevistado, no fragmento textual (19), sob a mesma ótica, complementa o discurso anterior ao condicionar a capacidade de expressão do artista em relação às temáticas individuais em sua obra ao próprio caminho positivo do trabalho.

(19) Então, assim, eu acredito que... Bom, quando o artista ele tá num caminho positivo do trabalho, ele de certa maneira, ele tá descobrindo, conseguindo tratar questões que realmente lhe incomodam e que o movimentam a produzir arte, entendeu?! Então, eu acho assim, que cada artista hoje, tem esse universo de coisas. [...] o que te move a pintar, a trabalhar, são suas questões pessoais, internas, biográficas, ali... Ou exatamente, essas questões do coletivo. (Entrevistado 2)

O conteúdo semântico revela a capacidade de “tratar questões que realmente lhe incomodam”, ligadas a “questões pessoais”, “internas”, “biográficas” e “coletivas”, como um propulsor que movimenta a produção artística. A arte figura, então, como um produto do que incomoda o artista, corroborando, assim, o conteúdo de sua expressão e o seu caráter político ao atribuir ao artefato camadas de significados que perpassam o posicionamento em relação a temáticas que importam para o autor.

Já o excerto (20), além de ratificar o significado afetivo que a arte desempenha na vivência desses indivíduos, como é possível observar na utilização da expressão “a arte deu sentido à minha vida”, nos levando a interpretá-la como uma alternativa aos padrões sociais, nos permite ainda extrair novas categorias que colocam o ser artista como uma construção desenvolvida ao longo do tempo.

(20) Eu acho que... Quem vai definir se eu sou artista ou não é o tempo. É o tempo que vai dizer se meu trabalho vai se definir como arte, porque a gente não sabe, né!? Eu prefiro ir construindo meu percurso, tijolo por tijolo, sem me preocupar se sou artista ou se não sou artista. Eu acho que o tempo tem me revelado que parece que sim, né!? Eu tenho construído um percurso paulatino, muito calcado na minha experiência, a arte deu sentido pra minha experiência de vida... Me trouxe muitas realizações, é um caminho árduo. (Entrevistado 3)

No âmbito individual, a sugestão presente no fragmento de que o tempo se encarrega de definir o que é arte contrapõe o sistema de rede proposto por Cauquelin (2005), no qual a legitimação dos artefatos enquanto arte passa pela avaliação de personagens e de instituições bem definidas.

Porém, o trecho dá ênfase ao processo pelo qual se tornar um artista tem de passar. Verifica-se na utilização de palavras como “paulatino” e expressões como “tijolo por tijolo” que o reconhecimento não é instantâneo e o “tempo” aparece de forma figurada como sendo a instância definidora da legitimação do indivíduo como um artista.

A análise acerca do significado da arte para os artistas entrevistados nos oferece uma releitura do discurso institucional na vida desses sujeitos. Além de trazer uma nova perspectiva sobre a arte para os responsáveis pela sua produção, nos permite ainda fazer novas considerações a respeito da influência dessas novas narrativas – silenciadas ou desconhecidas na infância – na construção do profissional. A partir de uma análise para além da prática discursiva e que abrange a prática social desses indivíduos, assumir um caráter político para a arte traz significações que extrapolam o mero entendimento de se colocar de forma crítica ao sistema. A política atrelada à arte revela a conformação de práticas e discursos que, para os artistas, e seguindo a teoria da ACD de Fairclough (2008), podem ser enxergadas a partir de um problema social. O desenvolvimento de uma consciência a respeito dos discursos hegemônicos que permeiam o espaço em questão, bem como a avaliação de toda a sua cadeia de valoração, culmina em considerações que não deixam de enxergar os juízos oriundos das estruturas. Essa consciência se externaliza nas práticas de permanência nesse contexto, caracterizadas pela qualificação acadêmica, passando pelo desenvolvimento de uma compreensão estrutural do sistema e resultando na implementação de estratégias de manutenção e sobrevivência no mercado.

### ***3.2.2 Formar-se artista: a institucionalização do conhecimento***

Dos treze entrevistados, doze possuem no mínimo uma graduação relacionada à área de belas artes, vários deles dedicam-se ao mestrado e ao doutorado no âmbito das artes e muitos lecionam como professores em escolas do ramo na capital mineira. A formação diz respeito a uma prática social concreta na vida desses sujeitos e reflete a dinâmica das ordens de discurso que passam a permear a arte. Essa seção diz respeito a esse momento da vida dos profissionais artistas e nos oferece a possibilidade de compreender a nova configuração desse espaço, bem

como identificar as percepções em relação a esse ambiente de formação, sua importância para o profissional, a legitimidade alcançada por estar presente nesse ambiente e, principalmente, sua influência em relação à construção do *ethos* profissional desses indivíduos.

Os entrevistados, ao discorrerem sobre a formação acadêmica em suas vidas, pontuam o que consideram ser as principais contribuições que o conhecimento obtido nesse tipo de ambiente traz para sua carreira. A própria percepção das contribuições mencionadas nos indicam novamente influências discursivas na construção do sistema da arte e na constituição do estilo e identidade desses sujeitos. Em relação aos aportes do sistema acadêmico, os fragmentos (21), (22) e (23) nos revelam aspectos interessantes.

(21) Não, eu acho que sim, no sentido assim, é um lugar de pensamento e reflexão muito grande. Então você não vai aprender só uma técnica, você vai... \Você vai entrar né... \Num campo de saber, muito vasto ali, muito complexo, porque, existe a pós-graduação... \Existem pesquisas desenvolvidas lá. Você vai entrar em contato com a história da arte, como pensamento que... \Que... \Pensamento crítico que, dificilmente você teria acesso fora assim, isso é verdade. Dificilmente você vai ter acesso aos críticos mais importantes, se você não estiver numa escola assim. (Entrevistado 7)

O fragmento discursivo (21) se inicia com uma declaração acerca das contribuições que a academia oferece. O entrevistado enfatiza tanto o aspecto teórico quanto o prático, evidenciando as inúmeras camadas de saber que os artistas podem ali encontrar, como verificamos na afirmação “você vai entrar num campo de saber...muito vasto ali, muito complexo”. Além de abordar questões vinculadas à legitimidade da arte, por meio do contato com a “história da arte” e o “pensamento crítico”, tratado em diversas correntes, como vimos aqui (RIDLEY, 2001, MARTINS, 2010; MAKOWIECKY, 2011; COSTA, 2017).

Outro ponto que deve ser destacado no excerto é o caráter hermético do conhecimento relacionado à arte encontrado na “escola”, a qual nem todos têm acesso. O hermetismo é proveniente da interação da dinâmica de rede abordada por Cauquelin (2005) que confere a um seletivo grupo, detentor de grande conhecimento sobre o tema, a possibilidade de atribuir legitimidade à arte. Esse poder de legitimação movimenta a estrutura organizacional e, de acordo com os interesses econômicos, estabelece diferenciais que, posteriormente, serão utilizados para o desenvolvimento da demanda sobre a arte. A academia, enquanto vetor desse conhecimento se insere nesse grupo.

(22) Eu considero que a formação realmente começou dentro do meio acadêmico. Isso é muito particular das artes plásticas [...] Grande parte das pessoas tem, às vezes, pouca habilidade com desenho... Raros com pintura, então, a formação acontece muito ali dentro, vamos dizer assim, sabe, na maior parte dos casos. Com algumas exceções, quando a família né... Tem amigos meus que já cresceram em família de artistas e tudo mais, mas de certa maneira, de uma maneira profissional, acontece ali dentro da academia. (Entrevistado 2)

A partir do recorte (22), depreende-se que, para o artista enquanto profissional, a real formação se inicia na academia, o que traz à tona uma característica particular das artes plásticas, visto que, dificilmente, existem conhecimentos e habilidades prévios a respeito das técnicas necessárias. Esse fragmento também pode ser visto como uma quebra em relação à influência das narrativas institucionais ao pontuar a necessidade de construção de um conhecimento técnico, desvinculando-se da ideia romantizada do “dom” do artista. A academia figura como peça importante no contexto organizacional ao se apresentar como estrutura de validação técnica e conceitual da arte que se volta para preparação da obra, desde sua criação, para o atendimento dos requisitos valorizados para sua legitimação e conseqüente consumo (BYSTRYN, 1978; LAHÁIN, 2008).

O recorte ainda traz uma relação com o fragmento anterior ao pontuar mais uma vez a temática da estrutura e *status* familiar como meio de acesso ao mundo das artes, o que facilitaria o acesso por meio dos relacionamentos, uma esfera importante a ser trabalhada pelo artista.

(23) Eu queria tá ligado à academia sempre, à escola, porque ela tinha...ela renova, você tá sempre né... Com compromisso de se renovar, você tá sempre lidando com as questões novas da arte, que tão chegando... Então, a vida acadêmica, sempre foi uma coisa interessante pra mim [...] Então, é uma coisa que eu sempre tentei dividir, porque, uma coisa, eu acho que ajuda a outra. (Entrevistado 2)

O mesmo artista defende ainda em outro trecho (23), que gostaria de estar sempre conectado à esfera acadêmica, revelando outra função desse espaço: que é o de renovação do conhecimento. Dessa afirmação deduzimos que, para o entrevistado, a academia aparece como fonte de tendências que vão permear os circuitos culturais de tempos em tempos. O conhecimento produzido nesse ambiente figura como um importante gênero discursivo desse contexto da arte, cabendo a essa instituição o papel de conferir atributos para que a obra possa ser legitimada dentro do sistema artístico, concretizando o espaço de influência dessa organização na construção do *ethos* profissional do artista.

O fragmento (24), diante do papel atribuído a academia, pontua a legitimidade que a formação acadêmica confere ao artista e como ela contribui para sua carreira.

(24) Eu acho que...A universidade, ela dá acesso a pensar a arte e a fazer artes sim, eu acho que ela é importante. Não acho que ela é...É necessária pra ser artista; você não precisa disso pra ser artista. Você pode ser autodidata, mas vai ser muito mais difícil, se você não tem esses, é...Esse acesso de contatos de uma pessoa no mercado ou técnica do que uma pessoa que tá aqui dentro. Mas ...Entende!? Eu fui clara!? (Entrevistado 8)

Mais uma vez verificamos a relação de ambiguidade que permeia a vida desses indivíduos, marcada nesse trecho por uma negação acerca da necessidade da formação para ser artista e, posteriormente, um reconhecimento das dificuldades a serem enfrentadas pelo artista sem essa formação.

De forma a compreender o diferencial que a formação acadêmica proporciona, o trecho “esse acesso de contatos de uma pessoa no mercado ou técnica do que uma pessoa que tá aqui dentro”, revela que as dificuldades para o artista sem formação residem principalmente no que tange ao acesso e relacionamento com pessoas que detêm o conhecimento e ditam os rumos da arte. O que percebemos aqui é um choque de influências que se espriam em torno da vontade do artista em defender as narrativas institucionais da “arte pela arte” e uma imposição concreta do caráter de classificação e valoração da arte dentro de uma sociedade de consumo, habitada e controlada em parte pela academia.

Essa ambiguidade existente na vida dos artistas diz respeito à necessidade de se estabelecer um equilíbrio entre o desejo de produzir arte enquanto um meio de expressão livre e à necessidade de se produzir arte a partir de uma orientação técnica e conceitual condizente com as expectativas que o mercado demanda (LANG; LANG, 1988).

Dessa forma, a academia torna-se quase um ponto de passagem obrigatória para os artistas. Em Belo Horizonte não é diferente, conforme verificamos no fragmento (25), no qual lemos a expressão “porque acaba que os artistas que eu conheço, daqui de BH, por exemplo, eu conheço muito porque eu conheci na graduação”.

(25) Eu vejo esse sistema acadêmico mais forte mas, a partir da pós, por exemplo. Porque a graduação, eu acho que, quase todo artista hoje em dia, mais novo, passou pela graduação de alguma forma assim. É...Hoje em dia, meio que tornou-se assim, pelo menos...É difícil falar, porque acaba que os artistas que eu



conheço, daqui de BH por exemplo, eu conheço muito porque eu conheci na graduação. (Entrevistado 5)

O artista busca se legitimar também por meio de sua formação. O excerto pontua que esse ambiente vem se tornando tão concreto que determinados graus acadêmicos já se apresentam como pré-requisito para a profissão. Um reflexo das práticas discursivas pautadas na estruturação do modo de considerar, valorizar, avaliar e comercializar a arte que se apresentam como ramificações de um macrodiscurso econômico relacionado com a cultura.

O fragmento (26), em contraponto, traz a reflexão de um artista autodidata acerca da sua formação.

(26) Então...A minha formação, ela é absolutamente autodidata. Só que ao mesmo tempo que eu não tenho, não tive a formação acadêmica, eu estudei muito, eu sempre estudei muito sozinho [...] Então foi tudo meio que atropelado, mas tudo absorvido de alguma forma. E o tempo também dá uma experiência enorme. Então, o meu caso, é muito atípico também. Porque eu conversando com artistas e tudo mais e tal, você percebe que não há um conceito muito bem construído sobre ele... \Sobre a história da arte, sobre a conduta artística e pra falar que eu não tive nada disso, eu criei o meu caminho. (Entrevistado 4)

A condição da prática discursiva do sujeito explica certo teor de orgulho presente na fala, por ter de certa forma contornado a estrutura do sistema, como verificamos na utilização da frase “eu criei o meu caminho”. Entretanto, ao afirmar sua dedicação ao estudo expressa em “eu sempre estudei muito sozinho” e analisando o significado da expressão “Então, o meu caso é muito atípico também” e, principalmente, o significado da palavra “atípico”, relacionado a algo fora do comum, raro, que se afasta do normal, interdiscursivamente verificamos o reflexo do que observamos anteriormente, a importância da formação acadêmica, mas principalmente do conhecimento, como instância legitimadora para a formação do artista, atualmente. Isso este entrevistado não contornou.

A importância desse conhecimento teórico sobre a arte pode ainda ser observado por outra perspectiva que nos permite compreender a influência de narrativas que fortalecem a estrutura de consumo da arte, como verificamos no próximo fragmento discursivo, (27).

(27) Não é essencial, mas se ele tiver, muito melhor. Porque, não cabe hoje no mercado, o artista... \É... \Que pelo menos, ele não defenda[...] \o prazer do crítico, é jantar o artista. É o prazer que... \Eu com três perguntas, eu tombo a pessoa se eu quiser. Pra... \Eu... \Não quero que ela entenda de história da arte, não, nada disso. Eu quero que ela defenda, eu quero que ela me explique, entendendo o

trabalho dele. E pra eu defender o trabalho dela, ela tem que usar referências e não tem como usar referências se não for dessa parte. (Entrevistado 6)

Um dos entrevistados durante o período de produção de dados, caracterizou-se por assumir vários papéis dentro do que Cauquelin (2005) denominou como sistema da arte: além de artista ele também é crítico e curador em Belo Horizonte e seu posicionamento contribui para maior compreensão e entendimento acerca da prática social que permeia a vida desses indivíduos.

As condições da prática discursiva em relação ao fragmento (27) devem ser pontuadas, visto que ao assumir posições paralelas às de artista profissional, temos cadeia intertextuais que tendem a determinadas ideologias e podem ser representativas de mais de um estilo. A transitividade do texto, apesar de colocar o artista em uma voz passiva em determinados momentos, não deixa de trazer informações sobre práticas utilizadas pelo próprio indivíduo enquanto artista para superar e se firmar dentro do circuito da arte, vindo a galgar outras posições posteriormente. Em relação à formação acadêmica, o discurso desse indivíduo mais uma vez reitera a possibilidade de inserção no sistema sem a necessidade de formação, mas ao explicar os motivos pelos quais a formação contribui para a carreira “Não é essencial, mas se ele tiver, muito melhor”, o artista exemplifica a necessidade de conhecimento acerca de questões de ordem do conhecimento teórico da arte.

Ao se referir à prática do crítico de “jantar o artista”, temos, metaforicamente, uma noção acerca da necessidade de que o artista, dentro de uma esfera de legitimação e valoração, tem de defender a sua obra para não ser “engolido” pela estrutura que o cerca. O artista entrevistado, ao assumir a posição de curador, afirma que não tem interesse que o artista detenha conhecimento da história da arte, e revela que a cobrança que o artista sofre se dá em relação à constituição de referências para construção de seu trabalho, estas invariavelmente oriundas do conhecimento acadêmico.

Apreamos dessa análise que a dinâmica de legitimação da arte passa por várias esferas como a relação teórica, as referências, as técnicas, o simbolismo, além de um fator subjetivo a partir da avaliação por outrem. O modo de enxergar essa estrutura por parte do artista em si representa uma perspectiva pouco estudada e, por sua vez, destoa um pouco da naturalidade com que um crítico artista trata as variáveis de legitimação e de promoção da obra. O trecho (28) traz as ponderações de um jovem artista de Belo Horizonte acerca das perspectivas pelas quais a

estrutura acadêmica pode ser observada, assim como o fragmento (29) nos apresenta uma avaliação dessa complexidade.

(28) O artista não necessariamente precisa de formação, ele pode passar pelo viés acadêmico ou não, isso não é uma necessidade. Só que uma coisa é aquilo que teoricamente é e outra coisa é aquilo como os sistemas das artes estão se conformando... e outra coisa também é aquilo que é o seu próprio ensejo pessoal. (Entrevistado 11)

Em relação ao excerto (28), cabe pontuar que o campo das artes, em sua vertente mais purista, não enxerga suas linguagens como sendo passíveis de profissionalização ou demandantes de especialização. Porém, as conjunções e a evolução do modelo capitalista apreendem parte dessa liberdade e criam competição entre narrativas ali mesmo. Em outras palavras, os sistemas das artes se conformam para fazer da formação acadêmica um requisito incontornável para o artista.

O trecho “Só que uma coisa é aquilo que teoricamente é e outra coisa é aquilo como os sistemas das artes estão se conformando”, revela uma pressuposição de que a formação, a qualificação e a profissionalização são, sim, em algum nível, necessários para o desenvolvimento de *status* artístico, evidenciando uma interdiscursividade com narrativas presentes no liberalismo econômico, pautado pela padronização e comercialização do conhecimento, bem como colocando em questão a qualidade do artista, que passa a ser avaliada por parâmetros objetivos de cunho acadêmico, não conversando com as narrativas institucionais que prezam a liberdade artística.

(29) Ah, eu acho que... Formação de um artista...? Eu não sei... É porque é muito... Poucos os espaços, as instituições são muito, muito é... Conservadores, muito é... elitistas e caretas. Quem tá nessas instituições coordenando são pessoas assim, é... Eu acho muito difícil pro jovem artista pra uma pessoa que eu fico vendo na universidade recentemente, ter uma ...\Inclusão né, um aumento né. (Entrevistado 10)

Já na seleção lexical (29), a descrição do artista sobre o âmbito acadêmico das artes revela discordância em relação às práticas e à pouca transparência nos processos, além de certo posicionamento denunciante quanto à cúpula que conduz esse tipo de organização. Há uma clara interdiscursividade com a própria noção da arte enquanto resistência ao sistema, pontuadas na utilização de palavras como “conservadores”, “elitistas” e “caretas” para caracterizar esse tipo de instituição de ensino, conseqüentemente, resultando em uma dificuldade de inserção para o jovem artista, ao mesmo tempo em que a fala remete à ingenuidade de um exercício de artista fora de um esquema de formação, que, na verdade, é conformador por excelência.

Além disso, o excerto traz ainda considerações acerca de personagens que habitam a dinâmica do sistema artístico. Esse posicionamento dos membros que compõem o sistema da arte será analisado mais à frente de forma detalhada, mas o fragmento (30) juntamente com o excerto (31) se fazem necessários nesse momento da análise para evidenciar o resultado que a cobrança desse conhecimento e a necessidade da construção de uma rede de referências para o desenvolvimento da obra impõe para o artista da capital mineira.

(30) Bom, eu acho assim, se você tiver um bom trabalho, ninguém vai te perguntar se você tem um título de mestre, se formou na universidade... \Ninguém tá interessado nisso. Pro mercado da arte, pra carreira, “pras” galerias né, pro mundo da arte, na verdade, se você tem um bom trabalho, independe... \Eu acredito, que independe do fato de você ter uma carreira acadêmica. Só que de certa maneira, é um grande diferencial na formação do artista, então, acaba que, atualmente, você repara... \É muito pouco provável do artista se formar longe desse ambiente acadêmico. (Entrevistado 2)

O excerto (30), corrobora a ideia de que o título em si não é o que legitima o artista. O conteúdo dessa qualificação, além do conhecimento tácito, circula por uma esfera simbólica, reside na detenção de um conhecimento não tão comum a todos e se evidencia, por sua vez, no rápido reconhecimento por aqueles que o possuem.

A fonte do reconhecimento para o artista, conforme o trecho selecionado, reside no que ele denomina como “bom trabalho” e independe da formação acadêmica, não sendo cobrado do artista a apresentação de suas credenciais ou títulos. Porém, em contraponto, o artista faz uma consideração acerca da quase inexistência de construção da carreira longe do ambiente acadêmico, o que reitera o argumento de que esse ambiente se concretizou como uma instância legitimadora.

