

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL - IACS
DEPARTAMENTO DE ARTE - GAT
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

ANDERSON OLIVEIRA DE CARVALHO

ALÉM DA VISTA: O PROCESSO DE CONSOLIDAÇÃO DE
UM TRABALHO ARTÍSTICO A PARTIR DA INTERAÇÃO
COM O PRODUTOR CULTURAL NO MAC NITERÓI.

NITERÓI

2018

ANDERSON OLIVEIRA DE CARVALHO

**ALÉM DA VISTA: O PROCESSO DE CONSOLIDAÇÃO DE UM TRABALHO
ARTÍSTICO A PARTIR DA INTERAÇÃO COM O PRODUTOR CULTURAL NO
MAC NITERÓI.**

Monografia apresentada ao curso de graduação de Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel.

Orientador: Prof.º Dr. Joaci Pereira Furtado

Niterói

2018

C331a Carvalho, Anderson Oliveira de

Além da vista: o processo de consolidação de um trabalho artístico a partir da interação com o produtor cultural no MAC Niterói / Anderson Oliveira de Carvalho. – 2018.

54p.: il.

Orientador: Joaci Pereira Furtado

Tese (Graduação) – Universidade Federal Fluminense,
Faculdade de Produção Cultural, 2018.

Bibliografia: f. 39-40

1. Trabalho – Produção Cultural. 2. Arte contemporânea. 3. Museu de Arte Contemporânea de Niterói. 4. Produtor Cultural. 5. Site-specific. I. Furtado, Joaci Pereira. II. Universidade Federal Fluminense. Faculdade de Produção Cultural . III. Título.

CDD 792. 9



ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO FINAL DO CURSO DE PRODUÇÃO CULTURAL

IDENTIFICAÇÃO DO TRABALHO

Nome do Candidato: **ANDERSON OLIVEIRA DE CARVALHO** Matrícula: 113.033.083

Título do Trabalho:
ALÉM DA VISTA: O PROCESSO DE CONSOLIDAÇÃO DE UM TRABALHO ARTÍSTICO A PARTIR DA INTERAÇÃO COM O PRODUTOR CULTURAL NO MAC NITERÓI

Orientador: **Dr. Joaci Pereira Furtado**

Categoria: **Monográfica**

Data da Apresentação: **28/06/2018**

BANCA EXAMINADORA

1º Membro (Presidente): **Dr. Joaci Pereira Furtado**

2º Membro: **Drª. Neide Aparecida Marinho**

3º Membro: **Ms. Marcelo Velloso**

AVALIAÇÃO:

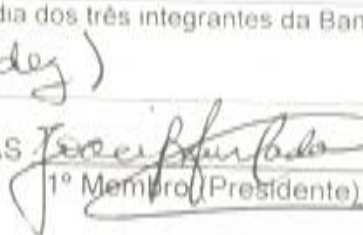
Análise / Comentário

O Trabalho é pertinente com a formação e a experiência profissional do candidato, apresentando qualidade na escrita, organização, objetividade e boa estruturação das ideias e do texto.

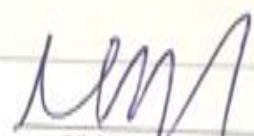
Nota Final (média dos três integrantes da Banca Examinadora):

10 (dez)

ASSINATURAS


1º Membro (Presidente)


2º Membro


3º Membro

ANDERSON OLIVEIRA DE CARVALHO

**ALÉM DA VISTA: O PROCESSO DE CONSOLIDAÇÃO DE UM TRABALHO
ARTÍSTICO A PARTIR DA INTERAÇÃO COM O PRODUTOR CULTURAL NO
MAC NITERÓI.**

Monografia de conclusão de curso apresentada ao Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Produção Cultural.

Aprovada em 28 de junho de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Joaci Pereira Furtado – Universidade Federal Fluminense (Orientador)

Prof.^a Dr.^a Neide Marinho – Universidade Federal Fluminense

Marcelo Murta Velloso – Museu de Arte Contemporânea de Niterói (Diretor)

Niterói

2018

À memória de Augusto José Rodrigues de Carvalho.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Celia Maria de Souza Oliveira, que desde sempre me apoiou quando eu precisei sair de casa para descobrir meu caminho e me deu forças em todos os momentos que eu fraquejava e pensava que não ia dar certo.

Ao Prof. Joaci Pereira Furtado, que gentilmente aceitou me orientar na escrita desse trabalho no momento em que eu achava que não encontraria mais ninguém e que, pacientemente me auxiliou até o final.

À Prof.^a Neide Marinho, que desde sempre tem me recebido de braços abertos atendendo com muito carinho as minhas solicitações.

A Marcos Chaves, que cordialmente me recebeu em sua casa para que eu pudesse entrevistá-lo e completar a elaboração deste trabalho.

A Marcelo Velloso e Beto Júnior, dois seres humanos incríveis, que nesse último ano foram grandes inspirações para mim, tanto pessoalmente quanto profissionalmente, me dando uma oportunidade que transformou minha vida e que fizeram parte de todo processo deste trabalho, desde a concepção até a conclusão.

Às minhas amigas de sempre Marcelle Victorino e Syndel Barreto, que, talvez mesmo não percebendo, são muito especiais em diversos momentos da minha vida e que, com algumas palavras, foram grandes auxiliadoras nesta jornada.

Às amigas de cinco anos para cá, Aurea Sena, Raquel Lyra e Ana Torrezan, que caminham junto comigo desde o início desta formação acadêmica, das bebedeiras até o mais forte ombro que um amigo pode sustentar.

E especialmente a Jhonathan Soares dos Santos Souza, um garoto que tive o imenso prazer de conhecer e compartilhar doces momentos e que, desde então, tem me dado todo apoio possível, principalmente psicológico, o meu mais sincero abraço de agradecimento por tudo.

*Nunca permita que a sua felicidade
dependa de algo que possa perder.*

Guilherme Sá

RESUMO

Esta monografia analisa o processo de produção de um trabalho artístico realizado na varanda do MAC Niterói: *Eu só vendo a vista*, de Marcos Chaves. Desde sua concepção inicial até a abertura da exposição, busca-se entender sua trajetória e sobretudo as relações entre criador e produtor dessa intervenção num dos pontos mais visitados do museu – não pelo que se expõe nele, mas pela vista que se tem de lá. Para isso, foram entrevistados o artista idealizador da obra e o produtor responsável pela montagem. Antes, definiu-se esse gênero de trabalho, conhecido como *site-specific*, bem como a concepção arquitetônica do MAC Niterói, sobre a qual a obra de Marcos Chaves intervém.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Produtor Cultural. *Site-specific*.

ABSTRACT

This essay analyzes the process of producing an artwork performed on the gallery of the MAC Niterói: *Eu só vendo a vista*, Marcos Chaves. From its initial conception until the opening of the exhibition, it is sought to understand its trajectory and above all the relations between creator and producer of this intervention in one of the most visited points of the museum - not for what is exposed in it, but for the view that has of there. For this, the artist who created the work and the producer responsible for the montage were interviewed. Before, this genre of work, known as site-specifics, as well as the architectural conception of the MAC Niterói, on which the work of Marcos Chaves intervenes.

Keywords: Contemporary Art. Cultural Producer. Site-specific.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Ocupações/descobrimentos, de Antonio Manuel e Artur Barrio - (a) e (b) Ocupação no interior da varanda do MAC Niterói	16
Figura 2: (a) e (b) Primeira versão em vídeo.....	19
Figura 3: (d) Terceira versão em painel eletrônico.....	19
Figura 4: (c) Segunda versão em off set.....	19
Figura 5: Eu só vendo a vista, 2017, site specific no MAC Niterói, RJ, Brasil.....	21
Figura 6: Recorte, Varanda MAC Niterói, P&B	24
Figura 7: <i>Terra à vista</i> , Nelson Leirner.....	26
Figura 8: Ginga Design em processo de aplicação do adesivo no vidro da varanda do MAC Niterói no projeto <i>Eu só vendo a vista</i>	35

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo I	13
Vejam essa maravilha de cenário.....	13
Capítulo II.....	23
Lugar de arte	23
Capítulo III	31
Uma relação o tempo inteiro	31
Considerações finais	37
Referências	40
Anexos	42
Entrevista com o artista Marcos Chaves	42
Entrevista com o produtor Beto Júnior	50
Autorização para divulgação de monografia.....	56

Introdução

A exposição *Eu só vendo a vista*, de Marcos Chaves, inaugurada no MAC Niterói em 24 de junho de 2017, retornou como uma série de trabalhos idealizados para um ambiente específico do museu.

Este e os diversos outros *site-specifics* já realizados no MAC Niterói geraram uma profusão de questionamentos sobre o uso desse lugar incomum, fazendo pensar em como não reduzi-lo apenas a um ambiente de contemplação passiva da vista que o mesmo proporciona para o Pão de Açúcar de um lado e toda extensão da orla da praia de Icaraí, do outro.

Este trabalho ocupa-se primeiro do contexto histórico geral da criação do Museu de Arte Contemporânea de Niterói e de sua finalidade. Em seguida, analisa um ponto especial desse museu: sua varanda com vista magnífica da baía da Guanabara com o Pão de Açúcar ao fundo. Depois chega ao caso eleito para testar a hipótese sobre a influência da produção cultural na realização da obra: a intervenção de Marcos Chaves nesse espaço do museu.

Para isso foi necessário entender mais a fundo como a arquitetura desse monumento-museu se fazia tão grandiosa e quais eram os usos que seus visitantes davam a ele. Junto com isso, foi definido o que são esses projetos especiais denominados *site-specifics* e que tanto intrigam a todos de um modo geral: artistas, curadores, visitantes etc.

Determinado isso, notou-se que era necessário definir mais a fundo também a figura desse agente cultural chamado “produtor cultural”, para além de uma exposição específica, e descobrir de onde ele veio, como ele surgiu e como ele chegou até um museu de arte contemporânea. Para tanto, o artista e o produtor foram entrevistados. Essas duas entrevistas foram o ponto central da presente monografia, e são analisadas no terceiro e último capítulo dela.

Capítulo I

Vejam essa maravilha de cenário

O Museu de Arte Contemporânea de Niterói, ou apenas MAC Niterói, como é mais usualmente chamado, é um edifício localizado no alto do Mirante da Boa Viagem, na cidade de Niterói, estado do Rio de Janeiro, cuja construção foi iniciada em 1991, na primeira gestão do prefeito Jorge Roberto da Silveira. Este edifício é composto por uma estrutura de linhas circulares apresentando-se como uma escultura de 16 metros de altura em praça aberta com um espelho d'água e iluminação especial colocados em sua base. Sua rampa externa, em curva com piso vermelho, conduz ao interior com três pavimentos: no primeiro, encontra-se a recepção, a biblioteca e as salas administrativas; no segundo pavimento, estão o salão de exposições e a varanda panorâmica envidraçada, também reservada para mostras. O mezanino, por sua vez, que circunda todo o interior do museu no terceiro pavimento, é dividido em salas menores, destinadas a exposições. No subsolo, encontram-se a reserva técnica de obras, um restaurante e um auditório.

Oscar Niemeyer (1907 - 2012), arquiteto autor do projeto do MAC Niterói, assim o resume:

O terreno era estreito, cercado pelo mar e a solução aconteceu naturalmente, tendo como ponto de partida o apoio central inevitável. Dele, a arquitetura ocorreu espontânea como uma flor. A vista para o mar era belíssima e cabia aproveitá-la. E suspendi o edifício e sob ele o panorama se estendeu mais rico ainda. Defini então o perfil do museu. Uma linha que nasce do chão e sem interrupção cresce e se desdobra, sensual, até a cobertura. A forma do prédio, que sempre imaginei circular, se fixou, e no seu interior me detive apaixonado. À volta do museu criei uma galeria aberta para o mar, repetindo-a no segundo pavimento, como um mezanino debruçado sobre o grande salão de exposições.

A ideia de construir o MAC Niterói nasce da intenção de João Leão Sattamini Neto encontrar um prédio público que pudesse abrigar sua coleção e mantê-la em exposição, juntamente com o interesse do prefeito na época, Roberto da Silveira, de construir um museu de arte na cidade de Niterói. Iniciada em 1966, quando Sattamini reside na Itália, parte da coleção com pouco mais de 1.200 obras que está em comodato com o museu, define-se como um dos mais significativos conjuntos de arte brasileira produzida entre os anos 1950 e 1990. Da coleção fazem parte um número considerável de esculturas, uma grande soma de obras de artistas do

concretismo e do neoconcretismo, obras da geração ligada à Opinião 65, artistas da geração 80, do grupo da Casa 7, e nomes que sobressaem na década de 1990. É com uma parte dessas obras que o MAC Niterói abre suas portas em setembro de 1996, com a coletiva *Arte Contemporânea Brasileira na Coleção João Sattamini*. A partir de sua inauguração, o museu realiza periodicamente mostras dedicadas à coleção Sattamini, como *Coleção Sattamini: dos Materiais às Diferenças Internas* (2000), *Pinturas na Coleção Sattamini* (2000), *Modernos e Contemporâneos* (2001), *Esculturas e Objetos* (2002) e *Anna Bella e Lygia e Mira e Wanda* (2018).

Segundo Sandro Silveira (2006, p. 39), ex-diretor da Divisão de Arquitetura do museu,

O MAC Niterói foi idealizado e construído em [...] paralelo às tendências atuais da produção arquitetônica, que não apenas defende o pluralismo, como também a revisão do Moderno; desta maneira, Niemeyer mantém o discurso na defesa da simplicidade das formas em seus projetos. Adotando o predomínio da linha horizontal e fazendo da estrutura em concreto a própria forma do prédio [...] levemente apoiado em pilar único, o arquiteto cria a relação de continuidade da praça com a paisagem e o mar. Assim, [...] em lugar de confinar as obras de arte às tradicionais quatro paredes, Niemeyer adotou, em parte, uma solução aberta, onde o entorno participa do espetáculo oferecido ao visitante.

Tal afirmação conflui com a do arquiteto: “Não desejava um museu envidraçado, mas com o grande salão de exposições cercado de paredes retas, circulado por uma galeria que o protegesse e permitisse aos visitantes nos momentos de pausa apreciar a vista extraordinária” (NIEMEYER, 2006, p. 38). Sendo a varanda circular do museu também um espaço de exposições, ao deixá-la “transparente”, ou seja, rodeada de janelas, mais uma vez Niemeyer coloca em questão o que muitos artistas questionam como sendo uma disputa desigual desta arquitetura com o trabalho exposto – afinal, como é possível competir com a paisagem, assim escancaradamente invadindo a varanda?

Para Sandro Silveira (2006, p. 40),

Uma das características que têm norteado o vocabulário arquitetônico contemporâneo é a aplicação de materiais que, por sua capacidade de permitir a passagem de raios luminosos visíveis, fortalecem (ou facilitam) o diálogo dentro/fora. Ao dispor a varanda como espaço que envolve todo o salão hexagonal de exposições, Niemeyer trabalha a atuação da paisagem circundante; além de transferir a função de mirante para aquele lugar, também provoca a invasão da paisagem da baía [...] ao seu interior, num processo de museificação dos objetos operantes no entorno do edifício.

Tal relação, ao contrário do que poderia ocorrer nos espaços expositivos tradicionais, tem provocado inúmeros artistas frente aos encontros promovidos pelas discussões que permeiam o processo realizador da arte contemporânea.

“A obra passa a ter um referencial, um pano de fundo, uma cena, uma nova profundidade concomitante com a paisagem como obra de arte museificada. [...] não como paisagens estaticamente emolduradas, mas como imagens impressas nos setenta fotogramas que circundam a varanda, produzindo o movimento pleonástico do cinema” (Sandro Silveira, 2006, p. 41).

Desde sua inauguração em 1996, muita coisa aconteceu na varanda do MAC Niterói. Muitos artistas foram convidados a fim de realizar trabalhos exclusivos para esse local tão peculiar, tanto que, desde sua inauguração até a última gestão de Luiz Guilherme Vergara, o MAC Niterói realiza uma série de “Projetos Especiais”, sendo estes “parte do desenvolvimento de diálogos entre a arquitetura do MAC e as experimentações artísticas contemporâneas voltadas às instalações ambientais” (VERGARA, 2006, p. 129). Em 1998, *Ocupações/descobrimientos*, de Antonio Manuel e Artur Barrio, foi o primeiro projeto especial convidado pelo então diretor da Divisão de Teoria e Pesquisa do museu, Luiz Camillo Osorio, para ser realizado no MAC. Este trabalho, de acordo com Vergara (2006, p. 131), “(...) já foi feito pensando-o para a ‘varanda’ circular do museu” (apud OSORIO, 2002, p. 5). Composto basicamente por sete paredes que se intercalam ao longo da varanda criando um labirinto para os visitantes, que, ao mesmo tempo em que se podia parar para apreciar a paisagem, criava certa curiosidade para saber o que havia no final do percurso ao atravessar todas as paredes, retornando, enfim, ao início do trabalho.

Figura 1: Ocupações/descobrimentos, de Antonio Manuel e Artur Barrio - (a) e (b) Ocupação no interior da varanda do MAC Niterói



Fonte: MANUEL, Antônio. “Ocupações/Descobrimentos”. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 1998. 27p.

Segundo Luiz Guilherme Vergara (2006, p. 131),

A varanda não foi feita para exposições convencionais. Certamente, à primeira vista pode-se considerar aquele um lugar de trânsito, de atração e distração para a vista e repouso. Mas foi justamente a partir desses aspectos adversos aos formatos tradicionais de cubos brancos para exposições de quadros ou esculturas que Antonio Manuel inaugurou no MAC o espaço mais instigante para potencializar os principais conceitos da arte contemporânea, como sua ligação com as experimentações ambientais contextualizadas semanticamente a partir de lugares específicos de convivência (também chamadas de instalações e *site specific*).

Outros exemplos, como *Quase Infinito*, de Daniel Senise, em 2003, *Arquitetura da palavra*, de Malu Fatorelli, em 2004, *Repetir, repetir, repetir*, de José Paulo, em 2005, e a instalação *Terra à vista*, de Nelson Leirner, em 2006, confirmam que a partir de então pôde-se melhor identificar a varanda não apenas como um lugar para a contemplação passiva da paisagem, mas como um território de ocupações especiais para artistas contemporâneos.

Em 2017, com uma nova direção e equipe de curadoria, o espaço da varanda do museu passou cada vez mais a ser enxergado como importante para a experimentação nos campos da

instalação e do *site specific*. De acordo com os curadores Raphael Fonseca e Pablo León de La Barra, em texto curatorial para a exposição *Eu só vendo a vista*, de Marcos Chaves,

Diferentemente de ser pensado como um espaço expositivo que encara o entorno como um cubo branco – algo difícil devido à construção proposta por Oscar Niemeyer –, a ideia era de que nessa área pudessem ser desenvolvidos projetos que, após um processo de pesquisa, pensam de modo crítico a relação entre museu, paisagem e corpo humano. Com esse interesse em mente, o artista Marcos Chaves foi convidado para realizar a primeira dessa série de intervenções nesse sinuoso espaço.

Marcos Quelhas Moreira Chaves (Rio de Janeiro, 1961) é artista visual e arquiteto de formação pela Universidade Santa Úrsula, no Rio de Janeiro, onde teve aula com Lygia Pape (1927-2004), e cursou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV/Parque Lage) e o Bloco Escola, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), tendo aulas de pintura com Rubens Gerchman (1942-2008). Iniciou sua carreira artística na década de 1980, tendo vivido na Itália durante o ano de 1984, trabalhando como assistente de Antônio Dias (1944), em Milão. Artista conceitual com uma carreira de quase três décadas, sua pesquisa se dá por mídias tão diferentes como a fotografia, a escultura, o vídeo e as instalações de grandes dimensões, transformando experiências cotidianas e materiais frequentemente ignorados em objetos artísticos. Constante à sua produção também, há o interesse pela relação entre imagem e texto, geralmente através de um olhar muito bem-humorado, com leveza e paródia, para ocultar uma sensibilidade trágica e poética. Chaves sobrepõe textos à fotos registrando suas próprias intervenções em fotografia e vídeo e instala objetos não-artísticos preexistentes em contextos artísticos.

Para a crítica Ligia Canongia (*Enciclopédia Itaú Cultural*),

O trabalho de Chaves pertence à linhagem do *ready-made* duchampiano, ou seja, à linhagem das obras que vieram se interrogar sobre a qualidade e a função do objeto de arte. É nesse sentido que Chaves expõe obras como *Jaws* (1992), na qual prega à parede uma bolsa de veludo, e *Irene ri* (1994), formada por duas vassouras de fibra de piaçava. Ao longo de sua trajetória, [...], Chaves persegue o caráter disjuntivo das coisas que saem de seu meio e função originais. São objetos que interferem sobre a ordem institucional, surpreendendo, nas coisas simples, valores que a convenção dissimulava. O artista faz deslocamentos imprevisíveis e constrói *assemblages* com tom de paródia, destilando aí a sua observação aguda sobre o mundo que o cerca, e não poupando nenhum segmento, dos produtos tecnológicos ao lixo.

Ao longo de toda sua carreira, o trabalho de Marcos Chaves que se tornou mais notório no campo da fotografia, mais especificamente, foi o *Eu só vendo a vista*, de 1997. Trata-se da apropriação do Pão de Açúcar, ou melhor, de um ícone da cidade do Rio de Janeiro, onde, mais do que tratá-lo como um *ready-made*, o que Chaves se apropriou foi da imagem turística da paisagem, vendida constantemente como cartão postal, a ponto deste fazer a beleza da natureza tornar-se indiferente. A ideia de deslocar o cartão postal das bancas de jornal ou das agências de turismo para o campo da arte não significa, porém, requalificar o belo natural, mas antes, a de desviar a paisagem, a natureza, para o campo intelectual do pensamento que vai agir sobre ela e assim transformá-la. Aqui entra a inserção da frase “eu só vendo a vista”, com toda a sua ambiguidade semântica, onde o fato de o artista ter retirado a crase da expressão “à vista” foi essencial para que essa ambiguidade se cumprisse, desdobrando seu potencial significativo para várias leituras. Ali estão contidos os enunciados: “eu só, vendo a vista” (o sujeito solitário que vê uma vista); “eu só vendo a vista” (o sujeito que só vende a fotografia da vista, o cartão postal – ou o sujeito-artista que só vende a obra em suporte fotográfico com a vista retratada; ou ainda o sujeito que só vende os olhos) e, por último, “eu só vendo à vista” (o sujeito que não vende a prazo, ou o sujeito-artista que não aceita parcelamento do mercado).

Essa obra teve três versões, a primeira, que deu a Marcos Chaves o Prêmio de Viagem ao País do XVI Salão Nacional, foi realizada em vídeo e o “cartão postal” era vivo, onde, embora um espectador distraído visse apenas uma imagem fixa, na verdade ela pulsava e notava-se que, à distância, no tecido urbano, um pequeno carro passava, por exemplo. Por cima dessa imagem quase parada, corria pela tela de projeção, como um letreiro luminoso, a frase-título “EU SÓ VENDENDO A VISTA”, e sempre de tal forma que nunca partida ao meio ou faltando qualquer palavra. Como aponta Ligia Canongia, “o estudo desse looping foi feito com precisão matemática para que se mantivesse a integridade do enunciado durante todo o seu correr sobre a paisagem” (2000, p. 14). A segunda versão, em gravura offset, deu ao trabalho o caráter de múltiplo, como os cartões postais, vendíveis e acessíveis com pagamento à vista. Essa segunda versão dava estruturalmente à obra um prosseguimento natural, na prática, das próprias questões que apontava. Reconduzia o *ready-made* à cadeia de sua circulação pública, a seu *status quo* original. A última versão, em processo digital, foi exibida em painéis eletrônicos de várias cidades do Brasil, atingindo, finalmente, a distribuição em massa, e contribuindo para fechar o circuito do próprio pensamento do trabalho. Ligia Canongia lembrou com o desenrolar dessa obra “o discurso de Walter Benjamin a respeito da reprodutibilidade da obra de arte na era das técnicas modernas, e das implicações sobre a perda de sua aura enquanto objeto único, autêntico e original, pensamento este que esteve na base do ato duchampiano” (2000, p. 15).

Figura 2: (a) e (b) Primeira versão em vídeo



Figura 4: (c) Segunda versão em off set



Figura 3: (d) Terceira versão em painel eletrônico



Fonte: (a), (b), (c) e (d) site oficial do artista Marcos Chaves. Disponível em: <<http://www.marcoschaves.net/instalacoes/eu-so-vendo-a-vista>>, acesso em: 24 mai. 2018.

No Museu de Arte Contemporânea de Niterói, o projeto para o qual Marcos Chaves foi convidado a realizar dá prosseguimento à experimentação de vinte anos que faz a partir de uma simples frase: “Eu só vendo a vista”. Como já dito, um jogo de significados possíveis que, enquanto exibida na varanda do MAC, o público poderia ler tanto uma sugestão do voraz mercado imobiliário no estado do Rio de Janeiro, quanto o ato de se “vendar” (tapar) a paisagem ao redor; além disso, essa “vista”, como questionado em texto curatorial, se refere a uma forma de pagamento ou à visão panorâmica criada pelo encontro entre a natureza e a herança da arquitetura modernista?