(31) Não é um diploma que efetivamente é... \Dizer o que... \Quem é o artista ou se o trabalho é relevante, se não é relevante, enfim. É muito mais complexo do que isso, entende? Sem dúvida. Eu acho que a formação acadêmica, ela te instrumentaliza numa série de questões, de processos que são efetivamente importantes né, pro profissional da área. Mas, você não termina um curso de artes e é efetivamente um artista, sabe?! O que que é um artista? O que é ser um artista? Quem que legitima isso? Como... \Qual que é esse contexto que vai definir essa figura, entende?! A questão é muito mais complexa, porque não é simplesmente a formação que vai definir se é ou não artista. (Entrevistado 9)

O trecho (31) aborda essa questão de um modo amplo. De forma enfática, o artista pontua que o trabalho e a carreira de artista efetiva dependem de inúmeros fatores. Apesar de sua importância, a necessidade de formação acadêmica é continuamente negada e tida como não

sendo o suficiente para determinar o sucesso de um artista dentro dos circuitos culturais, apresentando-se apenas como uma instância legitimadora que contribui para formação do profissional. Conforme o fragmento “você não termina um curso de artes e é efetivamente um artista, sabe?!” A universidade se configura como um degrau a ser vencido, mas a construção da carreira profissional terá ainda a influência direta de outras esferas capazes de legitimar o próprio conhecimento acadêmico, residindo aí a necessidade de se explorar a formação do sistema da arte em Belo Horizonte e, posteriormente, as características de seu mercado.

Considerando o reflexo dos discursos hegemônicos, calcados na normatização da vida em sociedade, se observa a formação de um complexo sistema no qual a formação acadêmica figura como uma instância de legitimação do trabalho, tornando-se, entre os artistas, um pré-requisito, bem como referência para busca de práticas que contribuirão para o desenvolvimento do artista.

No âmbito dos macrodiscursos, verificamos a negação da necessidade de formação, seguida pela valoração da aura artística, pela busca e compartilhamento do conhecimento centrado na história da arte, pelos estilos e técnicas e pelo hermetismo simbólico do ambiente acadêmico, pontos que se amparam no discurso institucional da arte, influenciados pela noção da arte enquanto expressão do divino, meio de externalização dos sentimentos. Por outro lado, a imposição de uma quase obrigatoriedade de formação, a consciência sobre a necessidade de estabelecimento de redes de relacionamento, as características de um ambiente de exclusividade de acesso e a constituição de uma instância legitimadora da arte dentro da academia, figuram como reflexos que constituem uma escassez e conseqüente demanda, oriundos da influência das narrativas liberais ao transformar a arte em mercadoria, submetendo-os a um ambiente competitivo e representando um problema social para esses sujeitos.

A formação acadêmica aparece na vida desses indivíduos como um dos primeiros níveis que legitimam a atividade e podem contribuir para a inserção como profissional nesse segmento, podendo ser analisada como uma prática característica de seu *ethos* profissional enquanto meio de busca pela legitimação da sociedade de consumo. Dessa forma, a inserção e a permanência dentro desse tipo de ambiente se apresenta não somente como uma prática estratégica, mas em algum nível como uma prática de sobrevivência para constituir o *status* necessário para se manter na cadeia de influências que determinam a ascensão e o declínio desses indivíduos, conforme veremos na próxima seção.

### 3.3. Se inserindo na arte: o sistema

Essa seção se volta para o entendimento do que se convencionou chamar como sistema da arte com a obra de Cauquelin (2005), e perpassa as questões relacionadas ao processo de legitimação, exposição e comercialização, no qual podemos visualizar, a partir da ótica dos artistas, as funções e os poderes do que nomeamos como “players”, tendo em vista a sua capacidade de conduzir as trajetórias desse segmento.

#### 3.3.1. *As regras do jogo*

Desse modo, em um primeiro momento, é interessante observar como os sujeitos dessa pesquisa enxergam as regras de inserção no sistema da arte, considerando seus ambientes, critérios e necessidades práticas para construção de uma carreira. A partir dessa noção, do próprio indivíduo, é possível visualizar o reflexo das estruturas desse complexo sistema, conforme excerto (32):

(32) O primeiro ponto, eu falo que é um pouquinho de talento. Aí você vai falar, um pouquinho é?! É. Um pouquinho, porque assim, tudo que você gosta, vão ter barreiras e muralhas e etc. Ainda mais importante que o talento, é a persistência que toda carreira vai te cobrar. Esse é o primeiro ponto. O segundo, é o tempo. Mas não é o tempo físico; é o tempo da sua experiência. Vai chegar em pouco tempo, dentro de você ou a médio tempo... Você já sabe o que você faz melhor e o que você não faz tão bem, então já deleta o que você não faz bem pra não perder tempo. Vai aprofundar só no que você faz bem, pra você ficar cada vez melhor... E o terceiro ponto, é o mais importante, infelizmente de todos, pro artista, é a indústria cultural. Se você não tiver inserido nela, você não entra. Você não entra nesse mundo da arte. E a indústria, tá linkada “n” pontos nela. Um dos principais, é a mídia. Não adianta você não tá bem, ninguém te escutar, não adianta nada, então, não adianta nada. Entendeu?! Assim, então, pelo menos, ele tem que respirar a arte, ou seja, é... Ele tem que pelo menos não desafinar, entende... Ele pelo menos tem que tentar tá bem... Vamos usar uma metáfora... se ele vai ter sucesso ou não, são outros quinhentos. (Entrevistado 6)

O trecho selecionado, refere-se a uma série de requisitos para a carreira do artista. A organização em uma lista de pontos a serem buscados e a utilização de estruturas lexicais como “ainda mais importante que”, “se você não tiver inserido nela” e “não adianta nada”, revelam uma intrínseca relação entre os pontos mencionados.

Cada um dos pontos elencados estabelece uma interdiscursividade com as bases narrativas tratadas até aqui, como, por exemplo, o “talento” e o “tempo” que conversam com o conteúdo

institucional da arte, sendo este um atributo que o artista deveria ter para conseguir se expressar (BENJAMIN, 1975). Por outro lado, o trecho também fala sobre “persistência”, característica de âmbito individual atribuída ao artista que consegue se firmar e se equilibrar no sistema descrito (LANG; LANG, 1988), e, por fim, o texto sinaliza sobre a “indústria cultural” relacionando-se à forma organizacional que a arte vem apresentando quando da sua relação com o mercado e com o consumo (WU, 2006; AUGUSTIN, 2011). A relação entre os elementos “talento”, “tempo”, “persistência” e “indústria cultural” sugere uma instrumentalização que permeia o sistema da arte.

Tal estrutura se vincula a personagens e instituições determinadas dentro da rede, o que, conseqüentemente, realça a característica seletiva do ambiente, pois geralmente esses personagens e instituições intermedeiam a obra de arte produzida pelo artista ao consumidor (CAUQUELIN, 2005) e sua atuação é histórica e veio se ajustando conforme a evolução das relações e apropriações da arte, assim observamos no trecho (33):

(33) ...Nessa sociedade capitalista, a gente (...) tem um momento decisivo né, senão me engano, a partir do século XIX, quando começam surgir os salões, aí você tem um primeiro momento a figura daquilo que seria o curador né, que vai.../Do galerista, do *marchand* e tal, que vai fazer primeiro esse intermédio. Mas a gente não pode esquecer, que antes, a gente tinha a figura do mecenas né, que patrocinava é.../O artista, então, você tinha a igreja, você tinha os grandes né, vamos pensar lá né, patrocinadores aí, da arte e que tavam também.../Que tem um recorte de interesse né, que tem uma proposta bastante clara e as vezes definida; e que vai, obviamente, escolher aqueles artistas que têm uma certa projeção, mas certamente vai fazer.../Toda escolha é uma escolha, é.../Política, econômica, enfim né, que tem todas essas vertentes. Não tem como você ser.../Você excluir isso. É.../Então, apesar de hoje a, como é que fala, a situação ser completamente diferente, né, é...você tem um círculo de rede disso né, que é fundamental. (Entrevistado 9)

Esse excerto descreve algumas das principais figuras do sistema artístico. É importante notar que a descrição está relacionada à aparição dos “salões” que representariam a promoção, em que personagens como o “curador”, o “galerista”, o “*Marchand*”, por sua vez, figurariam como personagens capazes de realizar a intermediação desse segmento entre produtor [o artista] e o consumidor. Logo no início desse fragmento textual verificamos a pontuação do cenário no qual o poder dos intermediários da arte se manifesta, a utilização e o significado da expressão “sociedade capitalista” traz uma clara relação com ambientes nos quais discursos hegemônicos como a economia, a gestão, o liberalismo prevalecem, sugerindo uma alteração na dominância de discursos relacionados à arte.

Essa interdiscursividade é ainda colocada em perspectiva ao pontuar, por meio do estabelecimento de relações com o passado, a existência de personagens que cumpriam esse mesmo papel, como os mecenas e a própria Igreja. A disposição da estrutura discursiva culmina com a conclusão de que a legitimação da arte passa por tais personagens e, conseqüentemente, passa por um “recorte de interesses” desenvolvido por essa rede (CAUQUELIN, 2005). É difícil estabelecer uma classificação acerca da influência que cada um desses personagens possui no sistema da arte, porém, para compreender suas atribuições, é necessário, antes, entender quais são os locais valorizados pelos artistas para a construção de suas carreiras. A presença nesses ambientes é desejada e agrega valor ao artista enquanto profissional e representante da “boa arte”.

Os intermediários ditam as regras da dinâmica organizacional da arte (CAUQUELIN, 2005). O artista que deseja integrar esse circuito tem de se colocar em uma posição de adequação (CAUST, 2010). O discurso dos artistas reafirma os papéis vigentes e o ciclo da arte se faz em torno desse ambiente organizacional já institucionalizado. O trecho (34) nos revela um pouco da necessidade de presença nessas instituições por parte dos artistas:

(34) Mas mesmo quem vende [as obras] e está no sistema das artes e já consegue ir pra galerias tenta edital, porque é edital que vai formar o seu currículo, a sua persona pública enquanto artista[...] \Você não é ninguém como artista se você não começar a fazer umas exposições individuais [...] fazer uma residência artística [...] residência é a coisa que mais conta no currículo, principalmente se ela for internacional, ‘pesa demais’. (Entrevistado 11)

No trecho, é possível notar uma dimensão que já se apresenta bem mais relacionada com o discurso da Economia Criativa. A fala é construída com o objetivo de ressaltar a necessidade de exposição do trabalho para que o artista se mantenha nos circuitos mercadológicos. As duas seleções tratam da estruturação do sistema da arte, no qual se verifica a existência de hierarquias e carreiras a serem perseguidas e conquistadas, como verificamos na utilização de expressões como “formar o seu currículo” e “Você não é ninguém se” relacionada à realização de exposições.

A utilização da expressão “é edital que vai formar o seu currículo” e a valorização das experiências internacionais estabelece uma interdiscursividade com a necessidade de diferenciação, preocupação com a visibilidade da obra e também do posicionamento em relação a uma esfera capaz de legitimar simbolicamente os artefatos produzidos pelos artistas (EARL;



POTTS, 2013). Em se tratando de arte, é interessante observar como a dinâmica desenvolvida cobra formação e diferenciação dos artistas, como uma organização empresarial. Discurso esse bastante pertinente às características das narrativas da Economia Criativa, que se voltam para a exploração do potencial econômico desse simbólico da arte, como visto no percurso teórico desenvolvido.

A presença nessas instituições é capaz de alavancar a carreira dos artistas, como verificamos no excerto (35) em complemento à análise anterior:

(35) (...) mas assim, óbvio que eu quero participar de exposições nuns museus legais né e tal e pra isso eu tenho que fazer certas coisas, eu tenho que expor o meu trabalho, eu tenho que participar de salões ou então, de alguma forma conhecer essas pessoas, mostrar o meu trabalho pra essas pessoas, assim. Mas, eu tenho uma certa defasagem nisso...eu gosto muito do ateliê, na verdade. (Entrevistado 12)

É claro o desejo e o interesse de estar presente nesses espaços de promoção. A expressão lexical “óbvio que eu quero participar de exposições” não deixa dúvida a esse respeito. Entretanto, o fragmento textual revela relações gramaticais que apontam algumas necessidades para se estar nesses ambientes, evidenciadas na utilização da expressão “pra isso eu tenho que fazer certas coisas”, resumidas em ações como dar visibilidade ao trabalho, participação de salões e/ou estabelecer relacionamento com as figuras que possuem o poder de legitimar as obras, como verificamos na utilização das expressões “de alguma forma conhecer pessoas”, “mostrar meu trabalho pra essas pessoas”.

E exatamente esse “conhecer pessoas” que atribui à arte um caráter relacional, transformando-a em uma complexa rede de influências em que o aspecto social, para além dos atributos técnicos, pode ser utilizado como forma de se inserir nos ambientes valorizados. Aqui reside a principal diferença do segmento em relação à dinâmica de um segmento econômico clássico (POTTS; CUNNINGHAM; HARTLEY, 2008). A formação de uma estrutura de legitimação em torno de uma seleta rede social composta por agentes e instituições capazes de interpretar e disseminar o complexo conhecimento teórico relacionado à arte e com interesses relacionados ao consumo dessas obras, acaba por imprimir uma tentativa de delimitação da visão sobre o que é a “boa” arte (TEIXEIRA, 1996).

Nesse sentido, algumas identidades nessa dinâmica se tornam proeminentes, dando à arte um caráter subjetivo. É interessante observar, a partir da ótica dos artistas, a distribuição desses papéis. Nesse sentido, verifica-se no discurso dos artistas a atribuição de um grande poder aos curadores no contexto atual. Esses indivíduos estariam atrelados ao processo de legitimação da produção do artista a partir do discurso institucional.

(36) Mas, você tem efetivamente uma relação bastante forte de é... \Em torno do curador, né. Em que ele tem, de certa forma essa... \Essa... \Essa trabalho de é... \De promover ou de enfim, de amplificar né, a visibilidade de determinados artistas. Então, há em torno disso sim, uma série de motivações, enfim, ele acaba se tornando uma figura é, quase que, super poder nesse sistema assim, sabe?! O artista tem... \É aquela quase, me parece quase que uma relação de dependência as vezes assim. (Entrevistado 9)

Os três fragmentos enfatizam o papel do curador no sistema da arte e, principalmente, na vida do artista. De fato, esse personagem possui em si a capacidade de legitimar as obras produzidas. O excerto (36) reflete na utilização da metáfora “superpoder” a força desse personagem na cena. Tal força, de caráter organizacional, é utilizada para justificar a relação de “quase dependência” estabelecida pelo artista em relação ao curador.

(37) Eu acho que tem uma coisa hoje em dia, da influência dos curadores do ponto de vista mais geral mesmo, né, global mesmo. É... \Eu acho que to achando estranho, às vezes, tem coisas assim, é... \Já é a exposição do curador, não é a exposição com os artistas \[...] é a exposição do curador, porque o curador fez aquele artista. (Entrevistado 10)

O trecho (37) segue o mesmo estilo e culmina em uma proposição com outra metáfora: “o curador fez aquele artista”, na qual o verbo *fazer* é utilizado com o significado que se relaciona à capacidade de constituir, conceder a possibilidade de existência àquele indivíduo enquanto profissional da arte.

(38) Principalmente, os curadores... \Os curadores, hoje assim, eles têm... \Tem amostra que você, assim... \A galera, essa é a amostra da curadora tal. Tem 20 artistas, mas ninguém sabe nem o nome do artista. O curador se sobrepõe tanto hoje em dia nesse sentido que, enfim, ele que amarra o discurso, é ele que escreve o texto, é ele que vai dar entrevista, ele que faz toda a rede com as coleções, pra buscar cada trabalho e tal, assim. (Entrevistado 5)

Depreende-se que a força desse personagem figura o âmbito institucional a partir do excerto (38), em que a forma se estrutura de maneira a evidenciar que o curador assume o mérito de “20 artistas” ao ser responsabilizado por “amarrar” o discurso, “escrever” o texto, posicionando,

assim, a obra dentro de um histórico de referências, o que é valorizado criticamente, como vimos anteriormente no fragmento (27). O trecho (39), a partir de outra perspectiva, reitera:

(39) Hoje eu vejo por exemplo a arte contemporânea como o significante disso, um resultado disso, da própria tendência, da arte conceitual, então hoje já não está mais tão preocupado com o fazer, a qualidade do fazer, e sim no que ela significa, eu falei que você tem que ler uma tese de mestrado antes pra poder entender o que ele está querendo falar, e às vezes na execução não tem nada disso, a execução é um risco o cara bota lá um risco e tem um texto dissertando sobre isso. (Entrevistado 1)

A função do curador é a de estabelecer pontes de significado entre a obra em questão e todo o contexto da arte. Nesse fragmento, é possível observar que em relação à arte contemporânea, o valor e o significado residem em um posicionamento da obra em relação a referências. A estrutura gramatical do trecho revela uma crítica do indivíduo à essa preocupação da arte com o “saber”, relacionado a um conhecimento da arte, sua história e seus representantes, em detrimento do “fazer”. Há aqui uma relação com o discurso da teoria institucional da arte, visto que a apresentação de uma justificativa para a obra, se volta exatamente para um processo de avaliação à qual esta será submetida (RAMME, 2011). Contudo, é importante ressaltar que essa legitimação se volta para uma atribuição de valor que ao final da cadeia representará também um valor comercial. Trata-se da apreensão do discurso institucional da arte pelo discurso econômico. Essa conjuntura, mais uma vez, reafirma o papel dos intermediários, responsáveis no atual contexto pela legitimação do que é arte do ponto de vista organizacional (CAUQUELIN, 2005).

O fragmento (38) revela outro papel do curador que evidencia o direcionamento econômico; fazer “toda a rede com as coleções”, ou seja, indicar artefatos para composição de coleções efetivamente significa criar demanda de mercado. Esse âmbito é habitado pela influência de outro intermediário presente na vida do artista profissional, o galerista.

Em relação a este personagem, verifica-se um maior envolvimento com as questões de comercialização das obras, o que será tratado mais à frente em seção destinada ao mercado da arte. Entretanto, para caracterização desse complexo sistema, é imprescindível abordar a função dessa figura, de modo a evidenciar o fluxo de legitimação da arte. Como mencionado, é difícil estabelecer uma hierarquia entre esses intermediários, contudo, o excerto (40) nos dá uma base sobre a atuação do galerista.

(40) ... \Que tem uma capacidade, uma inteligência, um trabalho muito bem humorado, muito interessante. Então, assim, o que eles [galeristas] põem o dedo, vai pro mercado e entra numa roda viva que não para né?! E é superinteressante, porque ele é uma pessoa boníssima, é uma pessoa que cumprimenta todo mundo. (Entrevistado 3)

Esse trecho foi recortado de modo a resguardar a identidade do galerista em questão, porém, o fragmento selecionado remete à emissão de juízo do artista em relação aos galeristas de modo geral, e foi selecionado a fim de evidenciar a influência das pessoas que assumem essa função. Como verificamos na utilização da expressão metafórica “o que eles põem o dedo, vai pro mercado”, o significado aqui é de um poder de seleção do que vai ou não ser comercializado e o que, conseqüentemente, vai aparecer ou não nas coleções ou exposições de arte.

Outra estrutura lexical utilizada remete à trajetória de uma obra após essa seleção, também de forma metafórica a expressão “entra numa roda viva e não para, né?”, aborda a questão do sucesso que essa seleção traz. Porém, o sentido dessas palavras pode ser extrapolado quando analisamos que a estrutura gramatical remete a uma decisão que é corroborada pelo sistema como um todo. O termo “roda viva” pode ser interpretado como um movimento de ascensão que não para, tornando-se, assim, uma decisão “pronta” para outros críticos, galeristas ou curadores que vierem a estabelecer contato com aquela obra. Há uma lógica organizacional articulada em curso, desde a formação de artistas com os referenciais mínimos para poder explicar a sua arte, aos que qualificam a “boa arte”, os críticos, aos que decidem qual é a arte “comercializável” (os *marchands*). A orientação é para o consumo. O trecho (41) nos ajuda a compreender esse movimento.

(41) E... \É, e daí, os curadores né, mas eles perderam muita força com as feiras. E aí, as feiras tão ligadas aos galeristas. Que daí, tá ligado ao dinheiro que é quem compra. Então, muito, muito... \É, quem dirige mesmo, é quem tem dinheiro. Porque, como as feiras que tão regendo muito os olhares de... \Até as Bienais... \Fica quase parecendo que é cópia uma coisa da outra, muito estranho. (Entrevistado 13)

Com o intuito de complementar a análise anterior, a porção final desse excerto aborda o resultado dessa dinâmica de avaliação das obras pelos intermediários, corroborando a expressão do fragmento (40) ao concluir que todo o processo de seleção, seja das feiras ou bienais, assemelha-se quanto aos selecionados, revelando, assim, um alinhamento de decisões provenientes dos *players* do mercado.

O entrevistado ainda aborda a configuração do sistema da arte e fala sobre a importância dos intermediários que figuram como “*players*” desse segmento. Como verificamos, a estrutura da primeira frase faz uma comparação entre curadores e galeristas, dando ênfase ao ambiente das feiras e convergindo para uma conclusão a respeito do sistema em questão, que culmina com a expressão “quem dirige mesmo, é quem tem dinheiro”. Aqui, verificamos uma intertextualidade com as narrativas de mercado que se apropriam da arte (WU, 2006). É possível extrair a suposição de que todo o sistema gira em torno da demanda de quem possui interesse em arte, e essas pessoas ou organizações geralmente são as detentoras de recursos econômicos em abundância.

A demanda é, ao final, o fator que sustenta a espiral de intermediação da arte. A construção da legitimidade, seja pelo curador, pelo galerista, pelo crítico ou pela mídia de forma geral, apenas confere à obra uma aura de diferenciação, representação do belo, exclusividade e simbolismo tornando-a desejada e potencialmente consumível por pessoas que possuam interesse e recurso para adquiri-las. Essa questão é cabalmente abordada no trecho (42):

(42) ...O artesanato, a decoração e a obra de arte; o que difere eles, é o preço. Entendeu?! Então, assim, você entrou na feira hippie, tem muita... \Tem bons pintores, artesãos ali. Toda obra de arte, geralmente, ela é decorativa, geralmente. Mas nem toda decoração, ela é uma obra de arte. Então, o que difere os três, é o preço. O artesanato, é uma coisa... \Uma obra que você insere. Só muda, só muda... \Só modifica alguma parte ali, uma parte pequena do cenário, mas o resto... A essência é igual. Enfim. A obra de arte, o caráter da obra de arte, é um caráter de exclusividade. Entendeu? E de genuinidade. (Entrevistado 6)

O fragmento procura evidenciar o que a arte traz de diferenciação em relação aos artefatos decorativos e ao artesanato. Como é possível perceber, o argumento culmina na constatação de que a diferença reside no “preço”. A fala utiliza-se de exemplos para evidenciar tal constatação como a valorização dos artistas da feira *hippie*, o caráter decorativo de toda obra e até a proximidade da essência dos três exemplos, mas a exclusividade e a genuinidade são características que somente uma obra de arte possui, justificando a sua principal diferença atrelada ao seu valor de aquisição.

Para ser Arte, tem de ser “caro”. Somente um alto valor pecuniário é capaz de trazer a um artefato um status de exclusividade. Se essa diferença não pode ser justificada pela sua utilidade, torna-se necessário o estabelecimento de uma instância capaz de atribuir a ela um valor

simbólico, cunhado em uma rede de legitimação instituída a partir de interesses relacionados à geração de riquezas (BYSTRYN, 1978).

Tal constatação relaciona-se com todo o sistema de legitimação da arte tratado até aqui, e assenta-se na presença dos interesses econômicos em relação à esfera artística, que, por sua vez, se utiliza de todo aparato institucional da arte como forma de sustentação para o ambiente hermético e para o processo de intermediação, valorização e promoção da arte, como verificamos na seleção lexical (43):

(43) Hoje eu vou falar assim, muita sinceridade mesmo, muita tranquilidade, que o mercado de arte hoje, principalmente em Belo Horizonte, é um mercado extremamente difícil de você entrar, é um mercado fechadíssimo, e ele é por relações, é o QI, é o quem conhece, inclusive os próprios, e eu vou falar e não tô nem aí pra isso não, e é verdade, isso é verdade, os próprios curadores, alguns curadores que eu conheço aí, é isso que acontece, tem uma panela fechadaça, fechadaça e difícil de você entrar, a não ser que você seja um cara muito diferenciado, e mesmo você sendo diferenciado se você não tiver um bom relacionamento com esses caras você não entra nessa panela. (Entrevistado 1)

O artista relata um ambiente altamente seletivo caracterizado por expressões como “extremamente difícil de você entrar”, “um mercado fechadíssimo”. Em determinado momento, o artista revela até certa preocupação com a exposição, mas em um ato de resistência ou revolta identificada pelo fragmento “e eu vou falar e não tô nem aí pra isso não” verificamos uma estrutura denunciante acerca do hermetismo baseado em “QI”, uma alusão à dinâmica de indicações, e do sistema da arte classificado pela metáfora “panela fechadaça”. A fala ilustra a prática e os discursos relacionados ao mercado como um problema social a ser enfrentado pelo artista e remete a um ambiente repleto de barreiras de entradas e que defende interesses comuns de quem ali já se inseriu, no qual não seria o talento a principal moeda de troca para a inserção, mas o relacionamento, o que, por consequência, resulta em práticas e ações dos próprios artistas para se manterem inseridos nessa dinâmica.

Contudo, o nível individual, representado pela ação dos próprios sujeitos, se faz visível e revela práticas em relação ao sistema. Algumas delas foram externalizadas nas entrevistas, que abordaremos na próxima seção.

### 3.3.2. *Os artistas e o sistema: práticas de inserção e manutenção*

Como observado até aqui, o sistema da arte se encontra caracterizado por uma dinâmica que requer não somente o talento do indivíduo, mas uma aptidão para alcançar a legitimação de seu trabalho a partir da valoração e da promoção das obras pelos intermediários que definem a ascensão dos candidatos a artista.

Nesse sentido, curadores e galeristas se apresentam como juízes desse ambiente, imputando exclusividade e valor a cada obra que selecionam, dando origem e justificando todo um processo em torno das demandas comerciais e simbólicas da arte. Os sujeitos dessa pesquisa, enquanto artistas profissionais, desenvolvem tal leitura do ambiente, imprimem práticas para se manter, adaptar e resistir, garantindo sua existência nesse sistema. Algumas dessas práticas puderam ser identificadas durante as entrevistas e são elas que serão descritas nessa seção.

#### 3.3.2.1. *Prática de indução de relacionamento*

Tendo em vista a força de influência de alguns personagens que integram a cadeia que realiza a intermediação da arte, levando até o “consumidor final”, se nota a importância do papel dos curadores nesse ambiente. Tais membros dessa rede se tornam responsáveis pela legitimação da arte e, por isso, no que tange ao artista, é de extremo valor estabelecer contato com esses indivíduos como meio de inserção no sistema. Sendo assim, tais figuras se tornam alvo de estratégias dos próprios artistas, como verificamos no excerto (44):

(44) ...É lógico que tem uma inteligência nesse jogo também, tanto da academia quanto do mercado, das galerias, das instituições que é esse networking assim. Mas, eu acho que forçar a barra também, eu acho assim que... Quando eu morei em São Paulo, isso caiu pra mim assim, nesse sentido, de sentar numa mesa de bar e sabe, tem nego se acotovelando assim pra sentar do lado do curador X, pra sabe?! Mostrar três trabalhos assim no celular, tipo, sabe... talvez o cara chamar ele pra uma exposição e se interessar... Não acredito nisso, de forma alguma. Eu acredito nisso, talvez, é um cara que eu admiro, um curador que eu goste e tal, me interesse, sei que tem alguma coisa a contribuir com o meu trabalho e também com a pesquisa dele... É aí, é falar mesmo, “cara, tipo, vamos marcar uma cerveja, vamos marcar um café... Vamos lá em casa pra eu te mostrar minhas coisas e tal”. (Entrevistado 5)

Nesse fragmento textual verificamos, em um primeiro momento, a constatação do próprio entrevistado do caráter relacional do sistema da arte, comparando tal dinâmica a um jogo que requer certa inteligência para ser jogado, a uma ideia semelhante à de formação de alianças, estabelecida no significado do termo “*networking*”, utilizado para evidenciar a existência e a

necessidade de se estabelecer relacionamentos com a academia, com o mercado, com as galerias.

Entretanto, a necessidade desses personagens e instituições na vida do artista se tornam tão imprescindíveis que o entrevistado relata e de certa forma desaprova a atitude de se promover a qualquer custo para esses intermediários. Apesar de afirmar em outra expressão que não crê na efetividade dessa estratégia, apesar de observá-la, o entrevistado ao final reconhece, a partir de outra perspectiva, o interesse nas contribuições que esse intermediário pode oferecer, se colocando, porém, não como um “desesperado” por reconhecimento, mas como alguém que vê no conhecimento do outro uma forma de contribuição para o seu trabalho, o que não deixa de ser também outra variável de uma prática que objetiva o estabelecimento de contato. Tal ambiente é novamente citado no trecho (45):

(45) Você tem que ter também habilidade pra articular isso e também uma rede de contatos pra fazer isso se tornar possível e tal [...] \Nesse âmbito é importante essas relações que são travadas né, de conhecer processos, de conhecer artistas, de conhecer curadores, de conhecer a maneira como isso...Digamos, assim, se opera e é pra fazer efetivamente, pra você ter essa inserção. É... confesso que essa é, eu acho que é minha grande...É...Não tenho essa habilidade, é uma coisa que eu acho bastante complexa, mas enfim. (Entrevistado 9)

O fragmento se refere, de uma maneira mais ampla, a toda a rede de relacionamentos que são recomendáveis para que o artista se desenvolva, o que pode ser observado na utilização da expressão “habilidade para articular” essa rede de contatos. O entrevistado cita a necessidade de se conhecer “processos”, “artistas”, “curadores” para operar essa inserção no sistema. É interessante ainda observar que o próprio entrevistado se autoavalia como tendo pouca habilidade nessa área, não deixando claro, mas podendo representar uma forma de resistência ou mesmo uma não adequação a esse ambiente repleto de tensões.

No jogo que se estabelece no sistema da arte, se manter próximo àqueles que são capazes de determinar o que é ou não arte se apresenta como uma prática capaz de inserir e manter um artista dentro do circuito. “Ser visto para ser lembrado” é imprescindível para alcançar o reconhecimento. A habilidade de se tornar perceptível para o centro do sistema ocupado pelos intermediários é vista como um diferencial.



### 3.3.2.2. *Prática de embrutecimento*

Diante de toda essa cadeia relacional, voltada para a avaliação, julgamento e legitimação das obras, outro ponto que é tratado como definidor na carreira do artista relaciona-se à sua maneira de lidar com a “mídia”. Nota-se, em relação ao comportamento do artista, uma certa estratégia de embrutecimento em relação à opinião acerca do seu trabalho, conforme evidencia o excerto (46):

(46) A sensibilidade é um fator muito importante pro artista, mas, se ele for muito sensível, ele também vai penar muito na arte. Porque, quando você expor, uma exposição, é como se você pegasse a sua pele, e colocasse na parede. E nessa pele esticada na parede, você pode ganhar muito beijos e muitas balas também. Se você for muito magoado, né, muito sensível, você vai sofrer muito. Porque críticas acontecem. E a crítica, a crítica me fala assim... \O curador e a crítica é que fazem a carreira do artista, de mãos dadas, com a indústria cultural, que é a mídia. Isso é fato. (Entrevistado 6)

O entrevistado enaltece a sensibilidade como um atributo importante para o artista, porém, a utilização dessa estratégia discursiva é desenvolvida com o objetivo de trazer um contraponto em relação à sensibilidade quando analisada ao processo de recebimento e absorção de opiniões acerca do trabalho. A estratégia discursiva coloca o artista como um alvo de reações, podendo estas serem boas (“beijos”) ou ruins (“balas”), como verificamos na metáfora utilizada no texto.

A questão que permeia todo o texto é a capacidade de não se abater com as potenciais críticas que vão ser recebidas, revelando uma prática de embrutecimento para sobreviver ao ambiente e evitar sofrimento desnecessário, tendo sempre em vista que quem emite tais avaliações (curadores e críticos) são quem “fazem a carreira do artista, de mão dadas com a indústria cultural”. E como se trata de “business”, ser sensível não é adequado, sendo necessário embrutecer.

Essa última expressão traz novamente uma intertextualidade com as narrativas que abordam a cadeia da arte enquanto uma forma de organização vinculada a discursos hegemônicos convergentes com os interesses econômicos e mercadológicos, legitimando a avaliação das obras.

(47) A mídia, ela é muito pesada. A mídia, se você lutar contra ela, é muito difícil também, inclusive, não deve. Porque, se ela derruba o Presidente da República, ela não vai derrubar um [artista]... \Quem sou eu, né?! Então, essa tranquilidade, eu acho que você tem que ter. Por isso que exposição do artista, é uma coisa que

é fato; ele vai se expor. Esteja preparado pra beijo e bala, porque senão, você vai penar muito. (Entrevistado 6)

O fragmento (47) destaca o poder da mídia em relação à carreira do artista. Este ocupa uma posição subalterna ao poder midiático e, conseqüentemente, subalterna a todos os que promovem a intermediação desse conceito fabricado, como se verifica na expressão pejorativa “quem sou eu, né?!” atribuída a si próprio.

O consumo da arte como proposto por Potts, Cunningham; Hartley (2008) acontece de forma relacional, baseado em discursos disseminados por redes. Logo, o artista não tem outra alternativa a não ser promover um embrutecimento em relação à opinião alheia, leia-se mídia e intermediários, e promover ações que estejam de acordo com os interesses dessas esferas. Caso não o faça, a escolha fica entre ser “derrubado” ou, no mínimo, “penar muito”.

### 3.3.2.3. *Prática de personificação*

De certa forma relacionada à prática do embrutecimento, outra interessante estratégia que foi possível identificar durante as entrevistas em relação à inserção e manutenção dos artistas no sistema da arte, porém, não tão comentada explicitamente, diz respeito à utilização de uma personificação do indivíduo em relação às características que seriam esperadas dele enquanto artista, com um claro objetivo de despertar o interesse pelo trabalho e pela persona. O fragmento textual (48) aborda o assunto.

(48) Então, tem uma coisa da figurinha do artista ali também de... \Dele... \Era encarava bem esse artista rebelde, meio que, é... \Boêmio, entendeu?! Era brigão, então assim, que tipo de relacionamento, entendeu, porque as pessoas olham pros artistas também com... \Esperando uma coisa ali também, esperando um certo personagem, uma persona e tal. Habita o imaginário né?! O artista genial, o artista nerd, que fica lá fechado... \Eu acho que são vários né?! E eu acho que o artista, ele... \Muitos deles sabem disso, eles trabalham com isso. O Andy Warhol trabalhava muito com isso né, e mentia muito nas entrevistas, assim como o Duchamp, né. (Entrevistado 12)

O entrevistado destaca a questão da personificação dando o exemplo de um conhecido artista que utilizava a técnica. Ao utilizar a expressão “tem uma coisa da figurinha do artista”, verificase que o sentido da metáfora e do sintagma “figurinha” remete a uma característica “esperada” para aquele sujeito. O texto segue descrevendo as táticas em relação a essa estratégia e justifica tal procedimento com a consciência de que as pessoas esperam certos comportamentos do

artista, esperam “um certo personagem”. No trecho, ainda é possível verificar vários exemplos de *performances* como o artista “nerd”, o “genial”, o “boêmio”. Tais representações provavelmente são advindas de casos históricos de artistas do alto escalão. O próprio entrevistado cita Andy Warhol e Duchamp, como exemplo de artistas que se utilizavam dessa prática.

Tal prática pode ser relacionada com a constatação de Earls e Potts (2013) acerca da necessidade de o artista se diferenciar em meio aos seus pares. Adotar uma postura não condizente a uma sedimentada postura profissional no âmbito da arte, torna-se, então, uma estratégia. A reprodução desses estereótipos ou identidades se apresentam como uma possibilidade de inserção no sistema. As cópias de perfis aceitos são então trabalhadas pelos artistas como forma de diferenciação.

#### 3.3.2.4. *Prática de custeio individual*

Ainda em relação às estratégias adotadas pelos artistas para se inserir e se manter no sistema da arte, verificamos uma prática que se aplica à questão do próprio investimento para se tornar um artista pertencente ao circuito. Como observado, as exposições constituem um dos meios pelos quais os artistas alcançam visibilidade e conseguem construir a carreira. Entretanto, a conquista do direito de expor está relacionada ao processo dos editais.

Esse processo constitui uma seleção aberta no qual os artistas se inscrevem para disputar o espaço de uma instituição para mostrar o seu trabalho. Para a participação existe um elevado custo relacionado à inscrição e ao envio de *portfólio*, conforme verificamos no relato existente no trecho (49).

(49) Tem editais em que você paga pra participar. Na verdade, o artista é a última pessoa que ganha nessa cadeia. Se você não pagar para participar... Assim, uns já são eletrônicos e o custo é zero, mas você tem o custo de envio, você tem o tempo, porque o seu tempo custa dinheiro... Você tem o tempo que você está empregando ali. [...] Então tudo isso vai encarecer, até porque você tem que fazer uma apresentação bacana e isso brilha os olhos de quem vê. (Entrevistado 11)

O excerto é enfático ao abordar o âmbito das disputas de editais e reflete a organização do sistema da arte ao utilizar a expressão “o artista é a última pessoa que ganha nessa cadeia”, evidenciando os custos e o investimento para que o artista alcance um patamar que, no mínimo,

garanta a sua subsistência. Outra expressão utilizada “Se você não pagar para participar...” denota a naturalização dessa cadeia na qual o próprio responsável pela produção da arte tem de se submeter ao pagamento de processo de avaliação para conquistar o direito de expor seu trabalho em um local adequado. O depoimento sugere que é necessário dispor de recursos para fazer parte do circuito, o que, mais uma vez, remete ao fato de a arte se afastar do grande público, sem condições de arcar com estes custos.

Porém, é a partir da seleção que o sistema impõe barreiras ainda maiores. A escolha do artista para realização de um edital geralmente está vinculada ao recebimento de prêmios ou mesmo ao custeio da exposição, porém, esse valor só é recebido semanas ou meses depois da seleção, obrigando que estes sujeitos arquem com as despesas por conta própria, conforme verifica-se no trecho (50).

(50) A partir do momento que eles aprovaram o seu projeto ... Você tem esse dinheiro. Mas, você recebe esse dinheiro também, depois... \Quase no momento da abertura da exposição; a burocracia, ela é muito lenta, o atraso né, o dinheiro chega... \Então, você... \Se você é uma pessoa que tem dificuldades financeiras, dificilmente você vai conseguir sacar do seu bolso oito mil reais, que é esse o prêmio né, 8 mil reais pra você bancar uma exposição. Então, eu só consegui fazer essa exposição, é... \Porque eu tava... \Eu tava em um emprego fixo, que eu tinha uma renda muito boa assim né, porque... \É... \Que me permitia sobreviver e, eu podia ainda fazer o meu trabalho e depois, eu ia receber né. Então, eu ia pagando aos poucos, ia fazendo as coisas, e... \Quando eu recebesse esse dinheiro, pagava outras pessoas, enfim... \A forma de remanejar a verba era tranquila. Se eu não tivesse esse emprego, provavelmente, eu ia junto com meu companheiro, a gente ia é... \Pedir emprestado. (Entrevistado 7)

Mesmo o edital contemplando o custeio do projeto, esse dinheiro não é creditado a tempo para que o artista desenvolva a instalação de suas obras. A expressão “dificilmente você vai conseguir sacar do seu bolso oito mil reais” nos dá a dimensão do sacrifício financeiro desses indivíduos. Uma situação complexa, tendo em vista que ser artista é a sua profissão, mas que, ao mesmo tempo, o obriga a conseguir outras fontes de renda.

Para ser artista, em algum momento, é preciso custear o próprio trabalho. Para ser artista, é necessário possui condições econômicas. A sobrevivência é originada de outra atividade e, ao final, é inserida uma condicionante “se eu não tivesse esse emprego”, que reflete a impossibilidade de um artista que não tem recursos de se fazer presente por conta própria no sistema, obrigando-o a recorrer a alternativas, sejam elas outras atividades remuneradas ou mesmo endividamento. É importante ressaltar esse fato como uma maneira de manutenção e de inserção no sistema, visto que o mercado deve ser ocupado pelos artistas.

Tal ação será retomada na seção sobre as práticas de mercado dos artistas de Belo Horizonte, porém, é necessário que haja, anteriormente, uma análise sobre as preocupações desses indivíduos enquanto artistas e as condições do ambiente comercial, a fim de identificar os discursos que passam a dominar essa esfera e, conseqüentemente, permitir a compreensão das práticas enquanto uma forma de ação desses sujeitos em relação à estrutura que os cerca.

### **3.4. Adentrando o Mercado: uma nova perspectiva**

Em relação às características que o sistema da arte apresenta e os discursos que incidem diretamente sobre sua dinâmica, foi possível observar a demonstração de preocupações quanto à sua trajetória de vida enquanto profissionais. Tais preocupações e o modo como são descritas revelam, além dos desafios que esses indivíduos enfrentam, a ambigüidade de sua existência profissional, bem como a natureza e a construção do relacionamento entre arte e mercado propriamente dito.

#### ***3.4.1. Preocupações profissionais: um reflexo da ambigüidade da vida do artista***

Em relação à arte enquanto profissão e tendo em vista a rede de legitimação necessária para que a produção de um artista seja visualizada e valorizada como representante de tal esfera, a preocupação com a saturação do ambiente parece ser uma constante no discurso dos artistas.