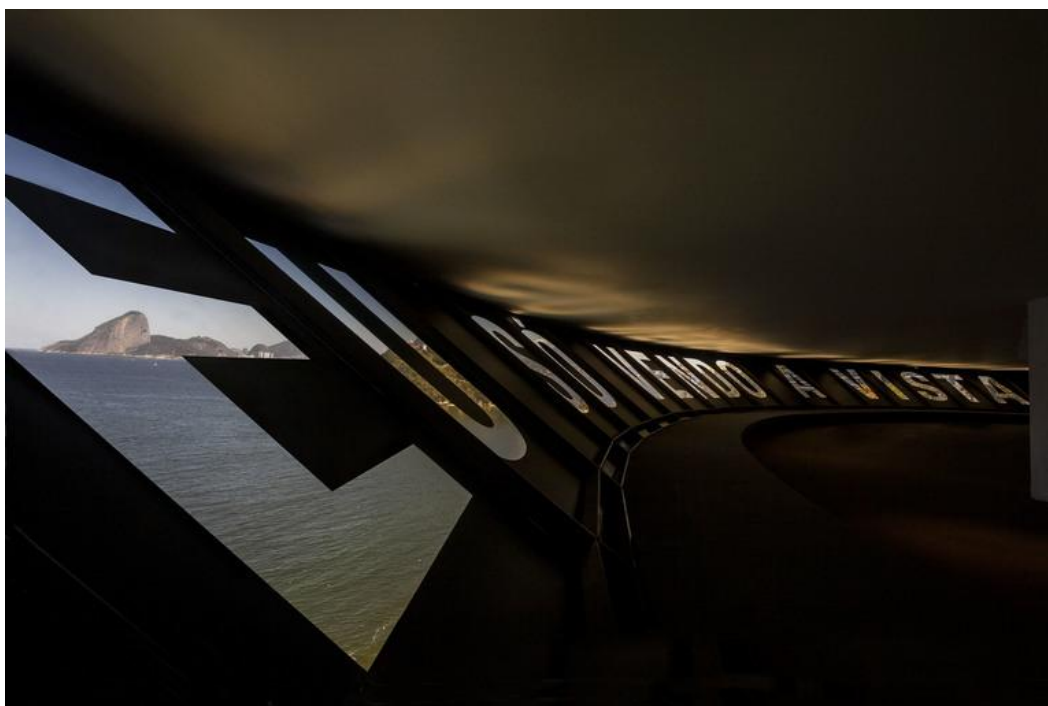
O público tinha à sua frente a quarta versão e a primeira espacialização arquitetônica criada pelo artista a partir dessa frase. Colocada na varanda, um dos lugares preferidos dos visitantes para o ato fotográfico comum ao turismo e ao prazer dado pelo lazer, a frase de Marcos Chaves informa e deforma; esconde-se parte da paisagem para que, justamente, se dê atenção especial àquilo que está por trás desse bloqueio: a Baía de Guanabara e aquele mesmo Pão de

Açúcar que aparece desde a primeira versão em vídeo do trabalho, sendo sobre esse movimento de dúvida e tensão entre “olhar” e “ver” que o trabalho de Marcos Chaves versa.

No MAC Niterói, com *Eu só vendo a vista*, Chaves apresentou um trabalho monumental com vinil adesivo, pensado exclusivamente para a varanda da edificação de Oscar Niemeyer. Neste desdobramento, o trabalho ganha ainda uma nova leitura, subliminar, que é vender (tapar a visão) a partir da tarja preta usada no texto. “No MAC, estou tridimensionalizando a ideia da minha obra e o espectador faz parte dela: a mensagem se completa com a própria reflexão de cada um”, explica Marcos para o jornal *O Fluminense*. Desse modo, o cenário da varanda do MAC, com vista para um dos cartões postais mais estimados do Rio, encaixa perfeitamente com o que foi proposto na década de 1990.

De certa maneira, o espaço da varanda, muito peculiar, traz consigo características que lembram a palavra *pharmakon*, que no grego antigo queria dizer veneno e remédio, ou seja, trata-se de um edifício que dialoga de forma muito bem sucedida com a paisagem exterior, mas cujo interior torna-se de difícil ocupação para os formatos que a arte contemporânea até hoje assumiu. *Eu só vendo a vista* tomou para si essa duplicidade do projeto de Niemeyer tornando tudo potência que joga a seu favor. Chaves dialoga diretamente com a paisagem da fotografia, onde, da janela do museu, se vê o cartão-postal exato da imagem. O artista inseriu em cada janela da varanda curva do museu uma letra de forma a escrever a mesma frase, ocorrendo assim uma espacialização do trabalho que instaura uma relação com o corpo antes inexistente. É como se desde sempre essa obra estivesse esperando por esse lugar, tamanha a força que a mesma adquiriu nessa nova versão que, em verdade, se torna uma obra inédita.

Figura 5: *Eu só vendo a vista*, 2017, site specific no MAC Niterói, RJ, Brasil



Fonte: site oficial do artista Marcos Chaves. Disponível em: < <http://www.marcoschaves.net/projetos/eu-so-vendo-a-vista-df707523-65a3-4a50-9814-82140ef810e2>>, acesso em: 24 mai. 2018.

Ao longo do processo criativo e de desenvolvimento produtivo do trabalho de Marcos Chaves no MAC Niterói, notou-se a importância de um profissional sem cuja presença o resultado não poderia ser concluído com êxito: o Produtor Cultural.

De acordo com Sandra Helena Pedroso (2014, p. 167-168), alguns autores definem esse profissional, seja em um museu ou nos mais diversos espaços e trabalhos culturais, como “a embreagem entre o criador primeiro e o público alvo” (apud MARCONDES NETO, 2006, p. 113); ou mesmo “o profissional que idealiza, cria, planeja, controla, executa e supervisiona, e que, em alguns casos, também assume a função de captador de recursos” (apud RUBIM, 2005, p. 25); e “aquele que se envolve com a administração das artes e da cultura criando as condições para que outros criem ou inventem seus próprios fins culturais” (apud COELHO, 2004, p. 41).

Portanto, foi com os diversos produtores do MAC Niterói, seja o diretor geral Marcelo Velloso, com formação acadêmica em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense, ou o diretor de produção Beto Junior, com vasta experiência em diversos trabalhos culturais, e os estagiários de produção cultural Anderson Oliveira e Paula Ubaldino que o projeto *Eu só vendo a vista* de Marcos Chaves para o museu pôde dar prosseguimento. Isso fica claro ao observar todo o processo técnico e artístico que ocorreu nas semanas de pré-abertura da exposição.

Ao receber o convite dos curadores Raphael Fonseca e Pablo León de La Barra, Marcos Chaves faz algumas visitas ao museu para poder entender o espaço arquitetônico e artístico da varanda. Com isso, ele próprio pensa e elabora um projeto de como gostaria que seu trabalho acontecesse. A proposta inicial que o curador Raphael Fonseca havia feito era colocar a mesma tarjeta do trabalho anterior dele no vidro todo, e Chaves propõe tapar tudo. Para o artista, a questão era muito física, ou seja, fechar os vidros da varanda. Entretanto, seu projeto propunha tapar vidros em formato paralelepípedo, e não em forma de trapézio, como foi descoberto somente nas semanas pré-montagem. Esse exemplo e muitas outras questões geraram dúvidas de como ele iria adaptar o próprio trabalho e, com isso, a produção teria que encontrar como, tecnicamente, faria esse trabalho.

Sendo Marcos Chaves um artista com múltiplos trabalhos ao longo de anos e amplo conhecimento artístico e arquitetônico, de fato ele chega ao museu com um projeto já maduro. Assim sendo, a solução realmente foi encontrada em conjunto, numa relação entre o artista e a produção? Como a produção interfere no processo técnico de um trabalho artístico? Do ponto de vista da produção cultural propriamente dita, e não do artista, como esse trabalho afeta a obra?

Capítulo II

Lugar de arte

Considerado uma das sete novas maravilhas do mundo pela conceituada revista americana de turismo *Condé Nast Traveller* (ANTUNES, 2000, p. 33), o MAC Niterói impressiona pela sua grandiosa beleza arquitetônica. Isso fez com que, desde a sua inauguração, muitas pessoas tenham ido visitá-lo no alto do mirante da Boa Viagem para apreciar sua beleza à beira da baía de Guanabara e contemplar toda a vista panorâmica que este proporciona da cidade do Rio de Janeiro e de Niterói.

Como este monumento está situado em um local de tamanha beleza, muitas vezes os visitantes esquecem sua finalidade de museu e, “certamente, [...] são atraídos para a paisagem, ficando muitas vezes indiferentes às exposições” (VERGARA, 2006, p. 140). Como disse a estudante Cláudia de Oliveira, em entrevista ao jornal *O Globo*, ao visitar o MAC: “A paisagem é linda, o prédio é lindo. Tudo tão perfeito que a gente acaba nem prestando atenção nas obras expostas.” (ANTUNES, 2000, p. 33).

Dessa maneira, a própria arquitetura do MAC apresenta-se como um valor em si mesmo, como uma obra de arte, como algo a ser apreciado como tal e não apenas como uma construção destinada a abrigar obras de arte, porque, mais do que as obras de arte expostas, o que verdadeiramente atrai os visitantes é o próprio edifício do museu. Assim,

Cabe a nós questionar de que forma se dá a utilização do museu, já que parece que seus visitantes estão muito mais interessados em ver a belíssima vista emoldurada pelas suas janelas do que em apreender o conteúdo do museu: suas obras de arte, acervo e exposições. No MAC, as obras de arte muitas vezes servem de fundo para as poses fotográficas dos visitantes e a galeria externa serve de mirante para as pessoas olharem não para dentro do museu, mas para fora, para a paisagem da baía de Guanabara. (BRUNO, 2002, p. 102)

Toda essa questão acaba transformando essa mesma galeria externa nesse lugar de dualidade onde os visitantes a circulam apenas para apreciação passiva da vista em contraposição a trabalhos de ativação com *site-specifics*. Foi ponderando isso que, desde sua inauguração, o MAC Niterói pensa em projetos especiais como parte do desenvolvimento de diálogos entre a arquitetura e as experimentações artísticas contemporâneas voltadas às instalações na varanda, e, quando Miwon Kwon define o que são os *site-specifics*, parece que ela o faz para o próprio museu. Ela diz que,

Fosse dentro do cubo branco ou no deserto de Nevada, orientada para a arquitetura ou para a paisagem, a arte *site-specific* inicialmente tomou o “site” como localidade real, realidade tangível, com identidade composta por singular combinação de elementos físicos constitutivos. (KWON, 2008, p. 167)

A partir desses projetos, o espaço de arte não era mais percebido como um espaço em branco, mas como espaço real, e ao se pensar a importância desses projetos “para a função e a identidade do MAC, não fica dúvida de que eles alimentam um lugar do sonho, do desconhecido, da criação e do laboratório e abrigo do poético no mundo contemporâneo” (VERGARA, 2006, p. 134).

Figura 6: Recorte, Varanda MAC Niterói, P&B



Fonte: P&B E OUTROS TONS. Disponível em: <<https://saintclairmello.wordpress.com/tag/museu-de-arte-contemporanea-de-niteroi/>>, acesso em: 08 jun. 2018

Com isso, a varanda passou a ser, tanto para o artista quanto para o público, um território de desafios para que se expandam os limites de relações entre os objetos artísticos e o espectador, onde

Os trabalhos *site-specifics* em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho. (KWON, 2008, p. 167)

Para Kwon, o *site-specific* evidencia um caráter efêmero e transitório. Dessa forma, os principais projetos especiais para a varanda do MAC Niterói foram seguindo esse estilo de uma “escultura-caminho incorporando por completo a arquitetura circular transparente em suspensão sobre a paisagem” (VERGARA, 2006, p. 135). “Escultura” efêmera, como nos exemplos relatados por Kwon:

Nessa corrente, Robert Barry declarou em entrevista de 1969 que cada uma de suas instalações com fios era “feita para o lugar no qual eram instaladas. Elas não podem ser removidas sem ser destruídas”. De modo semelhante, Richard Serra, 15 anos mais tarde [...], declarou que sua escultura de aço Corten de 36m intitulada *Tilted Arc* foi “encomendada e projetada para uma localização específica: a Federal Plaza. É um trabalho *site-specific* e como tal não é para ser realocado. Removê-lo é destruí-lo”. (KWON, 2008, p. 168)

No MAC Niterói, essas experiências com projetos especiais para a varanda deram base para inverter a abordagem sobre o “problema” da arquitetura do museu, sendo justamente a partir dele que se dá o estímulo (ou o desafio) para o artista. Assim,

A varanda é um entre-lugares [...]. Por isso, este é também um território de provação e provável redenção poética da arte para a existência, ainda que dentro do museu. Ao artista cabe o papel de despertar novos olhares, cativar o visitante para a leitura [...]. (VERGARA, 2006, p. 137)

Como já citado anteriormente, Nelson Leirner trouxe sua procissão para os bancos da varanda colocando o Cristo crucificado diretamente no vidro da janela e diante dele a sua coleção do imaginário sagrado e profano, pintou a parede ao fundo de azul, batizou esta situação de “terra à vista”, e da varanda do MAC os visitantes eram provocados a ver a entrada da baía de Guanabara como de dentro de uma caravela. Essa provocação deu aos trabalhos do gênero *site-specific*

Uma conclusão provisória [...] [em] que, na prática das artes avançadas dos últimos 30 anos, a definição operante de site foi transformada de localidade física – enraizada, fixa, real – em vetor discursivo – desenraizado, fluido, virtual. (KWON, 2008, p. 173)

Figura 7: *Terra à vista*, Nelson Leirner



Fonte: Cultura Niterói. Disponível em: <<http://www.culturanniteroi.com.br/blog/?id=2294>>, acesso em: 08 jun. 2018

Dessa forma, foi pensando nas atividades que buscam uma relação direta com o espaço, podendo contribuir para uma definição de fronteiras, não só estéticas, mas também estimulando uma reflexão a respeito do sentido de territorialidade em um âmbito mais profundo, através do encontro que esta pode proporcionar com diversas pessoas, que a exposição *Eu só vendo a vista* foi a primeira instalação na varanda do museu pensada e montada depois que a nova gestão de produção e curadoria começou seus trabalhos no início de 2017. Ao convidar Marcos Chaves, os curadores Pablo León de La Barra e Raphael Fonseca retomaram essa série de trabalhos e projetos específicos para a varanda do museu para “a partir de então [...] melhor identificar a varanda não apenas como lugar para a contemplação passiva da paisagem, mas como o território de ocupações especiais para artistas contemporâneos” (VERGARA, 2006, p. 135).

Todavia, como explica Kwon (2008, p. 177),

O interesse institucional crescente nas práticas *site-specific* que abordam o site como narrativa discursiva está demandando intenso trânsito físico do artista para criar trabalhos em várias cidades ao longo do mundo de arte cosmopolita. [...]. Subseqüentemente, o artista entra em acordo contratual com a instituição referente à encomenda [...] e participa de muitos encontros com curadores,

educadores e *staff* administrativo de apoio, que podem terminar “colaborando” com o artista para produzir o trabalho.

É exatamente a partir dessa colaboração que muitos artistas obtêm que é preciso relacionar a atuação do produtor cultural para além de uma exposição específica em um museu de arte contemporânea, e pensar além, analisando a trajetória histórica que esse profissional passou para chegar até aqui.

Como se sabe, a política cultural brasileira é muito recente (ROSA, 2008, p. 56) e, mais especificamente para o sistema da arte, o produtor cultural se instala na década de 1990 e logo passa rapidamente a ocupar relevante papel nas esferas de poder. A fim de levantar alguns pressupostos acerca dessa construção histórica, é preciso partir dos anos 1970 e verificar o complexo processo de transformações que o período atravessava, devendo ser somadas, ainda, as mudanças na difusão e legitimação da produção artística, elegendo como parâmetros de análise o comportamento do mercado de arte brasileiro e a repercussão das decisões governamentais para as artes visuais. Esses fatores, articulados entre si, podem contribuir para revelar como os produtores culturais surgem e constroem suas carreiras no campo das artes.

Nos anos 1970, crescia no Brasil um segmento de profissionais ligados à classe teatral e foi nessa época que houve uma solicitação de considerar as profissões envolvidas com arte e cultura. É quando o profissional de produção cultural passa a ser inserido na estrutura burocrática do sistema trabalhista por decorrência dessas reivindicações e o decreto-lei nº 82.385, de 5 de outubro de 1978, assinado pelo então presidente-ditador Ernesto Geisel, dispõe sobre as atribuições do “Técnico em Espetáculos de Diversões”. Este documento é importante por ser um instrumento legal publicado pelo Estado no sentido de regulamentar a atuação do profissional de produção, sendo a origem do produtor cultural atuante na área dos espetáculos e dos eventos, na qual a arte contemporânea vai se incluir gradativamente.

Nei Vargas da Rosa (2008, p. 59) diz que,

Nas artes visuais, a ocorrência do processo de veiculação dessa produção em megaeventos torna-se frequente nas agendas dos “museus espetáculo”. Em relação especificamente à arte contemporânea, o produtor cultural está implicado com a valoração do objeto artístico mais como produto de evento do que de venda em ambientes comerciais.

No entanto, essa mesma articulação entre os profissionais do teatro que produziu resultados políticos não teve muita repercussão junto aos profissionais que trabalhavam com a produção plástica, pois o conteúdo do decreto-lei ficou limitado apenas ao universo dos

espetáculos cênicos e musicais, nada tendo a contribuir com as artes visuais, observando a própria nomenclatura da profissão no documento. Para Rosa (2008, p. 60),

Dentre alguns fatores que podem explicar uma possível falta de mobilização dos envolvidos com as artes visuais no processo de conquistas políticas, em tal medida como ocorreu em outras áreas culturais, considera-se a constituição do mercado de arte.

Sobre a questão de abrir novos caminhos de comercialização da arte, a organização de feiras e exposições, por exemplo, era função dos próprios artistas até então, pois não existiam ainda as figuras do museógrafo, programador visual, montador, embalador, transportador e mesmo do produtor cultural. “Um exemplo é a própria Bienal de São Paulo que dependia de voluntários (estudantes e artistas) para o desempenho dessas funções” (ROSA, 2008, p. 61).

Nos anos 1970, com a expansão do mercado de arte, havia espaço para as inovações nas linguagens estéticas, que incluem a arte conceitual, as novas mídias como o vídeo, as intervenções ambientais e outras formas de expressão que facilitaram a divulgação das obras de arte. Esse mesmo impulso deu início aos leilões de arte em galerias, favorecendo a crescente produção plástica e tornando menos ativista os profissionais envolvidos com a produção visual nesse período. Para Rosa (2008, p. 62),

É provável que o segmento constituído pelo comércio de arte tenha concentrado na figura dos galeristas a organização das exposições e leilões de arte. Ao que tudo indica, o mercado de arte foi um campo de formação para alguns produtores culturais que são atuantes no novo modelo de funcionamento do sistema.

Os produtores oriundos de galerias podem ter surgido na emergência desse perfil de profissionais como resposta à crise que derrubava o mercado de arte nos anos 1990. Isso fez com que o período em alta do comércio seja substituído pelos eventos, mudando a circulação da produção das artes visuais no Brasil. Por outro lado, deve ser considerada, para avaliar o impulso que produtores culturais receberam nos anos 1990, a crescente institucionalização da arte, que exige a presença de profissionais com capital cultural suficiente para dinamizar o setor em expansão.

Somente na passagem para os anos dois mil é que o mercado de arte interno efetivamente assiste a uma nova retomada de crescimento, impulsionado de um lado pela ampliação do panorama museológico nacional e, por outro lado, pela internacionalização da produção artística. (ROSA, 2008, p. 64)

A partir de então, para Nei Vargas da Rosa, deve haver uma “outra via de profissionalização” (2008, p. 65), onde se pode estabelecer nova perspectiva de construção profissional do produtor em funções administrativas nas plataformas culturais, tais como museus, centros e espaços culturais tanto de caráter público como privado. De fato, os profissionais que transitaram entre a gestão de galerias e a administração de instituições culturais e lideraram importantes eventos de artes visuais dos anos 1970 totalizam um perfil específico de produtores culturais. No entanto, há de se considerar aqueles que têm a construção de suas carreiras apenas no âmbito institucional de caráter público. Segundo Rosa (2008, p. 66),

A vinculação profissional em espaços do poder público que passam a integrar e fortalecer o campo artístico entre os anos setenta e oitenta pode ser inscrito como exemplo local de um movimento de proporções nacionais e internacionais. Debate que potencializava as questões culturais nas agendas dos governos.

Com isso, a criação do Ministério da Cultura em 1985, no início do governo de José Sarney, fez com que se registrasse a centralização dos órgãos federais da cultura existentes até aquele momento, o que mostra o avanço da intervenção pública nas definições das atividades culturais em todo o país. Ainda na perspectiva das políticas públicas para a cultura, deve-se destacar o processo de ampliação do quadro de espaços institucionais que vivenciam o período como, por exemplo, a evolução do segmento da museologia no Brasil, considerando o aumento do número de museus. Estas instâncias de legitimação fortaleceram o sistema da arte nas últimas décadas, dinamizando a circulação da produção em artes visuais e dos seus produtores.

Como mostra Rosa (2008, p. 77),

Em 1995, durante a gestão do presidente Fernando Henrique Cardoso na presidência, e Francisco Weffort no MinC, é assinado o Decreto nº. 1.494 que determina alterações nos procedimentos da Lei Rouanet. Entre elas, a posição do produtor passa a ser fortalecida na medida em que fica “permitida a inclusão de despesas com a contratação de serviços para a elaboração, difusão e divulgação do projeto cultural, visando tanto a sua aprovação junto ao MinC quanto à obtenção de apoio de patrocinadores” (parágrafo 7 do Artigo 18 da Lei Rouanet).

De fato, o decreto favoreceu a posição do produtor cultural, que despontou no meio artístico a partir da segunda metade dos anos 1990, quando vários fatores explicam sua ascendência como estrutura do sistema da arte, inclusive no campo de formação acadêmica, que começou a aflorar na mesma década, quando a graduação em Produção Cultural na Universidade Federal Fluminense, pioneira na oferta desse Bacharelado, em 1995.

Como até pouco tempo, a formação era predominantemente autodidata na área cultural, pois a profissão desenvolvia-se no cotidiano das instituições. Na atualidade, a figura do produtor

é hegemônica, consequência desse fortalecimento muitas vezes criticado, sendo conveniente salientar a necessidade do debate acerca da profissionalização do produtor cultural.

De fato, a profissionalização do campo de produção cultural tem sido uma imposição articulada pelo Estado, em suas alterações frequentes na Lei Rouanet; do empresariado, disposto a financiar somente projetos geradores de imagem positiva aos seus empreendimentos, e os próprios produtores que buscam planejamentos bem sucedidos para as suas propostas. Mas esse processo está em constituição no Brasil, e sua melhoria passa pela definição de papéis e formação qualificada. (ROSA, 2008, p. 80)

As exigências do mercado imprimem a necessidade de qualificação do segmento de produção, colaborando para isso, também, a evolução do próprio conjunto de atividades artísticas. No entanto, deve-se reconhecer que o papel das novas plataformas de circulação da produção cultural tem sido decisivo na reconfiguração das artes visuais, com vista à recuperação da crise dos anos 1990. Elas abrem caminhos para um elenco importante de atores e propostas que, ao receberem legitimação, contribuem para o fortalecimento do sistema da arte.

Nesse processo, o produtor cultural tem peso decisivo, pois é o profissional que articulará os segmentos envolvidos com a criação artística. Cabe a ele, detentor de um importante conhecimento sobre o campo, propor alternativas de visibilidade e mesmo, por que não dizer, novas abordagens para atores que dependem dele. O profissional administrador, coordenador ou produtor de projetos culturais precisa estar atento às reflexões em torno dos novos temas relativos ao campo da gestão contemporânea da cultura. “É a perspectiva da constante profissionalização e aprimoramento que se molda esse ator na atualidade” (ROSA, 2008, p. 88). Basicamente, esse ator precisa ter conhecimento sobre o ambiente e o fazer artístico, pois são atributos essenciais que lhe darão base necessária para diferenciá-lo como gestor. É a sensibilidade de olhar para o campo artístico o fator que alterará profundamente sua atuação.

Por fim, a partir desse histórico a respeito da atuação do produtor cultural na arte contemporânea, pode-se entender sua atuação em um museu de arte do mesmo gênero e entender como foi o processo de consolidação de um trabalho artístico específico, no caso, *Eu só vendo a vista*, de Marcos Chaves no MAC Niterói.

Capítulo III

Uma relação o tempo inteiro

Ao analisar as entrevistas realizadas com o artista Marcos Chaves e com o produtor Beto Júnior, ficam evidentes alguns pontos que divergem e convergem sobre o processo de consolidação de um trabalho artístico na instalação *Eu só vendo a vista*, realizada na varanda circular do MAC Niterói como, por exemplo, com relação à comunicação entre produtor/artista, à formação profissional do primeiro e ao material utilizado no trabalho

Na entrevista com o produtor Beto Júnior é interessante observar justamente a questão, já vista aqui anteriormente, com relação à formação do profissional de produção cultural. Sobre isso escreve Costa:

Podemos identificar de início algumas formas de entrada para esse campo profissional: sujeitos que aprenderam e refletiram sobre esse ofício no exercício cotidiano do trabalho; sujeitos que já se encontravam em um mercado de trabalho bem mais estruturado e complexo, o que os levou a buscar uma formação mais sistemática e específica; e sujeitos que fazem cursos acadêmicos mesmo sem experiências práticas anteriores, numa formação específica para a área. (COSTA, 2007, p. 2)

Como diz o entrevistado, sua vida profissional começa na iniciativa privada, trabalhando como agente de viagens e organizando reuniões, seminários e congressos para até três mil pessoas, cuidando de toda a logística. Juntamente com isso, fazia alguns serviços de acompanhamento de produções para a Secretaria Municipal de Cultura de Niterói, envolvendo-se assim tanto com o setor público como com o privado. É então que Marcelo Velloso assume a direção do MAC Niterói e o convida para atuar como produtor cultural do museu.