(51) Agora, o fato assim, que eu acho que dentro da arte, apesar de todo mundo poder ter uma produção artística, ter um trabalho com arte, você viver de trabalho de arte, e de certa maneira, criar uma obra, é pra muito pouca gente... \Entendeu?! A gente não pode falar assim... \Ah, tá falando um cliente de arte ou um galerista... \Não vai ter galerista pra todos os artistas que formam todos os anos. Não vai ter museu que vai guardar obras de todos os artistas, de todos os tempos. Isso, não vai acontecer, entendeu?! Então, é um mercado restrito mesmo, de certa maneira, entendeu!?! (Entrevistado 2)

No fragmento (51), a descrição causal remete a esse dado referente ao segmento. Verifica-se na utilização da expressão “é pra muito pouca gente” vinculada ao ato de viver de arte, uma posição enfática acerca escassez de oportunidades.

Em um segundo momento, o entrevistado, que vincula a formação de artistas ao número de galeristas, clientes e museus, reflete, em uma simples comparação, a incapacidade de absorção de toda a “mão de obra” constituída pelos “artistas que se formam todo ano”. O texto, como um todo, é sustentado com base em uma influência massiva do discurso econômico, refletido na conexão entre a produção de artista semelhantemente a uma linha de produção, a noções da escassez de ocupações, na ciência acerca da rede de legitimação e consumo (CAUQUELIN, 2005; POTTS; CUNNINGHAM; HARTLEY, 2008) necessária para se sobreviver da arte, além de um pensamento gerencial clássico do qual podemos pressupor noções de posicionamento de mercado a partir da avaliação do mesmo.

Dessa noção de escassez de oportunidades para os artistas, em outras palavras, da noção da influência econômica em relação ao sistema da arte, originam-se preocupações mais imediatas para esses indivíduos, como pontuado no fragmento (52).

(52) O econômico eu tenho que ter, senão, eu não me sustento mais. É... \Isso que eu tô te falando, às vezes, a gente passa uns apertos e tal, mas, é isso. A gente nunca sabe o que vai acontecer... \Tem um pouco da vida, mais nesse sentido... \Deixar ela um pouco mais emocionante... E tem a ver com o trabalho, eu acho também ne?! (Entrevistado 12)

É válido aqui ressaltar que essa temática no discurso dos artistas tende a emergir somente após a descrição de várias outras preocupações relacionadas ao trabalho em si. Porém, a questão que remete à sobrevivência se apresenta como algo que não pode ser suprido pelo caráter simbólico ou estético da arte, e torna-se, portanto, indispensável à vida e ao *ethos* do artista. Se sustentar é vital e essa necessidade transpõe toda a vida desses indivíduos de uma maneira peculiar.

Ainda em relação ao fragmento (52), verifica-se a naturalização das dificuldades financeiras que um artista pode enfrentar. A oração “ a gente passa uns apertos e tal, mas, é isso” ilustra essa consciência da posição que é oferecida ao artista dentro do sistema da arte, uma posição relevante por guardar em si a origem de toda e qualquer obra, mas que não se estabelece sem todo o aparato institucional/econômico que sustenta de um modo geral a cultura, ficando à margem (CAUQUELIN, 2005).

Enxergar emoção na incerteza da vida pode, além de refletir uma prática discursiva relacionada às narrativas que elevam a figura do artista boêmio, destoa, aventureiro, conforme a conotação atrelada a esse sentimento com a produção (tem a ver com o trabalho), pontuar uma

organização calcada nas narrativas mercadológicas e uma reafirmação das perspectivas que atribuem à arte os níveis mais altos da sociedade.

Essa influência do discurso econômico se relaciona a toda a prática do artista, desde o aluguel de um ateliê, que passa por questões de disponibilidade financeira, até mesmo à compra e à manutenção de um estoque de materiais que permita a produção contínua do profissional. Esse último ponto é descrito na seleção discursiva (53) que aborda a questão do custo de produção do artista, o que, de certa forma, se vincula à narrativa do gerenciamento, da subsistência e evidencia a própria inserção do artista em uma outra cadeia do consumo artístico, que, conforme a seção lexical “são técnicas muito caras”, sugere uma noção sobre a quem se destina esse ambiente, corroborando, assim, com os textos herméticos e as narrativas elitistas que compõem esse cenário (BOURDIEU, 2015).

(53) ...A pintura, a gravura, são técnicas caras. O artista, ele vai gastar muito dinheiro com a tinta, papel é caríssimo, são papéis especiais...É...100% algodão...São todos importados...então, o custo pro artista, é muito grande. E assim, e até uns estudos interessantes seria também isso assim, como que a...Né, assim, o momento de crise, por exemplo e alteração dos preços do dólar, isso influencia muito no material, porque é tudo importado. (Entrevistado 7)

Extrapolando a questão da qualidade da matéria-prima e do custo desses materiais e utensílios, a conformação do sistema da arte demanda do artista também conhecimentos relacionados ao gerenciamento financeiro, por exemplo, um conhecimento prático acerca da dinâmica do câmbio, relatado no trecho, além de noções de mercado relacionadas às estratégias de compra e de estocagem de produtos.

Questões práticas como essa evidenciam a interdiscursividade dessa vivência com o discurso da gestão, tão comum à Administração, além de preceitos econômicos relacionados ao consumo e orçamento, extrapolando o ideal de alguém que, conforme os discursos institucionais, seria voltado apenas para a expressão do sentimento humano, conhecimento das técnicas ou capacidade de reprodução. A necessidade desse tipo de conhecimento para o profissional artista extrapola a necessidade de diferenciação e atualização de portfólio sugeridas por Earl e Potts (2013) para manutenção no circuito, e reafirmam a uma dominância de discursos atrelados ao mercado nesse sistema.

Ainda em relação à seleção lexical (53), a ordem que se estabelece na enunciação do entrevistado evidencia o interesse do próprio artista no desenvolvimento de estudos acerca dessa temática que se relaciona ao custeio da atividade. Essa questão pode ser interpretada como uma carência em relação ao conhecimento de gestão, revelando, em parte, os resquícios do romantismo atribuído ao artista em contraposição com as necessidades reais de gerenciamento de seu trabalho.

O fragmento (54) corrobora o traço discursivo do excerto anterior ao descrever a completa ausência da produção de um conhecimento voltado para a realidade vivenciada pelos artistas quando inseridos no ambiente profissional.

(54) Não tem na academia, e pra mim não tá por trás, tá na frente, é a primeira. A sobrevivência econômica é a primeira coisa. Os alunos morrem de rir do que eu falo isso, mas é a primeira coisa. Você tem que ver como você vai sobreviver, então, você tem que se organizar. (Entrevistado 3)

A seleção reitera importância desse tipo de conhecimento ao utilizar o sentido figurado de sobreposição de um conhecimento ao outro “e pra mim não tá por trás, tá na frente”. A interdiscursividade revela ainda uma clara confluência do sistema artístico para as hegemonias estabelecidas e representadas na rede de legitimação, na transformação da arte em mercadoria e na exploração de seu potencial econômico, o que conhecemos também por Economia Criativa.

O trecho “você tem que ver como vai sobreviver” situa a vida do artista moderno nos parâmetros da sociedade atual, transbordando o próprio interesse de se tornar um artista reconhecido. Sobreviver é um pré-requisito para se eleger como possibilidade de ser visto pelos outros e demanda uma necessidade latente de organização “então, você tem que se organizar”. Essa preocupação traça um paralelo que vai balizar a vida do artista e a sua relação com o mercado. A sobrevivência ou a existência do artista reside na sua capacidade de ponderar a influência desses aspectos na sua vida.

Essa organização e esse equilíbrio podem ser observados como o ponto nodal da influência das narrativas tratadas até aqui. A existência desse paradoxo (RUBIÃO; MACHADO, 2016) revela o caráter de resistência, de adequação e mesmo de adaptação do artista em relação à sua condição profissional. A conformação do sistema demanda dos artistas essa consciência sobre o conceito da arte e a sua inserção em uma sociedade de consumo, o balanceamento dessas



perspectivas é ambíguo e necessário (CAUQUELIN, 2005; WACQUANT, 2005). O excerto (55) traz uma das principais preocupações dos artistas, que é o “se vender”. A estrutura lexical utilizada para abordar essa questão trata essa necessidade como algo “complexo” que imputa uma perda sempre que há uma escolha, deixando clara uma interdiscursividade com os discursos da Administração sobre tomada de decisão, atrelada, por sua vez, à necessidade de “se organizar”, citada no fragmento anterior.

(55) ... O se vender, ele é muito complicado. Ele se vender, entendeu?! [...] Mas, isso é bem complexo porque, toda escolha tem uma perda. Então, você vai ter uma escolha que vai perder alguma coisa. Tem que ter... Ver qual perda que é menor. E, o artista ele já tem que se pré-ocupar, ocupar, pré-ocupando do trabalho dele, da cor que ele vai usar, da composição, da obra dele... Ter mais preocupação de quem vai comprar, onde vai comprar, desconto e não sei o que...isso é muito chato. (Entrevistado 6)

O discurso do entrevistado ainda sugere que o artista não deveria ter preocupações relacionadas ao mercado, como verificamos na estrutura gramatical que aborda a necessidade de preocupações relacionadas à comercialização das obras como algo “chato”, que extrapola as funções do artista, já envolvido com a produção de seu trabalho, escolha de materiais e composição. Pensando no *ethos* profissional do artista, esses discursos nos propõem uma reflexão sobre o comportamento que ora se coloca como avesso ao mercado, ora compreende a sua necessidade para continuidade da obra reafirmando a ambiguidade da vida profissional desses sujeitos.

Essa continuidade da obra por meio do mercado é corroborada a partir do recorte (56), no qual, mais uma vez, verificamos a descrição da rede que contorna o espaço da arte e ilustra a necessidade das preocupações aqui abordadas e relacionadas à economia, ao comércio, ao mercado, transversalizadas pela imputação de necessidades marcadas pela busca de uma constituição de sucesso em torno de um nome, a aquisição de um *status* de artista e a legitimação do trabalho em obra de arte.

(56) Que hoje precisa do edital pra você vender bem e... Sobreviver como artista bem, assim... E... Precisa de assistentes pra você fazer isso, aí, você tem uma lógica que é uma lógica de empresa, porque você tem que contratar os assistentes, é... De ... Ah, sei lá [...] Tem artistas... Que tem assistentes de carteira assinada. (Entrevistado 8)

Além da descrição que remete a uma organização como outra qualquer, conforme observamos em “aí você tem uma lógica que é uma lógica de empresa”, em que a necessidade de contratação

de pessoal é utilizada como um exemplo polar com o intuito, por parte do artista, de evidenciar a que ponto chega essa semelhança.

O trecho “...que hoje precisa do edital pra você vender bem e... sobreviver como artista bem” carrega em si o peso da dinâmica da arte que perpassa todos os momentos abordados aqui, desde as noções prévias sobre a arte, a influência familiar, a consciência da profissão, a formação acadêmica e as condições do sistema da arte, culminando em suas relações comerciais e esboçando uma estrutura que molda e, concomitantemente, é moldada pelo comportamento dos artistas e influência das suas ações. Essa relação, que podemos chamar de ambígua, é o que o excerto (57) descreve de modo simples.

(57) Não só... Não é conotação... É com esse sentimento e com essa obrigação. Obrigação é a palavra, porque senão, eu não crio desprendido disso, então, a criação não pode ser presa na capital. O capital é só uma convenção social. E a arte ela é uma coisa do espírito que a gente não entendeu ainda! Né... É uma... Da alma, de uma energia, além do corpo e o corpo tá dentro... E o dinheiro tá dentro, o capital... Influencia né, mas dentro disso, tem isso que eu não posso deixar morrer, que eu tenho que fazer crescer. (Entrevistado 13)

Esse fragmento discursivo está repleto de apelos emocionais oriundos da perspectiva institucional da arte, e é essa dimensão que está em atrito com os valores mercadológicos atribuídos aos artefatos tidos como obras de arte e apreendidas por uma organização que explora seu potencial econômico. O artista é incisivo em dizer que sua criação tem de ser “desprendida” do “capital”, termo que reflete toda essa dimensão organizacional da arte, e para isso justifica a própria arte como algo proveniente da alma e que transcende todas as questões mundanas.

Contudo, ao final, o dinheiro, o “capital” que representaria uma parte dentro de todo esse contexto é relutantemente considerado como importante e, de certo modo, tratado como um “inimigo”, o que podemos depreender da constituição semântica atribuída a ele, como sendo algo que impede o crescimento dessa energia que a arte carrega. Um posicionamento de resistência à conformação do sistema artístico, aderente às narrativas que enxergam na arte a maior expressão de humanidade, que ao assumir o lado econômico como um “inimigo necessário”, corrobora todo o aspecto paradoxal da atuação profissional desses sujeitos (RUBIÃO; MACHADO, 2016; WACQUANT, 2005). A dúvida que paira sobre a cabeça do artista é quase um “ser ou não ser” suscetível ao mercado.

(58) Mas, não é minha intenção, porque, eu sempre... \De quando em quando me aparece a dúvida: ser artista ou ser empresário? Ou ser os dois? Então, sempre tive isso. Aí, eu já pensei várias vezes. Várias vezes, momentos né... \Essa dúvida chegou até a mim e no final, eu sempre falo “pô, poderia sim, ser um super empresário, montar um negócio bem grandinho mesmo sabe?!”. Só que... \Po\*\*a, eu não gosto. Não é a vocação. (Entrevistado 4)

O que se extrai é que o âmago desses indivíduos não quer isso, como observamos na seleção (58), na qual a dúvida acerca da trajetória profissional entre ser artista ou ser empresário se apresenta, mas é logo refutada por uma questão do próprio artista, o seu gosto em relação a tudo que remete às necessidades comerciais. É interessante observar que até mesmo a cogitação da possibilidade de ser os dois (artista e empresário) ao mesmo tempo é pontuada, mas logo é esquecida, o que, de certa forma, reflete toda o antagonismo que vem sendo trabalhado até aqui.

Essas relações e preocupações econômicas, acusadas nesses discursos produzidos pelos próprios artistas, têm sua origem na questão da venda da obra de arte, o que, em tese, garantiria a sua vivência, mas que também fere alguns dos principais valores da arte. Tais relações, além da influência dos *players* da rede que vimos até aqui, são protagonizadas pelas galerias. O modo como essas instituições interagem com os artistas será observado a seguir, de modo a permitir uma compreensão mais profunda das práticas e dos discursos que influenciam o *ethos* desses indivíduos, em Belo Horizonte.

### **3.4.2. O mercado de Belo Horizonte**

Para os artistas da capital mineira, é nítida a distância entre a rede artística local da de centros como São Paulo e Rio de Janeiro, detentores de grande apelo e investimento cultural. Tal perspectiva percorre todo o discurso dos artistas e, no caso do fragmento (59), é demonstrada no significado dos superlativos utilizados para caracterização de São Paulo, refletindo de forma pejorativa o modo de desenvolvimento da cultura em Belo Horizonte o posicionamento da cidade em relação às localidades nas quais a arte como uma organização é mais estruturada. Em uma alusão ao sistema solar, a cidade de São Paulo é considerada como o “planeta principal” que rege a órbita e o desenvolvimento das demais cidades.

(59) Aqui em Belo Horizonte, a gente não tem muito, porque, a gente é muito é... \Como se diz assim, como fala o... \O planeta principal é São Paulo, né, principal, e a gente fica orbitando em volta né?! Então, se você tem... \Se você quiser realmente que o seu trabalho venda em galerias, você tem que sair daqui. [...] \E Belo Horizonte, é cruel com seus pares. Com seus próprios artistas, né?! Belo Horizonte privilegia muito os de fora. (Entrevistado 3)

Diante dessa consciência dos artistas em relação a Belo Horizonte, confirmada pela pesquisa de Rubião e Machado (2016) acerca do mercado de arte belo-horizontino, infere-se da fala apresentada e do sistema hierárquico esboçado entre a cidade de São Paulo e a capital de Minas Gerais que, para o artista belo-horizontino, é imprescindível a migração para o polo da arte “se você quiser realmente que o seu trabalho venda em galerias, você tem que sair daqui”, para buscar a obtenção de *status* e para que, posteriormente, seja possível o reconhecimento em sua cidade de origem. A expressão “E Belo Horizonte, é cruel com seus pares. Com seus próprios artistas, né!?” indica que a arte local não constitui grande interesse para os responsáveis por promover a arte por aqui.

Essa falta de interesse, mais do que uma interdiscursividade com a questão da valorização do que é importado, também reflete características estruturais que conversam com as preocupações relacionadas à saturação do mercado da arte, o que, em Belo Horizonte, tem um agravante relacionado à carência de instituições, como podemos observar no excerto (60).

(60) Mas, uma coisa que eu acho assim, que é fatal, é que existe pouco espaço, então, logo as pessoas vão concorrer por esse espaço assim, com residentes né?! Tem muito artista, muito curador também e poucas instituições... \Que é um pouco... \Poucos lugares de exposição, poucos lugares pra um curador trabalhar. Dificilmente, eu vou conseguir sobreviver em Belo Horizonte exclusivamente disso, porque, primeiro a gente é uma cidade sem museu. Tem um museu que praticamente não existe, que é o Museu da Pampulha. Então assim, uma falsa compreensão dos lugares institucionais... \Em Belo Horizonte assim, é dramático assim. Então, assim, você tem o circuito lá da Praça da Liberdade, aquilo lá ali não contribui em nada pra cena artística de Belo Horizonte... Nem tá se investindo na arte local, não tá se investindo nem nos profissionais locais... \Então o dinheiro não tá indo pras pessoas. (Entrevistado 7)

A cidade carece de todas as formas de instituições culturais, como pode ser observado na descrição presente no trecho (60), em que há uma interlocução crítica ao espaço destinado à cultura e às artes plásticas na cidade. A caracterização dessa estrutura é permeada pela repetição da expressão “poucos lugares”, enfatizando que a presença de instituições artísticas na cidade é praticamente inexistente. A falta de museus, e a “falsa compreensão dos lugares institucionais” dão certo ar de dramaticidade à vivência do artista, e, nesse ponto, a palavra que remete à dramaticidade relaciona-se com a possibilidade de sobrevivência. Há uma clara relação de dependência entre esses fatores estabelecidas no texto: se há poucas instituições, há poucos curadores, há poucas exposições, conseqüentemente, há poucas vendas e poucas chances de se sobreviver como artista.

Além disso, o entrevistado pontua a questão da desvalorização da produção local estabelecendo uma intertextualidade, como o fragmento (59) acerca da crueldade do mercado de Belo Horizonte. Como exemplo, o próprio circuito Liberdade, reconhecido pelo seu apelo cultural, é taxado como um espaço que não traz contribuições efetivas para o desenvolvimento cultural da capital mineira pelo fato de direcionar os recursos para obras, exposições e artistas provenientes de outros lugares, o que, conseqüentemente, impede o desenvolvimento de artistas locais, agravando, por assim dizer, a questão da saturação do mercado que representa uma das preocupações desses indivíduos.

Essa caracterização de Belo Horizonte, já pontuada por Rubião e Machado (2016) como um reflexo de falhas de mercado é recorrente e a dramaticidade pontuada pode ser observada em vários relatos sobre a estrutura e o desenvolvimento do circuito cultural de Belo Horizonte e seu apoio aos artistas mineiros. Nesse sentido, o fragmento (61) oferece uma perspectiva para entender o processo de marginalização do artista local dentro de sua própria cidade. Primeiramente, a declaração afetiva em relação à cidade e que precede uma forte declaração acerca da sua estrutura cultural revela uma outra ambigüidade na vida desses indivíduos, e o adjetivo utilizado “droga” juntamente com as expressões “É muito ruim”, e “potencial nenhum” corroboram com o que foi visto até aqui em relação à cidade.

(61) Então, eu acostumei, porque adoro BH, mas pela prática, é uma droga. É muito ruim não tem potencial nenhum e o que tem aqui, graças ao Inhotim né, de hoje... \O Inhotim é o primeiro museu visitado no Brasil, mais até que o MASP em São Paulo, mas assim... \O que tem de bom em BH, não expõe em BH. Entendeu?! O [instituição cultural de Belo Horizonte], você nunca vê, é raro você ver um artista mineiro lá... \Se ver, tá morto, já tá enterrado. Não tem espaço pro artista mineiro [...] Mas assim, estando morando em BH, pra mim conseguir, eu expor no [instituição cultural de Belo Horizonte], é uma burocracia faraônica. E não na parte principal. A parte... \Eu nunca vou ser protagonista no [Instituição Cultural de Belo Horizonte], eu sempre vou ser coadjuvante, se eu conseguir. (Entrevistado 6)

Esse modo de enxergar a capital mineira é pontuado principalmente pela falta de instituições reconhecidas como o MASP, a Pinacoteca, entre outras diversas instituições, sendo reconhecido em Belo Horizonte e região somente o Inhotim como instituição passível de comparação. Contudo, mesmo carregando o peso de ser o museu mais visitado do Brasil, o seu acervo não se volta para Belo Horizonte “mas assim... o que tem de bom em BH, não expõe em BH”, essa prática do sistema belo-horizontino está arraigada em suas instituições, como abordado pelo próprio entrevistado ao descrever a dificuldade, a burocracia para conseguir expor “Não tem espaço pro artista mineiro”, restando apenas a posição de coadjuvante.