Desta maneira, Beto Júnior é um exemplo claro de profissional que teve sua formação totalmente autodidata na área da produção cultural, desenvolvendo suas habilidades no cotidiano das instituições. Entretanto, mais do que simples produções eventuais, pôde-se notar que, no decorrer de suas funções em um museu de arte contemporânea, ele precisava de algo a mais. Diz ele:

Trabalhar com espaços que estão diretamente ligados à cultura tem um fio que permeia, e aí eu acho fundamental que seja um produtor que tenha

uma vivência com a universidade. Por mais que a universidade não foque muito, principalmente aqui da UFF, que não tenha um foco direto para a área de atuação do produtor cultural no mercado de trabalho, é muito bom para os espaços culturais essa vivência.

Dessa forma, acrescentaríamos com Costa,

A graduação deve contribuir não somente para a atividade prática dos futuros profissionais, como também para a sua visão acerca de temas como cultura, contemporaneidade, meios de comunicação, entre outros, possibilitando a formação de profissionais capazes de refletir sobre a área na qual irão trabalhar. (COSTA, 2007, p. 2)

A opinião do artista Marcos Chaves nessa análise se torna importante, uma vez que o mesmo considera que “a produção do museu não é tão boa, mas foi importante” no processo de criação de seu trabalho. Ao ser questionado sobre quais problemas ele vê nela, Chaves diz:

Eu acho que funciona bem, mas eu acho muito familiar, muito informal. Eu tinha que cobrar as coisas várias vezes. Mas eu já sabia que eu ia encontrar essa situação, não estava trabalhando com o MoMA. É um garoto só tomando conta da produção toda. Eu já faço muita produção no meu trabalho também, mas é diferente. Produção tem que correr mais atrás.

Como observado na entrevista, Marcos Chaves é um artista muito prático e técnico, logo, muito provavelmente, se fosse uma produção realizada em outro ambiente, Beto Júnior poderia executar suas funções de maneira ímpar. Porém, por se tratar de um museu de arte contemporânea, Beto precisava de conhecimentos, como admitido por ele mesmo, muito além dos práticos. Afinal, recorrendo mais uma vez a Costa,

É preciso obter o reconhecimento do respaldo acadêmico [...], para que os produtores não sejam lembrados apenas como os profissionais que pensam nos milhares de detalhes que envolvem a realização de um evento, [...] e sim ter capacidades de reflexão sobre a totalidade do campo cultural, sendo um agente consciente do seu potencial de transformação e desenvolvimento social. (COSTA, 2007, p. 6)

Certamente, para esse profissional não haveria problemas de comunicação entre o artista e o produtor no decorrer da montagem da instalação *Eu só vendo a vista* no MAC Niterói. Ao ser questionado sobre o fato de haver ou não uma comunicação entre as duas áreas, Marcos Chaves

responde com precisão: “Tem que ter, mas o artista não sabe. Só em último caso se você falar que não conseguiu resolver isso”. Ele diz isso devido ao fato de considerar que deve haver certo distanciamento entre a atuação das duas funções na hora da execução de um trabalho artístico, pois, segundo ele, isso é um “trabalho que é quase invisível do produtor, mas que é um puta trabalho. É proporcionar o máximo de conforto para o artista trabalhar”.

O produtor Beto Júnior já considera essencial haver comunicação entre os dois lados. Isso fica claro quando questionado sobre o diálogo com o artista ser importante no processo de montagem. Ele responde: “Fundamental! [...] O produtor tem que imediatamente estabelecer uma conexão com o artista. Então com o Marcos foi exatamente isso”. Nesse caso, para Beto Júnior prosseguir com a execução do trabalho de Marcos Chaves para, por exemplo, descobrir qual seria o material utilizado no vidro, o único meio era o diálogo. Ele continua:

Desde o processo de escolha do material até a verificação da viabilidade para fazer. A cada material tinha um teste e esse teste sempre era acompanhado pelo Marcos ou pelo Thiago, que trabalha diretamente com ele. Foi uma relação o tempo inteiro.

Para Marcos, não era necessário ter ciência de todo o processo produtivo, bastava simplesmente saber das soluções que foram dadas para ele. “Porque isso faz parte da etapa do seu projeto de produção. Porque se não, é só dispersão.” Segundo ele, “com um bom produtor, o artista não sabe a roubada em que você se meteu para resolver aquilo. Quando estiver inaugurada a exposição, quando estiver tudo pronto, você vai e fala”.

Toda essa questão não quer dizer que o artista só procura o produtor cultural em último caso ou que simplesmente não precisa dele para nada ou que o produtor deva a todo o momento “proporcionar o máximo de conforto para o artista trabalhar”, como dito por Chaves. Em uma produção, seja ela qual for, os dois devem trabalhar conjuntamente, expondo suas opiniões sobre os diversos problemas e soluções. Mesmo que, como diz Chaves, deva haver certo distanciamento entre os dois para que um não interfira no trabalho do outro, em determinados momentos o diálogo é fundamental.

Isso fica visível quando os dois encontram juntos, depois de muitas tentativas, a medida real dos vidros da varanda circular para aplicação do adesivo vinílico. Como diz Beto,

O corte dele também foi um grande desafio para o fornecedor, porque o vidro é extremamente irregular e a gente só identificou que cada um tinha um tamanho diferente, não eram uniformes.

Marcos conclui:

O outro processo complicado foi saber qual era o tamanho da janela para eu fazer a medição da letra. Me passavam sempre a medida de um retângulo. Mas eu falava que isso não ia dar certo, porque se tem um círculo aqui assim embaixo e outro maior em cima, isso não é um retângulo, é um trapézio. Teria uma deformação da letra que teria que ser feita para compensar a perspectiva para que ela não ficasse torta porque ela teria que acompanhar a lateral da parede. Então eu e meu assistente fizemos os cálculos de uma medida correta da janela, a medida de cima, a medida de baixo e a medida vertical e chegamos a uma conclusão junto com a produção do museu.

Outro ponto das entrevistas com relação ao tipo de material utilizado nos vidros para o trabalho também faz refletir sobre sua oposição conceitual *versus* a empiria, ou seja, conceitualmente pode-se observar desde o início desta pesquisa e confirmá-la na entrevista que o artista Marcos Chaves estava mais interessado em como o público reagiria ao seu trabalho sobre essa perspectiva entre olhar e ver. Ele diz:

Era um trabalho que eu queria que muito mais gente tivesse visto. [...] Todas as fotos que saíram e as que as pessoas postavam eram muito legais, mas a experiência de estar nesse trabalho era muito especial. E de você poder ficar brincando, de olhar e ver a paisagem através desses recortes de certa forma geométricos.

Logo, empiricamente, o material que seria utilizado não era sua maior preocupação porque, ao pensar no projeto, ele já sabia qual material provavelmente seria o melhor. Segundo ele,

Como eu já trabalhei com *design*, já sabia mais ou menos o que poderia ser bastante viável. Trabalharia só com um material, que é o vinil, e que é a coisa mais barata que tem para ocupar aquela varanda naquela dimensão.

Do ponto de vista do produtor, Beto Júnior entendia o conceito do trabalho do artista, porém ele era mais empírico nessa questão. Como observado, ele acredita que o papel do produtor é fazer o projeto acontecer independentemente do material utilizado, com isso ele deveria propor alternativas para realização do mesmo. Beto diz,

A gente chegou uma época a pensar em colocar camurça[...] E aí, conversando diretamente com o artista, ele disse que seria um caso a pensar. [...] O Marcos queria ter o projeto pronto e se a única forma de

fazer isso fosse através da camurça, a gente ia peitar e fazer com camurça, mesmo não sendo o que ele quisesse.[...] É claro que o trabalho do Marcos ficou muito mais bonito com o material que foi utilizado, mas se tivesse com camurça, o efeito que ele queria que era o fato de discutir a relação do visitante com a vista dentro do museu [...] seria cumprido independente do material que estivesse ali.

Outro fator que ficou evidente nas entrevistas foi quem seria a pessoa responsável pela aplicação do adesivo nos vidros da varanda, pois havia certo receio por se tratar de vidros com uma inclinação de 40° com relação ao plano horizontal. Dessa forma, o artista deixou nas mãos do produtor a função de encontrar essa pessoa. Como diz Marcos: “O legal é que o Beto chamou um cara pra fazer o vinil, pois eu deixei isso não mão dele, e acabou que no final era um cara que eu conhecia e que era ótimo”. Com isso, Beto conclui que, “por fim, a Ginga Design conseguiu solucionar o problema e apresentar um material que ficou do agrado do artista”, sendo ela “a empresa que fez as impressões, os recortes e a aplicação, que era o mais difícil”.

Figura 8: Ginga Design em processo de aplicação do adesivo no vidro da varanda do MAC Niterói no projeto *Eu só vendo a vista*.



Fonte: arquivo pessoal

Outro aspecto das entrevistas com o produtor e o artista que convém comentar também é o projeto inicial proposto. Os dois concordam que o mesmo não foi modificado e que, no final, o resultado ficou melhor do que o pensado inicialmente. Para Beto Júnior, o projeto

[...] não foi alterado. Para a gente aqui no processo de produção foi alterado apenas o material que havia sido pensado, pois a partir dos testes das aplicações descobriu-se que um ou outro material ficava melhor.

Para Marcos Chaves, o projeto

[...] só foi ficando melhor. [...] Eu não fico brigando com uma coisa que é impossível de ser resolvida em tempo hábil, sempre arranjo soluções para resolver. E aí fica do jeito que eu quero de acordo com o projeto inicial. O projeto inicial não pode estar amarrado e duro, ele tem que ser maleável para poder funcionar bem. [...] Não adianta você tentar fazer uma madeira ficar macia quando ela não é macia, porque não tem como, você tem que trabalhar com o que tem.

No decorrer das entrevistas, pode-se notar que, independentemente das falhas de comunicação que tenham acontecido, da formação que os dois tiveram, ou do material que foi utilizado, durante o processo de consolidação do trabalho fica evidente que, por se tratar de uma obra de arte contemporânea que, a rigor, é imaterial – pois adapta uma ideia às condições de sua realização – seu conceito inicial poderia ter se materializado de diversas maneiras, como revela a própria história de *Eu só vendo a vista*. Com isso, nesse caso específico, o papel do produtor foi importante, mas ele não afetou o conceito pensado pois, como visto, o projeto proposto inicialmente não foi alterado, fazendo com que artista e produtor tivessem uma relação harmoniosa, sendo essa a base fundamental para a realização da obra.

Considerações finais

Muitos são os fatores que tornaram a elaboração desta pesquisa peculiar. Ao longo da investigação, diversas questões não pensadas inicialmente foram sendo percebidas e questionadas e respostas que, inicialmente, acreditava-se respondidas, no final foram analisadas e compreendidas de outra maneira.

O fato de se tratar de um museu de arte contemporânea cuja construção despojada, com grandes janelas ao redor, permitindo que a luz do sol penetrasse em seu interior, fez com que sua varanda circular, espaço que inicialmente seria apenas um lugar de circulação, acabasse se tornando espaço expositivo, instigando artistas e curadores ao se questionarem sobre que ambiente é este onde uma obra de arte terá que contrastar de forma tão exorbitante com a paisagem.

Entretanto, essa mesma paisagem fez com que artistas como Marcos Chaves não pensassem duas vezes em aceitar um convite para realizar um trabalho nesse lugar. Seu *site-specific*, que ocupou quase toda metade da varanda circular, sendo fixado no lado com maior movimentação de visitantes, ou seja, o que tem a vista para o Pão de Açúcar, no Rio de Janeiro, não poderia ter sido colocado em melhor lugar, levantando mais um questionamento a respeito desse ponto de contemplação: afinal, os visitantes vão para ver a exposição ou apenas para fazer *selfies* com o Pão de Açúcar ao fundo?

Dessa forma, como o produtor cultural poderia se tornar imprescindível no processo de consolidação de trabalhos artísticos para a varanda do museu e atuar juntamente com os artistas em projetos especiais como os *site-specifics*?