Outro ponto a ser destacado é o modo como a arte permeia a sociedade mineira, constituindo peculiaridades também em relação ao modo como a arte é percebida nesse local e, por consequência, influenciando o seu mercado, aspectos levantados até mesmo por galeristas da cidade (RUBIÃO; MACHADO, 2016). Os artistas entrevistados, de um modo geral, consideram o modo de consumir arte no Brasil como carente de desenvolvimento e, principalmente, de conhecimento. Falta o hábito à população de se relacionar com a arte (RUBIÃO; MACHADO, 2016). Isso sugere relação com os discursos elitistas associados ao consumo da arte em nosso país, diferenciando-se da experiência em outras praças, como se observa no fragmento textual (62).

(62) ...Essa questão de mercado, ela varia também de local pra local[...] \Há experiências em outras culturas, por exemplo, que eu já tive... \Já fiz individual em Nova Iorque...\Duas individuais...\Mas, eu vendi trabalho nas duas feiras que eram colecionadores, mas, eu lembro nitidamente um senhor que comprou meu trabalho, que ele dirigia Uber. Isso aqui no Brasil, não seria, entendeu?! Uma coisa tão comum. Pouco provável de acontecer. Na Argentina, na feira de arte deles, é quase que a Bienal, que a gente tem aqui. Porque, o povo que lê mais, um povo que vai pra feira de arte muito mais pra ver o trabalho e conversar com o artista... Você tem uma conversa lá, que vai muito além da compra da obra, entendeu?! Então, isso varia de contexto pra contexto. [...] \No Brasil, ela é muito...\Pela desigualdade que a gente vive, é uma parcela reduzida [que consome arte]; é um colecionador que tem mais dinheiro, que teve formação pra investir nisso, mas, em muitos locais não, isso é muito mais democrático. (Entrevistado 2)

O artista relata suas experiências artísticas em outros países e sua fala é marcada por enfatizar um relacionamento entre pessoas com menor poder aquisitivo e a arte. Ao descrever a compra de uma de suas obras por um motorista de Uber, o que se extrai é um contradiscurso em relação ao elitismo atribuído à nossa cultura artística. Em relação à sua experiência na Argentina, a atribuição de características ao povo argentino “um povo que lê mais” é embasada nas narrativas que descrevem o Brasil como local de pouco conhecimento e baixo desenvolvimento educacional. A forma pejorativa como é trabalhada essa relação sustenta o caráter hermético da arte no Brasil.

Junte-se a essa desigualdade que marca o mercado brasileiro, a falta de espaços institucionais em Belo Horizonte e o modo de enxergar arte dos mineiros e teremos a constituição de um cenário ímpar da cultura. O fragmento textual (63) nos ajuda a compreender a caracterização desse ambiente.

(63) Salões de arte. Editais, tem pouquíssimos. Não são... \E, é... \E Minas, é muito cheia de “mimimi”, por exemplo, assim, é... \Não é uma coisa prática, é diferente de São Paulo que, você tá vendo uma coisa, a pessoa já pede o número da sua conta e acabou. É toma lá, dá cá. Aqui é cheio de “mimimi”. Aí, depende de decorador, depende de não sei o quê... \É muito assim, é... \O mineiro...eu não tô falando mal do mineiro não viu, mas não é muito usado. Ele não é, entendeu?! Então, Minas é muito fraca pra arte, mas é o berço de vários nomes da arte. É um grande berço. (Entrevistado 6)

Apesar de a arte em Belo Horizonte ter sido marcada em seu início por uma busca pelo desenvolvimento e pela formação de um público, artistas e instituições, capitaneadas por Aníbal Mattos (VIVAS, 2012), o excerto aborda as características de defasagem estrutural do sistema, como é reiterado na utilização da expressão “Salões de arte, editais, tem pouquíssimos”. O entrevistado descreve o mercado de Belo Horizonte se pontuando pelo modo como as relações se desenvolvem em São Paulo, evidenciando que Belo Horizonte não é vista como um mercado “prático”: o processo de decisão de compra é lento e o efetivo repasse dos recursos não é ágil. Isso pode ser observado na expressão comparativa “é diferente de São Paulo que, você tá vendo uma coisa, a pessoa já pede o número da sua conta e acabou. É toma lá, dá cá”, e atribuindo ao cidadão mineiro, características de um povo “desconfiado”, “melindroso”, em termos atuais. “cheio de ‘mimimi’”, como utilizado pelo entrevistado.

Por fim, a descrição das instâncias que definem a promoção das obras também é pontuada no texto. O consumidor de arte em Belo Horizonte parece querer cada vez mais um respaldo institucional sobre aquilo que pretende adquirir, seja ele proveniente dos intermediários da arte ou mesmo de um “decorador”, e é nesse contexto que o papel do galerista se evidencia no mercado local. A partir dessa caracterização das peculiaridades do mercado de Belo Horizonte, essa relação entre artista e o efetivo ambiente de comercialização da sua obra será explorado na próxima seção.

### **3.4.3. O relacionamento comercial em Belo Horizonte: os artistas e as galerias**

No mercado de Belo Horizonte, observadas as características da seção anterior, ganha importância para o artista o estabelecimento de relacionamento com uma galeria. Essa prática tangencia a possibilidade de realização dos objetivos relacionados à sobrevivência e à constituição de um *status* dentro do sistema da arte. Essa noção do artista está presente em seu discurso e o que se percebe é a consideração da cadeia de galerias como um apoio que se desenvolve a partir da construção de uma parceria para viabilização de vendas.

Cabe evidenciar, de forma prévia, o papel desse tipo de instituição na vida do artista, relacionada, em primeira instância, à sua capacidade de distribuição e venda das obras, mas também fortemente atrelada aos discursos de legitimação que os intermediários da arte disseminam em relação à produção de um indivíduo. No fragmento textual (64), podemos observar como isso é absorvido pelos artistas da capital mineira.

(64) Será que eu venderia trabalho pelo preço que eu vendo, seu eu não tivesse um galeria X por trás do meu trabalho, assim?! E tem acesso aos clientes e que sabe que, porque o meu trabalho tá lá, ele tem garantido um certo respaldo. Se eu vender só no meu ateliê! Dificilmente, chegaria na mesma paridade. Então, você tem que entender, você não vai vender toda hora, aquela venda que a pessoa chega te fazendo, mas é um processo que você pensa a longo prazo. Entendeu?! (Entrevistado 2)

A indagação que inicia o texto nos remete à consideração que o artista tem pela instituição que o promove. Ao propor um questionamento sobre a sua capacidade de comercializar uma obra sem a intervenção de uma galeria, o texto reflete toda uma prática discursiva que se estabelece por meio dos discursos da rede de intermediários que sustenta o sistema da arte. De forma implícita, o artista se coloca à margem da cadeia e redireciona a força motriz da dinâmica do ambiente para aqueles que são capazes de converter os atributos do artefato em uma demanda propriamente dita, estabelecendo, assim, uma possibilidade de exploração do potencial econômico, resultando numa atribuição de valor que, por consequência, garante um maior preço de venda. É como se o artista assumisse um papel de desaparecimento no circuito da arte. Mesmo tendo ele um papel central na elaboração da obra, é toda uma estrutura que vai lhe conferir valor – e depois, preço – frente ao mercado.

O que baliza esse potencial das galerias é exatamente o “respaldo” institucional que elas carregam. A coerência dessa afirmação reside na própria constituição do sistema da arte que já vimos, ao ser conjugada com a capacidade de transformar esse simbolismo em negócios (CAUQUELIN, 2005). A prática discursiva de elevação do espaço das galerias justifica, por conseguinte, a prática social do artista em se adequar à sazonalidade de vendas e aos longos prazos necessários para a comercialização, impostas por esse intermediário que detém o controle das demandas por conhecerem a parcela da sociedade que pode consumir as obras de arte.



É a partir desses parâmetros que se estabelecem as relações de trabalho entre artistas e galerias. Os artistas, munidos com o poder de produção, estabelecem “parcerias” com essas instituições. As galerias, por sua vez, oferecem acesso aos consumidores e uma aura simbólica de legitimação. Cabe ressaltar que essa interação entre galeristas e artistas é embasada não somente em acordos negociais, mas também em uma relação de confiança (RUBIÃO; MACHADO, 2016). Santagata (1995) propõem a existência de dois tipos de galerias, as de “exploração” e “as comerciais”. Segundo sua definição, as galerias de exploração seriam voltadas para formação e revelação de artistas, enquanto “as comerciais” seriam explicitamente orientadas para o mercado. Rubião e Machado (2016) oferecem, por sua vez, uma segmentação mais detalhada e presente em Belo Horizonte, na qual haveria uma divisão pelo estilo e pela atuação dessas organizações, destacando-se as que comercializam tais artefatos. O excerto (65) demonstra essas diferenças na visão do artista e já indica algumas das modalidades dos acordos estabelecidos.

(65) Tem as galerias primárias e secundárias. As primárias são aquelas que você artista fala, olha, eu gostei do seu trabalho, mas eu queria que você fosse exclusivo da minha galeria. Aí, pra você ser exclusivo, eu tenho que te oferecer alguma coisa. Então, eu falo, todo mês eu compro dois trabalhos seus... Se não vender, eu compro. A galeria tem uma comissão; tem um comissionamento que varia de 30 a 50% do valor da obra. [...] Mas é muito!? É! É muito. Mas, é igual o empresário de um artista. Ele cobra 50%. Porque ele faz os bastidores né, então assim, qual que é o caminho da galeria. Ela expõe, quando... Ela é primária. A primária tem serviços exclusivos. E a secundária não. (Entrevistado 6)

Neste fragmento discursivo, a galeria primária, em tese, está oferecendo ao artista tudo o que ele mais deseja, uma renda fixa. Contudo, existe uma prática de comissionamento dessas galerias, que ganham em torno de 30% a 50% em cada obra vendida. É interessante observar que o próprio artista vê nessa condição elementos que justificam a cobrança desse valor, como observamos em “Mas é muito!? É! É muito. Mas é igual o empresário de um artista [televisivo/musical]”, ou seja, o artista se submete a essa imposição por uma esperança de sucesso vendida pelas galerias primárias, reiterando a dominância do discurso econômico no âmbito da vivência do artista.

É por se dedicar a essa parte que lida diretamente com o mercado, atividades às quais os artistas não se adaptam ou simplesmente não gostam de promover, juntamente com o poder legitimador e acesso aos colecionadores, que as galerias aparecem no discurso dos artistas como uma instituição necessária ao seu desenvolvimento, quando não tratada como essencial, é pontuada como um mal necessário na trajetória profissional desses indivíduos. Porém, essas relações

também começam a se mostrar ambíguas, a começar pela prática usual de dividir as vendas, como podemos notar no recorte textual (66).

(66) Isso é usual, infelizmente, eu acho até que poderia ser pelo menos 60/40... \Mas, eu entendeu também, assim. Eu digo mais que poderia, porque, ao mesmo tempo, uma galeria tem um puta custo, obviamente, assim, tem... \Tem trabalhos meus, do que assim, materialmente do que eu gasto, é... \Assim, 1 décimo da moldura, sabe?! Tipo assim, essa coisa de colocar a moldura, transporte pra levar pra casa do cliente, ficar testando quadro, as vezes é um cliente que tá fora... E isso tem um gasto pra eles e mandar um acervo, manter... \Um espaço né, luz, internet, os funcionários e tal... \É custoso, mas eu sei que é isso né?! Eles também trabalham né, sei lá, com 20...30 artistas, então, eles... \É mais tranquilo. Se fosse 60/40, por exemplo... \Porque, eles também ganham 50% em cima de todos, sendo que eu tô ganhando só 50% em cima dessa relação; eu não tenho 30 galerias pra estar me relacionando, ainda bem; nem queria ter também, senão... \Mas, é usual. (Entrevistado 5)

O entrevistado, ao iniciar sua frase, declara ser usual os contratos que estabelecem uma divisão meio a meio entre artista e galeria, quanto à venda de obras de arte, mas apesar de apresentar uma modalidade discursiva passiva, o posicionamento evidenciado na possibilidade de novos parâmetros para o acordo (60/40) é acompanhado por um raciocínio não tão comum entre os artistas, o que contribui para a manutenção do discurso das galerias e, conseqüentemente, a exploração por parte dos intermediários da arte.

Esses profissionais enxergam os investimentos da galeria como uma justificativa plausível para manutenção dos contratos. No próprio excerto, a oração “Eu digo mais que poderia, porque, ao mesmo tempo, uma galeria tem ‘um puta’ custo”, se revela como uma prática discursiva embasada no estabelecimento e na estrutura do sistema artístico e que, por sua vez, se reflete na aceitação das condições. A moldura, o transporte, os gastos com luz e funcionários (despesas a cargo das galerias) são colocados, pelos próprios artistas, acima do simbolismo de suas obras. É interessante notar como as galerias se aproveitam disso, para equilibrar a divisão. Os custos de fato existem, porém, é a legitimação da carga simbólica que se torna a responsável por cobrir e por dar retorno a todo o empreendimento.

As condições impostas pelas galerias se pulverizam por toda a rede e passam a ser observadas como características diferenciais para os artistas. A questão da exclusividade é uma delas. Há uma interdiscursividade aqui com as narrativas que enxergam na obra de arte um caráter genuíno e exclusivo e essa mesma noção, apreendida pelas galerias, é aplicada também no ambiente das relações comerciais. A garantia de exclusividade do artista com uma determinada

galeria é uma atitude valorizada no meio e, de certa forma, os artistas que vendem em galerias e vendem e seus próprios ateliês são considerados antiéticos, como nos revela o fragmento (67).

(67) Grande parte dos artistas, né, eles vendem parte do trabalho diretamente no ateliê ou vende diretamente pro cliente...Então, muita gente que não é profissionalizada...Isso daí é uma relação que te traz...Que normalmente não te dá uma segurança. Nenhuma galeria, por exemplo, tem interesse em trabalhar com um artista que vai no ateliê dele e compra o trabalho. Por que? Enfim, o seu trabalho...Não. Você faz todo um trabalho, um investimento naquele artista...Pra pessoa ir lá e comprar no ateliê dele, pela metade o preço, entendeu?! (Entrevistado 2)

Seja uma alternativa ao sistema da arte, saturado na visão desses indivíduos, ou uma imposição pela necessidade de sobrevivência, essa prática atribuí aos artistas que dela se utilizam uma chancela de pessoas “não profissionalizadas”, ou seja, depreende-se que para o artista ser considerado “profissional”, é necessária a sua vinculação a uma galeria, isto é, acomodar-se ao sistema. Fundamenta-se, aqui, a necessidade de estabelecimento de uma relação de confiança colocada pelos galeristas da capital mineira para promoção da obra, tendo em vista a sua própria atividade e manutenção da rede de relacionamentos (RUBIÃO; MACHADO, 2016)

Apesar da clara relação com as narrativas que corroboram a cadeia do sistema da arte e manutenção do poder na mão dos intermediários, o próprio entrevistado contrapõe essa necessidade com um apelo à segurança do artista, como se observa na utilização da justificativa “[a ausência dessa relação] normalmente não te dá uma segurança”. Seja um silenciamento acerca da exploração desses indivíduos ou mesmo uma falta de consciência sobre a estrutura do sistema artístico, fato é que o reflexo desse discurso nas práticas das formas de organização da arte imputam ao artista uma subalternidade em relação às condições oferecidas pelas galerias.

Essa imposição se coloca de maneira tão forte que, para muitos artistas, não se trata de uma escolha. A presença na galeria é a melhor opção e sustenta toda uma gama de medos que esses indivíduos possuem, como podemos notar no breve recorte sobre a escolha de entrar ou não para uma galeria, representada no fragmento (68).

(68) Agora, se você quiser ficar na galeria é 50%. Tem que aceitar, porque senão, não fica né?! E é preferível o meu trabalho tá lá na parede, do que aqui dentro do ateliê que ninguém vê. E eu nem sou sociável suficiente...Porque, tem artista por exemplo, é...Tem artista feito Fernando Luchesi que só sai do ateliê dele se comprar, entendeu?! (Entrevistado 3)

É a partir desse ponto que as relações comerciais começam a infligir, muitas vezes, os valores dos artistas, valores esses oriundos de toda uma ideologia institucional do fazer arte colocando-os novamente em uma situação ambígua, refletida, muitas vezes, como uma resistência ao modelo de negócios desenvolvido. É interessante observar que apesar de reconhecerem toda a importância do trabalho das galerias para sua trajetória, não é incomum verificar, principalmente nos discursos de artistas que já saíram desse circuito, a condenação da submissão da arte à economia.

O fragmento (69) nos traz uma descrição desse sistema a partir da perspectiva de um artista que se declara como um indivíduo que corre por fora do sistema.

(69) Porque o que que acontece, a pessoa entra na galeria, e você vai dar preferência pra alguns artistas que você já sabe que já vende, então não tá interessada tanto em apresentar novos artistas, a não ser que você tenha preferência por esse artista, ou então que você vai ganhar um por fora com esse artista, então rola muito isso sabe, é um mercado de interesses, de *status*, é de interesses de status assim, é um mercado de interesses de status, então eu sou meio f\* the system, corro por fora mesmo. (Entrevistado 1)

Sua decisão, como verificamos na estrutura gramatical que justifica seu posicionamento, é determinada a partir de uma consciência de que os discursos e interesses que permeiam essa esfera são marcados por preferências e benefícios atrelados à venda de um ou outro artista determinado. A caracterização desse jogo de interesses está refletida na utilização da expressão “é um mercado de interesses, de *status*”, e quanto a prática social remete ao discurso do sistema da arte, ao passo em que a resistência do artista caracteriza uma ação contra esse mesmo sistema.

Muitos enxergam nessa necessidade do mercado, nessa necessidade de consumo, um fardo que extrai do artista a sua reflexão acerca do mundo e a sua humanidade expressa na arte, retirando a própria aura do conteúdo artístico, o que os impele a uma atitude de revolta, de uma enfática declaração de resistência ao mercado. O recorte (70) traz em si um desses momentos:

(70) ...Aí, eu odeio mercado. Odeio mercado. Porque ele é ainda mais, hoje em dia, nas últimas duas décadas, ele se tornou algo completamente é...[mediato né?! Então, da tendência ao modismo e ao fim, demora assim, quase nada né?! E isso acaba, destrói carreiras e quando o negócio surge como moda, eles se apropriam de coisas geniais, históricas, sabe, usam, abusam, depois descartam e tal. (Entrevistado 4)

O sentimento atribuído ao mercado é o “ódio”, a expressão “eu odeio o mercado”, repetida por duas vezes, dá o tom da declaração de um dos artistas entrevistados. Esse sentimento extremo é justificado pelo argumento de que o mercado é responsável por destruir carreiras, estabelecer tendências e modismos, se apropriar de coisas geniais e, após a sua exploração, descartá-las como se não houvesse uma história ali, o que vai de encontro à perspectiva de Glow (2010) sobre a falácia da Economia Criativa. Contudo, a posição extremada pode nos ajudar a compreender a ambiguidade presente nessa relação. O excerto (71) nos ajuda quanto a isso.

(71) É, porque, 50% só com a instituição envolvida né?! É, porque sem isso, que que ele tá fazendo!? Só a exposiçãozinha e vender pra decorador?! Não dá! Difícil...É...A sobrevivência, faz você se vender. E aí, de repente, eu vou tá falando isso aqui, mas daqui a pouco, eu tô num lugar aqui e vendendo pra decorador sim...E sobrevivendo melhor...Tá. E vou tá vendendo mais obras. Pode. Pode acontecer. Eu tô no sistema. (Entrevistado 13)

A ambiguidade citada fica evidente na estrutura discursiva do recorte (71), no qual, inicialmente, temos uma crítica ao trabalho desenvolvido pela galeria, culminando em uma estrutura depreciativa que coloca em xeque sua principal atribuição, relacionada à venda e à promoção “porque sem isso, que que ele tá fazendo!? Só a exposiçãozinha e vender pra decorador?! Não dá!”. É visível a resistência à estrutura de comercialização da arte nesse fragmento. Contudo, o que se segue, é a declaração máxima da necessidade dessa estrutura “é...a sobrevivência, faz você se vender”. O conteúdo que essa expressão carrega demonstra toda a ambiguidade que permeia a vida desses indivíduos e, por consequência, molda o seu *ethos*, o seu comportamento profissional.

A fala se relaciona com a pluralidade de discursos que interpelam a prática desses indivíduos. O âmbito institucional se apresenta agora na resistência. O âmbito econômico se faz visível na necessidade de sobrevivência e o comportamento do indivíduo se equilibra de acordo com as condições que lhe são oferecidas, de forma que o próprio reconhece “E aí, de repente, eu vou tá falando isso aqui, mas daqui a pouco, eu tô num lugar aqui e vendendo pra decorador sim...e sobrevivendo melhor...”, afinal, existe uma consciência que paira sobre o artista e o condiciona: “Eu tô no sistema”.

Esse sistema ao qual o artista se refere está relacionado muito mais a uma noção do mundo corporativo do que poderíamos esperar para um ambiente no qual a arte e seus valores representam o principal produto. Nesse sentido, estar no sistema significa se colocar diante de

questões relacionadas à concorrência, à precificação, aos custos e às oportunidades para conseguir se manter em um movimento de ascensão (EARL; POTTS, 2013), o que demanda do artista certa malícia em “ler” o sistema.