Todas essas questões talvez pudessem ser respondidas com apenas uma palavra: formação. Inicialmente, pensava-se que a função do produtor cultural em um museu de arte contemporânea, mais especificamente do MAC Niterói, era importante pelo simples motivo de ter que haver um profissional trabalhando juntamente com o artista nas mais diversas funções do processo de montagem de uma exposição. Contudo, ao longo desta pesquisa notou-se que para, além disso, esse profissional deveria ter algo muito mais específico que qualquer outro produtor cultural com formação autônoma.

Como observado, no processo de consolidação de um trabalho artístico, especialmente os *site-specifics* realizados na varanda do MAC Niterói, o produtor cultural necessita ter uma base

teórica, com conhecimentos específicos que somente uma formação acadêmica é capaz de proporcionar. Isso faria com que o *pharmakon* relacionado inicialmente neste trabalho com a varanda e definido como algo que dialoga muito bem com a paisagem exterior, mas cujo interior torna-se de difícil ocupação, talvez não fosse tão difícil assim, pois os conhecimentos obtidos na formação teria direcionado para outros caminhos.

O produtor cultural Beto Júnior, apesar de ter grande experiência em sua carreira, não tinha essa formação, como admitido pelo próprio, o que talvez pudesse ter feito diferença na montagem da exposição *Eu só vendo a vista* e na relação que ele pudesse ter com o artista Marcos Chaves. Como observado nas entrevistas, foi uma boa relação, mas não decisiva a ponto de que pudesse conciliar o trabalho dos dois e nem que ao mesmo tempo os distanciasse, como foi questionado por Marcos Chaves. Isso ocorreu pelo simples motivo de Beto Júnior não ter essa fundamentação teórica acadêmica no campo artístico contemporâneo.

Entretanto, deve-se levar em consideração também que a exposição *Eu só vendo a vista* foi o primeiro *site-specific* realizado na varanda do museu depois que a nova gestão de produção deu início aos seus trabalhos, em 2017. É importante ressaltar isso, pois esclarece que os produtores do museu ainda não tinham a experiência necessária para realizar trabalhos desse tipo.

Com isso, pode-se responder as questões levantadas no início do trabalho. Ao longo da análise feita com as entrevistas esclareceu-se que, de fato, a solução encontrada para a realização da exposição *Eu só vendo a vista* foi colaborativa entre produtor e artista. Com isso, a produção do museu pouco interferiu no processo técnico do trabalho artístico, pois o projeto previsto inicialmente não foi alterado no decorrer do processo. Por fim, do ponto de vista da produção cultural propriamente dita, e não do artista, a formação nesse trabalho pode afetar a obra, mas não no sentido de prejudicá-la e sim a fim de contribuir para o seu aperfeiçoamento.

Mesmo que isso não tenha acontecido no processo de montagem da exposição *Eu só vendo a vista*, pois, como já visto, o produtor cultural Beto Júnior não tinha essa formação, logo, o mesmo buscou manter em sua equipe, como constatado no final da entrevista, pessoas que somassem o tempo todo na produção de trabalhos artísticos no museu. Como ele diz,

Não existe a montagem de uma exposição sem a atuação de um produtor e, no caso de um museu de arte contemporânea, ou qualquer museu, tem que ser um produtor que tenha passado pela universidade. [Eu] não tinha essa noção. A partir da minha experiência com você e com a Paula aqui é que eu tive essa noção. Por isso a escolha do Rodrigo foi nesse sentido, vamos manter a coisa da universidade. Preciso de alguém que tenha essa

visão, tenha essa noção e saiba a importância de porque que eu tô fazendo isso aqui.

Conclui-se então que no processo de consolidação de um trabalho artístico a partir da interação com o produtor cultural no MAC Niterói, o *site-specific* *Eu só vendo a vista*, conceitualmente não sofreu alterações por parte desse profissional, mas empiricamente ele não teria sido concluído sem a presença dele.

Referências

ANTUNES, L. MAC, uma das sete novas maravilhas mundiais – Museu de Arte Contemporânea de Niterói ganhou o título de uma conceituada revista americana de turismo. **O Globo**, Rio de Janeiro, p.33, 26 de março de 2000.

BRUNO, Joana Sarmet Cunha. **O Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ: uma estratégia de promoção da imagem da cidade**. R. B. Estudos Urbanos E Regionais, v.4, n.1/2 – maio/novembro 2002.

CANONGIA, Ligia. **Chaves para Leituras**, 2000, p. 13-15. Disponível em: <http://www.marcoschaves.net/uploads/text/file_pt/3/ligiacanongia_pt_chavesparaleitura.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2018.

CATERING. In: Wikipédia. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Catering>>. Acesso em: 01 de Jun. 2018.

CHAMON, Mariana. MAC vive novos tempos. **O Fluminense**, Niterói, 23 jun. 2017.

COSTA, Leonardo Figueiredo. **Precedentes para uma análise sobre a formação e a atuação dos produtores culturais**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste, IX., 2007, Salvador. *Anais...* Bahia: Intercom, 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2007/resumos/R0308-1.pdf>>. Acesso em: 09 jun. 2018.

DUARTE, Luisa. PARA RESISTIR À CRISE. **O Globo**, Rio de Janeiro, 21 jul. 2017, Artes Visuais, Segundo Caderno, p. 5.

GALERIA NARA ROESLER. Artista Marcos Chaves, Biografia. Disponível em: <<https://nararoesler.art/artists/50-marcos-chaves>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre o site-specificity**. *Arte & Ensaios 17*. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ, Rio de Janeiro, 2008, p. 167-187. (trad. Jorge Menna Barreto).

MANUEL, Antônio. **“Ocupações/Descobrimientos”**. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 1998. 27p.

MARCOS CHAVES. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa20319/marcos-chaves>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI (MAC-Niterói). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao109820/museu-de-arte-contemporanea-de-niteroi-mac-niteroi>>. Acesso em: 03 mai. 2018.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE NITERÓI 10 anos / Prefeitura Municipal de Niterói. – Niterói, RJ: Niterói Livros: Fundação de Artes de Niterói, 2006.

PEDROSO, Sandra Helena. **O produtor cultural e a formalização de sua atividade**. Ano 4, número 7, semestral, setembro 2014. Disponível em: <<http://www.pragmatizes.uff.br>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

ROSA, Nei Vargas. **Estruturas Emergentes do Sistema da Arte: instituições culturais bancárias, produtores e curadores**. Dissertação (Mestre em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p.241. 2008.

SINE qua non. In: Significados. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/sine-qua-non>>. Acesso em: 01 de Jun. 2018.

SITE Specific. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>>. Acesso em: 01 de Jun. 2018. Verbete da Enciclopédia.

Anexos

Entrevista com o artista Marcos Chaves

Local: Rio de Janeiro, Casa do artista.

Data: 29/05/18

Entrevistador: Anderson Oliveira

Anderson Oliveira: Quando e onde surgiu a ideia da primeira versão do trabalho *Eu só vendo a vista?*

Marcos Chaves: Deve ter sido em 1997 que eu tive a ideia e lá mesmo eu já realizei a primeira versão desse trabalho, que na realidade era um vídeo. Era importante ser um vídeo porque tinha uma coisa em movimento, a frase passava em movimento. Havia uma tarja preta que passava da direita para esquerda onde, na realidade, as palavras não se repetiam. Então quando de um lado estava o “eu só...”, do outro estava o “... vendo a vista.” Eu acreditava que isso era um pouco hipnotizante, como um mantra que vai passando, mas que ao mesmo tempo, essa passagem parecia o aviãozinho que leva o cartaz na praia. Isso facilitava a leitura dos possíveis significados da frase. O trabalho já começou assim para ter várias interpretações. Isso era a condição *sine qua non*¹ para esse trabalho existir, as múltiplas leituras.

Anderson Oliveira: Você já tinha pensando nelas então?

Marcos Chaves: Já, tanto que ele não tem a crase exatamente porque já possibilita essa coisa²... Mas basicamente quando ele surgiu, primeiramente, a coisa mais importante eram essas duas divisões, essa leitura entre uma coisa mais romântica, solitária, que é o eu só vendo a vista, eu sozinho vendo a vista ou eu somente vendo a vista, em contraposição a uma coisa mais capital, que seria eu só vendo à vista, com dinheiro, eu só vendo essa vista. Grande parto do meu trabalho é desenvolvido na minha cabeça, eu fico articulando as coisas e pensando. É claro que,

¹ Locução adjetiva, do latim, que significa “sem a qual não”. É uma expressão frequentemente usada no nosso vocabulário e faz referência a uma ação ou condição que é indispensável, que é imprescindível ou que é essencial.

² Múltiplas interpretações

se você vai para o lado da venda e pega o verbo como “vender”, você vai ter eu só vendo essa vista, ou essa impressão, ou esse trabalho aqui, ou eu to vendendo à vista, vendendo *cash*, a dinheiro à vista. Ou então se você vai para o lado do vendo como ver e de experienciar isso sozinho, eu não faço mais nada do que só ver a vista, eu to sozinho vendo a vista e a única coisa que eu vendo, no caso ai também, é a vista. Pode ser por ai também...

Anderson Oliveira: Vendar a vista também?

Marcos Chaves: E ai vendar a vista que ganhou essa leitura mais óbvia só a partir dessa segunda versão no MAC.

Anderson Oliveira: No caso, minha segunda pergunta seria como ele se desenrolou para as outras versões, mas eu acho que seria mais certo perguntar o por quê? Outras versões que eu falo ainda antes do MAC, como o múltiplo³ e depois os trabalhos na rua. Você já tinha pensado no múltiplo e depois na rua quando fez o vídeo?

Marcos Chaves: Não, quando eu fiz o vídeo não. Mas o vídeo ganhou um prêmio do Salão Nacional e eu pensei em fazer o múltiplo imediatamente. Aconteceu que eu tinha feito esse trabalho e uma galeria de múltiplos me encomendou um trabalho. Eu pensei, por que eu não faço isso? Vou fazer ele numa quantidade em que eu possa fazer o preço dele ser bem barato e isso se relaciona com o próprio trabalho. Eu fiz então uma edição de 500, por R\$50,00, era um preço suficiente para ninguém pedir para dividir em duas vezes, todo mundo tinha que comprar à vista. Então foi essa a decorrência desse trabalho. E foi super legal ter feito isso porque todos os amigos podiam ter o meu trabalho. Eu levei essa ideia para o galerista e ele não gostou. Então eu falei que quem iria fazer era eu mesmo, porque eu estava muito duro na época e não trabalhava com galeria. Foi um trabalho que me salvou muito na época.

Anderson Oliveira: E isso foi em...

Marcos Chaves: Em 1998.

Anderson Oliveira: Você então vendeu esses trabalhos e com esse dinheiro você...

³ Quadros em gravura off set.

Marcos Chaves: Não, o negocio da rua depois eu fui convidado. E na realidade quando fui convidado nem pensei nisso, pois sempre pensei em apresentar trabalhos novos. Eu pensei em montar outro trabalho que não tinha nada a ver com ele, que se relacionava com a cidade do Rio, mas não era esse trabalho. Mas me questionaram por que eu não fazia esse mesmo e acabou que ele estava certíssimo.

Anderson Oliveira: Ele acabou tendo uma nova roupagem?

Marcos Chaves: É, e isso porque eu considero esse trabalho muito importante na minha vida. Ele é de certa forma a síntese do que eu pretendo fazer com meu trabalho. Um trabalho que seja atraente para as pessoas de uma forma popular, imediata, mas que haja uma reflexão sobre a situação que ele apresenta. Então o fato dele ter ido para rua colaborou muito também porque todo mundo questionava o que ele está vendendo? Como ele estava naqueles relógios de rua onde geralmente é um lugar de venda de algum produto, um lugar de marketing para você vender alguma coisa, sempre surgia a pergunta o que ele ta vendendo? Era muito interessante esse trabalho ocupar esse lugar porque era um trabalho de arte, e eu não estava vendendo nada, mas estava vendendo. Vendendo a vista. Essa coisa do relógio já aconteceu em 2000 e pouco. Já foi um pouco mais adiante quando esse trabalho já tinha certa notoriedade, pois já estava circulando na casa das pessoas e todo mundo já conhecia. Mas ele ficar público mesmo foi somente com os relógios de rua.

Anderson Oliveira: E como surgiu o convite para realizá-la no MAC Niterói?

Marcos Chaves: Na época em que o Raphael e o Pablo⁴ assumiram o MAC, eles assumiram olhando para o prédio pensando como que poderia ser aproveitado de uma maneira eficiente onde, ao invés de fazer exposições na parede da varanda, lugar péssimo para isso, eu acho que eles tiveram a clareza de falar que essa varanda é pra projetos especiais. E olhando a paisagem pensaram no meu trabalho com a paisagem do Rio e me chamaram para fazê-lo.

Anderson Oliveira: Você já conhecia a varanda do museu?

Marcos Chaves: Claro, claro...

⁴ Raphael Fonseca e Pablo León de La Barra são os curadores do MAC Niterói desde 2017.