Uma das características mais presentes nesse sentido dizem respeito a uma interpretação dos artistas em relação às práticas de precificação da obra. Buscar o estabelecimento de uma relação com as galerias pode resultar em uma necessidade de atribuir valor pecuniário à sua produção ou deixar isso a cargo do próprio intermediário. Geralmente, esse momento se apresenta de maneira bem complexa, visto o que a determinação de um valor pode representar para o futuro do artista, como podemos extrair do fragmento (72).

(72) Porque, um artista que... \Novato, vamos pensar aqui, que não tenha essa ideia, e se ele tá vivendo de arte, ele vai querer vender a qualquer preço e aí, ele pode entrar numa espiral negativa né, de desvalorização. (Entrevistado 13)

Nesse ponto, o artista demonstra em um exemplo toda a carga que a precificação da obra pode representar para a trajetória de um artista. Ao considerar um artista que está se iniciando no mercado e que provavelmente necessita de recursos para sua subsistência, a baixa precificação de seu trabalho pode representar uma armadilha para sua carreira, uma “espiral negativa”, relacionada à queda do preço em um primeiro momento e a perda de valor simbólico no médio e longo prazo.

Esse se revela como sendo um dos jogos mais cruéis para a vida do artista. Optar por um desconto no curto prazo e sacrificar sua carreira ao longo do tempo parece ser uma prática comum a muitos artistas e o posicionamento das galerias e dos intermediários de um modo geral em relação a essas práticas revelam os reais interesses por detrás do discurso de promoção e acesso à cultura tão difundido pelas atividades atreladas à Economia Criativa, conforme evidencia a seleção lexical (73).

(73) Muito... \Então, é um jogo... \Então, é o jogo... Eu tinha te falado dos jogos das galerias, só pra você ter bem a claridade né, dessa coisa que, geralmente acontecia era assim e acontece, quando o cara tá bem mal, vai lá e pede “pelo amor de Deus!”... \Fala que eu vou te vender por menos, ela [a galeria] vai correndo e dá aquela facada, pega um monte da obra, sabendo que a obra vai valer e vale... (Entrevistado 13)

A dinâmica desse relacionamento entre artistas e galerias também é de certa forma comparada a um “jogo”, no qual as instituições intermediárias e o discurso econômico são responsáveis

pelas “regras do jogo” (SANTAGATA, 1995). Quando analisamos o significado dessa caracterização, entendemos que em um “jogo” a maioria dos resultados declara um ganhador e um perdedor. Cercado por estratégias, ações e táticas, como em qualquer disputa, um movimento em falso pode representar uma exposição demasiada. Na dinâmica do relacionamento comercial das artes não parece ser diferente, como observamos no relato que denuncia o aproveitamento, por parte da galeria, de uma fraqueza do artista, pressionado por uma necessidade de sobrevivência.

É nesse sentido que muitas vezes o artista despreparado para as questões relacionadas à administração da sua carreira incorre em riscos demasiados que podem conduzi-lo ao fracasso profissional, conforme nos indica a declaração presente no excerto (74).

(74) Olha, o artista, eu acho que os artistas são mais bobos... \A gente é meio bobo assim, nossa! A gente não fala “não, então não!”. A gente tem pouco esse lugar de negociar, sabe?! A gente é meio bobo pro trabalho, é... \Eu acho que a gente devia ter mais.... \Uma educação melhor nesse lugar de negociar e saber dar o preço e bancar isso. Então, eu acho que os galeristas, por terem mais experiência nisso, eu acho que eles, é... \Eles têm uma voz maior numa negociação entre artista e galerista. É... \Mas é mais porque a gente não tem formação nisso; ninguém ensina isso pra gente. (Entrevistado 8)

A consciência de que a falta de um conhecimento em gestão e negociação para o artista pode transformá-lo em um “bobo”, conforme afirmação de um dos entrevistados, reflete o peso da influência que as narrativas atreladas à ideologia liberalista representam nesse ambiente. Como proposto por Ferreira Neto, Fregulia e Fajardo (2012), esse discurso exige a formação de um corpo artístico que se preocupe com a promoção. Por mais significado que uma obra carregue, ela não se vende somente com base no artista. Quanto ao âmbito organizacional, o discurso de legitimação é fundamental, porém, dominar a arte de imbuir valor a uma peça não é uma prática usual para o artista.

Os artistas absorveram por meio de sua vivência essas nuances do mercado. Em Belo Horizonte, um mercado escasso, habitado pela elite e impulsionado principalmente pelas galerias enquanto instituições que se destacam no meio organizacional, os artistas desenvolveram interpretações e práticas que utilizam para seguir, contornar e transformar sua condição, caracterizando a ampliação do seu entendimento acerca do ambiente no qual estão inseridos, construindo um *ethos* profissional característico. São essas práticas que serão analisadas na próxima seção.

### 3.4.4. *Os artistas e o mercado: práticas de adequação e resistência*

Diante das características do mercado da arte e das peculiaridades apresentadas pela cidade de Belo Horizonte, os artistas plásticos da capital mineira revelam em seus discursos, além de suas preocupações e sua influência na construção de conceitos sobre a arte, as suas práticas. Essas práticas extrapolam os limites da prática discursiva que, juntamente com outras narrativas, dão origem à dinâmica do segmento das artes plásticas na cidade. Tais práticas são efetivamente utilizadas para se adequar e contornar a própria influência que as formações discursivas hegemônicas outorgam sobre as formas de organização que vimos até aqui.

Durante as entrevistas, em relação ao mercado da arte, foi possível observar práticas mais aderentes às questões relacionadas à comercialização das obras e à necessidade de sobrevivência dos artistas. As práticas abordadas em relação ao sistema, de um modo geral, estão relacionadas às novas estratégias dos artistas que iremos apresentar. Porém, a divisão se faz, pois, grupo de práticas anterior está relacionado diretamente à inserção e à manutenção no sistema, considerando os diversos personagens da rede que compõem a cadeia (instituições, curadores, *marchands*, consumidores). Já as práticas de mercado estão voltadas para as atividades e para as ações relacionadas ao processo de comercialização e até mesmo superação do problema social para os artistas, representado na apreensão do discurso artístico pelo mercadológico.

#### 3.4.4.1. *Prática de precificação da obra*

A prática de precificação da obra revela-se como uma atividade realizada pelos artistas que demonstra a convergência de algumas de suas principais preocupações, relacionadas à sobrevivência e à constituição de um *status* dentro da cena artística de Belo Horizonte. A escassez de oportunidades nesse sentido não reflete uma escassez de oferta, o que leva os artistas a criarem um modo peculiar de lidar com a precificação de suas obras e, assim, buscar equilibrar a necessidade de recursos e a valoração da produção sem ser jogado para fora do sistema, como nos revela o excerto (75).

(75) Agora, se for um artista é... Mais comercial, aí é um cuidado que eu tenho que ter. Se eu disponibilizar meu trabalho com a oferta muito grande e com o preço muito baixo, isso é um tiro no pé, na questão do trabalho de pretender uma carreira artística de exposição, galeria e tal. Se eu quiser me defender financeiramente, eu posso fazer muita coisa. (Entrevistado 4)



O recorte textual aborda a temática do posicionamento do trabalho em relação ao mercado, atribuindo a essa nuance da vida do artista a necessidade de haver um planejamento, “aí é um cuidado que eu tenho que ter”, relacionado ao conteúdo comercial da trajetória do artista. Esse “cuidado” traz em si um significado correlato a uma noção, a uma leitura do mercado como um todo. Logo, o fato de haver uma consciência sobre o risco representado em disponibilizar uma grande oferta de artefatos por preços muito baixos, caracterizada na expressão “isso é um tiro no pé”, revela mais uma vez uma interdiscursividade com as narrativas econômicas que passam a permear a vida do artista.

O ponto de equilíbrio dessa precificação se apresenta como um ponto crucial na carreira dos artistas, e a atenção prestada a essa dimensão do trabalho é constantemente pautada pela palavra “cuidado”, como se nota novamente no fragmento discursivo (76).

(76) Então, a gente faz uma combinação, pra não ficar muito caro também né!? Às vezes, o meu preço perto de outros artista tá baratíssimo. Mesmo artistas mineiros ou...Aí eu tenho que tomar cuidado, mas eu não quero que fique cara demais, senão aí também não vende. (Entrevistado 3)

É possível observar que o tema em si é bastante sensível. Durante as entrevistas foram mencionadas técnicas de precificação baseadas em medidas, em custo de produção, em comparações com artistas que estão na mesma “fase”, em opiniões dos intermediários e outras modalidades. Contudo, o que se extrai dos discursos é que a valorização da obra, contribui para sua exclusividade, para seu simbolismo.

Entretanto, na fala da entrevistada, nota-se, também, que há um sistema de preços já definidos no mercado e há, de forma ainda mais latente, um receio de que o preço impeça a própria venda do trabalho. O trecho, “mas eu não quero que fique cara demais, senão aí também não vende” carrega a preocupação com a sobrevivência do artista e traz em si o reflexo da ambiguidade acerca do valor da obra e as dúvidas sobre a sua aceitação. Também é possível verificar isso no excerto (77).

(77) Eu tento não colocar...Eu coloco preço baixo, mas sem ser um baixo a ponto de não ganhar nada. Um baixo que eu acho que eu seja digno, normalmente eu vejo como preço baixo... \E...\Ah, não sei...\Não tenho tanta experiência pra falar disso. Mas de fato, eu também, não acho...Eu acho que eu não sou, é...\Acho que pode ser também que eu não tenha tomado as melhores estratégias, não. (Entrevistado 10)

Na seleção lexical, ao assumir que coloca um preço baixo, o artista evidencia sua preocupação com a sobrevivência. Ao atribuir a palavra “digno” ao ato de precificar sua obra, o artista deixa clara a sua tendência em primeiro se preocupar com a obtenção do recurso. Porém, a estrutura discursiva da fala é repleta de dúvidas e senões, caracterizando-se como um *trade-off*.

Dito isso, a prática de precificar um artefato se torna um ato estratégico que o artista realiza durante toda a sua trajetória profissional. Como em qualquer outro recorte da sua vida, as ambiguidades estão postas. A primeira delas, em embate com as características institucionais da arte, coloca em xeque o próprio ato de vender. Sendo a venda necessária, o que pedir em relação a um trabalho que envolve sentimentos e subjetividades pessoais? O necessário para sobreviver? Em relação ao “sobreviver de arte”, o próprio entrevistado afirma “que pode ser também que eu não tenha tomado as melhores estratégias”.

#### 3.4.4.2. Prática de fidelização à galeria

Conexa a essa questão da precificação e tendo seu embasamento na questão da ética no ambiente de trabalho, muitos artistas pontuam a prática da fidelidade à galeria como uma prática a ser realizada para o próprio desenvolvimento da carreira. Como visto anteriormente, a galeria representa um intermediário do sistema. Sua função está relacionada à comercialização dos artefatos e é comum o estabelecimento de acordos que preveem a exclusividade dos artistas em relação à instituição.

Analisada essa questão na seção que aborda o mercado das artes plásticas, verifica-se que a cadeia formada pelas galerias de certa forma extrai todo o potencial econômico dos artistas. Em outras palavras, temos a conformação de uma rede que se sustenta com base em uma disputa de interesses. Porém, o poder de legitimação atribuído a esses “*players*” da cadeia é reforçado por uma prática dos próprios artistas diante do relacionamento com as galerias. Contornar o sistema quebrando a cláusula de exclusividade parece não ser uma boa escolha, como evidencia o fragmento (78).

(78) Aqui em Minas, por exemplo, inclusive, eu acho que grande parte dos artistas que... São muito conhecidos aqui, mas que não são conhecidos nacionalmente, tá muito ligado a essa questão, de nunca terem sabido trocar profissionalmente com a galeria, com o mercado. Entendeu?! Então, tinha isso que eu te falei, artista que deixava o trabalho aqui, ali e ali e você não consegue né... Trabalhar a progressão daquele artista ou que... Exatamente esse caso que eu te falei; todo mundo sabe que

you tá na galeria tal, mas vai no seu ateliê e compra pela metade do preço.  
(Entrevistado 2)

No recorte textual, o entrevistado atribui o não desenvolvimento da carreira de alguns artistas de Minas Gerais a uma deficiência no que diz respeito ao relacionamento com as galerias. Esse relacionamento também já foi pontuado por Rubião e Machado (2016), pela perspectiva de galeristas, acerca do estabelecimento de relações de confiança. A expressão “sabido trocar profissionalmente” sugere uma ideia baseada em jogo de poderes e remete a um “saber” pautado em noções que vão além do conhecimento estético e técnico do artista e se referem ao conhecimento relacionado ao mundo dos negócios. Sendo assim, configura-se como uma prática, por parte dos artistas, o efetivo estabelecimento dessa exclusividade ou, no mínimo, o repasse de uma imagem de que ela está sendo cumprida. O excerto (79) aborda a questão.

(79) Não, eu não vendo no ateliê diretamente não. Que é uma questão assim, tem muita gente que não... Tem artistas que vende, tipo assim, mesmo escondido e tá... É... Eu troco trabalho com amigos, eu acho que isso é ótimo assim, mas, o combinado com ele é de uma exclusividade aqui em Belo Horizonte.  
(Entrevistado 5)

O modo enfático presente na voz e no modo que o artista afirma que não vende suas obras diretamente no ateliê, reflete a necessidade de se estabelecer uma imagem ética no meio profissional de relação com as galerias. Atrair a desconfiança desses intermediários pode culminar numa desvalorização ou em um simples esquecimento por parte das galerias, o que, em Belo Horizonte, visto a escassez de instituições e programas de incentivos, pode significar o fim de uma carreira. Contudo, a fala deixa escapar afirmações sobre a comum ocorrência de vendas fora desses parâmetros, contornando, assim, o jogo de poderes e abrindo espaço para apresentação de uma outra prática identificada.

#### *3.4.4.3. Prática de constituição de ações coletivas*

As duas primeiras práticas apresentadas revelam certo condicionamento e adequação dos artistas ao modo como o ambiente da arte se conformou. Já a terceira prática identificada evidencia resistência e possibilidade de superação do problema social abordado e vem acontecendo mais recentemente, ganhando força nos últimos anos. Trata-se de uma ação conjunta de cooperação entre artistas, ainda incipiente, mas que já possui, em Belo Horizonte, certa mobilização. Os nomes e os detalhes referentes aos coletivos citados nas entrevistas foram preservados. Porém, cabe salientar que são geridos sem a presença dos intermediários

institucionais, custeados a partir de recursos próprios e representam um movimento de oposição em relação ao sistema da arte nos moldes propostos por (CAUQUELIN, 2005) e visualizados até aqui. Organizados em bares, residências ou em galpões, os “coletivos” têm a proposta de desvirtuar o consumo, fazer uma “paródia” do “sistema econômico”, oferecer obras de arte a preço simbólico e trazer uma nova dinâmica para a cena artística, como observado nos trechos (80) e (81).

(80) É que eu tinha uns amigos que tinha um bar, assim... \Que era uma “galeria de arte”, completamente fora assim do padrão, era meio...fazia até o leilão de R\$1,99, eu não sei se você já ouviu falar... \os artistas colaboram deixando um trabalho pra vender lá... \E o leilão começa a R\$1,99. Então... \Dá acesso à outras pessoas pelo trabalho de vários artistas assim né?! É um leilão também, uma paródia sobre todo o sistema da arte né, do sistema monetário e é um pessoal muito mais, vamos dizer assim, uma turma mais fora assim né, desse...ou que tá dentro, mas que também tem esse lado fora.

(81) É... mas acabou que a gente formou um coletivo [...] \mais ou menos de 2014 a 2016, a gente fez uma série de ações, assim... \É... \Normalmente, a gente imprime cartaz [...] \de diversas formas e a gente colava nas ruas e tal. [...] \Uma mensagem política explícita, é... \Era assim... \ A arte atual... \Era um processo de construção poético artístico.

Sem literatura específica em relação a esse fenômeno organizacional que destoa dos modelos de galerias propostos por (SANTAGATA, 1995; RUBIÃO; MACHADO, 2016), as ações coletivas vêm se mostrando como uma alternativa no que tange à questão da sobrevivência e da inserção no circuito de vendas, extrapolando as possibilidades formais de venda pelos intermediários, conforme nos revela o excerto (82).

(82) Exclusividade... \Originalidade... \Genialidade... \São coisas que tão arraigadas aí, no pensando, na tradição da arte e que tá tendo... \Os artistas tentam desconstruir. Então, através de coletivo... \Então, por exemplo, tem alguns coletivos hoje em dia que são mais... \Famosos e conseguem até uma sobrevivência no mercado, que significa que de certo modo, o mercado tá um pouco mais aberto pra essa... \Essa modalidade, assim. Mas ainda é muito fechado. (Entrevistado 7)

Os três primeiros adjetivos descritos no início da frase do entrevistado, são utilizados com o intuito de enfatizar toda a valoração que a individualidade representa na arte, a genialidade é muitas vezes enxergada como uma manifestação que não pode ser compartilhada. A concretização da noção de indivíduo remonta ao tempo dos pensamentos iluministas e traz para o artista, enquanto profissional, uma singularidade (WEDEKIN, 2000; VIEIRA, 2003). O

coletivo apresenta-se, então, como uma forma de resistência, no qual pessoas que vivenciam as mesmas restrições, as mesmas dificuldades, se unem para combater o tradicionalismo artístico.

Contudo, é interessante verificar que o próprio entrevistado coloca esse tipo de ação como algo a ser aceito pelo mercado, o que se depreende da afirmação de que o “mercado está mais aberto pra essa modalidade”. Há que se pensar que o mercado talvez não esteja aberto. Esse discurso da individualidade se reflete na própria história dos grandes artistas. É raro encontrar uma referência ao trabalho de uma dupla ou trio de artistas com a mesma pompa que observamos em relação aos trabalhos de grandes pintores como van Gogh, Da Vinci, Picasso, entre outros. Depreende-se do discurso que a arte trabalha com essa condição de forma tão “arraigada”, “tradicional” que impede a visualização de novas possibilidades. Porém, outra maneira de interpretar tal constatação é a de que a união dos artistas pode representar uma verdadeira ameaça para os intermediários do sistema; sendo assim, a pulverização dos discursos que valorizam o “individual” trabalha de forma a manter a atual estrutura. Essa perspectiva também é trabalhada no recorte (83).

(83) Eu acho que o caminho não é depender disso pra você conseguir vender o seu trabalho. Eu acho que os jovens artistas hoje, assim, eles são artistas jovens, mas eu falo assim, meus alunos, eu incentivo eles, é... \A propor uma nova forma de vender o trabalho... \Mas autônoma, mas, é... \Dentro do ateliê deles, então eu acho que a gente também tem que pensar novas formas. (Entrevistado 8)

Observa-se, a partir desses discursos, que a organização dos artistas em coletivos figura, de fato, como uma resistência e como uma alternativa ao mercado vigente, voltado para a ampliação da possibilidade de “venda do trabalho”. A entrevistada pontua que o pensar “novas formas” necessita de incentivo e que reflete, assim, todo um engessamento proveniente dos discursos e das narrativas que visam apenas explorar o potencial econômico da capacidade intelectual desses indivíduos. Encontrar novas formas de gerir, de se promover, de se custear e de sobreviver pode significar a transformação do papel do artista e da arte na sociedade. Desvincular-se, pelo menos em parte, dos interesses econômicos que circundam toda a cadeia representa um retorno aos valores concebidos por esses sujeitos desde a sua infância.

#### *3.4.4.4. Prática de sobrevivência alternativa*

Por fim, a prática de sobrevivência alternativa talvez se revele como a reiteração da força desse sistema e a prova da dificuldade e das complexidades que esses indivíduos possuem ao tentar

se firmar profissionalmente nesse espaço. Diante das subjetividades acerca da legitimação da arte, caracterizadas, bem como a subalternidade da figura do artista diante da estrutura comercial da arte, a sobrevivência passa a dar as cartas no jogo. E não é incomum observar artistas que se mobilizam diante de tais fatos para se manter, vide o fragmento (84).

(84) Toda pessoa, independe de ser artista ou não, ela tem que ter o plano A e o plano B. Porque senão, ele fica só numa coisa...Por isso, que o artista, hoje, não consegue segurar o nome dele. Porque, ele só tem o plano A. Então, ele depende da arte, da venda, senão ele passa fome. Então, pra não passar fome, ele tem que abaixar o preço, daí ele não segura. Aí ele cai. Daí, ele não consegue subir mais, entendeu? Então, infelizmente a vida é cruel, não é a arte.