Anderson Oliveira: Mas em nenhum momento você tinha associado seu trabalho com a varanda?

Marcos Chaves: Não. Esse foi um trabalho que eu tinha feito há 20 anos antes, nem pensava em voltar com esse trabalho em nenhum momento, a não ser em uma situação muito propícia que era essa que eu encontrei. Então quando o Raphael me chamou para fazer a ocupação, não era o *Eu só vendo a vista* que ele estava querendo. Ele queria alguma coisa nova relacionando com a paisagem. Porém na hora que eu estava falando com ele, eu estava no meu estúdio onde tem um vista bem legal também, e eu tinha escrito na janela do vidro *Eu só vendo a vista*. Então quando ele acabou de me ligar, mostrei o que eu tinha feito no vidro da janela da minha casa e já pensei mais ou menos em uma ideia. Eu não me lembrava exatamente da varanda, se era um vidro inteiro, como era a distância, essas coisas. Quando ele me chamou para fazer uma visita para eu olhar e pensar em alguma coisa, eu vi como era o vidro e falei: Já sei! Não preciso pensar muito. O espaço me deu todas as coordenadas para desenvolver o trabalho. Aquilo é um *site-specific*⁵, e eu iria fazer um trabalho para aquela situação. A varanda e a largura da janela já me deram a dimensão da letra e como eu trabalhei com design e comunicação gráfica, eu já olhei e já pensei no tamanho da letra para fazer com que o espaço preto entre as palavras funcionassem. Se fosse uma letra pequena, não ia dá, tinha que ser aquele tamanho. Então, o que parece ser uma ideia muito simples, não é tão simples assim, porque eu tinha outra equação, o museu não tem dinheiro. Mas tudo isso eu já sabia, das impossibilidades e das dificuldades que eu ia ter pra fazer esse trabalho.

Anderson Oliveira: Que soluções foram apresentadas para você realizar o trabalho nesse lugar (varanda circular)?

Marcos Chaves: Eu que tinha que apresentar essa solução. Eu só sabia da restrição de orçamento. Então como eu já trabalhei com design, já sabia mais ou menos o que poderia ser bastante viável. Trabalharia só com um material, que é o vinil, e que é a coisa mais barata que tem para ocupar aquela varanda naquela dimensão. É uma coisa que todos os museus têm essa facilidade, pois geralmente já tem alguma empresa que faz isso pra eles, então eu fui por esse caminho.

⁵ Obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada.

Anderson Oliveira: Como foi seu processo de criação para o museu?

Marcos Chaves: Antes de eu fazer o projeto eu fui lá, fotografei a luz do sol entrando e na mesma semana fui pensando em casa maneiras de fazer isso. Acabou que o resultado final ficou bastante parecido com o projeto inicial. O outro processo complicado foi saber qual era o tamanho da janela para eu fazer a medição da letra. Me passavam sempre a medida de um retângulo. Mas eu falava que isso não ia dar certo, porque se tem um círculo aqui assim embaixo e outro maior em cima, isso não é um retângulo, é um trapézio. Teria uma deformação da letra que teria que ser feita para compensar a perspectiva para que ela não ficasse torta porque ela teria que acompanhar a lateral da parede. Então eu e meu assistente fizemos os cálculos de uma medida correta da janela, a medida de cima, a medida de baixo e a medida vertical e chegamos a uma conclusão junto com a produção do museu. Então eu fiz um modelo em papel Kraft, recortando a letra e vimos se dava certo. Isso parecia uma besteira, mas era super importante no trabalho para letra não ficar tão disforme. A gente tinha que fazer essa compensação no desenho.

Anderson Oliveira: A produção do museu foi importante nesse processo?

Marcos Chaves: A produção do museu não é tão boa, mas foi importante.

Anderson Oliveira: Mas quais problemas você vê na produção?

Marcos Chaves: Eu acho que funciona bem, mas eu acho muito familiar, muito informal. Eu tinha que cobrar as coisas várias vezes. Mas eu já sabia que eu ia encontrar essa situação, não estava trabalhando com o MoMA⁶. É um garoto⁷ só tomando conta da produção toda. Eu já faço muita produção no meu trabalho também, mas é diferente. Produção tem correr mais atrás. Por exemplo, fazia parte do projeto fazer um cartão postal que tinha que ficar pronto na abertura para que as pessoas recebessem quando fossem lá. Eu tinha pedido isso e não consegui fazer porque ele mandou para o lugar errado que custava o triplo do que era o que eu queria e era três vezes pior a qualidade. Acabou que depois eu mesmo fotografei, e fizemos. Mas não foi para inauguração. Isso não é nenhum problema, não fazia parte do trabalho em si. Mas a gente tinha combinado que seria legal ter os postais lá na abertura.

⁶ Museu de Arte Moderna de Nova Iorque

⁷ Referência ao Diretor de Produção Beto Júnior.

Anderson Oliveira: Mas você acha que esse postal foi um desenrolar desse trabalho, uma continuação talvez?

Marcos Chaves: Nesse caso foi legal que aconteceu dessa forma. Ia ser o postal *Eu só vendo a vista*, normal, como ele sempre foi. E no final a gente pode fotografar o próprio trabalho e fazer um postal.

Anderson Oliveira: Você acha que a produção de lá é assim pelo fato deles nunca terem trabalhado em um museu de arte contemporânea, então, trabalhos contemporâneos assim como o seu eram novidade?

Marcos Chaves: Eu acho que é. O legal é que o Beto chamou um cara⁸ pra fazer o vinil, pois eu deixei isso não mão dele, e acabou que no final era um cara que eu conhecia e que era ótimo.

Anderson Oliveira: Então foi mais fácil para você também, pois já tinha o contato dele?

Marcos Chaves: Para mim foi! Mas eu nem sabia que ele estava com uma empresa própria, porque eu o conheci trabalhando com fotografia.

Anderson Oliveira: Então a questão do processo, você sabia como colocar o adesivo no vidro, ou foi ele que pensou?

Marcos Chaves: No caso, a gente pensou junto. Eu participei do processo todo de produção inicialmente. Por ignorância, eu não sabia como era a adesivagem em si, eu sabia que era vinil adesivo. Mas acabou que ele me trouxe um vinil mais grosso que tinha vedação total. A aplicação eu sabia que ia ser complicada, porque eu achei que no momento que você colocasse ela colava, e não era assim. Era muito melhor. Era muito importante eu estar lá porque, na realidade, todas as medições que a gente fez eram diferentes em cada janela, então como esse adesivo permitia sobreposição, a gente colocava, centralizava e o que sobrava a gente vinha com um pedaço e remendava.

Anderson Oliveira: Mudou muita coisa do que você pensou inicialmente para o resultado final?

⁸ Gaspar Fernando da empresa Ginga Design

Marcos Chaves: Não, só foi ficando melhor. Mas comigo é assim, acontece dessa forma. Eu não fico brigando com uma coisa que é impossível de ser resolvida em tempo hábil, sempre arranjo soluções para resolver. E aí fica do jeito que eu quero de acordo com o projeto inicial. O projeto inicial não pode estar amarrado e duro, ele tem que ser maleável para poder funcionar bem. Você tem que entender que tem horas que é assim que o caminho vai te dar. Não adianta você tentar fazer uma madeira ficar macia quando ela não é macia, porque não tem como, você tem que trabalhar com o que tem.

Anderson Oliveira: Então o que você tem a dizer do resultado final?

Marcos Chaves: Ah, o trabalho ficou maravilhoso! A única coisa difícil, mas aí é uma dificuldade do museu, é que muita gente do Rio não vai lá ver. Era um trabalho que eu queria que muito mais gente tivesse visto. Por isso que eu pedi o cartão postal, achava que tinha que ter um registro disso. Todas as fotos que saíram e as que as pessoas postavam eram muito legais, mas a experiência de estar nesse trabalho era muito especial. E de você poder ficar brincando, de olhar e ver a paisagem através desses recortes de certa forma geométricos. Enfim, fazer algumas brincadeiras que é o que eu to fazendo agora para minha próxima exposição⁹. O material foi todo feito aqui. A exposição não vai se chamar *Eu só vendo a vista*. Não vai estar escrito, mas as letras vão estar lá.

Você trabalha com o Beto então?

Anderson Oliveira: Sim, e como eu falei, ele é um bom produtor, só que é tudo novo para ele em um museu de arte contemporânea.

Marcos Chaves: O Beto é um fofo, mas chegava uma hora em que eu resolvia fazer. Ele ficava me falando muito dos problemas e uma coisa que é muito importante para produção de arte é: o artista não precisa ficar sabendo dos problemas que aconteceram. Se vira e resolve porque ele vai estar ocupado com outras coisas. Não que tenha acontecido comigo, mas isso é uma regra. Com um bom produtor, o artista não sabe a roubada em que você se meteu para resolver aquilo. Quando estiver inaugurada a exposição, quando estiver tudo pronto, você vai e fala. Esse é o papel principal do produtor, deixar sempre o artista confortável para fazer o trabalho dele. Porque o artista já vai estar muito nervoso, não é o meu caso, eu não fico muito, mas numa inauguração ele está se expondo, está colocando alguma coisa de dentro dele ali, então, quanto

⁹ Exposição *Sendo dado*, na Galeria Nara Roesler

mais se economiza o estresse do cara que esta ali, esse é o melhor produtor. O artista não precisa saber dos problemas da decorrência do projeto de produção. Como eu também não vou falar para vocês os problemas que eu estou tendo para chegar ali. Cada um tem que está seguro com o trabalho do outro.

Anderson Oliveira: Mas você não acha que deve haver uma comunicação?

Marcos Chaves: Tem que ter, mas o artista não sabe. Só em ultimo caso se você falar que não conseguiu resolver isso. Isso é muito importante. É o trabalho que é quase invisível do produtor, mas que é um puta trabalho. É proporcionar o máximo de conforto para o artista trabalhar. Acho que o papel da produção de um museu é essa. Estou trabalhando com a produção de uma exposição que vamos fazer na Suíça. A gentileza dos caras... Aí eu fico vendo como é o negocio. Eu sei que eles estão tendo muito trabalho, eles me pedem o que eu posso fazer para facilitar o trabalho deles, eu faço, e depois eles me apresentam a coisa. Eles me apresentaram um projeto agora e eu falei que podia melhorar. Eles estão em silêncio e eu já sei que eles estão resolvendo. Daqui a pouco eles vêm com uma solução.

Anderson Oliveira: Eles não ficam te mostrando os diversos problemas, já chegam com a solução?

Marcos Chaves: Exatamente! Já chegam com a solução. Porque isso faz parte da etapa do seu projeto de produção. Porque se não, é só dispersão.

Anderson Oliveira: Então tem que ter um diálogo entre artista e produção, mas cada um resolve a sua questão?

Marcos Chaves: Sim. Não fica me falando que o cara não esta atendendo ao telefone. E isso nem é o caso do Beto, estou falando de uma maneira geral. Porque tem gente que é meio assim: você tem que apresentar assinatura e autenticar, eu falo que não vou sair e ir lá autenticar uma coisa que você quer por conta da sua burocracia. Eu te dou a assinatura e você vai lá autenticar. É produção! Mas eu já cansei de ver isso. Eu fico impressionado com a cara de pau de alguns produtores que estão começando a trabalhar. Mas brasileiro tem a cara de pau de passar a bola pro outro o tempo todo. Alguém que esta montando a exposição não pode ir lá fazer o negócio.

Entrevista com o produtor Beto Júnior

Local: Niterói, Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

Data: 30/05/18

Entrevistador: Anderson Oliveira

Anderson Oliveira: A primeira pergunta não é exatamente uma pergunta. Eu gostaria que você me contasse um pouco da sua história como produtor para darmos uma introdução.

Beto Júnior: A minha vida de produção começa na iniciativa privada. Eu trabalhava como agente de viagens e comecei a ser solicitado para trabalhar atendendo empresas e executivos. Fui trabalhar com o British Council onde comecei a organizar as feiras e os eventos institucionais de educação. Depois comecei a organizar reuniões, seminários, até chegar a organizar congressos para três mil pessoas, cuidando de toda parte logística. Minha vida de produção veio a partir do meu trabalho na agência de viagens porque os clientes entenderam que, se a agência cuidava da logística de passagem e acomodação, ela poderia cuidar da logística da locação do espaço, que inclui, distância entre hotéis, facilidade de deslocamento etc. Como a gente já tinha toda a logística de transporte e acomodação, a gente começou a cuidar da logística da produção dos eventos: relação com todos os fornecedores, *catering*¹⁰, pessoal de tradução simultânea, de montagens e a relação com os convidados ilustres, ou seja, os palestrantes que tem que ter um atendimento diferenciado, além disso, cuidando da parte social de restaurantes, shows, teatros e atividades inerentes ao congresso.