Nesse fragmento, a constituição de um planejamento sobre uma ocupação alternativa é trabalhada estrategicamente de modo a permitir que o artista não necessite realizar práticas que podem prejudicar a sua carreira, como a questão do estabelecimento do preço que vimos aqui e que reflete a importância de um posicionamento relacionado a uma cultura de mercado competitivo (FERREIRA NETO, FREGUGLIA E FAJARDO, 2012). Nesse sentido, ao mencionar que todo artista deve ter o “Plano B”, o entrevistado revela a importância de possuir “poder de barganha” dentro desse contexto e, subliminarmente, reflete um discurso elitista que ronda o âmbito das artes. Assim como Rubião e Machado (2016) pontuam que galeristas geralmente possuem outras atividades e se relacionam com a arte por prazer, os artistas possuem outras fontes de renda a fim de garantir sua sobrevivência e não abandonar sua paixão. Vender e sobreviver da arte passa a ser resultado de um emaranhado de técnicas que os próprios artistas desenvolvem a fim de contornar todo esse sistema de legitimação. O fragmento termina com a afirmação de que a vida é cruel, não a arte.

Sendo assim, possuir uma ocupação alternativa é um traço característico desse *ethos* profissional, dessa parcela da vida que remete à dinâmica profissional dos artistas plásticos de Belo Horizonte. Para muitos, ser artista significa, em algum momento, também ser outro profissional. Seja a partir da verificação da impossibilidade de se viver da arte ou mesmo de forma planejada, como demonstrado no excerto anterior. Fato é que a profissão de artista demanda um auxílio, como verificamos na declaração (85).

(85) É...fazer outras coisas assim, trabalhando de garçomete, outras...Bicos, coisas muito é...Esporádicas assim. Nenhum trabalho fixo, então...Hoje eu vejo assim, que eu gostaria de ter um trabalho que me desse um pouco mais de estabilidade, pra poder pensar assim, agora, eu vou me dedicar...Não vou me dedicar inteiramente, mas eu vou me dedicar a conseguir ter um tempo, tranquilo de trabalho no ateliê; que eu não fique pensando em como que eu vou conseguir

o dinheiro pra manter alguma coisa, pagar... Porque antes, eu tinha o ateliê, paga aluguel dele. Isso era uma constante preocupação na minha cabeça. (Entrevistado 7)

O fragmento remete à dificuldade encontrada pelo artista na conformação discursiva que deu origem ao sistema que aqui observamos. A submissão a trabalhos definidos como “bicos” revela dois pontos: o primeiro é a real possibilidade de que a arte pode não figurar como um meio de vida e o outro é a paixão incontestável que os indivíduos que a ela se dedicam possuem.

Ainda em relação ao recorte (84), o desejo expresso em possuir uma atividade que conceda estabilidade está relacionada diretamente à sobrevivência. Contudo, a prática de se buscar ocupações alternativas tem, em seu cerne, o desejo de possibilitar a continuidade da produção da arte, seja pelo recurso ou mesmo pela tranquilidade em não precisar pensar em como bancar os custos que ser artista tem. Em outras palavras, temos uma declaração tácita de que o objetivo do profissional artista é não se relacionar com as formas de organização que trazem o discurso econômico e suas variantes para o cenário. Por outro lado, tudo o que vemos é a sua total interação com tais aspectos a fim de garantir sua existência, como artista, como humano.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi o de analisar de que forma os discursos sobre a arte se relacionam com as formas de organização e o *ethos* profissional de artistas plásticos de Belo Horizonte. Nesse sentido, foram definidos objetivos específicos relacionados à identificação dos discursos que permeiam o conceito de arte, a análise do modo e o momento no qual esses discursos se manifestam na vida pessoal e na trajetória profissional dos artistas plásticos de Belo Horizonte. Por fim, a identificação, a partir desses discursos, de indícios de práticas e estratégias que caracterizam o *ethos* profissional desses artistas, refletindo comportamentos relacionados à adequação, resistência e sobrevivência no sistema da arte.

A concepção para realizar essa proposta foi a de buscar, no discurso dos próprios artistas, descrições, exemplos, relatos, vivências e experiências que contribuíssem para visualização e compreensão da complexidade desse tema, permitindo as análises e as identificações propostas. Com base na perspectiva discursiva, ou seja, a perspectiva de que o real se constitui a partir dos discursos reproduzidos na sociedade, buscamos a compreensão das influências das construções narrativas e ideológicas em relação à arte.

Embasado em um referencial teórico recortado em relação aos macrodiscursos, pautados em uma segmentação do sistema em uma esfera institucional relacionada à concepção mais pura sobre a arte, a esfera organizacional, relacionada às formas de organização e exploração da arte pela economia e uma esfera individual, pontuada pela ação e pela influência do indivíduo enquanto filtro dessas narrativas que se sobrepõem.

A metodologia, baseada na Análise Crítica do Discurso de Fairclough (2008), foi a abordagem utilizada para a análise dos dados produzidos em mais de 20 horas de entrevistas semiestruturadas com esses 13 sujeitos. A proposta de temáticas a partir de um roteiro sem perguntas fechadas permitiu aos entrevistados se expressar de forma livre, contribuindo, assim, para a finalidade dessa dissertação. A partir da extensa análise que foi possível desenvolver mediante a riqueza dos dados produzidos e em relação aos dois primeiros objetivos específicos pontuados na introdução desse trabalho, relacionados à identificação dos discursos, bem como o modo e o tempo que eles influenciam esses indivíduos, verifica-se que, de fato, os discursos provenientes de uma instituição da arte, influenciados pela noção de estética, expressionismo,



hedonismo, sentimentos e simbolismo compõem um macrodiscurso de grande influência em relação à concepção da arte para os artistas plásticos de Belo Horizonte.

A valorização dos estilos, as narrativas que defendem a arte pela arte, a busca pelo prazer, além de pontos discursivos de resistência à hegemonia são facilmente visualizadas por toda a trajetória do artista, estando presente, entretanto, preponderantemente, nas fases iniciais de sua vida, na qual ainda não há uma influência de outros discursos socialmente difundidos. Foi possível notar que, na medida em que o artista se desenvolve e começa a encarar a arte como uma atividade profissional, dando a ela conotações que a transportam para o campo do trabalho, há a aparição de uma forte influência de discursos hegemônicos que passam a ser naturalizados por esses indivíduos. Iniciando-se em tempos que precedem a entrada na faculdade, observa-se claramente a cobrança da família em relação ao retorno e à condição de vida que o fato de ser artista pode proporcionar. Esse, talvez, seja o momento em que esses indivíduos “viram a chave”, no sentido de entender que a própria concepção do que é arte vai ser arrebatadamente ampliada, de modo a permitir a coexistência de narrativas relacionadas à pureza e à resistência da arte e à sua venda, por uma questão de sobrevivência.

Esse discurso econômico que também faz parte da composição de como a arte é visualizada pelos artistas, não está relacionado somente à questão pecuniária e de comercialização dos artefatos. Para além do consumo que os discursos econômicos inserem em relação à dinâmica da arte, a sua maior influência consiste na construção e na disposição de uma cadeia de produção da arte que, incrivelmente, desloca o artista para suas margens, se apresentado como um problema social a ser enfrentado por esses sujeitos, como sugerido. A arte atrelada ao belo, à técnica, aos estilos, nada é agora sem que passe por uma instância legitimadora composta por diversos personagens que vão dos críticos aos consumidores, passando por galeristas, *marchands* e curadores, como já abordava Cauquelin (2005).

É possível afirmar, com base nas análises e nos indícios avaliados, que esses discursos se apresentam aos artistas entrevistados de uma forma bastante complexa, estando suas narrativas a influenciar a trajetória desses indivíduos concomitantemente, promovendo embates, atritos, apreensões e sobreposições de acordo com o momento em que se situam.

A sua compreensão pode se dar exatamente por meio da análise dos principais pontos vivenciados pelos sujeitos e descritos nas linhas das entrevistas produzidas, seja em relação ao

período da infância, no momento que precede a escolha profissional, no período de formação acadêmica, na consciência da existência de um sistema da arte, ou no estabelecimento de um relacionamento comercial. Os macrodiscursos identificados e relacionados à instituição da arte e à economia estão sempre ali. O primeiro, baseado na estética, na noção do belo, no poder de transformação da arte, no expressionismo, na resistência e o segundo, vinculado aos preceitos mercadológicos, ao consumo e, conseqüentemente, à estruturação de uma forma organizacional, pautados pela necessidade de sobrevivência, balizam a trajetória do artista.

No que tange a Belo Horizonte, essa estrutura não é diferente, porém, apresenta peculiaridades refletidas no próprio discursos de seus artistas, como observado durante a análise dos dados. A cidade de Belo Horizonte, apesar de possuir diversos artistas reconhecidos, não apresenta uma estrutura organizacional tão grande. Como verificado, as reclamações do artista rondam continuamente a questão da carência de editais, exposições e verdadeiras instituições de arte o que, conseqüentemente, resulta em uma escassez de oportunidades para os artistas mineiros, principalmente quando consideramos a desvalorização do artista local em relação à importação de arte e de representantes de outros centros, como São Paulo e Rio de Janeiro.

O artista entrevistado tem em sua consciência e em sua interpretação do sistema da arte que a sobrevivência a partir dessa atividade é difícil e que, para ele, pertencente a um ambiente que não está no centro de referência, a necessidade de estar presente em outras localidades se torna quase que essencial para alcançar a valorização de seu nome. A condenação das instituições presentes na capital mineira voltadas para o potencial econômico que os artistas possuem ou para interesses políticos em relação à arte, caracterizam o ar elitista das ações culturais de Belo Horizonte e refletem um pouco da teoria desenvolvida por Wu (2006) em relação ao que ocorreu com a arte na Inglaterra e nos Estados Unidos, na década de 1980.

Dessa forma, diante da falta de organizações, de promoção e da escassez de oportunidade, esses indivíduos apresentam comportamentos peculiares que o diferenciam em relação aos demais. Nesse sentido, atendendo ao terceiro objetivo específico e complementando a identificação e a análise dos discursos que permeiam a arte, foi possível observar algumas práticas desenvolvidas pelos artistas da capital mineira a fim de se manterem, desenvolverem, resistirem e sobreviverem nesse sistema.

Em um primeiro conjunto foi possível observar quatro práticas relacionadas à manutenção de um espaço dos artistas em relação ao sistema da arte. Diante das explicações acerca da importância dos curadores, dos galeristas, dos colecionadores e demais intermediários dessa rede, bem como a frágil posição dos artistas em relação a esse fluxo de influências, o *ethos* profissional se caracteriza pelas seguintes práticas:

A primeira delas, denominada prática de indução de relacionamento, se volta para a tentativa de estabelecimento de relacionamento com personagens importantes na cena artística, principalmente curadores e galeristas. Tal prática estabelece uma interdiscursividade manifesta com as narrativas acerca da importância dos intermediários na rede e representam, de certo modo, a dependência dos artistas, sejam os belo-horizontinos ou não, em relação a esse sistema de legitimação que configura a dinâmica relacional desse espaço.

A segunda prática observada demonstra um comportamento dos artistas associado a um posicionamento quanto à estrutura de críticas relacionadas ao sistema da arte. Como abordado por Potts, Cunningham, Hartley (2008), a configuração do sistema em uma espécie de conjunto de redes sociais requer dos artistas um determinado traquejo para absorção daquilo que pode ser divulgado e compartilhado em relação ao seu trabalho. Outra vez, verifica-se, aqui, outra prática de adaptação à estrutura do sistema artístico, uma forma de resistir e de se adequar às condições oferecidas pela constituição dessas redes de legitimação.

A terceira prática observada reflete um comportamento não tão comentado, mas que revela em seu cerne a força da agência dos artistas em relação às modificações no sistema da arte. Intitulada como estratégia de personificação, essa prática consiste em simular um comportamento, geralmente valorizado dentro do histórico da arte, ou, no mínimo, com potencial para causar estranheza e curiosidade dos intermediários da rede em relação à persona e a obra. Assumir e reproduzir características que refletem o artista boêmio, nerd, gênio, representam táticas que se embasam nas narrativas biográficas de grandes representantes desse mundo e refletem a capacidade dos artistas de se adequarem e de transformarem o contexto em que vivem.

A quarta prática relacionada ao sistema da arte relaciona-se a uma atividade comum no contexto artístico, que é o financiamento pessoal. Diante das oportunidades que se apresentam, tais como editais públicos e privados, exposições, que, como vimos, são cruciais para a vida do artista,

esses indivíduos não têm outra alternativa a não ser custear toda a sua produção. Muitos desses eventos possuem prêmios ou patrocínio vinculado, porém, a morosidade do processo não contribui e, de certa forma, relega as dificuldades que os artistas possuem. Novamente, verifica-se, aqui, uma interlocução com os discursos que preveem a arte como uma atividade destinada à elite. Tal prática reafirma ainda a posição marginal do artista na cadeia (CAUQUELIN, 2005). A não consideração de questões básicas como a sobrevivência do artista pelo sistema estão refletidas na prática desses profissionais, que se desdobram com o intuito de buscar *status* e renome para si e para sua produção.

Esses mesmos objetivos também são observados em um segundo conjunto de práticas relacionadas diretamente com a dinâmica do mercado artístico e com as peculiaridades do cenário que Belo Horizonte oferece. Nesse sentido, foi possível observar outras quatro práticas que se apresentam no comportamento dos artistas plásticos da capital mineira, sendo uma delas uma forma de resistência ao conformismo do sistema da arte e revelando uma potencial solução para o problema que a economia traz ao subjugar a vivência dos artistas. Contribuindo, assim, para a compreensão sobre a relação e influência dos discursos nas formas de organização e no *ethos* profissional desses indivíduos, bem como na visualização de possibilidades para a transformação, conforme busca a ACD.

A prática relacionada à precificação das obras revela como o discurso da gestão está atrelado à vivência do mundo da arte. O que se extrai dessa prática, além da clara consciência de que os artistas necessitam desenvolver noções de economia, baseadas nas leis de oferta e demanda para se posicionarem em relação aos seus pares, é a compreensão de que os discursos que dão forma aos meios de organização transformam artefatos em mercadorias ao mesmo tempo em que transformam exclusividade em valor, corroborando toda a narrativa elitista da arte que sustenta a exploração desse capital intelectual.

Essa sustentação da cadeia produtiva é refletida na prática de fidelização à galeria. Aqui, verificamos como os artistas validam todo o sistema da arte e se sujeitam ao único canal de vendas por acreditarem que essa é sua melhor alternativa. Os discursos que legitimam essa dinâmica configuram-se de modo a beneficiar as instituições e não as pessoas que sobrevivem a partir de sua ação. Contra tal conformação, foi observada uma prática de resistência e tentativa de transformação presente na ação dos coletivos, uma potencial solução para o problema social originado da dominância do discurso liberalista econômico na vivência dos artistas.

Tal prática diz respeito às ações coletivas que se apresentam com o intuito de contornar o tradicionalismo presente no sistema da arte. Por meio da colaboração de diversos artistas em espaços alternativos, essa prática tem se mostrado, nos últimos anos, uma esperança para todos aqueles que se submetem ao sistema por ser a única opção e, principalmente, por aqueles que enxergam nessa prática uma maneira de transformar esse cenário da capital mineira. Por fim, e não menos comum, a prática de sobrevivência alternativa carrega em si própria toda a ambiguidade que essa dinâmica representa. A naturalização acerca da necessidade de desenvolver atividades alternativas para sustentar a profissão de artista revela o quanto o *ethos* profissional desses sujeitos estão em um constante processo de embate.

Sendo assim, essa pesquisa oferece contribuições relacionados aos níveis abordados. O segmento das artes plásticas nos revela um ambiente no qual os discursos dão o tom das formas organizacionais e as narrativas que vão sendo construídas unem ideologias, muitas vezes antagônicas, de modo a permitir a exploração do potencial intelectual, que se apresenta, no atual momento, como a nova promessa de reabilitação econômica para o mundo.

Em relação ao nível institucional relacionado à arte, a pesquisa apresenta uma expansão do conceito disseminado relacionado comumente às suas características humanísticas, expressionistas e representacionistas. A partir dos dados produzidos, foi possível observar que esse arcabouço, habitado por filosofias estéticas, estudos técnicos e história da arte, também é influenciado por uma dinâmica organizacional que amplia essa concepção, abrindo espaço para um forte vetor discursivo no qual a arte se dá por meio de uma estrutura de legitimação e de uma orientação para o consumo.

Essa ampliação de sentido corrobora e reforça as perspectivas que enxergam a arte enquanto atividade potencial para geração de riquezas, ao mesmo tempo em que concretizam as relações de trabalho em relação ao fenômeno. A arte então se firma como uma atividade humana relacionada a afeto, sem deixar de ser um segmento profissional complexo que se volta para o consumo, caracterizando um ambiente único e ambíguo, no qual narrativas antagônicas compõem um jogo em que o artista busca equilíbrio a fim de estabelecer condições de sobrevivência por meio da arte.

No que tange às características organizacionais da arte em Belo Horizonte, a pesquisa revela que, apesar das defasagens pontuadas pela inexistência de instituições voltadas para esse segmento quando comparadas a São Paulo e ao Rio de Janeiro, a capital mineira apresenta uma complexa estrutura relacional formada por curadores, críticos, galerias e artistas, na qual não há espaço para todos os profissionais. Tais características, além de refletirem a escassez de oportunidades, nos ajudam a compreender as condições do jogo entre artistas e intermediários. Cabe dizer, ainda, que a dinâmica da capital mineira ao se organizar em torno de uma rede de legitimação conforme, pontua Cauquelin (2005), e se estabelecer por meio de escolhas sociais, convenções e práticas (POTTS; CUNNINGHAM; HARTEY, 2008) embasadas em discursos provenientes de uma elite capaz de consumir os artefatos artísticos, contribui para a manutenção de um ambiente hermético.

Esse ambiente saturado e com poucas oportunidades para os artistas apresenta uma espécie de relação ambígua na qual valores a princípio contraditórios se complementam a partir da ação discursiva de diversos personagens e instituições, caracterizando, assim, dentro dessa busca por uma atuação equilibrada, formas de organização que resistem, pautadas por discursos que não só os hegemônicos como conhecemos. Os coletivos, potencial solução para o problema social identificado, são um fenômeno organizacional que emerge a partir de uma não conformação dos artistas em relação à estrutura comercial dominada pelas galerias e se apresenta como um achado dessa pesquisa e tema de grande relevância para estudos futuros.

No âmbito individual, diante das análises realizadas, é possível afirmar que, em Belo Horizonte, os artistas vivenciam influências discursivas a todo o momento, mesmo antes de terem iniciado a sua formação profissional propriamente dita. A pesquisa contribui no sentido de reafirmar o peso da influência discursiva que dá origem às ações e às reações que caracterizam a dinâmica desse ambiente. A perspectiva adotada, voltada para os artistas, evidencia, complementarmente, tendo em vista toda essa polifonia característica do ambiente pesquisado, a construção de um *ethos* profissional pautado em um misto de adequação e de resistência presente no próprio discurso em relação à sua identidade diante do sistema.

Verifica-se, em relação a essa dimensão, uma tentativa constante, por parte dos artistas, de estabelecimento de um equilíbrio movimentando-se entre o sagrado institucional da arte e o profano que remete às organizações e sua vinculação à necessidade do consumo da arte enquanto mercadoria. As práticas observadas e a construção dos próprios discursos desses

indivíduos em relação ao cenário das artes plásticas em Belo Horizonte, confirmam tal inferência.

De modo geral, para os Estudos Organizacionais, a pesquisa corrobora o poder do discurso no que tange à construção das formas de se organizar de grupos e da própria sociedade. Cabe dizer que o estudo acerca da influência dessas narrativas e sua relação com as formas organizacionais nos permite conceber novas concepções para a dinâmica de agência-estrutura, visto que, no campo cultural das artes plásticas, os próprios artistas se relacionam com essas narrativas de acordo com a sua necessidade.

No entanto, não é possível afirmar que a estrutura resultante da interação desses discursos seja completamente moldada pela ação dos indivíduos pesquisados, considerando a existência de diversos outros fatores, personagens e instituições que compõem esse cenário. É nítida a influência de narrativas econômicas e de consumo quando observamos toda a estrutura comercial construída em torno da demanda simbólica que a arte representa, bem como é nítida a influência das narrativas elitistas quando observamos as barreiras de entrada no segmento da arte, a necessidade de um conhecimento prévio para consumir seus artefatos e a condição do mercado local, no qual os principais consumidores encontram-se nos extratos mais elevados da sociedade, o que, por experiência, podemos afirmar que não se reflete somente nesse campo que pesquisamos.

Sendo assim, a partir das constatações dessa pesquisa e diante da ampliação do conceito de arte, esse segmento se firma como um interessante fenômeno a ser observado pela lente dos Estudos Organizacionais. A intrínseca relação da arte com um sistema de interesses econômicos traz complexidade à ação dos indivíduos que se equilibram em meio a relações ambíguas provenientes de discursos que disputam e compartilham espaço nesse segmento.

Duas temáticas se apresentam como relevantes à continuidade desse estudo. Primeiramente, a análise da atuação de artistas que não se encaixam no modelo conformado a partir dos discursos que embasam o sistema da arte. Analisar como sobrevivem os artistas que não foram absorvidos e não disputam espaço nessa rede organizacional em que se situam, quais são suas estratégias e quem integra o seu sistema particular, são questões interessantes. Apresenta-se, ainda, como possibilidade de novos estudos e visando o aprofundamento dos estudos relacionadas às formas de organização autogeridas, o desenvolvimento ainda tímido de organizações coletivas que

visam combater, contornar e enfraquecer a estrutura de relacionamento que baliza as relações no sistema da arte. A intrínseca relação da arte com um sistema de interesses econômicos transporta os artistas para a margem do sistema e traz complexidade à ação dos indivíduos que se equilibram em meio a relações provenientes de discursos que disputam e compartilham espaço nesse segmento.

A prática alternativa relacionada ao mercado reflete um fenômeno organizacional que se apresenta com uma nova formação de resistência dos artistas, originadas de forma descentralizada a partir de um contradiscurso que reflete e reforça a ligação desses indivíduos com os valores institucionais, identidade e históricos dessa atividade. A agenda de pesquisas futuras relacionadas a esse tema se volta para formas organizacionais apresentadas como prática de resistência dos artistas à conformação do sistema das artes proposto por Cauquelin (2005). As ações coletivas de artistas como alternativa à estrutura de comercialização vigente se apresenta como um fenômeno que soma às temáticas exploradas nos Estudos Organizacionais e complementa os estudos da forma organizativa no âmbito da arte.



## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. 5ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AGUIAR, J. V.; BASTOS, N. Arte como conceito e como imagem: a redefinição da " arte pela arte". **Tempo Social**, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 181-203, nov. 2013.
- ALVES, E. P. M. A economia criativa do (no) Brasil. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 3., 2012, Salvador. **Anais...** Salvador: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.
- AMOSSY, R. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In: AMOSSY, R. (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 9-28.
- AUGUSTIN, A. C. O neoliberalismo e seu impacto na política cultural brasileira. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2., 2011, Rio de Janeiro, Paper. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2011/11/Andre-Augustin.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2018.
- BACHELARD, G. **A formação do espírito científico**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BAKSHI, H; THROSBY, D. New technologies in cultural institutions: theory, evidence and policy implications. **International journal of cultural policy**, v. 18, n. 2, p. 205-222, 2012.
- BELL, C. Art as significant form. In: DICKIE, G., SCLAFANI, R., ROBLIN, R. **Aesthetics: A Critical Anthology**, Nova York, St Martins, 1977. Disponível em: <http://timothyquigley.net/vcs/bell-asf.pdf>. Acesso em: 13 de jan. 2018.
- BENDASSOLLI, P. F. *et al.* Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. **RAE-revista de administração de empresas**, São Paulo, v. 49, n. 1, p. 10-18, jan./mar. 2009.
- BENDASSOLLI, P. F.; WOOD JR, T. O paradoxo de Mozart: carreiras nas indústrias criativas. **Organizações & Sociedade**, Salvador, v. 17, n. 53, p. 259-277, abr./jun. 2010.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: GRUNNEWALD, J. L. **A ideia do Cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BRANDÃO, H. H. N. Introdução: língua/linguagem uma abordagem interacional. In: BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à análise do discurso**. 8. ed. Campinas: UNICAMP, 2002.
- BRANDELLERO, A. The emergence of a market for art in Brazil. **Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art**, p. 215-237, 2015.
- BURRELL, G.; MORGAN, G. **Sociological paradigms and organisational analysis**. London, 1979.

BYSTRYN, M. Art galleries as gatekeepers: the case of the abstract expressionists. **Social Research**, Nova York, v. 45, n. 2, p. 390-408, 1978.

CABRAL, A. C. A. A análise do discurso como estratégia de pesquisa no campo da administração: um olhar inicial. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO, 23., Foz do Iguaçu. **Anais...** Foz do Iguaçu, ANPAD, 1999.

CANIELLO, M. O ethos sanjoanense: tradição e mudança em uma "cidade pequena". **Mana**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 31-56, 2003.

CARNEIRO, C. M. Q. Estrutura e ação: aproximações entre Giddens e Bourdieu. **Tempo da Ciência**, Toledo, v. 13, n. 26, p. 39-47, 2006.

CARRIERI, A. P.; SARAIVA, L. A. S.; PIMENTEL, T. D.; SOUZA-RICARDO, P. A. G. **Análise do discurso em estudos organizacionais**. Curitiba: Juruá, 2009

CAUQUELIN, A. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAUST, J. Does the art end when the management begins? The challenges of making 'art' for both artists and arts managers. **Asia Pacific Journal of Arts & Cultural Management**, Melbourne, v. 7, n. 2, p. 570-584, Dez. 2010.

CORDEIRO, R. O que a arte torna visível? Uma leitura de "A Origem da Obra de Arte", de Martin Heidegger. **Problemata: Revista Internacional de Filosofia**, João Pessoa, v. 4, n. 2, p. 39-60, 2013.

COSTA, C. F. O que é 'arte'?. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 6, p. 194-199, 2017.

CRESSWELL, J. W. **Projeto de Pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. 3ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.

DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. 2ª ed. Porto Alegre. Artmed, 2006.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Brasília: Unb. 2008.

FAIRCLOUGH, N. Análise crítica do discurso como método em pesquisa social científica. **Linha d'Água**, v. 25, n. 2, p. 307-329, 2012.

FERREIRA NETO, A. B.; FREGUGLIA, R. S.; FAJARDO, B. A. G. Diferenciais salariais para o setor cultural e ocupações artísticas no Brasil. **Economia Aplicada**, v. 16, n. 1, p. 49-76, 2012.

FÍGOLI, L. H. G.; DE NORONHA, R.; GUIMARÃES, J. I. D. A invenção das artes plásticas em Belo Horizonte. **Teoria & Sociedade**, v. Especial, p. 74-97, Belo Horizonte, 2014.

GLOW, H. Taking a critical approach to arts management. **Asia Pacific Journal of Arts & Cultural Management**, Melbourne, v. 7, n. 2, p. 585-594, Dez. 2010.

GODOI, C. K. Análise do discurso na perspectiva da interpretação social dos discursos: uma possibilidade aberta aos estudos organizacionais. **GESTÃO. Org-Revista Eletrônica de Gestão Organizacional**, v. 3, n. 2, 2005.

GRANT, D. *et al.* Introduction: organizational discourse: exploring the field. In: GRANT, D. *et al.* (Ed.). **The Sage handbook of organizational discourse**. Thousand Oaks, CA, Sage Publications, 2004.

HEIDEGGER, M. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2000.

JEFFCUTT, P. Management and the creative industries. **Studies in Cultures, Organizations and Societies**, v. 6, n. 2, p. 123-127, 2000.

LAHAÍN, A. Reflexiones sobre la gestion del arte y la cultura. **Campos**, Curitiba, v. 9, n. 2, p. 91-104, 2008.

LANG, G. E.; LANG, K. Recognition and renown: The survival of artistic reputation. **American journal of sociology**, v. 94, n. 1, p. 79-109, 1988.

LEE, H. K. Rethinking arts marketing in a changing cultural policy context. **International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing**, v. 10, n. 3, p. 151-164, 2005.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. Editora Companhia das Letras, São Paulo, 2015.

LÓPEZ-RUIZ, O. J. **O ethos dos executivos das transnacionais e o espírito do capitalismo**. 2004. 375 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004

LÖWY, M. **As aventuras de Karl Marx contra o Barão de Münchhausen**. São Paulo: Cortez, 2009.

MAIA, M. B. **Humanização do parto: política pública, comportamento organizacional e ethos profissional**. Rio de Janeiro, Editora Fiocruz, 2010. Disponível em <<http://books.scielo.org/id/pr84k/pdf/maia-9788575413289.pdf>>. Acesso em: 04 fev. 2018.

MAINGUENEAU, D. A propósito do Ethos discursivo. In: MOTTA, A. R; SALGADO, L. (Org.). **Ethos discursivo**. São Paulo: Contexto, p. 11-29, 2008.

MARTINS, L. J. de S. **Expressividade e recriação: a pintura como novo modo de ver o mundo**. 2010. 186 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2010.

MINAYO, M. C. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis, Editora Vozes Limitada, 2012.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações**, 2011 – 2014. Brasília, Ministério da Cultura, 2011.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, E. (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 165-189, 2015.

MOURA, V. *et al.* **Arte em teoria**: uma antologia de estética. Ribeirão, Edições Húmus, 2009.

PAULA, A. P. P. Para Além dos Paradigmas nos Estudos Organizacionais: O Círculo das Matrizes Epistemológicas. In: IV COLÓQUIO INTERNACIONAL DE EPISTEMOLOGIA E SOCIOLOGIA DA CIÊNCIA DA ADMINISTRAÇÃO, 2014, Florianópolis - SC. **Anais...** Florianópolis, 2014.

PECI, A.; VIEIRA, M. M. F.; CLEGG, S. R. A construção do " Real" e práticas discursivas: o poder nos processos de institucionaliz(ação). **Revista de administração contemporânea**, v. 10, n. 3, p. 51-71, 2006.

PHILLIPS, N.; HARDY, C. **Discourse Analysis: investigating processes of social construction**. Sage University Paper Series on Qualitative Research Methods, vol. 50. Thousand Oaks, CA: Sage, 2002.

PHILLIPS, N.; LAWRENCE, T.; HARDY, C. Discourse and institutions. **Academy of management review**, v. 29, n. 4, p. 635-652, 2004.

POTTS, J; CUNNINGHAM, S; HARTLEY, J; OMEROD, P. Social network markets: a new definition of the creative industries. **Journal of cultural economics**, v. 32, n. 3, p. 167-185, 2008.

POUPART, J. A entrevista de tipo qualitativo: considerações epistemológicas, teóricas e metodológicas. In: POUPART, J. *et al.* **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos metodológicos**. 2. ed. Petrópolis: Vozes 2012.

RAMME, N. É possível definir arte? **Analytica. Revista de Filosofia**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 197-212, 2009.

RAMME, N. A teoria institucional e a definição de arte. **Poiésis**, n. 17, p. 91 – 103. Jul. 2011.

RAMOS, D. M; NASCIMENTO, V. G. A família como instituição moderna. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 20, n. 2, p. 461-472, 2009.

RUBIÃO, R. M; MACHADO, A. F. Challenges and particularities in an art market: a case study of a Brazilian Municipality. In: **The art market in a global perspective**, Amsterdam. The art market in a global perspective, 2016.

SANTAGATA, W. Institutional anomalies in the contemporary art market. **Journal of Cultural Economics**, v. 19, n. 2, p. 187-197, 1995.

SARAIVA, L. A. S. A cultura como fenômeno econômico e simbólico. In: CARRIERI, A. P.; SARAIVA, L. A. S. **Simbolismo organizacional no Brasil**. São Paulo: Atlas, 2007.

TEIXEIRA, L. **As cores do discurso**: análise do discurso da crítica de arte. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 1996.

TRÄSEL, M. **Entrevistando planilhas: estudo das crenças e do ethos de um grupo de profissionais de jornalismo guiado por dados no Brasil.** 2014. 315 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social), PUCRS, Porto Alegre, 2014.

TRIVIÑOS, A. N. S. **Introdução à pesquisa social em ciências sociais.** São Paulo: Atlas, 2011.

VIEIRA, M. P. Arte, artista e processo civilizador– uma leitura da formação das tradições estéticas no Ocidente a partir de Norbert Elias. V SIMPÓSIO EM FILOSOFIA E CIÊNCIA, 2003, Marília. **Anais...** Marília: Unesp Marília Publicações, 2003. v. 5.

VIVAS, R. **Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte.** Belo Horizonte, C/Arte, 2012.

WACQUANT, L. Mapear o campo artístico. **Sociologia, problemas e práticas**, Oeiras, n. 48, p. 115-121, mai. 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0873-65292005000200008&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0873-65292005000200008&lng=pt&nrm=iso)>. acesso em 27 fev. 2018.

WEDEKIN, L. M. **Ser artista: uma abordagem antropológica da produção erudita de arte contemporânea no Brasil.** 2000. 164 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), UFSC, Florianópolis, 2000.

WOLLHEIM, R. **A pintura como arte.** São Paulo: Cosac Naify Edições, 2002.

WOOD JR, T. **Organizações espetaculares.** Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

WU, Chin-tao. **Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80.** São Paulo: Boitempo, 2006.

## APÊNDICES

### Apêndice 1 - Roteiro Semiestruturado de Entrevista

#### 1 – Apresentação

Nome; Idade; Naturalidade; Experiências; Influências; Infância; Família; Identidade; Motivações; Áreas de Interesse; Áreas de Atuação; Trabalho; Foco do trabalho; Objetivos; Desejos; Representatividade; Conquistas Pessoais

#### 2 – A concepção da Obra e momento da criação

Enquadramento artístico; Significado das obras; Tempo de concepção; Processo de idealização da arte; Utilização de Materiais; O espaço de produção; Sentimentos; Afeto; Motivações; Técnicas; Julgamentos Valorativos; Obras em desenvolvimento; Representação da Arte.

#### 3 – A formação do Artista

Formação Atual; Tempo de Formação; Valorização da formação; Experiência antes da formação; Influências; Experiência pós formação; Necessidade da formação; Diferencial; Objetivo de Formação; Referências de Formação; Importância da formação para o Artista; O que o conhecimento acadêmico proporciona ao desenvolvimento da Arte? Você enxerga diferenças no espaço da arte entre artistas qualificados academicamente e os que não são?

#### 4 - O Artista e o Sistema da Arte

Relacionamentos; Fornecedores; Compradores; Expositores; Curadores; Colecionadores; Críticos; Museus; Galerias; Escolas; Interesses; Referências em Belo Horizonte; Inserção na Rede; Avaliação dos Relacionamentos; Políticas Públicas em Belo Horizonte; Incentivos públicos e privados; Classe dos Artistas Plásticos; Corporativismo;

#### 5 – O Artista e o Mercado

Mercado da arte; Principais players; Inserção da produção no mercado; Nichos da sua produção; Trabalhos comercializados; Repercussão das obras; Processo de Comercialização; Intermediários; Concorrência; Precificação das Obras; Estratégias de Venda; Processo de

Valorização; Objetivos; Desejos; Locais mais cobiçados; Patrocínio; Financiadores; Fomento; Editais Públicos;

### **6 - O Artista e o desenvolvimento tecnológico**

Sistema Digital; Avaliação; Prós; Contras; Público; Redes Sociais; Portfólio Online; Mercado Internacional; Relacionamentos; Players; Globalização da Arte; Exportações; Vendas Online; Acesso;

### **7 – O Ethos e o Artista**

Práticas de produção artística; Acompanhamento de tendências; Destinação da arte; Liberdade de expressão; Necessidades, Expectativas, Desejos em relação a carreira de artista; Perspectivas; Planejamentos. Práticas em relação à sociedade. Prática em relação aos pares. Práticas em relação a instituição. Prática em relação as formações organizacionais. Ambições.

## Apêndice 2 – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

*Discursos e Ethos Profissional: narrativas e formação do artista no campo cultural*

### 1) Introdução

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa “Discursos e Ethos Profissional: narrativas e formação do artista no campo cultural”. Se decidir participar dela, é importante que leia estas informações sobre o estudo e o seu papel nesta pesquisa. Você foi selecionado(a) em virtude de possuir características de interesse para a composição da amostra da pesquisa. Sua participação não é obrigatória. A qualquer momento você pode desistir de participar e retirar seu consentimento. Sua recusa não trará nenhum prejuízo em sua relação com o pesquisador ou com a organização. É preciso entender a natureza e os riscos da sua participação e dar o seu consentimento livre e esclarecido por escrito.

### 2) Objetivo

O objetivo deste estudo é :

- Analisar de que forma os discursos sobre a arte se relacionam com as formas de organização e o ethos profissional de artistas plásticos de Belo Horizonte.
- Identificar os discursos que permeiam o conceito de arte para os artistas plásticos de Belo Horizonte, o que será feito a partir da realização de entrevistas semiestruturadas.
- Analisar de que modo e quando esses discursos se manifestam na vida pessoal e na trajetória profissional dos artistas plásticos de Belo Horizonte, o que será feito a partir da realização de entrevistas semiestruturadas.
- Identificar, a partir desses discursos, indícios de práticas e de estratégias que caracterizam o ethos profissional desses artistas, refletindo comportamentos relacionados à adequação, à resistência e à sobrevivência no sistema da arte, o que será feito a partir da realização de entrevistas semiestruturadas.

### 3) Procedimentos do Estudo

Se concordar em participar deste estudo, você será solicitado(a) a responder questões e perguntas colocadas pelos pesquisadores. A entrevista será gravada e posteriormente, transcrita. Posteriormente, as informações serão analisadas pelos pesquisadores. A identificação dos respondentes será sempre preservada.

### 4) Riscos e desconfortos



Você poderá ter receio de alguma informação fornecida aos pesquisadores seja negativamente interpretada, e que por isso sua posição seja ameaçada. De forma alguma os pesquisadores possibilitarão a identificação dos respondentes, nem repassarão informações obtidas durante a entrevista de forma aleatória. Nosso objetivo não é julgar você ou suas opiniões, mas tão somente analisar técnica e academicamente a questão da influência dos discursos que permeiam o sistema artístico na construção de um *ethos* profissional do artista. Dificuldades são inerentes a esse processo e serão tratadas como tal, sempre com o objetivo de contribuir positivamente para seu aprimoramento.

### **5) Benefícios**

Sua participação na pesquisa é fundamental, dadas as suas características e conhecimento sobre o assunto. Ao responder às questões colocadas por esta pesquisa, você poderá aproveitar para refletir sobre esse processo, seu amadurecimento, as dificuldades já enfrentadas e superadas e aquelas que ainda constituem um desafio. Adicionalmente, você estará contribuindo para que a universidade avance a pesquisa nessa área, ainda tão incipiente no Brasil.

### **6) Custos/Reembolso**

Você não terá nenhum gasto com a sua participação no estudo, sendo sua contribuição fundamental ao andamento deste estudo.

### **7) Caráter Confidencial dos Registros**

Você não será identificado(a) quando o material de seu registro for utilizado, seja para propósitos de publicação científica ou educativa. Ao assinar este consentimento informado, você autoriza a utilização das respostas do questionário para a construção de uma análise global sobre [Discursos e Ethos Profissional: narrativas e formação do artista no campo cultural], sobre a qual você foi entrevistado(a). Após a transcrição das entrevistas, essas serão mantidas sob a guarda dos pesquisadores, que apenas autoriza o uso e manuseio do material escrito, e que não permitirão, em hipótese alguma a identificação dos entrevistados. Em caso de transcrição de partes da fala do(a) entrevistado(a), estes serão referidos por E1, E2.. ou codificação semelhante, para impedir sua identificação.

### **8) Participação**

A coleta de dados dessa pesquisa será sempre realizada pelos pesquisadores responsáveis, que solicitarão aos entrevistados um horário para realização da entrevista. Sua participação nesta pesquisa consistirá

em responder as questões que lhe forem dirigidas, sendo-lhe totalmente facultado se recusar a responder aquelas que não desejar ou sobre as quais não dispuser de informações.

É importante que você esteja consciente de que a participação neste estudo de pesquisa é completamente voluntária e de que você pode recusar-se a participar ou sair do estudo a qualquer momento sem quaisquer penalidades. Em caso de você decidir retirar-se do estudo, deverá notificar ao pesquisador que o esteja atendendo. A recusa em participar ou a saída do estudo não influenciará suas relações particulares com nossa instituição.

#### **9) Para obter informações adicionais**

Você receberá uma cópia deste termo onde consta o telefone e o endereço do pesquisador principal<sup>1</sup>, podendo tirar suas dúvidas sobre o projeto e sua participação, agora ou a qualquer momento.

#### **10) Declaração de consentimento**

Li as informações contidas neste documento antes de assinar este termo de consentimento. Declaro que tive tempo suficiente para ler e entender as informações acima. Declaro também que toda linguagem técnica utilizada na descrição deste estudo de pesquisa foi satisfatoriamente explicada e que recebi respostas para todas as minhas dúvidas. Confirmo também que recebi uma cópia deste formulário de consentimento. Compreendo que sou livre para me retirar do estudo em qualquer momento, sem perda de benefícios ou qualquer outra penalidade. Dou meu consentimento de livre e espontânea vontade e sem reservas para participar como entrevistado deste estudo.

---

Nome do(a) participante (em letra de forma)

---

<sup>1</sup> **Coordenador da Pesquisa:** Prof. Luiz Alex Silva Saraiva, Dr. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Ciências Econômicas, Departamento de Ciências Administrativas, Gabinete 4073, Campus Pampulha, Av. Antônio Carlos, 6627, Pampulha, Belo Horizonte – MG. CEP: 31270-901. Telefone: (31) 3409-7235. **Comitê de Ética em Pesquisa – COEP:** Unidade Administrativa II - 2º andar, Sala 2005, Campus Pampulha, Av. Antônio Carlos, 6627, Belo Horizonte – MG. CEP: 31270-901. Telefone: (31) 3409-4592.

---

Assinatura do participante

Data

Atesto que expliquei cuidadosamente a natureza e o objeto deste estudo, os possíveis riscos e benefícios da participação no mesmo, junto ao participante. Acredito que o participante recebeu todas as informações necessárias, que foram fornecidas em linguagem adequada e compreensível e que ele(a) compreendeu essa explicação.

---

Assinatura do(a) pesquisador(a)

Data