Anderson Oliveira: Sua vida de produtor então começou aí?

Beto Júnior: Começa aí.

Anderson Oliveira: Depois de muito tempo você chega então ao museu?

Beto Júnior: Na verdade eu sempre trabalhei para Secretária de Cultura durante vários momentos, e para FAN há muitos anos, mesmo trabalhando na agência de viagens, eu fazia alguns serviços de acompanhamento de produções da Prefeitura. Quando foi feita a filmagem da novela *Beleza Pura*, da Globo, por exemplo, eu dei toda assessoria. Fazia a interface entre a

¹⁰ Designa o serviço de fornecimento de refeições coletivas

produção da novela, o gabinete do prefeito e a relações com CLIN¹¹, SECONSER¹², Guarda Municipal, PM e NitTrans¹³. A gravação da novela na cidade gerava muitos aspectos que impactavam na rotina da população e era muito bom, porque tinha uma publicidade, mas ao mesmo tempo tinha a questão de você tomar o máximo de cuidado para afetar o mínimo possível a vida da população, então eu fiz esse trabalho. Em seguida, eu começo a trabalhar direto na Prefeitura, no CEU, que é o Centro de Artes e Esportes Unificados, um projeto do PAC 2 em Jurujuba. Trabalhei lá por quase dois anos quando Marcelo Velloso assume a direção do MAC Niterói¹⁴ e me convida para atuar como produtor. Porém, a produção aqui no museu é diretamente ligada à gestão, então eu sou muito mais uma pessoa que trabalha a gestão do que só produção.

Anderson Oliveira: Isso tem a ver com a minha próxima pergunta onde eu ia pedir para você definir em poucas palavras como é o papel do produtor cultural em um museu de arte contemporânea? É muito diferente de um produtor fora do ambiente de um museu?

Beto Júnior: Trabalhar com espaços que estão diretamente ligados a cultura tem um fio que permeia, e aí eu acho fundamental que seja um produtor que tenha uma vivência com a universidade. Por mais que a universidade não foque muito, principalmente aqui da UFF, não tenha um foco direto para área de atuação do produtor cultural no mercado de trabalho, é muito bom para os espaços culturais essa vivência. Para você trabalhar numa organização de feiras, por exemplo, você não precisa ter feito produção cultural de maneira nenhuma. Agora dentro de um espaço, principalmente de um espaço público que trabalha com cultura, é fundamental a vivência da universidade. E dentro de um museu de arte contemporânea você tem toda uma diferença de linguagem, de acesso a processos, porque o produtor de arte contemporânea trabalha muito diretamente ligado à museologia, com a questão das obras. Você lida com obras o tempo inteiro, tendo que ter todo um cuidado de transporte, manuseio, seguro e conservação. Isso pra mim foi tudo muito novo. Já o processo de lidar com os fornecedores não, isso é uma forma que você define e permeia sua relação com eles para o resto da vida.

Anderson Oliveira: Já aqui dentro do museu, como você recebeu a notícia sobre a exposição *Eu só vendo a vista*, do Marcos Chaves?

¹¹ Companhia Municipal de Limpeza Urbana de Niterói

¹² Secretaria de Conservação e Serviços Públicos

¹³ Niterói Transporte e Trânsito

¹⁴ 2017

Beto Júnior: Foi muito interessante porque o Marcos tem aquele quadro famoso e quando ele veio ao museu, a gente não sabia muito bem o que ia fazer. Ele tinha mais ou menos uma coisa na cabeça e ao chegar aqui achou que daria para fazer. Foi bastante assustador porque a gente tinha a questão da segurança das janelas. Por isso foi um grande desafio. Mas ele é muito bacana, e o Raphael Fonseca que era o curador, fez um trabalho de intermediar esse contato com a gente e foi muito bom.

Anderson Oliveira: Mas você inicialmente sabia como ia ser essa exposição? Já imaginava como ela seria?

Beto Júnior: Não, na verdade ela foi muito maior do que a gente imaginava, quer dizer, quando a gente começou a trabalhar na produção, já sabíamos como ia ser, mas vê-la pronta foi extremamente impactante.

Anderson Oliveira: E qual foi o papel dos produtores culturais do museu no processo de montagem dessa exposição?

Beto Júnior: Foi de relação com os fornecedores o tempo inteiro. De identificar quem se dispusesse a se pendurar para poder prender os adesivos no vidro, até buscar pessoas que trabalhassem junto com eles. A gente chegou a conversar com Erick, por exemplo, que era monitor de galeria na época e fazia rapel. Sobre o desafio da escolha do material, foram feitos vários testes antes de chegar ao material que foi escolhido. O corte dele também foi um grande desafio para o fornecedor, porque o vidro é extremamente irregular e a gente só identificou que cada um tinha um tamanho diferente, não eram uniformes.

Anderson Oliveira: Mas para você identificar isso você teve uma conversa com o artista, uma relação com ele?

Beto Júnior: O tempo inteiro! Desde o processo de escolha do material até a verificação da viabilidade para fazer. A cada material tinha um teste e esse teste sempre era acompanhado pelo Marcos ou pelo Thiago, que trabalha diretamente com ele. Foi uma relação o tempo inteiro.

Anderson Oliveira: Então no final quando vocês descobriram o material e quem iria aplicar no vidro, tudo ficou mais simples?

Beto Júnior: É, definido a empresa, quem vai fazer e como vai fazer, agora era o momento de fazer. Vamos ver se vai ficar bom.

Anderson Oliveira: Então você acha que o projeto inicial proposto pelo artista permaneceu o mesmo até o final ou mudou alguma coisa?

Beto Júnior: Não, não foi alterado. Para gente aqui no processo de produção foi alterado apenas o material que havia sido pensado, pois a partir dos testes das aplicações descobriu-se que um ou outro material ficava melhor. Não lembro exatamente qual foi, mas teve uma troca que mudou a partir do teste. A gente chegou uma época a pensar em colocar camurça, mas o curador falava que não porque o artista odeia camurça e não iria da certo. E aí conversando diretamente com o artista, ele disse que seria um caso a pensar. Tivemos essa questão junto com o Raphael também porque ele achava que sabia exatamente o que o Marcos pensava e como ele pensava. E a gente descobriu que não, que não era exatamente assim. O Marcos queria ter o projeto pronto e se a única forma de fazer isso fosse através da camurça, a gente ia peitar e fazer com camurça, mesmo não sendo o que ele quisesse. Por fim, a Ginga Design conseguiu solucionar o problema e apresentar um material que ficou do agrado do artista.

Anderson Oliveira: A Ginga Design era...

Beto Júnior: A empresa que fez as impressões, os recortes e a aplicação, que era o mais difícil.

Anderson Oliveira: E como foi a sua relação com o artista? Produtor/Artista no caso?

Beto Júnior: Ele é muito tranquilo. Sabia muito bem o que queria, mas tinha as limitações dele. No início ficamos um pouco assustados, pois o Raphael falava que ele não ia querer isso ou aquilo, ou que não poderia isso ou aquilo outro. Mas a relação diretamente com ele foi ótima. Isso ficou claro pra mim quando eu tive que conversar com ele sobre a possibilidade de fazer essa coisa da camurça, mesmo contra a orientação do curador. O meu papel enquanto produtor era

fazer acontecer, então assim, se não pudesse ser o vinil, acetinado ou *whatever*¹⁵, eu queria que acontecesse e isso é uma característica minha, quando eu quero uma coisa eu vou até o final. Então vamos ligar para o artista e convencer ele que talvez essa seja a única possibilidade e ele fechou. O papel do produtor é vestir a camisa do projeto, querer fazer acontecer e muitas vezes intermediar a relação com o artista para propor alternativas e dizer que, às vezes, a única forma que a gente tem de fazer é essa, mas que vai ficar legal. É claro que o trabalho do Marcos ficou muito mais bonito com o material que foi utilizado, mas se tivesse com camurça, o efeito que ele queria que era o fato de discutir a relação do visitante com a vista dentro do museu – ele veio para ver o museu ou ele veio só para ver a vista? – ele seria cumprido independente do material que estivesse ali.

Anderson Oliveira: Então a comunicação com o artista foi importante no processo?

Beto Junior: Fundamental! Quando o artista faz uma proposição, a curadoria aprova, conversa com ele e traz pra gente. O produtor tem que imediatamente estabelecer uma conexão com o artista. Então com o Marcos foi exatamente isso. Raphael e Pablo fazem o contato inicial, mas quando eu entro no circuito é que são dados os limites, é que eu digo o que pode ou não fazer, quando tem ou não dinheiro, e o ok, vamos viabilizar. A produção tem que ser o ponto de segurança do artista dentro do museu. Porque ele está com as ideias, a curadoria está ok, a direção está ok, mas assim, quem vai segurar ele no colo e vai ser a pessoa que vai lidar direto com ele até a abertura da exposição, e depois também, é a produção.

Anderson Oliveira: Você acha importante/necessário o papel do produtor cultural no processo de consolidação de um trabalho artístico? Nas semanas de pré-produção e pré-montagem, você acha que em um museu de arte contemporânea, no caso, é importante esse papel ou só o artista consegue realizar tudo?

Beto Júnior: É fundamental. E não, ele não consegue. Porque ele tem a ideia e até sabe como vai fazer, mas tem todo o processo de relação com a produção mesmo da exposição. Seja uma instalação ou uma performance, ela demanda uma série de cuidados operacionais. E esses cuidados quem tem que tomar é a produção. Por isso eu acho que para trabalhar em um espaço de cultura, no caso em um museu de arte contemporânea, é fundamental que a pessoa tenha uma

¹⁵ Termo da língua Inglesa que pode ter o significado de "qualquer coisa", "tudo aquilo que", "tudo quanto", "o que quer que seja", "seja o que for", etc. É utilizado para fazer referência a qualquer coisa não específica.

vivência de passagem pela universidade, porque ela tem uma bagagem muito maior do que um produtor de congresso, de feira, de seminário. O artista ele tem um tempo próprio dele, e você tem que entender e trabalhar com o tempo do artista. Não adianta você dar um prazo pra ele, que se não for dele cumprir, ele não vai cumprir, porque ele está pensando de outras formas. Você tem que ter sempre planos A, B, C, D, E, para o caso dele não cumprir e pensar como você vai fazer e como vai trabalhar com os fornecedores. Não existe a montagem de uma exposição sem a atuação de um produtor e, no caso de um museu de arte contemporânea, ou qualquer museu, tem que ser um produtor que tenha passado pela universidade.

Anderson Oliveira: E você já tinha essa noção antes, ou está aprendendo agora?

Beto Júnior: Não tinha essa noção. A partir da minha experiência com você e com a Paula¹⁶ aqui é que eu tive essa noção. Por isso a escolha do Rodrigo¹⁷ foi nesse sentido, vamos manter a coisa da universidade. Preciso de alguém que tenha essa visão, tenha essa noção e saiba a importância de porque que eu tô fazendo isso aqui.

Anderson Oliveira: Por fim, você tem mais alguma coisa para falar sobre o processo de produção do *Eu só vendo a vista*, alguma curiosidade talvez que tenha acontecido?

Beto Júnior: A gente estava com muito medo de que os vidros caíssem porque ninguém garantia e assumia a responsabilidade de que os vidros não fossem cair. A gente teve um processo difícil de identificação das pessoas que iriam trabalhar na aplicação. Tivemos também contratemplos normais de produção na hora de fazer os postais, pois não sabíamos se iria chegar a tempo. É maravilhoso que foi o lançamento da exposição feito junto com uma ação no pátio, o Isso não é uma festa. Isso foi um *grand finale* na abertura.

¹⁶ Estagiária de Produção Cultural em 2017.

¹⁷ Estagiário de Produção Cultural em 2018.

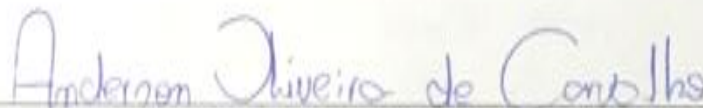


SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

AUTORIZAÇÃO PARA DIVULGAÇÃO DE MONOGRAFIA

Niterói, 28/06/2018

Eu, **ANDERSON OLIVEIRA DE CARVALHO**, CPF 113.537.187-35 formando(a) do curso de Graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, autorizo a divulgação do conteúdo da monografia (texto integral e/ou fragmentos, respeitada a autoria) intitulada **ALÉM DA VISTA: O PROCESSO DE CONSOLIDAÇÃO DE UM TRABALHO ARTÍSTICO A PARTIR DA INTERAÇÃO COM O PRODUTOR CULTURAL NO MAC NITERÓI** defendida nesta data, em bibliotecas e sítios de divulgação de resultados científicos e acadêmicos. Para tal, comprometo-me a entregar a presente monografia em versão digital, em PDF.



ANDERSON OLIVEIRA DE CARVALHO